



La autoría en la ficción serial argentina: análisis de las obras de Bruno Stagnaro

Julieta Maldonado

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba
juli.maldonado18@gmail.com
Licenciatura en Cine y TV

Recibido: 08/02/2021 – Aceptado: 25/05/2021

Resumen

En este trabajo se abordan reflexiones que surgen de las nuevas formas audiovisuales, principalmente en el contacto estrecho entre el cine y las series ficcionales contemporáneas. La hipótesis se apoya en la extensión de conceptos instalados en la teoría cinematográfica a ciertas producciones, como la televisión, pero que toman al cine como referente de calidad. Entonces nos preguntamos: ¿Es posible la adaptación de estos conceptos a nuevas formas audiovisuales? ¿Qué alcances tiene el concepto de autoría? Este trabajo aborda la trayectoria del director Bruno Stagnaro, director cinematográfico que cuenta con trabajos televisivos, brindando la posibilidad de un estudio de su trabajo en producciones de naturalezas diferentes.

Palabras claves

Autoría - Ficción serial audiovisual - Nuevo Cine Argentino - Bruno Stagnaro - Pizza, birra, faso

Authorship in Argentine serial fiction: Analysis of Bruno Stagnaro's works

Abstract

This work addresses reflections that arise from new audiovisual forms, mainly in the close contact between cinema and contemporary fictional series. The hypothesis is based on the extension stalled in film theory to certain productions, such as television, but which take cinema as a quality reference. So we ask ourselves: Is it possible to adapt these concepts to new audiovisual forms? What is the scope of the concept of authorship? This work addresses the career of director Bruno Stagnaro, a film director with television work, offering the possibility of a study of his work in productions of different natures.

Key words

Authorship - Audiovisual serial fiction - New Argentinian Cinema - Bruno Stagnaro - Pizza, birra, faso

Introducción

En los tiempos de constantes cambios que transitamos, la ficción audiovisual, tanto cinematográfica como televisiva, ha ido mutando y adaptándose a nuevas formas de vida y de consumo. Las ficciones seriales audiovisuales son un ámbito de exploración, dentro del cual las producciones televisivas logran encontrar un espacio de renovación, con un contacto particular con el cine. En este trabajo se aborda la relación entre el cine y las series ficcionales contemporáneas, estudiando en estas últimas, a una figura con cierta responsabilidad creativa que se asemeja a la importancia del director cinematográfico. Estamos hablando de la figura del autor. Aquí consideramos que la importancia de este tema está dada por el surgimiento de nuevas formas audiovisuales y la renovación de las ya existentes, lo que nos permite revisar y adaptar los conceptos y formas de valoración propias de los estudios cinematográficos. En otras palabras, haremos foco en un concepto tradicional para revisar y discutir los parámetros para una ficción de calidad, que en la actualidad buscan nuevos puntos de apoyo y se adaptan a estas nuevas formas audiovisuales.

A mediados de los años 90, la ficción televisiva del mercado anglosajón dio inicio a lo que se conoce como la “tercera era dorada de la televisión” (Scolari, 2008; Manzotti, 2012). Esta nueva etapa supuso grandes cambios, principalmente en el planteamiento estilístico, con una marcada intención de semejanza con el cine. Es decir, la intención de un mejoramiento en la calidad de sus producciones, tanto en lo argumentativo como en los aspectos técnicos formales, apuntando a captar una audiencia más exigente y, además, haciendo un uso extensivo de las prácticas que supone la serialidad, principalmente de su posibilidad de continuidad, lo que permite “aprovechar el tiempo para fines productivos, con el objeto de producir diferencia (y un valor siempre nuevo) a través de la repetición” (Dall’Asta, 2012, p.73). Además, los estándares de producción dejan de apoyarse en el medio televisivo para comenzar a tomar cierta complejidad audiovisual del arte cinematográfico. O, como sugiere Agustín Berti: “El cine funciona como el ‘patrón de oro’, el baremo para estimar el grado de fidelidad a lo real” (2018, p.2). Las series se vuelven más complejas tanto en lo técnico como en sus narraciones. Como afirma Schwarzböck, la falta de límites y la falta de un lenguaje propio, propias de la TV, le permite albergar todo lo que se encuentra fuera de ella y se convierte en el lugar donde la ficción encuentra su espacio de desarrollo (2012, p.9).

En la ficción argentina, estas innovaciones también pueden rastrearse en diferentes productoras independientes que apostaron por el ingreso de directores cinematográficos a la televisión. Entre las producciones del periodo, se destacan las miniseries *Tumberos* (2002) y *Okupas* (2000), dirigidas por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, respectivamente. Estos directores supusieron cierta diferencia respecto de la ficción televisiva usual de la época, por su pertenencia al Nuevo Cine Argentino, movimiento que estaba en auge en ese periodo y que representaba una renovación en las producciones locales. El acercamiento de estos directores al medio televisivo significaba la posibilidad de poder explorar el medio y también de experimentar con la forma audiovisual.

La crítica audiovisual registró el impacto de los cambios producidos en la televisión. Los trabajos de algunos directores y guionistas provenientes del cine no pasaron desapercibidos y se comenzó a definir a sus producciones como *series de autor*, dado que les adjudicaba una fuerte impronta estético-realizativa y la aparente unificación del guionista y el director. Esta denominación implica, en cierta manera, el traslado de conceptos instalados en el cine a otro tipo de producción audiovisual, con una naturaleza y estructura diferentes. Sin embargo, la relación de las ficciones seriales audiovisuales con el cine no es menor. Una intuición que guía esta investigación es que el trabajo de directores cinematográficos impacta de manera específica en estos productos en principio televisivos.

En este trabajo se indaga la pertinencia de la figura de autor¹ como extensión de la noción de

1 El concepto de autor supone a) la existencia de una centralización creativa (representada en la unificación del director y guionista), b) una obra sostenida en el tiempo y c) la recurrencia estética y temática en la misma.

autoría de las teorías cinematográficas a las series televisivas. Se intenta discutir aquellos factores en las series que hacen a la autoría de la obra, es decir, las marcas de autor, enfocándonos en un caso específico. Como objeto de estudio, se tomará la obra de Bruno Stagnaro, director de *Pizza, birra, faso* (1998) y uno de los referentes del Nuevo Cine Argentino (NCA), quien además cuenta con producciones para la pantalla chica, entre las más importantes, *Okupas* (2000) y *Un gallo para Esculapio* (2017-2018), ambas como director y guionista.

Breve historia de la ficción televisiva

A lo largo de su historia la televisión ha logrado, por momentos, alcanzar un mayor estándar de calidad. Algunos teóricos han dividido su devenir histórico en tres edades de oro, tomando desde los años 40 a los 2000. Dentro de la producción televisiva, el concepto de *televisión de calidad*, establece nuevos estándares y una nueva forma de hacer ficción dentro del medio, principalmente apostando a producciones más complejas. Así es como la aparición de los parámetros de calidad, fueron determinando la aparición de diferentes etapas en la televisión.

Comenzando en 1940 con la primera edad de oro o era de oro de la televisión, a la que también denominaron como *Sound System* (de 1940 a 1960), esta primera etapa se destacó por la introducción de series televisivas como un nuevo contenido de ficción dentro de la programación. Como característica de estas series tenemos el primer cruce entre el cine y la pantalla chica, imitando cierta forma de producción del *Studio System* que caracterizaba a Hollywood. El mayor ejemplo es *Alfred Hitchcock Presenta* (NBC, CBS, 1955-1965), donde el director presentaba diferentes relatos realizados en un tipo de formato cinematográfico.

Desde los años 60 hasta la década de los 90 se ubica la segunda edad de oro de la televisión; durante esta etapa se dieron algunos de los cambios más significativos de la ficción televisiva. Podemos considerarla como una etapa de transición, donde se comenzaron a experimentar nuevos aspectos de las series televisivas para poder captar una mayor cantidad de público. Lo que caracterizó a esta etapa fue la multiplicación de los canales de cable, con una ampliación significativa de la programación, como así también la segmentación de la audiencia. Esta especialización y segmentación trajo consigo la creación de contenidos renovados con una visión diferente a la televisión de años anteriores, las cadenas apostaron a una nueva visión de las series televisivas.

Por último, en la década de los 90 se da inicio a la tercera edad de oro de la televisión. Algunos teóricos la consideran como su mejor momento histórico y que parte de su esplendor fue gracias a las series, que plantean criterios, con nuevas formas de hacer y mirar televisión. Las series ficcionales televisivas, como protagonistas de la programación, tomaron su rumbo hacia cierta complejidad, tanto narrativa como a nivel de producción. En cuanto al relato, se dio una redefinición de los episodios, haciendo hincapié en la serialidad y sin la necesidad de un cierre de la trama al final de cada capítulo o al finalizar la temporada. Las narraciones comenzaron a abandonar los relatos unitarios con episodios auto conclusivos, apostando por la continuidad de la historia en el tiempo. Parte de esta nueva exploración de las series ficcionales, fue cuando grandes productoras audiovisuales comenzaron a apostar por estándares de producción más grandes, incorporando en gran medida criterios cinematográficos.

Los cruces con el cine comenzaban a ser cada vez más recurrentes y claros, el prestigio de la televisión iba en aumento a medida que sus ficciones seriales atrapaban cada vez más al espectador y brindaban un producto más profesional. A medida que la producción de series televisivas avanzaba, y con ella aumentaba su audiencia, se hizo más frecuente la presencia de directores de cine como productores o directores de algunos capítulos, en una suerte de dar importancia y resaltar una ficción de otra. Estas presencias se planteaban desde la necesidad de mostrar cierta innovación y con un mayor crédito, necesario para posicionarse en la programación de la pantalla chica.

Autoría en las series

El concepto de autor y su utilización en diferentes producciones, principalmente en las audiovisuales, conlleva desde los comienzos una larga discusión. En el cine se ha podido identificar a esta figura central con la idea de un poder relativamente total sobre la obra. En este sentido, como autor del film, la autoría generalmente es atribuida al director. Dentro de las teorías cinematográficas podemos encontrar diferentes corrientes que identifican a autores tanto clásicos como modernos.

El autor moderno está definido por la Política de Autor de los Cahieristas. La corriente planteaba que el factor personal será el criterio de referencia para poder identificar cierto estilo y recurrencia temática del autor en sus obras cinematográficas. El crítico debe poder reconocer ciertas huellas personales dentro de las creaciones artísticas de reconocidos directores.

Por otro lado, la Teoría de Autor [*Author theory*], identifica al autor en base a la totalidad de sus logros. Según esta teoría, serán llamados autores quienes sean capaces de imponer su visión sobre el material escrito por terceros. Sarris (1970) establece tres criterios para reconocer a un autor: la competencia técnica, una personalidad reconocible y un significado interno surgido de la tensión entre la personalidad y el material.

Partiendo de estos dos conceptos, destacamos el análisis realizado por Emilio Bernini (2012) quien toma ambas teorías y, teniendo en cuenta la particularidad de la forma de trabajo en las series ficcionales, determina ciertas marcas posibles de encontrar en la trayectoria de un director al que se podría llamar autor. Bernini establece una cierta recurrencia temática, una homogeneidad estilística y una coherencia narrativa como puntos de partida para la identificación de autoría en series.

A su vez, la producción de series ficcionales contemporáneas tiene como característica principal su naturaleza industrial, por lo que resulta conflictivo poder hablar de autor, más aún, utilizando la conceptualización del cine de Hollywood. La problemática comienza con la imposibilidad de identificar la figura de autor con una sola persona, como el director del film para el caso del cine. Las series se destacan, principalmente, por su forma de trabajo en equipo, donde los distintos roles, comúnmente individuales, están ocupados por grupos de profesionales.

En las series el autor-cineasta, entendido en todos los sentidos recibidos, falta. Sin embargo, ello no impide que cada una de las series (las más importantes) sea reconocible por algunos de los mismos elementos con los cuales se identifica a un autor: cierta homogeneidad estilística, cierto mundo temático, cierta coherencia en las modalidades narrativas. (Bernini, 2012, p.26)

Así, el trabajo en equipo, junto con la idea de continuidad, ponen en tensión la posibilidad de encontrar un autor de la serie. Este factor fundamental del audiovisual que implica la conjunción del trabajo de muchas personas, puede resultar contradictorio ante el concepto de autoría, sin embargo, donde se logra identificar un estilo propio de la figura creadora, podemos hacer uso del mismo. Por otro lado, cuando hablamos de continuidad en el tiempo, se pone en cuestionamiento esta posibilidad de un estilo, homogeneidad estilística propias de la autoría. Dado que la serie ficcional puede ser afectada tanto por factores internos como externos en su resultado final, tanto la recepción de las audiencias como los posibles cambios en los equipos de trabajo son fundamentales a la hora de analizar la presencia de la figura de un autor.

Nueva serialidad argentina

En la televisión argentina también se produjo una importante renovación de la ficción. A partir de la tercera edad de oro, principalmente, las series marcaron nuevos parámetros para la ficción serial. En nuestro país, especialmente, las productoras independientes tomaron un nuevo rumbo en la

producción de las series, cuando empezaron a convocar a directores de cine con la intención de una renovación en la programación local. En el año 2000 Ideas del Sur convocó a Bruno Stagnaro, uno de los directores referentes del NCA y co-director de *Pizza, birra, faso* (1998), para dirigir la miniserie *Okupas*. Una ficción con cierta caracterización urbana y realista, que provocó una fuerte identificación de la audiencia con sus personajes, marcando el comienzo de la tercera edad de oro en la televisión nacional. El ingreso de directores independientes en la televisión permitió la incorporación de nuevas ideas y la posibilidad de experimentación en un medio ajeno a sus trayectorias. Marcelo Cerdá señala las razones por la que algunos directores del NCA ingresan a las series ficcionales argentinas:

El marco de la competencia en la diferencia llevado a cabo por las productoras independientes ofreció la coyuntura para el ingreso en el medio televisivo de los realizadores del Nuevo Cine Argentino, al menos de aquellos pertenecientes a la corriente realista cuyas representaciones no eran extrañas al modo en el que el mundo popular aparecía en las ficciones televisivas. (Cerdá, 2012, p.41)

Okupas (Ideas del Sur, 2000) aparece en escena para romper un poco la rutina de la programación, poniendo en pantalla aquella realidad que tocaba a una gran parte de los televidentes, una realidad golpeada por las crisis que transitaba el país. Dos años después se suma a estas nuevas ficciones, *Tumberos* (Ideas del Sur, 2002), escrita y dirigida por Adrián Caetano, co-director de *Pizza...* Se trata de una miniserie un tanto particular, principalmente porque se desarrollaba en la cárcel de Caseros. Tanto *Okupas* como *Tumberos* posibilitaron que la audiencia se viera reflejada en la realidad que se mostraba, con personajes auténticos y realistas y las historias atravesadas por la misma actualidad que los espectadores. Es destacable la presencia de estos directores de cine en las ficciones televisivas nombradas, ya que lograron trasladar a la pantalla chica su estilo, sus temas, dejando de lado las diferencias de producción y narrativas de los medios y priorizando la representación de sectores marginales. Estas producciones rompían con la programación estandarizada, se las identificaba por su calidad técnica, por el uso de una temática original, cierto interés social y, además, por el cruce entre el lenguaje televisivo y cinematográfico y la presencia de un sello de identificación autoral.

Con el paso a una nueva década se dieron varios cambios que hicieron que las ficciones seriales comenzaran a ocupar gran parte de la programación televisiva. La sanción de la ley en Servicio de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522) junto con los concursos de fomento promovidos por el INCAA y las innovaciones tecnológicas, dieron paso a nuevos paradigmas en las series ficcionales. Además, la aparición de internet y la posibilidad de consumir contenidos a través de streaming significaron modificaciones no solo a nivel de consumo, sino también en la construcción de las narrativas seriales.

La ficción argentina se fue adaptando a estos cambios, y productoras como Netflix apostaron a ficciones realizadas en el país, disponibles solo para esta plataforma de *streaming*. Otro de los casos es el de ficciones que fueron puestas en circulación de modo simultáneo en canales de aire, canales de cable y plataformas de *streaming*, gracias a la asociación de diferentes productoras. Esto significó una gran apuesta a la narrativa serial por su circulación en diferentes formatos, como el televisivo y por *streaming*. Algunos ejemplos son *Un gallo para Esculapio* (Underground, 2017-2018) o *Historia de un Clan* (Telefe, 2015).

En estos casos en particular nos vamos a detener para poder ejemplificar de una mejor manera el concepto de series de autor. Es importante destacar la posibilidad de identificar marcas personales en diferentes tipos de ficciones, ya que más allá de las temáticas, las formas narrativas y de producción suelen ser muy diferentes entre sí. Por eso, mencionar a ciertos directores que cuentan con realizaciones en diferentes medios (en especial en el cine) y períodos, puede reforzar este concepto de autoría en las series. Tanto en el caso de Stagnaro con *Pizza...*, *Okupas* y *Un gallo...* como en el caso de Caetano con ficciones como *Pizza...*, *Tumberos*, *Un oso rojo* (2002), *Disputas*, *El marginal* (Underground, 2016-) y otras ficciones, es posible identificar sus estilos, presentes en cada una de las

ficciones a pesar de sus diferencias de producción.

Otro punto a destacar es la particularidad para designar a autores en la ficción argentina. Las series de autor pueden determinarse por quien las dirige y en la mayoría de los casos, por quien las guiona, también. Esto se diferencia de las series ficcionales estadounidenses donde el *showrunner* o el creador son quienes dejan sus marcas personales a lo largo de diferentes producciones. En todos los casos mencionados de series de autor argentinas, es su director a quien se atribuye la autoría, con un control total sobre la realización; si bien el trabajo es en equipo, la producción está bajo el control de la misma persona.

Trayectoria de Bruno Stagnaro

Bruno Stagnaro, reconocido director cinematográfico argentino, comienza su trayectoria en 1997 dirigiendo su primer film junto a Adrián Caetano, *Pizza, birra, faso*, largometraje que se consagró con premiaciones en varias oportunidades, pero que principalmente se destaca por marcar el comienzo de una nueva etapa para el cine nacional. Junto con otras reconocidas películas, *Pizza...* forma parte del Nuevo Cine Argentino, movimiento conocido por su renovación en los relatos, en la forma de producción y en el estilo.

La carrera de Stagnaro no se centraría únicamente en el cine, sino que, años más tarde, convocado por la productora televisiva Ideas del Sur, estrenaría en el año 2000 por Canal 9 la miniserie *Okupas*, que dirigió y guionó. Esta producción introdujo verdaderos cambios para la ficción televisiva del momento, poniendo en la pantalla a sectores sociales olvidados e ignorados por las telenovelas y ocupando un espacio entre los noticieros y la ficción. Luego del éxito de *Okupas*, durante más de una década, Stagnaro se dedicó a realizar trabajos por encargo, principalmente en publicidad y documentales. Entre estos se destaca el documental *Escuelas Argentinas*, estrenado en 2009 para Canal Encuentro y la serie *Impostores* en el mismo año. Si bien estos trabajos cuentan con su dirección, y en algunos también con su trabajo en el guion, estos no forman parte de las realizaciones más importantes del director.

Años más tarde, en contraposición a las producciones que venía realizando, llega una de sus grandes obras; en 2017 estrena la serie *Un gallo para Esculapio*, ficción que lo volvería a poner en la escena nacional. Coincidiendo nuevamente con un momento de inestabilidad en el país y con un claro resurgimiento de las series, Stagnaro pone en pantalla aquellos barrios marginales de la Ciudad de Buenos Aires, pero de una manera diferente. Como condimentos, agrega a la historia la riña de gallos y los piratas del asfalto, haciéndose cargo de la narración.

El reconocimiento de este director parte principalmente de su intención por narrar historias que atraviesan nuestra realidad y nuestra cotidianidad; el mundo marginal se convierte en una de sus marcas principales. Sus barrios, sus personajes, el lenguaje particular y, principalmente, la realidad que transitan día a día, se muestran en contraposición con las ficciones, tanto cinematográficas como televisivas, que ocupan un gran lugar en la programación y cartelera nacional, que muestran sectores de clase media-alta, dejando de lado otros espacios de representación de la audiencia.

En cierta manera, se puede ver claramente la sensibilidad urbana de Bruno Stagnaro en sus producciones más conocidas; *Pizza...*, *Okupas* y *Un gallo...*, son un claro reflejo de su mirada ante la realidad. Si bien existen varias coincidencias en cuanto a los espacios transitados o actores presentes, se puede distinguir aquella recurrencia temática, criterio estético y coherencia narrativa, que Bernini consideraba como criterios de autoría en una serie. Los contextos atravesados por las crisis del país, los espacios y personajes marginales y un lenguaje propio de los sectores olvidados, son solo algunas de las marcas personales que podemos reconocer en las obras más reconocidas de Stagnaro.

Autoría de Stagnaro

Al momento de mencionar la autoría de Stagnaro pueden surgir diferentes puntos de discusión, principalmente si nos basamos en las teorías de autor cinematográficas, puntualizando en la diferencia entre las producciones analizadas en este trabajo (un largometraje, una serie televisiva y una serie ficcional audiovisual). La condición de autor del director radica principalmente en las continuidades dentro de estas diferencias, donde es posible encontrar criterios y características que se mantienen a pesar de ser diferentes en su manera de producción, en la estructura narrativa y fundamentalmente en el contexto de estreno y emisión. Basándonos en un análisis de los conceptos cinematográficos de autoría y particularmente, en los conceptos planteados por Bernini, desarrollaremos a continuación marcas recurrentes en las obras del director.

Ficción realista

Al presentar las producciones de Stagnaro, lo primero que podemos destacar de sus ficciones, es el fuerte realismo, que se reconoce en su intención de retratar ciertos aspectos de la realidad, de una manera auténtica y verosímil. Las producciones analizadas en este trabajo, tienen la particularidad de contar con un criterio estético en el que prevalece un registro inspirado en el documental, componiendo estas narraciones ficticias con elementos que las hacen semejantes a la realidad; siendo atravesadas por el contexto.

Los contextos de crisis en nuestro país coinciden de alguna manera con las producciones de Stagnaro; las problemáticas tanto económicas como sociales atraviesan los relatos del director. *Pizza...* si bien, plantea a la ciudad de Buenos Aires como escenario principal —y con todo lo significa una ciudad como parte de la narración—, podría decirse que la historia solo se centra en un grupo de jóvenes desempleados tratando de sobrevivir. Pero el film no se queda solo en esa postura, sino que, a través de algunas escenas y en algunos diálogos, contextualiza el relato de una manera particular y lo ancla dentro del contexto en el que fue realizada. La constante búsqueda de Pablo y del Cordobés por sobrevivir y obtener dinero a través de la delincuencia y no gracias a un trabajo, es un claro síntoma de la desesperanza de muchos jóvenes durante finales de la década de los 90.

En las ficciones seriales esta sutileza de la realidad implicada en el relato sigue presente. Tanto en *Okupas* como en *Un gallo...* el contexto se materializa en aquellos personajes que forman parte de la representación de diferentes grupos y sectores de la sociedad. Estas ficciones no tienen como intención trasladarse a un contexto de crisis para mostrarlo y así basar la narración en esa situación problemática, sino, por el contrario, las narraciones son atravesadas por el contexto, el mismo que afecta contemporáneamente tanto a los realizadores como a la sociedad en el momento de la producción. La crisis se hace presente en el relato de una manera sutil y forma parte de su composición.

Durante la década de los años 90 en el cine, como en los 2000 en la televisión, era poco común encontrar ficciones que se ubicaran e hicieran un recorrido de una manera verosímil por espacios marginales, tales como algunos barrios del Conurbano. *Pizza...* significó grandes cambios en el cine nacional planteándose desde sus primeros planos en el centro de Buenos Aires, poniéndose del lado de los ciudadanos que recorren la ciudad día a día. El travelling del comienzo, con un punto de vista ubicado en el interior de un auto, mostrando el cotidiano de la Avenida 9 de Julio y de la ciudad, resultó significativo por mostrar lo que muchas veces era ignorado. En cuanto a los espacios, este film se destacó por el uso de escenarios naturales. Algo parecido sucedió con *Okupas*; si bien en el cine comenzaba a ser más común este tipo de ficciones gracias al Nuevo Cine Argentino, la televisión continuaba con su estructura de estudios e historias acartonadas. La primera ficción televisiva de Stagnaro siguió con la línea estética de su ópera prima, ubicándose en el barrio de Congreso, pero particularmente destacándose por centrar parte de la narración en Dock Sud. Puntualmente, *Pollo vive en las Torres del Docke*, lo que representó nuevos espacios en la TV, no solo como espacio, sino también mostrando

estos sectores sociales ignorados. El uso de los espacios y sectores marginales comenzó a estar más presente en las producciones nacionales, por lo que *Un gallo...* no representó algo innovador en ese aspecto. Sin embargo, esta ficción es destacable por el trabajo de múltiples escenarios. La narración se desarrolla en una amplia área del Conurbano (en torno del denominado “Camino de cintura”) y la producción logra plasmar de manera auténtica el recorrido por estos lugares. Además, cada espacio forma parte de la composición de cada personaje, como así también ellos le dan vida a cada escenario habitado y transitado.

Los personajes son un componente fuerte del realismo es importante destacar cómo cada personaje complementa de una manera correcta al relato, logrando especialmente la identificación del espectador antes mencionado. Tanto Ricardo como Nelson, Chelo o el Cordobés son personajes que podemos encontrar en nuestro cotidiano, reconociendo actitudes como formas de pensar o la vida que llevan. Las ficciones y los espacios que habitan estos relatos no están solo integradas por locales, sino que el inmigrante y ajeno al espacio también tiene su representación. Otro de los elementos del realismo verosímil es el lenguaje; los diálogos compuestos por modismos y jergas propias y representativas es lo que hace que un relato sea creíble. Esto también representó un punto de quiebre tanto en el cine como en la televisión con el estreno de *Pizza...* y *Okupas*. La jerga callejera, urbana y marginal se apropia de las narraciones, principalmente como forma de representación de distintos sectores sociales y utilizando la diferencia entre estos como referencia.

Por último, para poder entender estas ficciones como realistas, hay que tener en cuenta el modo en que se ubican con respecto a distintos sectores sociales. La marginalidad es la fortaleza de estas narraciones, ya sea a través del retrato auténtico como a través de la diferencia con otros sectores y espacios. Este punto, como una de las características más importantes y como marca del autor, está compuesto de todos los elementos a su alcance, tales como la narración, los espacios, los personajes y aquellos elementos mencionados anteriormente. Además, el uso de una estética centrada en un registro inspirado en el documental y desprolijo² hace más rico al relato.

Ciudad como personaje

Partiendo de la utilización recurrente de ciertos espacios, es posible considerar la localización geográfica como marca personal del estilo de Stagnaro, no solo como contextualización de los relatos, sino también como el lugar de especial relevancia para el tránsito y desarrollo de los personajes. Podría decirse que el escenario principal es Gran Buenos Aires, donde cada una de las narraciones irá instalándose en algunas zonas en particular. Esta ubicación no será al azar, sino que cada relato, como los personajes, están afectados de alguna manera por el espacio que habitan, convierte a la ciudad en un personaje más.

De los ejemplos más claros tenemos en el film *Pizza...*, es una de sus escenas más importantes los personajes suben al Obelisco, y en una suerte de contextualización, mencionan las pizzerías más famosas de la zona. Esta escena cuenta con la Avenida 9 de Julio de fondo y con una representación diferente de la ciudad, que confrontaría con la ficción cinematográfica del momento. Así la ficción constantemente va recorriendo la ciudad de Buenos Aires. En el caso de *Okupas* la relación con el espacio se da a través de sus personajes, siendo su origen una parte fundamental para su caracterización. En esta línea sigue *Un gallo...* con la fuerte presencia de diferentes actores sociales que componen el espacio que habita el relato.

La ciudad en las ficciones de Stagnaro cumple un papel de personaje principal, es una parte fundamental de la estructura de las historias y de los personajes. Forma parte del realismo verosímil que construye en sus relatos, apelando a la identificación de los espectadores y siendo este también, uno de los grandes puntos de éxito para estas ficciones.

² En el caso de *Un gallo para Esculapio*, la estética está ubicada en un criterio prolijo de la desprolijidad que caracteriza a la trayectoria del director.

Los personajes

Otra de las marcas representativas de Stagnaro en sus producciones, es la forma de construcción de los personajes de estas narraciones. En este punto es importante destacar la particularidad de las ficciones seriales, en su posibilidad de continuidad narrativa en el tiempo, permitiendo un mayor desarrollo de los personajes. En este punto es donde más se destacan tanto *Okupas* como *Un gallo...* en el arco de sus personajes principales.

En el caso de *Okupas*, la miniserie se diferenció de la programación del momento por lograr mostrar en 11 capítulos todo un proceso de transformación de su personaje principal, utilizando el tiempo como una herramienta para mostrar al personaje como alguien real y cotidiano, con un momento de desarrollo por el que podría pasar cualquiera de nosotros. Justamente, esto formó parte de la renovación de las series que introdujo la tercera edad de oro de la televisión; el desarrollo de personajes con cierta dualidad, dejó de lado las tradicionales relaciones antagónicas entre buenos y malos. Los personajes de Stagnaro están compuestos de esta manera, lo que logra representaciones más reales; la sensibilidad de cada uno es lo que hace que el relato se enriquezca. Otras de las posibilidades que da la serialidad es que el accionar de los personajes puede tener una fuerte influencia de su pasado, sus vivencias forman parte del relato y pueden manifestarse de diferentes formas. Uno de los ejemplos más claros es el personaje de Pollo, a quien le pesa su pasado marginal al relacionarse con Ricardo.

Tanto los personajes como las historias de Stagnaro tienen un fuerte peso de los valores, los códigos de convivencia y, en especial, la pertenencia a grupos. Con un rápido vistazo de las ficciones estudiadas queda más que claro que la amistad es uno de los valores más presentes, las primeras protagonizadas por un grupo de amigos y, en *Un gallo...*, con un planteamiento de la amistad menos numerosa, pero con una fuerte importancia de la lealtad entre sí. Acompañado de la amistad, otro de los valores fuertes es el de la familia, donde se mantiene la importancia en la lealtad y la protección entre sus miembros. Otro de los puntos fuertes en las relaciones entre los personajes de Stagnaro es la protección entre sí: algunos de ellos desde una postura de experiencia, toman un rol protector en relación a otros. Pollo es uno de los ejemplos más claros de esta relación, ya que desde su experiencia en la calle enseña y muestra a Ricardo un mundo desconocido para él. La relación de amistad entre estos dos personajes tiene mucha admiración por parte de Ricardo hacia Pollo, y protección de parte de este último con su amigo de la infancia.

El desarrollo de estos personajes es destacable por todas las facetas que logran mostrar a lo largo de los relatos, demostrando que no solo pueden ser sujetos peligrosos y amenazantes, sino que tienen sus lados sensibles. Cada uno de ellos cuenta con una gran dualidad que los enriquece.

Estilo

Las marcas personales de Stagnaro se pueden encontrar tanto en diversos aspectos generales como en pequeños detalles, y cada una de ellas forma el estilo del director. Este es uno de los puntos más importantes de su autoría, ya que, la unión de sus marcas y la composición del relato a través de ellas, hacen que su trayectoria se diferencie. Como se viene mencionando y analizando, una de las representaciones más características del estilo del director es su forma de trabajo con el realismo y la marginalidad. La relación entre estos dos aspectos se compone de diversos elementos tales como el lenguaje, los personajes, el contexto y los componentes técnicos-formales que le dan verosimilitud al relato.

La verosimilitud de estas ficciones no solo se apoya en el relato y la representación de estas realidades, sino a través de diferentes aspectos técnicos-formales que la diferencian de otras, comenzando con el criterio de un registro impropio y cuasi documental, que confunde algunas escenas de la ficción con los noticieros, como sucedió en el caso de *Okupas*. Desde la fotografía, el realismo se

nutre del uso de una iluminación natural y realista, con un tratamiento del color que acompaña esta decisión. Lo llamativo de estas ficciones es que la imagen al estilo cinematográfico sigue presente en las ficciones seriales, a pesar de tener como finalidad su visionado en la televisión u otras pantallas como tablets o computadoras. Stagnaro logra mantener los planos grandes para la descripción de los espacios, como también el uso de la profundidad de campo. Al momento del estreno de *Okupas*, una de las características que llamó la atención de los televidentes, fue la sensación de estar viendo cine en la televisión. Uno de los planos más representativos de esta idea es el de Ricardo, Pollo, Walter y Chiqui caminado por Quilmes, un plano que los muestra a lo lejos, sin diálogos y dejando que la escena tenga una expresión más cinematográfica. Además, el uso de escenarios naturales refuerza esta idea de reflejo de la realidad, con la utilización de la calle y el Conurbano como un gran escenario.

El estilo cinematográfico es acompañado por el sonido, también con su criterio realista en el que prevalece el sonido directo, donde en ciertos momentos el registro imperfecto, con el ruido de la ciudad de fondo, les otorga a los diálogos la verosimilitud necesaria. Otro de los factores que acompaña al estilo del director, es la banda sonora integrada por la música popular, haciendo un recorrido por los diferentes géneros, principalmente nacionales. La presencia del rock nacional, el folklore, la cumbia y algunos tangos, le dan armonía a todos estos elementos que hacen al verosímil de estas ficciones.

El montaje lineal y narrativo es el que prevalece en los relatos, con un uso casi nulo de los flashbacks. El director hace mayormente uso de un montaje rítmico que acompaña el accionar de los personajes y el avance de la narración; a medida que cada ficción va llegando a su final y al clímax del relato, el montaje toma un ritmo más acelerado en coordinación con las persecuciones que suceden. El montaje es otro de los puntos de diferenciación con las ficciones televisivas, por ejemplo, *Okupas* plantea un ritmo que permite la descripción de los personajes y de la narración, diferente del ritmo acelerado de las ficciones del momento. Puntualmente en *Un gallo...* es donde podemos ver más intervención de cámaras lentas reforzando ciertas emociones y momentos de la ficción.

Finalmente, quisiéramos destacar el uso de no actores, y la convocatoria de personas cercanas a los espacios sociales mencionados, como así también a esas formas de vida, punto que logró que las interpretaciones no fueran forzadas, y en cierta manera, hubiera una gran coherencia con el *physique du rol* de cada personaje. Todo el conjunto de criterios analizados y las decisiones del director, son lo que diferencian su trayectoria de la de otros directores nacionales, permitiéndonos observar en él un estilo propio y una forma de creación y de trabajo identificables con la noción de autor.

Adaptación del concepto de autor

Teniendo en cuenta las notables diferencias entre las producciones estudiadas, la búsqueda de este trabajo se centra en identificar una autoría o huellas personales de la figura creativa, a pesar de las diferentes producciones realizadas por el mismo, y teniendo en cuenta los parámetros y condiciones, principalmente a la hora de la producción. Esto quiere decir que no solo es necesario un estilo firme del director/creador, con la presencia de marcas personales en sus realizaciones, sino que es relevante el análisis de diferentes condiciones exteriores. Estas suelen estar dadas, más que nada, por las productoras involucradas, los canales, el espacio de producción y de estreno. En muchos casos, el resultado final puede estar condicionado por decisiones de producción o los equipos con los que trabaja el creador o director. Es importante tener en cuenta los diferentes factores externos, como los medios de distribución o las cadenas productoras, a la hora de analizar ficciones seriales. Para una adecuación del concepto sería adecuado no ignorar estas condiciones, el papel que juegan las productoras en el resultado final y en el proceso de creación. A estos factores, se suma la diversidad de tipos de realización que el director o directora tenga en su trayectoria, prestando atención a si sus trabajos son solo series ficcionales o si también se desempeña en el cine.

Por esto, podemos afirmar que el trabajo de Bruno Stagnaro es reconocible: a pesar de las diferencias ya mencionadas entre cada una de las ficciones estudiadas, logra plasmar su personalidad. Estas ficciones se distinguen no solo por formar parte de su trayectoria, sino por ser un contenido de calidad. Siendo reconocible así, su trabajo como director cinematográfico en diferentes tipos de producciones audiovisuales.

El estudio y la adaptación del concepto de autoría aquí presentado supone una primera exploración y amerita una mayor profundización, realizando un análisis del trabajo de otros directores y directoras cinematográficas que cuentan con realizaciones en ficciones seriales. Como ejemplo, podemos mencionar algunos nombres consagrados del NCA, tales como Caetano, así como otros que han explorado en nuevos medios, como Lucía Puenzo, Luis Ortega o incluso directores reconocidos por sus producciones televisivas y que han explorado el mundo cinematográfico, como Damián Szifrón. Como se mencionó anteriormente, en la producción local es importante la presencia de estos directores en ficciones seriales, como un tipo de garantía para el éxito y como contenido de calidad. Por esto es importante un estudio más amplio de las ficciones seriales argentinas del período, teniendo en cuenta la forma de producción, las particularidades correspondientes y la confluencia de influencias cinematográficas y televisivas sobre ellas.

Bibliografía

- Bazin, A. (1957). De la política de los autores. *Cahiers du Cinéma*, n° 70, pp. 2-11.
- Bernini, E. (2012). Las series de televisión y lo cinematográfico. Algunas notas. AA. VV. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n°10, pp. 25-40. Buenos Aires.
- Berti, A. (2018). *Reanudar y capturar: Sobre la percepción de la ficción serial* [manuscrito presentado para publicación]. Mimeo.
- Caetano, A. (2002) *Tumberos* [serie de televisión]. Argentina: Ideas del Sur.
- Caetano, A. (2002) *Un oso rojo*. [película]. Argentina: Lita Stantic Producciones.
- Caetano, A. y Stagnaro, B. (1998) *Pizza, birra, faso*. [película]. Argentina. Palo y a la Bolsa Cine
- Dall' Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad. AA. VV. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n°10 pp. 71-89. Buenos Aires.
- Hitchcock (1955 -1965) *Alfred Hitchcock Presenta* [serie de televisión]. CBS – NBC. Estados Unidos.
- Manzotti, P. (2014). *Seriemanía*. Buenos Aires: Random House.
- Ortega, L. (2015) *Historia de un clan* [serie de televisión]. Telefe: Argentina.
- Ortega, S. (2003) *Disputas* [serie]. Argentina: Ideas del Sur.
- Ortega, S. Caetano, A. (2016-) *El marginal* [serie de televisión]. Argentina: Underground Producciones.
- Sarris, A. (1970). *El cine norteamericano*. Ciudad de México: Diana, S. A.
- Scolari, C. (2008). La estética posthipertextual. D. Romero López y A. Sanz Cabrerizo(coord.) *Literatura del texto al Hipermedia* (pp. 73-79). Barcelona: Anthropos.
- Schwarböck, S. (2012). Historia de un error. La legitimación estética de las series. AA. VV. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n°10, pp. 7-23. Buenos Aires.
- Stagnaro, B. (2000) *Okupas* [serie de televisión]. Argentina: Ideas del Sur.
- Stagnaro, B. (2017-2018) *Un gallo para Esculapio* [serie de televisión]. Argentina: Underground Producciones.
- Thompson, R. J. (2007). Preface. J. McCabe y K. Akass (ed.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (en inglés). Londres: Tauris. pp. xvii-xx.

Julieta Maldonado

Licenciada en Cine y Televisión y técnica productora en medios audiovisuales por la Facultad de Artes (UNC). Participó como ayudante alumna en la cátedra de Análisis y Crítica, de la misma casa de estudios. Se desempeñó como productora y asistente de dirección en múltiples trabajos.

juli.maldonado18@gmail.com

Cómo citar este artículo

Maldonado, J. (2021). La autoría en la ficción serial argentina: Análisis de las obras de Bruno Stagna-ro. *Sendas*, 4(1), 7-18.