

LOTTE REINIGER: ANIMACIÓN, EXPRESIONISMO, JUGENDSTIL Y NARRATIVA VISUAL DE VANGUARDIA FRENTE A LA CONCEPTUALIZACIÓN ABSTRACTA DEL CINÉMA PUR

LOTTE REINIGER'S ANIMATION FILMS: EXPRESIONISM, JUGENDSTIL, AVANT GARDE AND VISUAL NARRATIVE AGAINST CINÉMA PUR

Lucía Tello Díaz¹

Recibido: 05/04/2022 · Aceptado: 25/11/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.33652>

Resumen²

Lotte Reiniger fue una directora alemana pionera en la animación cinematográfica, autora del primer largometraje animado que aún se conserva: *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926). Pese a ello, su animación no ha sabido encuadrarse en la vanguardia, por alejarse de la corriente abstracta del *cinéma pur*, la vertiente de animación no narrativa en boga en la Europa de los años veinte. En esta investigación se profundiza en la figura y cine de la animadora, exponiendo las bases de su filmografía, analizando su animación narrativa, corroborando la influencia del *Jugendstil* en su técnica de *stop motion* y reivindicando su adscripción a la corriente vanguardista del expresionismo alemán, con la que emparenta en estética y en temática (leyendas y fantasía, adaptaciones de óperas, claroscuros, estilización de las formas, exotismo y orientalismo). Tras analizar su filmografía tanto estética como temáticamente, se concluye que se trata de una cineasta que debe ser situada dentro de la nómina de directores del expresionismo alemán, lugar de la historia del cine que legítimamente le corresponde.

Palabras clave

Lotte Reiniger; animación; expresionismo; Jugendstil; *cinéma pur*

1. Universidad Internacional de La Rioja. C. e.: lucia.tello@unir.net

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-8343-0078>>

2. Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco del grupo investigador MediaART. Narrativas Comunicacionales, Audiovisuales y Artísticas en la sociedad digital.

Abstract

Lotte Reiniger was a German animator and a pioneer in filmmaking. She was the author of one of the first animation feature films, *The Adventures of Prince Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926). However, her work has not been placed within the *Avant garde* movement, given that Reiniger produced her filmography based on narrative language instead of abstract animation. In an artistic environment conquered by *cinéma pur*, the most widespread wave of animation during the decade of the twenties in Germany, Reiniger became an outsider with her silhouettes and her cut-out technique. Taking into consideration this historical vagueness, this research goes further into the figure of Lotte Reiniger as an *Avant Garde* filmmaker, analyzing her filmography and her narrative animation, as well as defending her as a member of the German Expressionism movement. Her appeal to legends, fantasy, European opera and artistic chiaroscuro is deeply related to German Expressionism movies. Moreover, Reiniger's *oeuvre* is greatly influenced by *Jugendstil*, the German *art nouveau* movement, which is observed in the preciousness of her figures, backgrounds, vegetal and zoological ornaments. On the other hand, Orientalism in Reiniger's films also correlates *Jugendstil* with Expressionism, which denotes her belonging to artistic *Avant Garde* movements. Consequently, this research aims to achieve the integration of Lotte Reiniger into the movement of German Expressionism claiming for the legitimate place in History she deserves.

Keywords

Lotte Reiniger; Animation; German Expressionism; Jugendstil; Cinéma Pur

.....

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de las décadas, la obra de la animadora Lotte Reiniger ha lastrado una pertinaz imprecisión ontológica al no encuadrarse, aparentemente, en ninguna de las corrientes vanguardistas de su contexto histórico. Este hecho está motivado por lo pionero de su propia naturaleza, la cual fusionó rasgos de diferentes vertientes de la vanguardia cinematográfica. Su obra, que comenzó a finales de la década de los años diez en Alemania, era una *rara avis* que no respondía al estilo experimental propio del período de entreguerras germano, el cual estaba definido por dos vertientes cinematográficas preeminentes, tanto en acción real como en animación.

La primera de ellas, la del cine de acción real, estaba imbuida en el expresionismo, formalmente definido por su huida de la realidad, su propensión a sombras, claroscuros y contrastes, así como a argumentos que entroncan narrativamente con historias legendarias, mitos románticos y folclore germánico. El cine de animación de vanguardia, por su parte, estaba marcado por el *cinéma pur* o animación abstracta, definida como «experimento científico visual que persigue la objetivación de un lenguaje exacto»³ y que está caracterizado por la búsqueda de la expresividad y la codificación en imágenes en base al ritmo. Ninguno de los dos, por tanto, parece concordar con el estilo de Reiniger, dado que no se alinea con el cine de acción real, al emplear animación, ni recurre a la experimentación abstracta, al ser su cine eminentemente narrativo. Sin embargo, Reiniger, de forma autónoma y pionera, sí se adscribe a las vanguardias, concretamente, al expresionismo alemán, si bien aplicado al cine animado, con el cual entronca por su narratividad, el empleo de elementos fantásticos, la estilización de fondos, la gestualidad de sus figuras y la iluminación contrastada⁴.

Asimismo, su obra se deja influir por otras corrientes vanguardistas ajenas a la abstracción del *cinéma pur*, como el *Jugendstil* o estilo *art nouveau*, lo que justifica el preciosismo de su arte, el tono orientalista que aplica a su animación o las temáticas exóticas que aborda.

Esto convierte a Lotte Reiniger no solo en la primera mujer animadora de la historia⁵, sino en una vanguardista que experimentó con un nuevo tipo de animación, que se aproximó al expresionismo con rasgos del *Jugendstil* y que debe ser situada dentro de la nómina de directores expresionistas alemanes. Para corroborarlo, a lo largo de esta investigación se realizará un recorrido por el contexto histórico en el que desempeñó su labor, así como se detallarán los elementos constituyentes de las corrientes vanguardistas que más influyeron en su obra. Se proseguirá con el análisis diacrónico del cine de Lotte Reiniger desde sus primeros años, así como el desarrollo posterior de su obra. Se realizará un análisis de contenido de su filmografía (cincuenta y seis películas comprendidas entre 1918 y 1979) mostrando su adscripción al expresionismo y a la influencia del *art nouveau* en su cine.

3. Barreiro, María Soliña: *La revuelta en la mirada: Las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*. Zaragoza, PUZ, 2022, p. 256.

4. Sánchez Noriega, José Luis: *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid, Cátedra, 2018, p. 266.

5. Encinas, Adrián: *Animando lo imposible*. Madrid, Diábolo, 2017, p. 81.

Para ahondar en su figura, se recurrirá a bibliografía de referencia en el ámbito del cine y de la animación como *Animando lo imposible*, de Adrián Encinas; *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*, de José Luis Sánchez Noriega; *La revuelta en la mirada: Las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*, de María Soliña Barreiro; *La imagen animada. Una historia imprescindible*, de María Lorenzo o *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*, de Donald Crafton; así como obras de contexto sociológico como *Orientalismo*, de Edward. W. Said.

2. CONTEXTO CINEMATOGRAFICO DE ANIMACIÓN

La Europa del cinematógrafo, nacido en 1895, estuvo marcada por la inestabilidad política, las tensiones expansionistas y el colonialismo, lo que desembocó en una situación vacilante que acarrearía el advenimiento de la primera guerra mundial (1914-1918). El cine acusó este contexto y, por ello, su asentamiento se demoró. Además, su naturaleza resultaba indeterminada: No era lo suficientemente sofisticado para los estratos acomodados, que preferían la ópera o el teatro, y, sin embargo, resultaba demasiado caro para las clases menos pudientes, que se divertían con las variedades y el circo⁶. Pese a ello, el cine siempre fue un canal de distracción y entretenimiento social⁷. En la primera década del siglo XX se vislumbran los primeros conatos de producción animada, aunque su desarrollo fue disímil en la geografía mundial. Eminentemente en formato de cortometraje, hasta finales de la década de los años diez no vio la luz el primer largometraje de animación, *El apóstol* (1917, Quirino Cristiani), una producción argentina de sesenta minutos que trasladaba a la gran pantalla una sátira contra el presidente Hipólito Yrigoyen⁸.

Precisamente esta temática denota que el cine de animación, contrario a la creencia popular, no fue concebido en su origen como un producto orientado al público infantil, sino que llegó a tener matices políticos, injertando la mordacidad de las tiras cómicas en el universo cinematográfico. Antes de la década de los años diez, el estadounidense James Stuart Blackton ya realizó cortometrajes satíricos como *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) o *The Humpty Dumpty Circus* (1908) y el celebrado cineasta Edwin S. Porter rodó la fantasiosa *Dream of a Rarebit Fiend* (1906). Como Porter, y siguiendo la línea de producciones con efectos ópticos notorios en su época⁹, en España Segundo de Chomón presentó *El hotel eléctrico* (1908) todo un prodigio de la técnica *stop-motion*. En Francia, Melbourne-Cooper rueda *Dreams of Toyland* en 1908 y, entretanto, en Japón apareció el cortometraje de cuatro segundos *Katsudō Shashin* (1907) cuya técnica de animación, todavía rudimentaria, no pertenecía a la categoría de *kodomo*, esto es, no estaba dirigida al

6. Tello Díaz, Lucía: «La representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* (1903-1939)», *Historia y comunicación social*, 12 (2007), p. 211.

7. Montero, Julio; Rodríguez, Araceli (dirs.): *El cine cambia la historia*. Madrid, Rialp, 2005, p. 13.

8. Poggi, Sofía: «Dante Quinterno en apuros. Cómo el tehuelche Patoruzú siguió al marinerito Popeye en su salto del cómic a la pantalla», *Con A de animación*, 11 (2020), p. 115.

9. Reula Baquero, Pedro: «Casa encantada, tramoyas y tropelías. Don Juan de Espina y Segundo de Chomón», *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23 (2015), p. 408.

público infantil¹⁰. Tampoco lo estaba *Hanawa hekonai meito no maki* (1917, Jun-ichi Kouchi) una de las primeras piezas de recortables de la historia, en la que cada personaje es un muñeco articulado que se mueve en cada plano capturado.

En Europa, el desarrollo del primer cinematógrafo y el auge de la animación coincidieron con las vanguardias artísticas, lo que dio lugar a que un gran número de autores se vieran atraídos por la indagación formal, plástica y creativa que posibilitaba el nuevo prodigio cinematográfico. Fueron muchos los directores que combinaron técnicas como el *collage* o la pintura abstracta en sus formulaciones cinematográficas, e incluso el ilustrador francés Émile Cohl creó para Gaumont¹¹ cortometrajes animados siguiendo una estela surrealista –véase *Fantasmagorie* o *Les allumettes animées* (1908), llegando a utilizar una técnica postimpresionista para sus producciones¹². En este aspecto, Cohl resulta todo un paradigma, ya que «demostró la afinidad potencial entre la animación y el arte gráfico popular, conectándolo primero con las artes visionarias del siglo XIX y, después, con las tiras de cómic modernas» este hecho favoreció que contactase mejor con «el gusto de clase media» y, al tiempo, que persiguiese una finalidad comercial¹³. Pero el cine, en aquel momento, era además un prodigio científico, resultado de la ciencia y del movimiento, una naturaleza que entroncaba con vanguardias como el futurismo y su oda a la mecánica, que ya había entonado Filippo Tommaso Marinetti en su poema «La canción del automóvil». La imagería que nacía del cinematógrafo conformó el magma sociocultural de la época¹⁴ e hizo que los futuristas admiraran su novedad y total carencia de tradición¹⁵, lo que derivó en que publicasen el «Manifiesto de la Cinematografía Futurista»¹⁶ en el que se señalaba el cinematógrafo como el «medio más adecuado a la plurisensibilidad de un artista futurista»¹⁷.

2.1. CINÉMA PUR Y ANIMACIÓN ABSTRACTA

Cuando el cinematógrafo comenzó a consolidarse, la abstracción plástica se amplificaba en las vanguardias pictóricas, lo cual propició que ambas realidades artísticas se fusionaran. Muchos autores vanguardistas vieron en el cine un entorno artístico híbrido donde combinar la vocación plástica de la pintura, con el movimiento genuinamente cinematográfico. Así los dadaístas consideraban que el cine debía

10. Rodríguez, Iván: «Los productos de animación japoneses como expresión de un modelo de negocio. El caso de la producción 'anime'», *Comunicación y Hombre*, 8 (2012), p. 144.

11. Vignaux, Valérie: «Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement d'une œuvre: l'image par image de Gaumont à Éclair», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53 (2007), p. 157.

12. Riout, Denys: «Le Peintre néo-impresionniste: une adaptation anticipatrice», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53 (2007), p. 258.

13. Crafton, Donald: *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*. London, University of Chicago Press, 1993, p. 86.

14. Martínez Moreno, Eva María: «La determinación social de la imagen cinematográfica en el arte de la Primera Vanguardia. Gerardo Diego y Joris Ivens, un caso de analogía fílmico-poética», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12 (2021), p. 64.

15. De los Reyes, Aurelio: «Los futuristas y el cine», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16/4 (1993), p. 102.

16. Sangro, Pedro: «Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine», *Anagramas, Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 14/28 (2016), p. 76.

17. Martialay, Félix: *Del Sturm und Drang a Max Ernst*. Oviedo, El sastre de los libros, 2019, p. 121.

explorar la imagen como fin en sí mismo, en sus contenidos ocultos, mientras los surrealistas buscaban sus postulados discursivos. De hecho, estos pensaban que el cine era una forma maravillosa de expresar sueños¹⁸. Muchos artistas, al ver la dificultad de plasmar pictóricamente la forma, el color, el movimiento y la simultaneidad huyeron del arte plástico para entregarse a la abstracción cinematográfica.

El *cinéma pur*, o la vanguardia de cine puro, es un movimiento cinematográfico (1920-1930) caracterizado por el énfasis en la luz, el tiempo, la forma, el espacio y el ritmo visual¹⁹. Su nombre se debe a Henri Chomette, quien reflexionó acerca de los principios puros del cine en los cortometrajes *Reflets de Lumiere et de vitesse* (1925) y, sobre todo, en *Cinq minutes de cinéma pur* (1926). Aunque en sus filas se integraron autores dadaístas como Chomette, su hermano René Clair o Man Ray, también reunió a artistas surrealistas como Germaine Dulac. Elementos cinematográficos como la trama o los personajes quedan relegados a un segundo plano, para subrayar la importancia de la conceptualización formal y la experimentación. Por lo tanto, aspectos «puros» del cinematógrafo, como la luz, las formas y el ritmo quedan enfatizados en detrimento del elemento narrativo del cine²⁰. Este cine estuvo promovido por cineastas como Hans Richter, Oskar Fischinger o Viking Eggeling, quien teorizó sobre ello en su libro *Principios teóricos del arte del movimiento* (1921). Oskar Fischinger fue uno de los animadores más relevantes del *cinéma pur*, cuya pasión por las formas, los colores y el ritmo le acompañaron desde la infancia, cuando dibujaba formas abstractas a las que denominó «dinámicas emocionales»²¹. Fischinger fue contratado por estudios como Metro Goldwyn Mayer o Disney, de hecho, fue quien propuso que *Fantasia* (1940) fuera una producción abstracta musical²². Por su parte, Walter Ruttmann alcanzó prestigio con sus piezas *Lichtspiel* («juego de luces») y la «orquestración del tiempo». Además de incorporar la abstracción pictórica coetánea, destaca en Ruttmann oponer las características cinemáticas (sujetas a la temporalidad) a las artísticas (lineales), creando un «espacio temporal» que enfrenta al espacio pictórico y la narratividad propios del arte tradicional. Así, cuando en 1919 teoriza sobre ello en el texto *Malerei mit Zeit* («pintura/cuadro con tiempo»), señala que, con el cine, el arte ya no está reducido a capturar un instante, sino a expandirlo en el tiempo²³. Por lo tanto, el contexto artístico-cultural promovía durante las vanguardias una animación concentrada en las posibilidades plástico-temporales del cine, desdeñando la narración por considerarse extemporánea, alejada del ámbito experimental. El cine abstracto tenía que ser, por definición, no figurativo²⁴, mitificando la expresión en detrimento

18. Tavares, Mirian: «Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico», *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 35/XVIII (2010), p. 46.

19. Wahlberg, Malin: «Wonders of cinematic abstraction: J. C. Mol and the aesthetic experience of science», *Film Screen*, 47/3 (2006), p. 274.

20. Ramos, Jesús; Marimón, Joan: *Diccionario del guion audiovisual*. Madrid, Océano ámbra, 2002, p. 232.

21. Lorenzo, María: *La imagen animada. Una historia imprescindible*. Madrid, Diábolos, 2021, p. 82.

22. *Idem*, p. 87.

23. Sánchez-Biosca, Vicente: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918-1833)*. Madrid, Verdoux, 1990, p. 390.

24. Mitri, Jean: *Diccionario del cine*. Barcelona, Plaza & Janés, 1970, p. 24.

de la emoción humana y conduciendo a un esteticismo exagerado²⁵ que desdeña la narrativa cinematográfica. Y la narratividad del cine fue, precisamente, lo que destacó otro movimiento vanguardista coetáneo: el expresionismo.

3. EXPRESIONISMO ALEMÁN

El cine de los años veinte en la Alemania de la República de Weimar está bifurcado en producciones de corte popular y cintas artísticas. Esto oponía un cine entregado al *star system*, con niveles de producción industriales y orientados a un público masivo, frente a un cine minoritario, con intereses creativos y significativamente menos populares. El expresionismo, pese a su alta repercusión histórica, pertenece a esta segunda categoría, promovida especialmente por Erich Pommer, director de producción que consagró la productora Universum-Film AG (UFA) al sistema de equipo de director²⁶. La fascinación por las sombras fue compartida en general por los expresionistas, cuyas obras destacaban por sus intrincadas y puntiagudas figuras, su expresividad y los argumentos fantásticos. Todo se establece sólidamente en la tradición de Wegener, Wiene y Murnau²⁷ que hicieron un cine repleto de decorados inverosímiles, perspectivas imposibles, sombras y claroscuros y «la insistencia tradicional en los temas de lo fantástico»²⁸. En términos generales, el expresionismo reaccionó contra las normas academicistas propias de Hollywood, entregando una libertad plástica y formal muy superiores a las de sus coetáneos, lo que incluía la «exploración sistemática del dispositivo», y nutría su producción «con todo tipo de recursos formales»²⁹. Este sistema incentivaba la libertad creativa, la experimentación técnica y la estilística, si bien este tipo de cine, en realidad, no alcanzó ni el 20% de la producción total del cine alemán durante esta época³⁰. La libertad y la experimentación formal propias del expresionismo desembocaron en una estética que ha dado nombre a este tipo de producciones como *Filmkunst* («cine-arte»). Estas películas, complejas y estilizadas, estaban caracterizadas por su originalidad y su calidad artística, nacidas para competir con las películas norteamericanas de Hollywood, mientras buscaban satisfacer el gusto de las élites culturales³¹. Y se habla en términos de élites, ya que el rendimiento en taquilla no fue amplio ni profundo; al contrario, el expresionismo alemán fue poco rentable para la UFA. No obstante, el modelo cinematográfico que establece marcará una etapa histórica cuya calidad estética y fílmica serán reconocidas para la posteridad.

25. Desnos, Robert: «Cinéma d'avant-garde», *Documents*, 7 (1929), p. 385.

26. Sánchez Noriega, José Luis: *op. cit.*, p. 269.

27. Crafton, Donald: *op. cit.*, p. 245.

28. Sánchez Noriega, José Luis: *op. cit.*, p. 268.

29. Barreiro, María Soliña: *op. cit.*, p. 94-95.

30. Sánchez Noriega, José Luis: *op. cit.*, p. 269.

31. *Ibidem*.

3.1. CALIGARISMO Y KAMMERSPIELFILME

Debe indicarse que lo que se conoce como expresionismo alemán comprende dos tipos de cine complementarios, aunque diferentes en la aproximación. Asimilado con el cine teatralizado, oscuro y sórdido cercano a *El gabinete del doctor Caligari* (1920, Robert Wiene), este tipo de expresionismo da lugar al «caligarismo», un estilo más cercano a la idea que se tiene de todo el movimiento; la otra vertiente, más naturalista y cercana al realismo poético, dará lugar a los *Kammerspielfilme*, cuyas películas se inspiran en el teatro de Max Reinhardt y adquieren una perspectiva más realista y psicológica. El guionista Carl Mayer o el director F. W. Murnau «se sintieron atraídos por esta corriente del expresionismo» que renuncia a los temas fantásticos para adentrarse en el «drama cotidiano de unos personajes sencillos»³². Esta vertiente, por tanto, se aleja del romanticismo germano que marca el expresionismo alemán y que le hace recuperar historias legendarias propias del folclore, así como historias míticas, lejanas y exóticas.

Precisamente esta propensión expresionista hacia el exotismo, con un claro anhelo de Oriente, se complementa con otro movimiento de vanguardia decimonónica denominado *art nouveau* (1890-1905), cuya versión alemana asume el nombre de *Jugendstil*. El expresionismo alemán es profundamente deudor de este estilo³³ por su tendencia al escapismo, a los espacios exóticos y su querencia por lo fantástico e insondable.

3.2. JUGENDSTIL O EL ART NOUVEAU ALEMÁN

El *art nouveau* es una corriente de vanguardia del siglo XIX, denominado «modernismo» en España o «Jugendstil» en Alemania. La base fundacional de este movimiento en el país germano está en la Exposición Sächsisch-Thüringische Industrie- und Gewerbeausstellung de 1897, en la que los artistas alemanes tuvieron contacto con la obra rupturista de Paul Möbius o Max Klinger. Además de abarcar arquitectura y nuevas formas de dibujo, el *art nouveau* destacó especialmente en el campo de las artes decorativas, siendo característico el empleo de motivos vegetales que delinean una estética de intensa inspiración natural. Es habitual encontrar piezas repletas de formas orgánicas que «se entrelazan con el motivo central; la línea recta no interesa, se prefieren las curvas y la asimetría; todo es más sensual, buscando complacer a los sentidos»³⁴. De este modo, «su repertorio iconográfico» se pliega ante los «motivos florales, zoomórficos y vegetales»³⁵.

32. ITE, «La Kammerspiel film», *Instituto nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2022.

33. HiSoUR: «Jugendstil», *Arte, Cultura, Historia*, 2022. <https://www.hisour.com/es/jugendstil-33620/> [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

34. Calvo, Miguel: «Art Nouveau. 1890-1905», *Historia del arte*, 2015, <https://historia-arte.com/movimientos/art-nouveau> [fecha de consulta: 25 de noviembre de 2022].

35. Mattos, María Dulce de: «El tránsito de un siglo. El Art Nouveau», *Casa del tiempo*, 4/38 (2002), p. 19.

Se trata de un movimiento artístico, delicado y sensible en el que se entremezcla la naturaleza vegetal con la sensualidad humana:

Las dinámicas líneas onduladas y asimétricas expresaban largos tallos, elegantes hojas, tulipanes, rosas, lirios, libélulas, pulpos, mariposas, pavorrales, cisnes, etcétera, así como la figura humana, principalmente la femenina, con sus líneas alargadas, estilizadas y estructuradas a partir de líneas curvas, proporcionando al mismo tiempo delicadeza, sensualidad y erotismo³⁶.

Parte de las artes decorativas en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX, pertenecientes a este movimiento, se llenaron de motivos exóticos y orientales, gracias a un conocimiento propiciado por el colonialismo, la diplomacia y el comercio. Los artistas se acercaron a formas de expresión más alejadas del academicismo europeo, creando obras como «cerámicas, lacas, piezas de marfil y demás objetos exóticos de China y Japón, así como la estatuaria a las religiones orientales y coloristas estampas»³⁷. El orientalismo proponía una mezcla de motivos artísticos de culturas lejanas en el tiempo o el espacio como la azteca, Egipto, India y extremo oriente³⁸.

El *art nouveau* se observa asimismo en la cuidada concepción del espacio, la inclusión de arquerías, arte nazarí, formas curvilíneas, jarrones, celosías, pájaros exóticos y decoración vegetal, todo ello siguiendo la idea decimonónica de lo oriental³⁹. Y es que, la noción de oriente que se transmitía desde occidente respondía más a una invención europea que a una realidad, ya que históricamente había situado en oriente historias con «romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias»⁴⁰, cuando las vidas, las historias y las costumbres orientales «poseen una realidad obviamente más rica que cualquier cosa que se pueda decir de ellas en occidente»⁴¹.

Con todo, es un hecho incontestable que las manifestaciones artísticas como el *art nouveau* y el cine expresionista se plegaron ante un exotismo idealizado, colocando sus tramas, sus personajes y sus argumentos en un contexto romanceado que aludía a la idea oriental que desde occidente se proyectaba de los países del este. Entre estos artistas se encontrará, indudablemente, Lotte Reiniger.

36. *Ibidem*.

37. Adán, Sheila: «Orientalismo y Primitivismo en las Primeras Vanguardias: Diálogo o Imposición Cultural», *Interactive. A platform for contemporary art and thought*, 2007. <https://interartive.org/2020/07/orientalismo-primitivismo-vanguardia> [fecha de consulta: 30 de noviembre de 2022]

38. Cerda, Gonzalo: «Arquitectura Deco en Concepción: 1920-1940», *Arquitecturas del Sur*, 16/28 (2000), p. 1.

39. Piñol, Marta: «El Art Nouveau como catalizador para el exotismo en las películas de los años 1920: L'Atlantide (Jacques Feyder, 1921), Salomé (Charles Bryant, 1923) y The Thief of Baghdad (Raoul Walsh, 1924)». *III Art Nouveau International Congress*, 2018, p. 6. 16/28 (2000). http://www.artnouveau.eu/es/congress_mainstrands_3rd.php [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2022]

40. Said, Edward. W: *Orientalismo*. Madrid, Debolsillo, 2002, p. 19.

41. *Idem.*, p. 24.

4. LOTTE REINIGER: LA ARTISTA TRAS LAS SOMBRAS

Charlotte Reiniger (1899-1981) fue una artista berlinesa nacida en las postrimerías del siglo XIX, en el seno de una familia acomodada. Hija de un banquero, la precoz Reiniger se sintió atraída desde pequeña por las sombras chinescas, recreando los cuentos infantiles con siluetas para piezas teatrales que ella misma confeccionaba. Así, la filmografía de Lotte Reiniger estará fuertemente influida por «las artes chinas de papel recortado y las marionetas de siluetas»⁴². Aunque a edad temprana el cine de George Méliès le sedujo por su capacidad de crear universos de fantasía, quedó especialmente fascinada por las cintas expresionistas de Paul Wegener, director de *Der Student von Prag* (1913) y *Der Golem* (1914). Tal fue su embeleso que, con apenas quince años, acudió a una conferencia que el director ofreció sobre cine de animación, descubriendo un mundo fascinador. Reiniger se presentó entonces a Wegener, integrándose en la compañía teatral de Max Reinhardt, a la que Wegener pertenecía, compaginando el estudio con el teatro, otra de las actividades que ella misma consideraba fuente de inspiración para sus obras⁴³. Wegener descubrió sus siluetas y entendió la potencialidad de expresión plástica que estas suponían. Tal es así que el director hizo una propuesta laboral a Reiniger. En realidad, las siluetas y el teatro de sombras que Reiniger proponía no era invención de la directora, ya que había habido conatos de empleo de esta técnica en el pasado. El propio Emile Cohl realizó recortes de papel en su cine y, en Estados Unidos, destacaron *The Clown and his Donkey*, dirigida en 1910 por Charles Armstrong, las *Bray-Gilbert Silhouettes* (1916), y las películas de sombras animadas de Tony Sarg⁴⁴ *The first Circus* (1921) y *Noah Put the Cat Out* (1922). No obstante, las siluetas de Reiniger eran distintas, no eran humorísticas ni paródicas, ni estaban influenciadas por las tiras cómicas y el *slapstick* del cine norteamericano. Reiniger elaboraba sus siluetas en un contexto diferente y con un realismo y un preciosismo que, además de atender al mensaje, perseguía el deleite estético. Al contrario que sus predecesores, las figuras de Reiniger, realizadas en dos dimensiones, visualizaban pintorescos cuentos de hadas en la tradición de sombras chinescas de los siglos XVIII y XIX⁴⁵, algo completamente inusitado en el mundo de la animación.

En vista de la calidad de su obra, Wegener le solicitó que realizara los diseños de los rótulos de *Rübezahls Hochzeit* y los carteles de *Der Rattenfänger von Hameln* (1918) de la productora UFA. Entretanto, la animadora combinaba su trabajo de ilustradora con el de siluetista, confeccionando los decorados y las siluetas que más tarde le harían célebre⁴⁶. Reiniger realizó decorados de cine en la UFA, productora eminentemente expresionista durante esos años, lo que marcará el tono de su propia producción futura. Porque, si bien inicia su andadura en decorados y rótulos,

42. Eastman Museum: «Das Ornament des verliebten Herzens», *George Eastman Museum*, 2019. <https://www.eastman.org/das-ornament-des-verliebten-herzens> [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2022].

43. Crafton, Donald: *op. cit.*, p. 244.

44. *Ibidem*.

45. *Idem.*, pp. 243-244.

46. FilmPortal: «Personen: Lotte Reiniger», *FilmPortal.de*, 2021. https://www.filmportal.de/person/lotte-reiniger_c94c9327f5cc4ce8ac33debafo5e27e0 [fecha de consulta: 17 de noviembre de 2022]

su genuino interés por la expresión plástica le llevó a la animación, al igual que decenas de otros artistas decidieron desarrollar esta técnica cinematográfica⁴⁷. Por ello ingresó en el Institut für Kulturforschung, encomendado a la animación experimental, donde entró en contacto con animadores como Hans Cürlis, Karl Wirt y Carl Koch. En términos generales, el objetivo del cine de vanguardia era «la expresión del movimiento y sus tiempos»⁴⁸, algo que Reiniger buscó con denuesto, ahondando en una técnica completamente novedosa y ajena a la animación en boga.

En otoño de 1919, Reiniger comenzó a combinar la dirección, el guion y la animación en su primera película, *Das Ornament des verliebten Herzens*, una producción que alcanzó tanto éxito que se mantuvo en el circuito de exhibición de la UFA durante cuarenta semanas⁴⁹. A ella le siguió *Amor und das standhafte Liebespaar* (1920) y *Der fliegende Koffer* (1920/1921). La resonancia social no se hizo esperar. Sobre *Das Ornament des verliebten Herzens* el animador Hans Cürlis llegó a afirmar en *Kulturfilmbuch* (1924) que se trataba de «un drama fino, amable, alegre, lleno de encanto en todos los movimientos, sin texto, con todo el contenido concentrado en el ritmo de los personajes y el ornamento resonante y brillante»⁵⁰. Mientras Reiniger escribía y dirigía nuevos cortometrajes de animación, encontró un hueco en la publicidad de la época, trabajando como creativa. De hecho, en 1922 realizó un anuncio para Nivea (FIGURA 1), en el que destacaba la presencia de uno de sus emblemáticos querubines realizados con siluetas. A partir de entonces, y durante toda su carrera, Reiniger realizó diversos trabajos para entidades publicitarias como la agencia berlinesa de Julius Pincschewer o departamentos estatales alemanes. También creó una de las primeras versiones cinematográficas de *Cenicienta* (*Aschenputtel*, 1922), tras los cortos de George Méliès *Cendrillon* (1899) y *Cendrillon ou La pantoufle merveilleuse* (1912), y la pieza de Guy McConnell *Cinderella and the Magic Slipper* (1917).



FIGURA 1. ANUNCIO DE NIVEA (LOTTE REINIGER, 1922)

47. Schönfeld, Christiane: «Lotte Reiniger and the Art of Animation». Schönfeld, Christiane (ed.): *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 171.

48. Barreiro, María Soliña: *op. cit.*, p. 97.

49. Eastman Museum: *op. cit.*, 2019.

50. FilmPortal: *op. cit.*, 2021.

En 1924, el cineasta Fritz Lang solicitó a Lotte Reiniger que recrease una escena onírica de Sigfried en *Die Nibelungen*, una de las obras cumbre del expresionismo. Pese a que, finalmente, el artista experimental Walter Ruttmann confeccionó la animación, fue la primera gran producción en la que participó como animadora. Ya en 1923, la obra de Reiniger había alcanzado un hito esencial, al comenzar el rodaje del primer largometraje de animación que se conserva en la actualidad, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (*Las aventuras del Príncipe Achmed*), conocida como *Die Geschichte des Prinzen Achmed* (*Las historias del Príncipe Achmed*), el cual:

Es un claro exponente del cine expresionista alemán por su fascinación con la fantasía y con el pasado mítico, por sus composiciones plásticas, por su énfasis en las emociones y, sobre todo, por su mirada escapista a oriente⁵¹.

Desde el comienzo de su carrera, en el ánimo de Reiniger estaba el crear un largometraje, pero lo costoso del proceso derivó en su postergación. Mientras ejercía de profesora de arte de Louis «Büdi» Hagen, hijo del banquero Louis Hagen⁵², este descubrió en las siluetas de Reiniger un buen material para un largometraje, por lo que decidió invertir en su consecución.



FIGURA 2. FOTOGRAMA DE *DIE GESCHICHTE DES PRINZEN ACHMED* (LOTTE REINIGER, 1926)

Con la colaboración de los animadores experimentales más punteros de la Alemania de la época, como Berthold Bartosch, Hans Richter, Walter Ruttmann y Oskar Fischinger, Reiniger consiguió sacar adelante su primer largometraje⁵³. Para la nómina de animadores vanguardistas, que no formaban parte del tejido

51. Lorenzo, María: *op. cit.*, p. 97.

52. McFadyean, Melanie: «Louis Hagen: Wartime torture failed to dim his creative lust for life», *The Guardian*, 22 de septiembre, 2000. <https://www.theguardian.com/news/2000/sep/22/guardianobituaries.filmnews> [fecha de consulta: 15 de noviembre de 2022].

53. Encinas, Adrián: *op. cit.*, p. 83.

industrial del cine y trabajaban con medios limitados «aquella proposición era como alcanzar el cielo en vida»⁵⁴. En la propia vivienda del banquero, Reiniger y Carl Koch, su marido, construyeron la primera cámara multiplano de la historia. Su creación multiplano consistía en dividir la imagen en capas, cada una de las cuales se posiciona en una plancha individual, de manera que se consigue un efecto de profundidad y de diferenciación entre el fondo estático y la forma dinámica. Este prodigio lo realizaron once años antes de que Walt Disney perfeccionara la técnica de Reiniger en *Snow White and the Seven Dwarfs*⁵⁵. A este respecto, cabe señalar que, desde el primer momento en que entró en contacto con las siluetas de Reiniger, Koch apoyó incondicionalmente su trabajo cinematográfico, siendo de productor y director de fotografía de todas sus películas hasta su muerte⁵⁶.

Tras el éxito de *Die Geschichte des Prinzen Achmed*, que incluso fue estrenada en la Comédie des Champs-Élysées en París, con banda sonora de Wolfgang Zeller⁵⁷, llegaría *Der scheinote Chinese* (1928), un cortometraje de nueve minutos que volvería a mostrar su querencia por la temática orientalista, el preciosismo visual y la narración mediante cine figurativo. *Doktor Dolittle und seine Tiere* fue su siguiente mediometraje, adaptado de la novela de Hugh Lofting, al que siguió *Die Jagd nach dem Glück* (1929), en compañía de Rochus Gliese y el propio Koch para la Berliner Comenius Film. Esta película, que mezclaba animación y acción real, contó con la colaboración de Jean Renoir, pese a lo cual no encontró distribución en Alemania. Ya con el sonoro, Reiniger grabaría *Zehn Minuten Mozart* (1930), así como *Harlequin* (1931). También proyectó elaborar un tercer largometraje, *L'Enfant et les Sortilèges*, basado en *Carmen* de Ravel, pero la situación política y social de Alemania dificultó su camino.

Con el ascenso de Hitler al poder en 1933, el trabajo de Lotte Reiniger se vio interrumpido. Tras emigrar a Londres en 1949, y después de una treintena de mediometrajes y cortometrajes, la mayoría creados para la BBC, Reiniger consiguió cierto reconocimiento internacional con su premio en la Biennial de Venecia (1955) y la obtención de la Orden del Mérito de la República Federal Alemana. En 1976 realizaría para el National Film Board canadiense la producción *Aucassin et Nicolette*, falleciendo pocos años después en Alemania (1981).

5. LOTTE REINIGER: DIRECTORA DE VANGUARDIA

Antes de analizar la adscripción de Lotte Reiniger a las distintas corrientes de vanguardia, se hace necesario entender por qué Lotte Reiniger es una artista del *avant garde*. Si por vanguardista se entiende el cine al que «le interesa la imagen, el

54. Ginard, Pere: «Eclipses de luna: el cine animado de Lotte Reiniger», *Educación y Biblioteca*, 173 (2009), p. 74. https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/119668/EB21_N173_P74-77.pdf?sequence=1&isAllowed=y [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

55. Moos, Caleb: «The Multiplane Camera», *Animation Appreciation*, 2019. <https://medium.com/animation-appreciation/the-multiplane-camera-a5581d7eag26> [fecha de consulta: 21 de noviembre de 2022].

56. Encinas, Adrián: *op. cit.*, p. 82.

57. Crafton, Donald: *op. cit.*, p. 245.

movimiento y la experimentación»⁵⁸, se colige que el cine de Reiniger es plenamente rupturista. De hecho, tanto Lotte Reiniger como los animadores coetáneos Oskar Fischinger, Walter Ruttmann o Hans Richter «buscaron nuevas técnicas y lenguajes expresivos, tanto en sus trabajos personales como en los comerciales»⁵⁹, lo que representa la vanguardia en la animación. En este sentido, Reiniger ofreció un tipo de narración novedosa, presentando sus historias de un modo que permitió que el arte cinematográfico se pensara de manera distinta⁶⁰. Esto convierte a Lotte Reiniger en una animadora de ruptura, a pesar de que sus películas sean, efectivamente, una «*rara avis* dentro del combativo cine de vanguardia alemán de entreguerras del cual la autora provenía»⁶¹. En su radical apuesta por un arte personal, Reiniger se muestra categórica, ya que todo director de vanguardia es «un francotirador que desarrolla sus ideas y filmes sin estar integrado claramente en un grupo»⁶². Con su apuesta personal, Reiniger conjuga vanguardia y experimentación:

Al combinar siluetas perfectamente recortadas, con bordes nítidos, que dejan presumir la organicidad de las figuras presentadas, pero a la vez substrayéndoles a esas mismas figuras los atributos diferenciales, Reiniger pone en evidencia lo que otros dispositivos cinematográficos disimulan: la tensión entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo representativo «real» y la imagen virtual que solo existe en la imaginación. Esa tensión constituye la base común que liga a la vanguardia con la abstracción, y a ambas con el término «experimental»⁶³.

No en vano, el cine de vanguardia es aquel que se lleva a cabo por autores «muy sensibles estéticamente, cercanos a círculos vanguardistas y dinamizadores de la producción de autor o ‘artística’, pero que no creaban necesariamente un cine de vanguardia»⁶⁴. En esencia, y siguiendo las indicaciones de Jean Mitry, son vanguardistas aquellos autores que investigan y experimentan para mejorar el lenguaje fílmico⁶⁵, entre los que Reiniger se encuentra invariablemente. Entendido el alcance de su talante rupturista, se analizará la obra de la autora desde el punto de vista de las vanguardias.

5.1. INNOVACIÓN TÉCNICA DE VANGUARDIA

El empleo de la técnica de *stop motion* supuso una ruptura con respecto a la animación coetánea de Reiniger, ya que, si bien existían otros animadores que la empleaban (como el director polaco Władysław Starewicz), ninguno sofisticó hasta tal

58. Barreiro, María Soliña: *op. cit.*, p. 94.

59. Lorenzo, María: *op. cit.*, p. 77.

60. Barreiro, María Soliña: *op. cit.*, p. 95.

61. Ginard, Pere: *op. cit.*, p. 76.

62. Barreiro, María Soliña: «La historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte», *Index comunicación*, 7/2 (2017), p. 32.

63. Fancine: «Homenaje a Lotte Reiniger», XVI Semana Internacional de cine fantástico, Universidad de Málaga, 2006.

64. Barreiro, María Soliña: «La historicidad y...», *op. cit.*, p. 23.

65. *Idem.*, p. 25.

punto esta técnica de animación. El *stop motion* consiste en fotografiar cada plano individualmente, realizando modificaciones sutiles en su posición o forma, para que al reproducirse simule movimiento a causa de una ilusión óptica⁶⁶. A esta técnica se le añadía otra completamente personal, la de *cut-out* o de recortes, lo que no solo suponía un adelanto para el universo de la animación, sino el perfeccionamiento de toda una corriente artística. De hecho, ella misma señala cómo era imposible realizar movimientos de cámara, ni paneos, ni primeros planos, ni tan siquiera un travelling, debiendo crear artesanalmente todos los recortables para dar ilusión de movimiento. Lotte Reiniger, en este sentido, fue a la vanguardia de la animación, enfrentándose a retos que solo décadas después comprenderían los animadores futuros⁶⁷. El crítico Frank Warschauer llegó a afirmar que Lotte Reiniger presentó su largometraje de sombras justo cuando se ponía en duda las formas tradicionales de animación. «¿Es un intento, una exploración o un experimento?» se preguntaba Warschauer, indicando que el trabajo de Lotte Reiniger era, en realidad, «una idea revolucionaria [...] poesía visual, un milagro digno de ser experimentado, tan excitante como artístico»⁶⁸.

El universo creativo que Reiniger plasmó en *Las aventuras del príncipe Achmed*, desplegado en unas siluetas a contraluz que aunaba las vanguardias del siglo XX con la tradición europea y supuso una revolución dentro del mundo de la animación por su formato de largometraje. Con él fundó un nuevo lenguaje animado sin precedentes, enfrentándose a dilemas que ningún director cinematográfico había encontrado hasta el momento⁶⁹. Como la propia Reiniger señalaba:

Se suponía que las películas animadas se hacían para que la gente riera a carcajadas, por ello nadie se había atrevido a entretener audiencia con ellas durante más de diez minutos. La idea le horrorizaba a toda la gente de la industria del cine a la que se la propusimos⁷⁰.

A pesar de que «todos con los que hablaba en la industria sobre el tema decían que la propuesta era terrible»⁷¹, Reiniger consiguió realizar su película, si bien tanto ella como su equipo (Koch, Ruttman y Bartosch) hubieron de desarrollar diversos efectos ingeniosos en el fondo del plano para entretener al espectador⁷². Esto supuso que, para ciertas escenas, llegaron a idearse tres fondos distintos separados por cristal, los cuales se movían a tiempos diferentes para crear la ilusión del multiplano⁷³ y mantener la atención del espectador.

66. Fernández, Ana Belén; Barrerira, Alberto: «Stop-Motion: Una estrategia de imagen y comunicación para la mejora de la convivencia en el aula», *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, 13 (2015), p. 193.

67. Tello Díaz, Lucía: «El cine de Lotte Reiniger». *Secuencias en 24*, RTVE 24 horas, 24 de septiembre de 2021.

68. Schönfeld, Christiane: *op. cit.*, p. 176.

69. Costa, Jordi: *Películas clave del cine de animación*. Madrid, Cine-Ma Non Troppo, 2010, p. 35.

70. Encinas, Adrián: *op. cit.*, p. 84.

71. Reiniger, Lotte: «Die Geschichte meines Prinzen Achmed». *Der Film Spiegel*, 5 (1926), p. 30.

72. Crafton, Donald: *op. cit.*, p. 245.

73. *Ibidem*.

5.2. RASGOS DE VANGUARDIA EN LA OBRA DE LOTTE REINIGER

La obra de Reiniger experimentó una transformación gradual a lo largo de los cincuenta años de carrera de la artista, si bien esta evolución no se tradujo en términos de metamorfosis, sino en la combinación armónica de estilos según las necesidades estéticas de la propia historia. Es habitual descubrir en las películas de Reiniger mixturas de más de una corriente vanguardista, mostrando unos registros polifónicos de formas y estilos, muestra de su tendencia a la experimentación formal.

5.2.1. Primera etapa: 1919-1925

En líneas generales, sus primeras piezas resultan mucho más sencillas e incluso conceptuales que el resto de su obra. El primero de los ocho cortometrajes que componen esta etapa, *Das Ornament des verliebten Herzens* (1919), aún muestra una patente influencia de la ilustración literaria, creando una narración a modo de estampa. Se trata de una pieza conceptual en la que no existe una puesta en escena, sino que se escenifica el enamoramiento de una pareja en torno a un corazón creado con flores. En cierto sentido, se puede decir que codifica visualmente el propio título del cortometraje, a saber: «el ornamento de los corazones que se aman». Por lo tanto, en este cortometraje Reiniger se mantiene en un estadio más abstracto, en contraposición directa al resto de su filmografía.



FIGURA 3. FOTOGRAMAS DE LAS PRIMERAS PIEZAS DE LOTTE REINIGER: *DAS ORNAMENT DES VERLIEBTEN HERZENS* Y *AMOR UND DAS STANDHAFTE LIEBESPAAR*

En *Amor und das standhafte Liebespaar* (1920), a pesar de que no muestra un cuidado excesivo en los fondos, ya se perciben elementos expresionistas, con unos protagonistas angulosos (destacan las manos de uno de los personajes, semejantes a las del propio *Nosferatu*) y la inclusión de animales y personajes perversos. El claroscuro se hace aquí más evidente, imbuyendo al cortometraje del espíritu tenebroso del expresionismo. Los fondos mágicos también aluden a su propensión

fantástica. Un estilo similar, muy contrastado, pero sencillo y sin apenas fondos se percibe igualmente en *Der Stern von Bethlehem* (*La estrella de Belén*, 1921), un cortometraje orientalista y navideño, ambientado en Belén, y que más tarde será reelaborado, ya en los años cincuenta.

A partir de 1922, se percibe en su obra una clara incorporación de nuevas influencias, añadiendo inconfundibles rasgos de cine expresionista, en su vertiente más orientalista y fantástica. *Dornröschen* (*La bella durmiente*, 1922) ya muestra fondos netamente expresionistas, con poblaciones alemanas (o centroeuropeas) repletas de edificios con perspectivas inclinadas, paredes que desafían la lógica y torreones imponentes que no guardan perspectiva con respecto al resto de edificaciones. Películas como *Der fliegende Koffer* (1922) ya ilustran una adscripción completa al expresionismo, no solo con sus intertítulos geométricos, su estética tenebrosa, sus personajes aviesos y su dinamismo, sino incluso por la incorporación de orientalismo y temática fantástica-legendaria.



FIGURA 4. FOTOGRAMAS DE *DER FLIEGENDE KOFFER* (LA MALETA VOLADORA, LOTTE REINIGER, 1922)

A nivel visual y de puesta en escena, sorprende que la estética de *Der fliegende Koffer* sea tan parecida a la de la película de Fritz Lang *Der müde Tod* (1921), en una clara adscripción al cine expresionista desde la técnica de animación, frente a la acción real de Lang.

En ella también destaca la inclusión de elementos de *Jugendstil* como extensa vegetación, animales, insectos, mundo floral y exceso de ornamentación, en planos que contrastan con otros geométricos, simétricos y minimalistas.



FIGURA 5. COMPARACIÓN DE *DER FLIEGENDE KOFFER* (LOTTE REINIGER, 1922) CON *DER MÜDE TOD* (FRITZ LANG, 1921)

A pesar de la austeridad casi *art déco* del anuncio *Das Geheimnis der Marquisin* (1922), las piezas *Aschenputtel* (*Cenicienta*, 1922) y *Die Barcarole* (1924) completan su trabajo antes de la elaboración de su obra cumbre. En ellas su aproximación al expresionismo va de la mano de un romanticismo legendario, repleto de elementos ornamentales y fantásticos.

5.2.2. Segunda etapa: 1926-1949

A partir de mediados de los años 20, Reiniger se adentró en la fecundidad y en el *horror vacui* del *art nouveau*, sin dejar de lado el expresionismo. A partir de 1926, con el estreno de *Las aventuras del príncipe Achmed*, y a lo largo de las veintitrés piezas que componen este período, el cine de Lotte Reiniger se amplificó con un despliegue ornamental sin precedentes, con una denodada búsqueda del preciosismo que, aun hoy en día, destaca por su contundente laboriosidad y experimentación. Esta incluiría la querencia por el exotismo, tema central de *Las aventuras del príncipe Achmed* y, a partir de esta cinta, de la generalidad del corpus de la obra de Reiniger, así como un rasgo que entronca con esa Europa de las vanguardias en la que se acentuó el interés por el orientalismo⁷⁴.



FIGURA 6. FOTOGRAMAS DE *DIE GESCHICHTE DES PRINZEN ACHMED* (LOTTE REINIGER, 1926)

Esta propensión se encuadra tanto en el expresionismo como en el *art nouveau*, el cual proponía una mirada hacia oriente para construir espacios ilusorios, fantásticos o relacionados con geografías lejanas⁷⁵.

La propia técnica que emplea Reiniger es oriental. El teatro de sombras chinas llegó a Turquía a través de la ruta marítima de la seda y, ya en el siglo XIV, XV y XVI se

74. Nicolás, Salvador: «Los estudios de arte del siglo XIX. Reflexiones En voz alta». *Imafronte*, 19-20 (2008), p. 281.

75. Piñol, Marta: *op. cit.*, p. 3.

extendió por toda Europa, donde fascinaría especialmente a partir del siglo XVIII⁷⁶. Por lo tanto, Reiniger aúna la centenaria tradición oriental con el expresionismo y el *art nouveau*, todo ello para dar forma a uno de los más bellos largometrajes de animación de la historia. A partir de *Las aventuras del príncipe Achmed*, Reiniger expande un universo entresacado de *Las mil y una noches*, la cultura china, la antigua Mesopotamia o incluso Constantinopla –con obras como *The Chinese Nightingale* (1927) o *Califa Storch* (1935) –, además de incidir en paisajes exóticos, selváticos, repletos de animales fantásticos y salvajes. De esta manera, Reiniger combina la florida ornamentación del *Jugendstil* con la estética de cuento de hadas, el humor y las escenas dramáticas, lo que evidencia el alcance de su ingenio y la riqueza de ideas de sus películas⁷⁷. En *Las aventuras del príncipe Achmed*, además, Reiniger emplea otras técnicas de animación como el dibujo animado tradicional⁷⁸, lo que contribuye a subrayar el carácter fantástico de la historia, al tiempo que remarca el carácter experimental de la autora, quien hace una obra que puede resumirse como pura vanguardia o, lo que es lo mismo, «experimentación del movimiento a través del tiempo»⁷⁹. Sin embargo, a pesar de esta voluptuosidad *Jugendstil* y del exotismo oriental, Reiniger no duda en adentrarse en otro tipo de historias sencillas, con un trasfondo oscuro y una puesta en escena minimalista que, de nuevo, remite al expresionismo alemán, con planos similares a los empleados por F.W. Murnau o Fritz Lang, tal como sucede en *Arlequín* (1932).



FIGURA 7. FOTOGRAMAS DE ARLEQUÍN (LOTTE REINIGER, 1932)

Es significativo en esta etapa el hecho de que Lotte Reiniger incidiera, además de en las historias fantásticas, en otra vertiente poco explorada de su obra, pero igualmente significativa con respecto al expresionismo, a saber: la ópera. El propio Max Reinhardt, figura fundamental del teatro y del cine expresionista, creó en 1920 el Festival de Salzburgo, junto con Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal y Alfred Roller⁸⁰; así como grandes obras expresionistas estuvieron basadas en libretos operísticos. Tal es el caso de *Los nibelungos* (1924, Fritz Lang), *Tartufo* (1925, Friedrich Wilhelm Murnau) o *Fausto* (1926, F.W. Murnau) e incluso *El Golem* (1920, Carl Boese

76. Luengo, Rosa; Alcalá, Javier: «El teatro de sombras chinas», *Campo abierto*, 8 (1991), p. 180. <https://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/campoabierto/article/view/2346> [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

77. Blattner, Evamarie: *Lotte Reiniger. Filmstills* de Tübingen: Wasmuth & Zohlen, 2016.

78. Flórez, David: «Die Abenteuer des Prinzen Achmed, Lotte Reiniger», *En círculos*, 12 de septiembre de 2011. <https://encirculos.blogspot.com/2011/09/tds-files-xiv-die-abenteuer-des-pinzen.html> [fecha de consulta: 13 de noviembre de 2022]

79. Barreiro, María Soliña: *op.cit.*, p. 97.

80. Toda la música: «El festival de Salzburgo», 2020. <https://www.todalamusica.es/cien-anos-del-festival-de-salzburg/> [fecha de consulta: 15 de noviembre de 2022]

y Paul Wegener), que en 1926 llegaría a ser la ópera *Der Golem: Ghettolengende in drei Aufzügen*. Otras influencias del expresionismo serán las adaptaciones literarias –*Dr. Mabuse* (1922, Fritz Lang)–, las leyendas noveladas –*Genuine: A Tale of a Vampire* (1920, Robert Wiene)– o las adaptaciones dramáticas –*Die Büchse der Pandora* (1929, Georg Wilhelm Pabst). El cine de Lotte Reiniger también está influenciado por la ópera, tal como demuestran *Carmen* (1933), basada en la ópera homónima de Bizet; *Zehn Minuten Mozart* (1930) y la célebre *Papageno* (1935), basada en *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) de Wolfgang Amadeus Mozart. Todas ellas son abordadas con preciosismo vegetal, ornamental y animal propio del *art nouveau*.



FIGURA 8. FOTOGRAMAS DE *PAPAGENO* (LOTTE REINIGER, 1935) Y *ZEHN MINUTEN MOZART* (LOTTE REINIGER, 1930)

Por otro lado, en esta etapa también destacan los temas mitológicos, tal como sucede en *Galathea: Das lebende Marmorbild* (1935). En este cortometraje el estilo plástico de Reiniger se modifica para adquirir tintes de vasijas romanas y esculturas griegas.



FIGURA 9. FOTOGRAMA DE *GALATHEA: DAS LEBENDE MARMORBILD* (LOTTE REINIGER, 1935)

Destaca, además, el mayor grado de sensualidad de esta pieza. Ciertamente no cae en el erotismo o en una representación impúdica de la desnudez, sino que, por el contrario, establece un diálogo plástico muy interesante entre su estilo genuino y la adopción de formas propias de etapas clásicas.

En este período también retoma la temática de los cuentos fantásticos, con la adaptación de *El doctor Dolittle y sus animales* (1928) y *Die Goldene Gans* (1944). No obstante, esta temática supondrá apenas una aproximación, ya que las adaptaciones de cuentos fantásticos y de hadas será el eje central de su tercera etapa.

5.2.3. Tercera etapa: 1950-1979

Compuesta por veinticinco piezas cinematográficas, la generalidad de ellas son resultado de la adaptación de cuentos fantásticos, con títulos elocuentes como *Hänsel y Gretel*, *Pulgarcita*, *La bella durmiente*, *El gato con botas*, *Blancanieves*, *El sastrecillo valiente*, *Jack y las habichuelas mágicas*, *Los tres deseos*, *The Little Chimney Sweep*, *La cigarra y la hormiga* o *El príncipe rana*, todos ellos de corte profundamente expresionista.

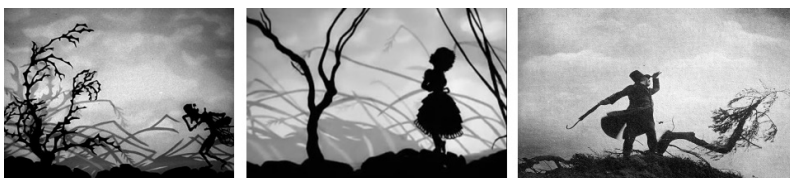


FIGURA 10. FOTOGRAMAS DE *LA CIGARRA Y LA HORMIGA* (LOTTE REINIGER, 1954), *PULGARCITA* (LOTTE REINIGER, 1954) Y *EL ESTUDIANTE DE PRAGA* (PAUL WEGENER, 1913)

Si bien es cierto que en esta tercera etapa, especialmente en los dos últimos títulos que rodó, Reiniger realiza una aproximación plástica mucho más cercana al *art nouveau* que en el resto de su filmografía, también lo es que, en la década de los cincuenta, Reiniger retrocede en el tiempo para ofrecer un cine altamente influenciado por el expresionismo.



FIGURA 11. COMPARATIVA DE *HÄNSEL Y GRETEL* (LOTTE REINIGER) CON *DER LETZTE MANN* (F. W. MURNAU, 1924), Y DE *THE LITTLE CHIMNEY SWEEP* (LOTTE REINIGER) CON *EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI* (ROBERT WIENE, 1920)

Este llega incluso a ahondar en su vertiente más caligarista, algo que extraña habida cuenta de que hacía dos décadas de su desaparición. Es sorprendente cómo sus planos remiten a los de otras películas míticas de Fritz Lang, F.W. Murnau o su primera influencia, Paul Wegener. Es más, en piezas como *The Rose and the Ring* (1979) aparecen temas truculentos, aumento de violencia y aparición de elementos desasosegantes como horcas, realizando un constante homenaje a las obras de los que fueron integrantes del expresionismo alemán.

Finalmente, en los años setenta Reiniger se decantó por una estética romántica y profusamente decorada con clara influencia de *Jugendstil* e incluso incorporó en sus dos últimas piezas decorados, fondos y formas menos detallistas y más redondeados, que hacían percibir una simplificación del concepto de silueta con influencias claras de minimalismo.

Todo ello sin olvidar que Reiniger nunca abandonó el orientalismo y las historias repletas de exotismo, como demuestran *El califa Storch* y *Aladín y la lámpara maravillosa*, así como *A Night in a Harem* (1958) y la religiosa *La estrella de Belén* (1956), *remake* de filme del mismo título de los años veinte.

6. CONCLUSIONES

En el contexto de la Europa de entreguerras hubo una explosión vanguardista en el cine; la profunda vinculación de la animación con las vanguardias propició que algunos autores como Lotte Reiniger se mostrasen rupturistas con respecto al *Zeitgeist*, enfocando su trabajo como animadora desde presupuestos teóricos completamente innovadores y heterodoxos. A pesar de que la animación vanguardista pivotaba en torno al *cinéma pur*, que reivindicaba el movimiento, la luz y los volúmenes geométricos al margen de la narración, la animadora Reiniger propuso un cine íntimamente relacionado con el expresionismo alemán, estilo cinematográfico vanguardista y de acción real que ella adaptó a la animación.

Además de innovar con la corriente de vanguardia, estableció como eje principal de su técnica los *cut-out* (recortables), mediante la que implementó por vez primera en Europa el formato de largometraje, algo a lo que ningún otro cineasta de animación se había atrevido hasta ese momento. Junto con los animadores experimentales Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Berthold Bartosch, Hans Richter y Carl Koch, Reiniger consiguió sacar adelante su primer largometraje, para el que diseñó *ad hoc*, junto con Koch, la cámara multiplano, una construcción cinematográfica que más tarde sería el estándar para la creación de animación.

A pesar de no adscribirse a las corrientes abstractas de la *avant garde* del cine animado, Reiniger bebió de las fuentes de la vanguardia para romper con el formalismo, dinamizando la producción de autor, investigando y experimentando de forma que pudiera mejorar y ampliar el lenguaje fílmico. Reiniger lo hizo aunando expresionismo alemán con *art nouveau* (*Jugendstil*), especialmente enmarcando sus piezas con el orientalismo que le era propio. Con la superabundancia de vegetación, ornamentación y motivos decorativos, florales y animales, Reiniger consiguió un cine que fusionaba más de una corriente de vanguardia.

Esto marcó igualmente la temática de sus películas, la mayor parte de ellas adaptaciones de cuentos populares, mitos y leyendas, pero también obras operísticas, algo con lo que entronca con el expresionismo alemán. Mozart o Bizet son algunos de los autores a los que Reiniger homenajea con su cine. Junto a ellos, viajes legendarios por Oriente e historias exóticas acontecidas en parajes lejanos ocupan un cine repleto de influencia oriental, algo que también subraya su adscripción al expresionismo.

Tal como se ha demostrado, Reiniger no abandonó el expresionismo incluso cuando esta corriente dejó de estar en boga y sus compañeros generacionales, con Murnau, Lang, Wiene y Wegener a la cabeza, abandonaron el movimiento estético décadas atrás. Su adscripción a la corriente del expresionismo alemán fue tan profunda e indeleble en su obra que, por ello, y con todas las evidencias que se muestran, merece ser reivindicada dentro de la nómina de cineastas expresionistas, y así dejar de ser un verso libre en la historia de la animación universal.

REFERENCIAS

- Adán, Sheila: «Orientalismo y Primitivismo en las Primeras Vanguardias: Diálogo o Imposición Cultural», *Interactive. A platform for contemporary art and thought*, 2007, <https://interartive.org/2020/07/orientalismo-primitivismo-vanguardia> [fecha de consulta: 30 de noviembre de 2022]
- Barreiro, María Soliña: *La revuelta en la mirada: Las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*. Zaragoza, PUZ, 2022.
- Barreiro, María Soliña: «La historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte», *Index comunicación*, 7/2 (2017), pp. 17-44.
- Blattner, Evamarie: *Lotte Reiniger. Filmstills*. Tübingen: Wasmuth & Zohlen, 2016.
- Calvo, Miguel: «Art Nouveau. 1890-1905», *Historia del arte*, 2015, <https://historia-arte.com/movimientos/art-nouveau> [fecha de consulta: 25 de noviembre de 2022]
- Cerda, Gonzalo: «Arquitectura Déco en Concepción: 1920-1940», *Arquitecturas del Sur*, 16, 16/28 (2000), pp. 1-32.
- Costa, Jordi: *Películas clave del cine de animación*. Madrid, Cine-Ma Non Troppo, 2010.
- Crafton, Donald: *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*. London, University of Chicago Press, 1993.
- De los Reyes, Aurelio: «Los futuristas y el cine», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16/4 (1993), pp. 93-115. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1993.64.1673>
- Desnos, Robert: «Cinéma d'avant-garde», *Documents*, 7 (1929), pp. 385-387.
- Eastman Museum: «Das Ornament des verliebten Herzens». *George Eastman Museum*, 2019. <https://www.eastman.org/das-ornament-des-verliebten-herzens> [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2022]
- Encinas, Adrián: *Animando lo imposible*. Madrid, Diábolo, 2017.
- Fernández, Ana Belén; Barrerira, Alberto: «Stop-Motion: Una estrategia de imagen y comunicación para la mejora de la convivencia en el aula», *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, 13 (2015), pp. 191- 195. <https://doi.org/10.17979/reipe.2015.0.13.581>
- FilmPortal: «Personen: Lotte Reiniger», *FilmPortal.de*, 2021. https://www.filmportal.de/person/lotte-reiniger_c94c9327f5cc4ce8ac33debafo5e27e0 [fecha de consulta: 17 de noviembre de 2022]
- Flórez, David: «Die Abenteuer des Prinzen Achmed, Lotte Reiniger», *En círculos*, 12 de septiembre de 2011. <https://encirculos.blogspot.com/2011/09/tds-files-xiv-die-abenteuer-des-pinzen.html> [fecha de consulta: 13 de noviembre de 2022]
- Ginard, Pere: «Eclipses de luna: el cine animado de Lotte Reiniger», *Educación y Biblioteca*, 173 (2009), https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/119668/EB21_N173_P74-77.pdf?sequence=1&isAllowed=y [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].
- ITE: «La Kammerspilsfilm», Instituto nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2022.
- Lorenzo, María: *La imagen animada. Una historia imprescindible*. Madrid, Diábolo, 2021.
- Luengo, Rosa; Alcalá, Javier: «El teatro de sombras chinescas», *Campo abierto*, 8 (1991), pp. 176- 194. <https://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/campoabierto/article/view/2346> [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

- McFadyean, Melanie: «Louis Hagen: Wartime torture failed to dim his creative lust for life», *The Guardian*, 22 de septiembre 2000. <https://www.theguardian.com/news/2000/sep/22/guardianobituaries.filmnews> [fecha de consulta: 15 de noviembre de 2022]
- Martialay, Félix: *Del Sturm und Drang a Max Ernst*. Oviedo, El sastre de los libros, 2019.
- Martínez Moreno, Eva María: «La determinación social de la imagen cinematográfica en el arte de la Primera Vanguardia. Gerardo Diego y Joris Ivens, un caso de analogía fílmico-poética», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12 (2021), pp. 63-100. <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.63-100>
- Mattos, María Dulce de: «El tránsito de un siglo. El Art Nouveau», *Casa del tiempo*, 4/38 (2002), pp. 11-20.
- Mitry, Jean: *Diccionario del cine*. Barcelona, Plaza & Janés, 1970.
- Montero, Julio; Rodríguez, Araceli (dirs.): *El cine cambia la historia*. Madrid, Rialp, 2005.
- Moos, Caleb: «The Multiplane Camera». *Animation Appreciation*, 4 de julio, 2019. <https://medium.com/animation-appreciation/the-multiplane-camera-a5581d7ea926> [fecha de consulta: 21 de noviembre de 2022].
- Nicolás, Salvadora: «Los estudios de arte del siglo XIX. Reflexiones en voz alta», *Imafronte*, pp. 19-20 (2008), pp. 277-287.
- Piñol, Marta: «El Art Nouveau como catalizador para el exotismo en las películas de los años 1920: *L'Atlantide* (Jacques Feyder, 1921), *Salomé* (Charles Bryant, 1923) y *The Thief of Baghdad* (Raoul Walsh, 1924)». *III Art Nouveau International Congress*, 2018. http://www.artnouveau.eu/es/congress_mainstrands_3rd.php [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2022]
- Poggi, Sofia: «Dante Quinterno en apuros. Cómo el tehuelche Patoruzú siguió al marinero Popeye en su salto del cómic a la pantalla», *Con A de animación*, 11 (2020), pp. 112-127 <https://doi.org/10.4995/caa.2020.13982>
- Ramos, Jesús; Marimón, Joan: *Diccionario del guion audiovisual*. Madrid, Océano ámbra, 2002.
- Reiniger, Lotte: «Die Geschichte meines Prinzen Achmed», *Der Film Spiegel*, 5 (1926), pp. 30-32.
- Reula Baquero, Pedro: «Casa encantada, tramoyas y tropelías. Don Juan de Espina y Segundo de Chomón», *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23 (2015), pp. 407-443.
- Riout, Denys: «Le Peintre néo-impressionniste: une adaptation anticipatrice», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53, 2007, pp. 258-271. <https://doi.org/10.4000/1895.2533>
- Rodríguez, Iván: «Los productos de animación japoneses como expresión de un modelo de negocio. El caso de la producción 'anime'», *Comunicación y Hombre*, 8 (2012), pp. 141-155. <https://doi:10.32466/eufv-cyh.2012.8.147.141-155>
- Sánchez-Biosca, Vicente: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918-1833)*, Madrid, Verdoux, 1990.
- Sánchez Noriega, José Luis: *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid, Cátedra, 2018.
- Sangro, Pedro: «Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine», *Anagramas, Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 14/28 (2016), pp. 67-82. <https://doi.org/10.22395/angr.v14n28a4>
- Said, Edward. W: *Orientalismo*. Madrid, Debolsillo, 2002.
- Schönfeld, Christiane (ed.): *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Tavares, Mirian: «Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico», *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 35/XVIII (2010), pp. 43-51. <https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-04>

- Tello Díaz, Lucía: «La representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* (1903-1939)», *Historia y comunicación social*, 12 (2007), pp. 207- 230.
- Vignaux, Valérie: «Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement d'une œuvre: l'image par image de Gaumont à Éclair», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53 (2007), pp. 153-167. <http://doi.org/10.4000/1895.2433>
- Wahlberg, Malin: «Wonders of cinematic abstraction: J. C. Mol and the aesthetic experience of science», *Film Screen*, 47/3 (2006). <http://doi.10.1093/screen/hjl022>