



Entre el teatro y el cine de animación: apuntes sobre la obra de Emanuele Luzzati

Tomás Enrique Creus

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Emanuele Luzzati es quizá una de las principales figuras del arte italiano de la posguerra. Nacido en Génova en 1921, su trabajo ha encomasado los más diversos tipos de manifestación artística. Es pintor, ceramista, decorador, ilustrador (entre las obras ilustradas citamos el *Pinocchio* de Carlo Collodi, *El Visconde Partido al Medio*, de Italo Calvino y el *Cándido* de Voltaire), escenógrafo teatral (realizó más de 400 escenografías para espectáculos en Italia y en el exterior) y, a partir de los años 60, junto a Giulio Gianini, se dedicó al cine de animación. Es principalmente este último tipo de trabajo y su relación con el teatro que desearía abordar en este artículo.

El cine de animación tiene una larga historia de colaboración con el teatro. Varios cineastas de animación se han dedicado también al arte teatral, sea a través de la creación de escenografías, sea por el uso de obras teatrales o elementos escenográficos del teatro como inspiración para films. Jiri Trnka, importante director checoslovaco de animación con muñecos, antes del trabajo propiamente cinematográfico se dedicó al teatro, creando marionetas para espectáculos. Jan Svankmajer trabajó en el teatro de Praga, y utiliza no pocos elementos de escenografía teatral en sus films. Pero tal vez el caso de Luzzati es uno de los ejemplos más exitosos de colaboración entre teatro y cine, ya que para él se tratan de actividades de cierta forma complementares. En una entrevista sobre su trabajo con el teatro de sombras, afirmó:

En mi trabajo las cosas más importantes son el teatro y el cine de animación. Con respecto a estos dos polos, la sombra está en medio. Si yo hubiera hecho solo teatro no creo que habría comprendido inmediatamente las posibilidades de la sombra, pero al venir del cine de animación hecho con la técnica del "décollage" me resultó mucho más fácil entrar en sintonía con la sombra. Cuando me habéis pedido para colaborar en la realización de un espectáculo de siluetas, pensé que sería como unir el teatro y el cine de animación con un tercer lenguaje. Para mí era muy interesante, pues veía tres aspectos diversos de la misma manera de expresarse. Mientras la ilustración, la cerámica u otros trabajos que hago son fijas, estas tres situaciones expresivas están en movimiento. Pero si el cine de animación es el color en movimiento y en el teatro

está el contacto directo con el público, el teatro de sombras es una vía intermedia porque está el contacto con el público pero también tiene las figuras en movimiento.¹

Es interesante observar que fue el trabajo de Luzzati con animación (al cual se dedicaba ya desde los años 60) el que influyó su creación en el teatro de sombras (iniciado solo a partir de 1978 en colaboración con el grupo *Teatro Gioco Vita*), y, a su vez, este trabajo con las sombras ha influenciado su posterior escenografía teatral. Un buen ejemplo en el balé *El Cascanueces (Lo Schiaccianoci)*, estrenado en 1989 y que he tenido oportunidad de ver en una réplica años después en el Teatro Massimo de Palermo (*Fig. 1*). Este espectáculo, basado en el conocido balé de Tchaikovsky (inspirado en un cuento de E.T.A. Hoffmann), con dirección y coreografía de Amadeo Amodio, utiliza la escenografía teatral y los figurines muy coloridos, típicos de Luzzati, pero sumadas al recurso de sombras de personajes o escenas fantásticas proyectadas al fondo del escenario. El teatro de siluetas y el teatro con actores se funden así en una misma obra.



Fig. 1: *Lo Schiaccianoci* (ballet)

¹ Emanuele Luzzati, "Noi, Lele e Lui (il Teatro d'Ombre): Conversazione con Lele Luzzati". En, AA.VV., *Luzzati e le ombre*. Genova, Tormena Editore, 2003, p.34.

El trabajo de Luzzati con el cine de animación comenzó a partir de su encuentro en Roma en 1955 con Giulio Gianini, premiadísimo director de fotografía y uno de los pioneros en Italia en el uso del color. El interés de ambos por las imágenes animadas en movimiento coincidía, y casi inmediatamente iniciaron a trabajar juntos en films de animación, con Luzzati creando los diseños y Gianini realizando la fotografía y el movimiento de los personajes.

La técnica usada, sin embargo, no era el dibujo animado clásico, sino el llamado *découpage* o *cut-out*, o sea, el uso de figuras recortadas que son movidas manualmente por el artista y fotografiadas, cuadro a cuadro. Entre los más conocidos animadores que utilizan tal técnica están la pionera alemana Lotte Reiniger, con sus films de siluetas en blanco y negro, y el ruso Yuri Norstein, tal vez el mayor maestro de la técnica, con su utilización de diversas camadas pictóricas que dan la idea de tridimensionalidad².

El primer corto de animación que Gianini y Luzzati lograron concluir (antes hubo un par de proyectos inconclusos) les llevó dos años de preparación: *Los paladinos de Francia* (*I paladini di Francia*), de 1960. Pero fue con *La Gazza Ladra*, de 1964, inspirado en la *ouverture* del mismo nombre de Rossini, que obtuvieron su mayor éxito internacional, siendo el corto incluso nominado al premio Oscar. En el film de once minutos, el ritmo de la música de Rossini es seguido por las imágenes, en un frenesí de fantasía y color (*Fig. 2*).



Fig. 2: *La Gazza Ladra*

² Richard Taylor, *The Encyclopedia of Animation Techniques*. Oxford, Focal Press, 2002, p.58.

El film cuenta, de modo fabuloso, como tres reyes deciden declarar guerra a los pájaros, haciéndolos huir de su reino. Queda solo una urraca que decide permanecer y vengarse de los impostores. Todas las imágenes del film, desde los títulos iniciales, marchan al ritmo de la *ouverture* de Rossini. Para Sara Cortellazzo, “el sincronismo entre música e imagen en *La Gazza Ladra* toca la perfección. La vivaz y humorística representación del mundo de los tres reyes y la excelente caracterización de la lista y audaz urraca hacen del film de Gianini y Luzzati un manifiesto ejemplar de creatividad y fantasía.”³

La italiana en Argelia (*L' italiana in Algeri*, 10'), de 1968, fue el segundo film de los dos autores basado en la música de Rossini. Completa la trilogía rossiniana *Pulcinella* (12', 1973), que también utiliza la música de Rossini (abertura de *Il turco in Italia*). Es quizás uno de los trabajos más acertados de Gianini y Luzzati. Además del perfecto acompañamiento que las imágenes hacen a la música, aquí hay también la lograda creación de un personaje humano vivaz y una breve historia de gran empatía con el espectador (*Fig. 3*). Para Gianni Rondolino, “Rica de momentos no solo humorísticos sino también patéticos y melancólicos, *Pulcinella* es ciertamente la obra más completa y original de los dos autores italianos”.⁴

³ Sara Cortellazzo, *La Gazza Ladra*, en Pierpaolo Loffreda, (org.). *L'Età d'Oro: Cinema Italiano 1980-1964*. Pesaro, Edizioni di Cineforum, 2000; p. 139.

⁴ Gianni Rondolino, *Storia del cine d'animazione*, Torino, Einaudi, 1974; p.309.

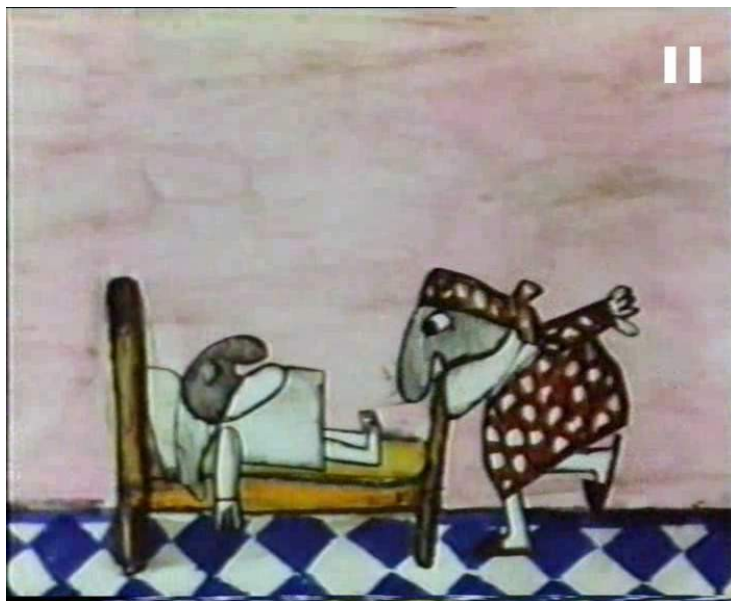


Fig. 3: *Pulcinella*

Además, en este film el referimiento al mundo del teatro está presente todo el tiempo, desde el propio protagonista Pulcinella (personaje clásico de la *Commedia dell'Arte*), a los varios elementos teatrales utilizados en el film. Por ejemplo, en la escena del sueño de Pulcinella, el techo de la casa sobre el cual él se refugia se transforma en un palco de teatro: las cortinas se abren y vemos entonces el propio Pulcinella que baila en el escenario, observado por los espectadores: el teatro replicado dentro del cine.

En líneas generales el film cuenta la tentativa de fuga de Pulcinella, que sólo desearía dormir, pero es perseguido (en la realidad y en el sueño) por figuras represivas — representadas, en el ambiente doméstico, por su mujer (que lo despierta y lo manda a trabajar), y fuera de la casa por los soldados que lo persiguen por haber “atentado” contra un monumento público. Al final del film, Pulcinella evade sus perseguidores, y consigue volver a su cama para dormir – y soñar. Ese aspecto libertario y humanístico de la temática ha sido resaltado por el célebre director de cine Federico Fellini, que en carta a los autores ha escrito:

He visto el vuestro “Pulcinella”. Bien, recordaréis cuanto me había gustado “*La gazza ladra*”, cuánto yo había admirado la fantasía figurativa, la creatividad humorística, el sentido de la fábula y las geniales soluciones gráficas del vuestro trabajo; no creía que

hubiérais podido hacer mejor. Con placer les digo que, al contrario, lo habéis logrado. “Pulcinella” es más bello, tiene algo a más, y este “algo más” es preciosísimo y pertenece a la poesía porque se refiere a un sentimiento que en el otro trabajo me parecía menos evidente, y es el sentimiento de lo humano, del sufrimiento, de la necesidad insuprimible de la justicia. Vuestro Pulcinella, aun respetando la tradición de la máscara napolitana que lo pretende un clown fantasioso y canallesco, surreal y inmerso en los problemas de la sobrevivencia animalesca, cuenta sobretodo el drama grotesco y conmovedor de un hombre que quiere con toda su fuerzas ser libre. No es así?⁵

En términos técnicos y expresivos, la obra maestra de los directores es probablemente “La Flauta Mágica” (“*Il Flauto Magico*”), de 1978, inspirado en la famosa ópera de Mozart. El film, con 52 minutos de duración, no es solo el más largo ya hecho por ellos, sino también el que emplea más recursos y efectos, con desfiles de docenas de personajes diversos y brillantes juegos de luz y sombra, incluyendo el uso de siluetas que gracias a cambios de luz ganan color, y múltiples fondos de colores superpuestos.

Aquí también hay muchos elementos teatrales que son utilizados en el film, a comenzar por las escenas filmadas “en vivo”, con un actor-narrador (vestido de Papageno) que explica y comenta los eventos de la historia, y concluyendo con la cortina roja que se cierra al final de la animación (*Fig. 4*).

⁵ Federico Fellini, “Lettera a Luzzati”, en Gianni Rondolino, “Il cinema di Gianini e Luzzati.” In: V-Art. <http://www.videoarte.it/monogra/gialuz.htm>



Fig. 4: *Il Flauto Magico*

Es evidente que para Luzzati, las referencias al teatro y sus personajes, sus máscaras o su escenografía no son solamente un elemento autoreferencial, sino que hacen parte de un juego de lenguaje, de un “diálogo” entre las artes buscado en mucho de su múltiple obra. Así como elementos del teatro aparecen en su cine de animación, esta experiencia cinematográfica, como hemos visto, también tiene reflejos en su trabajo como escenógrafo teatral, o incluso como ilustrador. Reflexionando sobre su experiencia con el teatro de sombras, afirma: “Creo que cada cosa acrecienta algo propio; el cine de animación y el teatro han dado algo a la sombra, pero también la sombra ha dado algo a mis otros lenguajes, en particular a la ilustración en blanco y negro.”⁶

Contraponiendo con ironía cine y teatro, ilustración fija y movimiento, color y sombra, la obra de Luzzati constantemente hace referencias al mundo de la fábula fantástica, pero al mismo tiempo se piensa y se muestra a sí misma como un espectáculo creado artificialmente. Muchas veces, la propia creación o representación artística hace parte de la narración: “En algunos films de Luzzati y Gianini “una ‘teatralísima’ cortina roja baja a veces al término de la representación

⁶ Emanuele Luzzati, ob. cit., p.34.

cinematográfica, casi como que a sugerirnos que todo lo que hemos visto era pura ficción. Los personajes salen de escena, “van a desmaquillarse en sus camerines”. Reposan, esperando que una nueva cortina se abra sobre el cine de la imaginación.”⁷

Al fin y al cabo, es para alimentar ese “cine de la imaginación” que existe en cada uno de nosotros que se dirige la obra de Luzzati, exaltando la creación artística, la fantasía y la libertad creadora.

tcreus@terra.com.br

Between Theatre and Animated Film: Notes on the Work of Emanuele Luzzati.

Abstract

The essay discusses the Italian artist Emanuele Luzzati, his work with theatre and with animation films and the relation between those two activities in his art. Luzzati, besides his long career as book illustrator and theatre scenographer, has also worked since 1960 in the creation of animation films, together with Giulio Gianini. However, even in his animation films, the world of theatre is always present.

Palabras clave: Luzzati Gianini teatro cine de animación transposición

Key words: Luzzati Gianini theatre animated film transposition

⁷ Sara Cortelazzo, *Pastelli, pupazzi e siparietti. Il cinema di Gianini e Luzzati*, en Gianni Rondolino “Il cinema di Gianini e Luzzati.” In: *V-Art*. <http://www.videoarte.it/monogra/gialuz.htm>