

Intuición, una huida de la literalidad y una mecedora para marcar el cine nacional

Entrevista a Bruno Stagnaro¹



Victoria Gurrieri* y María Iribarren

Bruno Stagnaro nació en Buenos Aires en 1973 y se formó en su hacer cinematográfico en la Universidad del Cine.

En 1995 presentó el corto *Guarisove, los olvidados* a la primera edición del concurso de cortometrajes organizados por la ENERC y fue uno de los ganadores junto a Lucrecia Martel, Ulises Rosell, Sandra Gugliotta, Daniel Burman y Adrián Caetano. Ese grupo heterogéneo en edad y propuestas pasó a la historia del cine nacional como autores y autoras del Nuevo Cine Argentino, versión década del noventa. En 1998, *Pizza, birra, faso*, escrita y dirigida por Stagnaro y Caetano, demostró que estaba emergiendo otra manera de hacer cine. En el año 2000, el estreno de *Okupas* amplió lo decible en televisión y se convirtió en una serie de culto.

En 2006, Stagnaro fue convocado por Juan José Campanella –junto a Paula Hernández y Sebastián Pivotto– para codirigir la miniserie *Vientos de agua*, acaso una de las coproducciones televisivas más ambiciosas en el panorama local.

¹ Versión editada y reducida de la entrevista pública mantenida con Bruno Stagnaro a través del campus virtual de la UNPAZ, el 24 de septiembre de 2021.

* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, de la UNPAZ.

Después, integró el grupo de productoras y productores que llevaron adelante la nueva señal educativa y cultural del Ministerio de Educación: canal *Encuentro*. Desde ahí hizo *Escuelas argentinas*, *Pequeños universos*, *Interiores: mi cuerpo y yo*, *Jardines*, *Escuela de maestros*, *Primal*, *Nacionalidad villera*.

Incursionó en la gran industria con *Impostores* (2009, Fox) y *Un gallo para Esculapio* (2017-2018, Underground-TNT-Telefé).

Es hijo de Juan Bautista (director y guionista) y hermano de Matías y Gabriel, ambos productores y directores audiovisuales, con los que ha trabajado en muchos de sus proyectos.

Entre las muchas series de ficción y documentales, películas y telefilms que produjo, escribió y dirigió, Bruno Stagnaro hizo cine publicitario, llenó libretas de apuntes y fundó la productora Boga Bogagna. El logo es una mecedora. En su web, ofrece un manifiesto singular:

En Boga Bogagna nos gusta mirar. Es lo que hacemos. Nos gusta.

A veces miramos las cosas de un modo apasionado. Otras, preferimos cierta distancia.

Nos gusta detenernos a reflexionar sobre aquello que miramos. Creemos en la pausa.

Por eso la sillita. Como cuando la nona nos mecía junto a la ventana.

Aquella pausa prometía un mundo. Cada proyecto requiere una mirada propia.

Nuestro trabajo es encontrarla.

Contornos del NO (CdelNO): A diferencia de lo que ocurrió con otras películas y series de fines de los noventa, el realismo de *Pizza, birra, faso* y de *Okupas* mantiene su vigencia. Las pibas y los pibes pueden mirarlas, entenderlas y conectar con esas realizaciones. ¿Cuál es la mirada propicia para que una obra audiovisual, anclada en la realidad, no envejezca a través del tiempo?

Bruno Stagnaro (BS): En principio, no tengo la menor idea. Puedo responder como espectador de obras que son muchísimo más viejas que las mías y que están totalmente vigentes. Me parece que tiene que ver con intentar hablar de problemáticas humanas independientemente del contexto. El contexto es la envoltura del relato, pero, en el fondo, el verdadero interés está un poco más adentro.

Otra cuestión es que a mí nunca me interesó el realismo en sí mismo. Me interesa más que se manifieste cierta contradicción o que aparezca el absurdo en una circunstancia realista. Tanto *Pizza...* como *Okupas* tienen algo de eso: la búsqueda de cierta crudeza y, al mismo tiempo, una mirada más irónica y ambigua. Ninguna de las dos quedó presa de lo literal.

CdelNO: Sin embargo, ninguna de las dos es una propuesta fantástica o de ciencia ficción. Los personajes existen, las locaciones existen. Cuando empezaste a filmar, ¿cuáles fueron tus referencias cinematográficas?



Stagnaro hace *Guarisove, los olvidados* (1995), sobre la Guerra de Malvinas.



Bruno Stagnaro filmando *Okupas*.

BS: Por ejemplo, *La dulce vita*: un relato que ancla en la realidad de un modo muy concreto, pero después se va hacia su propia búsqueda. Es ese tipo de cine el que siempre me interesó más. Sumado a la construcción vincular entre los personajes.

En *Pizza...*, por ejemplo, la secuencia de la entrada al obelisco. Es bastante poco probable que suceda una cosa así en términos realistas, pero la construcción te lleva a que lo asimiles como posible, como realista, cuando claramente está bebiendo de otras fuentes.

Yendo a *Okupas*, la situación en el baño del Teatro San Martín, cuando el personaje de Ricardo (Rodrigo de la Serna) les roba música a los músicos expresando toda la frustración que él tiene encima. En términos realistas es muy difícil que suceda eso.

Eso era lo interesante para mí: tratar de estar montados sobre la verdad del personaje antes que sobre la supuesta verdad de las situaciones que, en el fondo, es algo completamente inasible. Porque, ¿qué es la realidad? Si es confuso responder viviéndola, imagínate intentar establecerla en un relato. En cambio, siempre me interesó el límite difuso entre el enfoque realista y algo más surrealista porque creo que la realidad se manifiesta muchísimas veces de un modo surrealista y mi intención era intentar aprehender eso.

Por supuesto, es lo más difícil del mundo. De cualquier manera, la marca estética por la marca estética de la crudeza, nunca me interesó.

Metodológicamente me doy cuenta que me influyó mucho, aunque lo advertí tardíamente, mi larga experiencia en filmar sociales (casamientos, celebraciones familiares). Mirado a la distancia, cuando hacía sociales me interesaba contar algo de la atmósfera que veía en el lugar, más allá del formato típico. Tanto en *Pizza...* como en *Okupas* yo hice muchísima cámara. No hubiera podido hacerlo con tanta confianza si no hubiera tenido el bagaje de andar persiguiendo novios a través de bailes y trencitos cariocas.

Es cierto que hubo una forma de trabajo bastante “espontánea”, digamos, porque si bien teníamos escrito el guion y estaba claro de qué iba cada escena, en ese momento en particular creía mucho en lo que sucedía con los actores adueñándose del texto. Después fui perdiendo esa credulidad pero, en-

tonces, todavía dejábamos bastante espacio para lo imprevisto. Deliberadamente lo generábamos. Eso, muchas veces, conspiró a favor y, obviamente, muchísimas otras, conspiró en contra. En esos casos, las escenas no quedaban en el programa. Cuando sí quedaron fue porque esa manera de emergencia de la realidad sin filtro alguno sumó al relato.

Los ejemplos más concretos que tengo: uno, en el capítulo 4 de *Okupas*, que filmamos en el *Doque*, después que se arma el lío y los personajes huyen, filmamos un plano en el que los pibes venían corriendo a cámara, escapando desde la puerta. Justo cuando terminábamos, mágicamente, la lámpara del fondo estalló y se cayó. Cuando vimos lo que había pasado pensamos que al que se le ocurrió había tenido una idea brillante. Por supuesto, no había sido ninguno de nosotros (Risas).

Ese tipo de situaciones ocurrían bastante, porque les dábamos lugar. Algo parecido es el caso de los actores. Por ejemplo: Dante (Mastropiero) era una usina de generar textos totalmente impensados por nosotros pero que estaban muy vivos. Ahora, el momento en que los decía era irrepetible porque en la toma siguiente decía otra cosa. Más allá de Dante, que fue un caso extremo, los cuatro chicos¹ fueron generando un afecto entre ellos que yo creo que fue verdad. Y eso no es algo que uno pueda controlar: sucede o no sucede, y tuvimos la suerte de que sucedió. Esa eventualidad retroalimentó las escenas todo el tiempo.

CdelNO: De alguna manera, la experiencia que describís se acerca a la del documentalista cuando sale a buscar una historia y la idea original se desvía porque encontró otra cosa.

BS: Más en *Okupas* que en *Pizza...* En todo caso, en *Pizza...* el proceso fue al revés porque ese impacto con algo inesperado sucedió mientras filmaba un documental y entré en contacto con la anécdota del taxi que originó la historia de la película. Entonces, de alguna manera, en *Pizza...* pasó pero en el proceso de escritura.

En *Okupas*, en cambio, estaba muy presente todo el tiempo. Obviamente, eso también tiene su costo. Siempre digo que un desarrollo productivo en televisión o en cine tiende a controlar los procesos para acotar el riesgo. Y lo nuestro fue un poco al revés.

CdelNO: ¿Cómo organizás el trabajo de escritura del guion? ¿Qué partes tomás para vos y cuáles delegás en otros?

BS: Tengo un gran problema y es que, en general, tiendo a delegar poco. Me doy cuenta de que es un trabajo orbital. Voy orbitando, tratando de entender la forma de lo que quiero hacer, descubriéndolo en la bruma y esperando que sedimente a lo largo del tiempo. Después hay un momento en el que, inexorablemente, me extravió por completo por la cantidad de material y de opciones que se generaron. Me

¹ Se refiere a los protagonistas de *Okupas*: Rodrigo de la Serna, Diego Alonso, Ariel Staltari y Franco Tirri.



Okupas se transmitió por Canal 7 en 2000. Desde 2021 está disponible en Netflix.

cuesta muchísimo decidirme entre dos opciones y eso se va expandiendo... (Risas). De cualquier manera, después de un determinado tiempo la forma empieza a verse más clara y ahí se vuelve más sencillo.

En términos prácticos, yo trabajo mucho lo que es la estructura. Cuando empiezo a percibir qué escenas podrían derivar de esa estructura, a menudo le pido a Ariel (Staltari, coguionista de *Un gallo para Esculapio*) que arranque con un primer desarrollo de diálogo o de una primera escena que está planteada conceptualmente y que él ya puede dialogar. A veces sirve y, otras veces, nos sentamos los dos y empezamos a escribir juntos.

Ahora lo que estoy haciendo, que es una novedad porque antes no lo hacía, en paralelo mantengo charlas con distintas personas de mi equipo. Entre todos vamos explorando caminos y analizando opciones y atmósferas.

Digamos que, de principio a fin, el proceso completo me cuesta delegarlo. En el final del desarrollo siempre estoy.

CdeINO: O sea que el único que sabe cómo empieza y cómo termina sos vos...

BS: ¡No, ojalá supiera eso! (Risas). Nunca tengo la menor idea. Aunque sí la intuición de que, más o menos, en la bruma se ve una forma y entonces es cuestión de machacar y machacar hasta que la cosa se va tornando real. Me pasa bastante que trato de plantear un *storyline* de la estructura del capítulo, las escenas y demás, pero nunca termina siendo igual al *storyline* del guion. Indefectiblemente, cuando trabajamos con Ariel estar en el nivel más bajo del desarrollo de una escena nos da un montón de información que cuando la mirábamos desde la estructura no podíamos ver. Información en relación al ritmo como cuestiones vinculares que aparecen de golpe. Porque, cuando tirás de la piola, te apa-

recen un montón de relaciones, conflictos y otras posibilidades que, tres meses atrás, habías dado por caducas y, sin embargo, vuelven. Eso no se ve hasta el momento en el que estás en el umbral más bajo de la escritura que es frente al teclado escribiendo “dice tal cosa”, “dice tal otra”.

Porque el planteo original lo hacés desde lo conceptual y lo imaginás de una manera. Pero después te metés en el desarrollo y podés llegar a la conclusión de que o no fluye o no tiene el ritmo que vos sentís que debería tener. O sea, la escena terminó y ya te pide otra cosa, entonces la carga de información o lo que habías planeado para esa escena tenés que tirarlo para adelante porque esa, así, está agotada.

Es muy dinámico... o, por lo menos a mí, me resulta extremadamente dinámico y no logro desarrollar un método de trabajo. Es muy artesanal.

CdelNO: ¿Puede ocurrir que durante las grabaciones se modifique ese guion?

BS: Básicamente, la historia de mi vida es esa (Risas). Estoy intentando, de una manera seria y de verdad, que no me suceda en lo próximo que voy a hacer porque no tengo ese margen. Tengo que lograr un proceso en el que todo esté fríamente calculado, cosa que nunca me pasó... La verdad es que, aparte, me resulta más interesante del otro modo. El caso de *Okupas*. Está bien, fue un caso extremo y no creo que sea muy saludable transitarlo dos veces, pero me resulta lógico que sea imposible planificar todo sentado en una habitación, pensando las cosas racionalmente. Vos necesitás estar ahí, ir topándote con las caras de los actores, ir entendiendo su cosmovisión, qué te propone cada uno. En función de eso, darte el margen de adaptar lo que habías pensado para ese personaje a la persona que lo va a interpretar. Hay que tratar de no caer en la rigidez de querer llevarlo sí o sí a lo que vos habías racionalizado. Claro, hay una parte de este proceso que es racional y otra que es intuitiva y ahí, sobre la cancha.

CdelNO: ¿Qué diferencia hay entre el guion de una ficción y el de un documental? ¿Cómo te manejas en esos registros?

BS: En el caso de los documentales, nunca hice guiones. Tenía un planteo general de lo que íbamos a buscar. Por ejemplo, en el proyecto en el que más involucrado estuve, porque lo dirigí yo, que fue *Escuelas argentinas*, el “método” fue el mismo: ir viendo sobre la marcha qué se podía contar. Sí tenía en la cabeza que iba a estar cinco días en una escuela y que tenía que decidir qué ciclos contaríamos. O sea, dentro de todos los estímulos que veía, ya el primer día trataba de detectar qué podría ser materia prima para transformarse en un ciclo que me permitiera narrar algo interesante en el acotado tiempo que iba a estar allí, de tal manera que tuviera presentación, nudo y desenlace.

Generalmente mandábamos una persona que hacía una investigación previa y cuando llegábamos nos sugería los personajes que podían ser más interesantes. A veces seguíamos ese camino ya trazado, y otras mi primer día allí era determinante para modificar el planteo.

No me considero un documentalista. Traté de captar lo que me resultaba más interesante en los ámbitos en los que estábamos. Y la verdad es que había algunos lugares muy interesantes. Recuerdo una escuela de la comunidad wichi en la que hacían un trabajo de análisis de las palabras para trasladar a su lengua los conceptos que no existían en ella. Por ejemplo, cómo deberían decir “computadora”, que por ser un objeto nuevo no había una palabra en wichi que lo expresara. Decidieron llamarla “morral” porque la computadora tiene carpetas en las que también se guardan cosas.

¡Cuando sucede algo así, ya está! Estás presenciando algo que está vivo y que sucede en ese momento. Después, claro, muchas veces terminábamos cayendo en la ficcionalización porque no encontrábamos qué contar. Es decir, de alguna manera teníamos que empujar el relato para sostener el interés sobre algunas cosas.

CdelNO: La preocupación por el lenguaje, casualmente, es un rasgo característico en tu obra, incluso aparece tematizado. ¿Cuál es tu estrategia para ajustar el verosímil en los diálogos y cómo lograrás reproducir tan fielmente el uso del lenguaje en jóvenes marginales?

BS: Lo veo en dos planos: por un lado, la cuestión práctica del habla callejera que a mí, en general, se me escapa por completo. No tengo la menor idea. Por eso, tanto en *Pizza...* como en *Okupas* era fundamental trasladarles a los pibes el esquema de la escena y los puntos de inflexión por donde iba a pasar dándoles la libertad para que ellos los adaptasen a sus modos de hablar. Algunas frases, sobre todo en *Pizza...*, estaban bastante próximas a lo que quedó.

En *Okupas*, las líneas de los pibes protagonistas estaban bastante próximas, pero lo de Dante era imposible. Dante inventaba el lenguaje y yo tardaba en entender lo que estaba diciendo.

Ahora, más allá de este plano de las formas verbales, digamos, que no sé si importa tanto para que algo quede expresado de un modo verdadero, me parece decisivo encontrar cómo se expresa el personaje desde su particularidad. Ahí hay un espacio en el que uno tiene que moverse e intentar despegarse del lugar común, del hablar callejero, para encontrar el vehículo propio de cada personaje.

Si lo pienso retroactivamente, es cierto que siempre me interesó la cuestión del malentendido, las palabras y sus dobleces. Porque esto mismo ya estaba en *Guarisove* y, desde el punto de vista del lenguaje, esa expresión “guarisove” no está tan lejos de “el mascapito” en cuanto a la función dramática que cumple en la escena. Por supuesto que lo de “el mascapito” lo armó Dante en el casting y quedó así porque cerró por todos lados. Pero los ejemplos son más o menos análogos.

Siento que, por un lado, es importante reproducir la verdad del lenguaje como se está expresando en la calle y, por otro lado, es importante no quedar preso de eso porque si no lo que lograrás es un muestrario permanente de formas huecas. A la larga eso suena mal, no porque el actor lo actúe mal, sino porque estás poniendo el foco en la forma y no en el contenido. Estás poniendo el foco en que esas son las palabras correctas pero te falta el espíritu del personaje que las expresa y algún matiz un poco más personal.

En *Un gallo para Esculapio*, la problemática del lenguaje que atraviesa a los personajes era como un gesto de rebeldía frente al hecho de sentir que ya se había tornado algo muerto. La permanente invocación del lenguaje tumbero como sinónimo de crudeza o como sinónimo de la calle cuando, en realidad, pasa a ser un cliché total. De alguna manera me siento partícipe, incluso en una pequeña medida me pesa, de haber puesto de moda ese tipo lenguaje con *Okupas*. Y la verdad es que no me divierte mucho porque se transformó en una especie de marca: para ser guapo tenés que hablar de esa manera. Eso, a su vez, se retroalimenta con las ficciones que exageran y se apoyan en ese recurso como si fuera algo que construye contenido, cuando apenas es una pátina externa.

Justamente por eso, me pareció divertido, ya que en *Un gallo...* iba a estar Brandoni hacerlo entrar en conflicto: un tipo de la vieja escuela, recontrapesado y que, sin embargo, en su capa externa, es un señor. ¡Cuántas veces la realidad se expresa de esa manera! Un tipo por afuera puede ser muy educado y, sin embargo, está roto y es un hijo de puta. Al revés, una persona que tiene una estética asociada a lo popular no necesariamente va a ser un chorro. Por eso me parece que siempre hay que buscar la particularidad del individuo.

CdelNO: Recuerdo el caso de dos personajes contruidos en la línea que mencionás: Walter White, el profesor de , y Tony Soprano, el capo mafioso de . Son personajes cuyas vidas supuestamente estaban trazadas por un destino –ser profesor, ser delincuente–, y sin embargo los guiones de las dos series producen un desvío y los lleva a lugares inesperados.

BS: Es que si no fuera así no habría historia. Pero además porque no es real que no haya contradicción. La contradicción es inherente a todos nosotros, obviamente.

En ese sentido, creo que, en parte, por supuesto que es importante que el lenguaje suene como suena en la calle y tratar de desacartonarlo, pero también tratar de buscarle la contradicción al personaje para que, más allá de lo que dice, haya un misterio.

CdelNO: ¿Mirás series? ¿En la adolescencia mirabas películas?

BS: Series, algunas, no muchas. Películas sí, claro. En la adolescencia hubo algunas que yo consideraba que eran “comunes” hasta que me fui dando cuenta que no lo eran tanto, que eran más de cinéfilo (ese era mi viejo) que películas que se miraran en familia (Risas).

Algunas de esas películas, de todos modos, me formaron mucho. Por ejemplo, *American Graffiti* (1973, George Lucas) que mi viejo me mostró cuando era pibe. Otra película que a mí me encanta es *Al este del paraíso* (1955, Elia Kazan).



Rodaje de *Un gallo para Esculapio*, en 2017.

CdelNO: ¡Hablamos de películas realistas!

BS: Sí, pero también hablamos de misterio (Risas). Los personajes tienen contradicciones, no están trazados con una sola cara.

CdelNO: En este aspecto, sobre todo en *Un gallo...* hay varios momentos que podrían configurar puntos de quiebre, lo que en una serie es más difícil de plantar que en una película. ¿Cómo se definen y a partir de qué esos quiebres, tomando en cuenta que ya no hay cortes publicitarios y que no se sabe cómo será visualizada la serie?

BS: En el caso de *Un gallo...* en particular, mientras escribíamos, una influencia bastante grande fue la película *El tercer hombre* (1954, Carol Reed). La película está basada en la desaparición de un tipo al que un amigo va a buscar. Durante la búsqueda se empieza a vincular a un submundo. En determinado momento, cuando ya está bastante afianzado en ese submundo, aparece su amigo y se convierte en el antagonista.

En los lineamientos generales y en la estructura fue una referencia bastante clara para nosotros. Sobre todo porque en el proceso de escritura yo pensaba que el antagonista de Nelson (Pedro Lanzani) era

Chelo (Luis Brandoni) y que el hermano había muerto. Era una historia de venganza contra Chelo Esculapio. Hasta que un día, me acuerdo que estábamos caminando con Ariel, nos hicimos la pregunta que nos estructuró: “¿Y qué pasa si, en lugar de ser el antagonista, Chelo es el mentor?”. Ahí se dio vuelta toda la estructura de la historia.

Tenés claros algunos puntos que son centrales en la historia, que están distribuidos de determinada manera, distantes entre sí, y sabés que hay que generar instancias intermedias que vayan sosteniendo y renovando el interés. Lo que pasó puntualmente en *Un gallo...* es que nosotros no sabíamos que iba a haber una segunda temporada. Eso fue una cagada porque quizás algunas decisiones hubieran sido distintas.

Otra cosa que sentí es que, a lo mejor, hubieran sido apropiados algunos capítulos más en el medio como para dispersar ciertos giros de trama. Con esa posibilidad no hubiera agregado más giros, sino que les hubiera dado un poquito más de aire. Esa fue la estructura de *Okupas* que tuvo menos giros de trama porque estaba apoyada sobre los personajes y sobre los vínculos entre ellos.

Eso me gusta porque la construcción sobre el giro de trama siempre es cerebral, es una imagen intelectual de cómo manejar la historia, no surge del corazón de los personajes. Es la idea del autor intentando conducir la historia hacia adelante. Me parece que abusar de eso termina siendo algo “mecanicista”. Es lo que sucede con las series hoy en día: están tan apegadas a la fórmula, a la necesidad de sostener el interés desde el golpe inesperado que terminan asfixiando el desarrollo de los personajes y la especificidad de los tipos.

Si yo pudiera elegir, me interesan más las historias que te obligan a transitar un momento de casi aburrimiento pero que después te dan una recompensa. Y la recompensa es el grado de vinculación afectiva que establecés con los personajes. En una medida razonable. No digo hacer una cosa intelectualosa, palermitana, de quedarse quince horas contemplando una historia chiquita así. Pero, cuando se logra un punto de equilibrio, es el tipo de relato que más me interesa, en los que el ritmo no está dado tanto por el golpe de trama sino por otras dinámicas.

La mayoría de las series que ves hoy en día están muy estandarizadas y no tienen una búsqueda de lenguaje propio. A mí me gusta entretenerme, lo que no significa que tenga que estar todo el tiempo mandando o recibiendo estímulos. Como espectador soy bastante limitado porque lo opuesto –cuando hay demasiada morosidad– también me aburre. Pero es un aspecto a tener en cuenta cuando uno escribe: tratar de no caer en el ritmo que te pide todo el tiempo el afuera, que es demasiado frenético y hace que la historia tenga un destino corto.

En un punto, el trabajo como autor es encontrarle el ritmo propio al relato. Y es cierto que tal vez nosotros, como espectadores, desarrollamos una actitud mucho menos paciente de lo que era hace un par de años atrás. Eso sí lo vivo como un problema, incluso cuando escribo, porque me doy cuenta de que tengo que estar sosegando esa necesidad de tirar estímulos. En ese sentido, algo que me resultó muy revelador fue recordar cuando en la secundaria leímos *Don Quijote*. Fue una experiencia bastante curiosa porque, obviamente, tenías que leerlo para una materia y era un garrón porque era un plomo.

Hablaba raro, no se entendía nada. Hasta que, en un momento, de un modo increíble, empezabas a sentir afecto por ese tipo. Y conforme vas avanzando las páginas empezás a lamentar que termine... (Risas). El Quijote implantó la idea de la espera.

CdelNO: Ejemplo fantástico cuya antítesis podría ser *Lost*. Una máquina de estímulos que no llevan a ningún lado y que traicionan al espectador.

BS: Es cierto. Esa serie me hacía acordar a la anécdota del tipo que estaba en Plaza Once, en Plaza Miserere. El tipo llegaba con un bolso, dibujaba una rayuela en el piso, sacaba una iguana y decía: “Señores, la iguana sabe sumar y restar”. Inmediatamente se llenaba de gente alrededor y empezaba con el chamuyo: “Esta iguana sabe sumar y restar. Pero antes de eso, quiero darles un regalo”. Entonces el tipo empezaba a sacar unas cruces de plástico del bolso y preguntaba: “¿Quién quiere estas cruces que tengo para regalar?”. Obviamente todos levantaban la mano. Así los tenía entretenidos a los chabones: sacando boludeces. Hasta que en un momento decía: “Yo fui muy generoso con ustedes, así que ahora les quiero preguntar, ¿quién de ustedes me puede dar a mí?”. Alguna gente le daba dinero. Después el tipo metía a la iguana en el bolso y se iba a la mierda. *Lost* me hacía acordar a eso: te hacía esperar algo que nunca iba a suceder y, en cambio, pasaba otra cosa.

CdelNO: En cuanto a la dirección de actores, ¿cómo los elegís y cómo maniobrás para lograr un equilibrio entre profesionales y no profesionales?

BS: En general, me gusta mucho participar de todo el *casting*. Algo que me cuesta lograr últimamente porque, por lo común, el sistema tiende a que a vos te llegue el *casting* filtrado. Me parece que, si vas a dirigir, está bueno tomarse ese trabajo porque tu mirada es irremplazable. Muchas veces me pasó que, después de hacer el *casting*, terminé incorporando al personaje algunas de las características que le veo al actor y eso me simplifica muchísimo el trabajo de dirección.

No pienso en mí como director de actores y no sé si intervengo tanto en general. Lo que hago es una pasada de la escena actuando yo. Después es bastante acotado lo que planteo: trato de estar atento a cuestiones de ritmo interno, cómo quedan las transiciones internas que imagino al escribir un personaje, si estoy viendo el proceso mental más allá de lo que dicen. Si me suena mal lo que dicen tratamos de decirlo con sus palabras para que suene un poco mejor. Soy muy insistente en eso en esa primera parte del laburo que tiene que ver con el texto.

CdelNO: En el momento de rodar, ¿con cuánta gente trabajás alrededor? ¿Hacés cámara permanentemente o elegís las escenas que vas a filmar y las otras las delegás? ¿De qué manera asumís la dirección en el set?

BS: Eso fue cambiando a lo largo del tiempo. Tanto en *Pizza...* como en *Okupas* hice mucha cámara. De hecho, en *Okupas* hice la cámara principal durante todo el proyecto y en *Pizza...* hice más o menos la mitad de la película. Tuvo que ver con que era más joven, las cámaras eran más livianas y estaba muy embebido de eso por los laburos previos de sociales. Así que me tenía mucha fe. Sobre todo en *Okupas*, que tuvo la particularidad de que una de las cámaras tenía un anillo de foco sin tope: era muy a pulso el tema y a mí, que lo tenía tan entrenado, me pareció más práctico agarrar la cámara y chau. Después nunca más hice cámara, salvo en los documentales. Pero en *Un gallo...* no me daba el cuero para tanto, físicamente te cansa mucho.

El laburo con el DF, en general, es un ida y vuelta permanente durante el rodaje. Por ejemplo, en *Okupas* fue Juan Cruz (Bucich), que había hecho también todo lo que fue el interior del obelisco en *Pizza...* Éramos muy amigos desde la facultad y para mí el rol del DF es fundamental que en rodaje lo ocupe mi hermano. También el director de arte, por ejemplo. Me refiero a que hay algunos roles que tiendo a cubrir con personas por las que siento una confianza ciega. Necesito que sea de esa manera.

De todos modos, trato de darle bastante bola, sobre todo estuve muy encima en *Un gallo...* a que la atmósfera de la luz cuente lo que me interesa contar a nivel anímico. Por eso, en general, las charlas en ese momento giran en torno a si está demasiado iluminado, si convendrá que lo hagamos silueteado, si en este contra no está demasiado presente y te lo lleva a una imagen un poco televisiva. Ese tipo de cosas más técnicas.

Volviendo a *Okupas*, hoy miro la serie otra vez y recuerdo que Juan Cruz tenía realmente tres tachos de luz. ¡No tenía nada! Hay escenas que están literalmente iluminadas con la luz de una traffic. Por ejemplo, las de la Turca fueron grabadas con los focos encendidos de la traffic de utilería. Me doy cuenta, entonces, de que muchas veces ese límite te organiza y, en lugar de jugar en contra, tiende a sumar. De hecho, en general, a mí me cuesta más la abundancia que la escasez en términos creativos.

BS: A lo segundo, la verdad es que no. Ojalá con el tiempo pueda desplegar uno, pero no. Y, en cuanto a la Turca es una casualidad, tampoco reparamos en eso.

Sí te puedo decir que, con el tiempo, me di cuenta de que la Turca de *Okupas* tiene algo que remite a una figura como una pitonisa, ¿no? Hay tres personajes que, para mí, son medio esotéricos en *Okupas*: la prostituta de Quilmes, la vieja del Doque y la Turca. Dentro de un entorno supuestamente realista rompen un poco esa lógica. Por ahí existe una razón, lo que digo es que la ignoro. Quizás está alojada en algún lugar de mi cabeza y no vio la luz... (Risas).

CdelNO: En términos autorales, estoy convencida de que hay un “universo Stagnaro”. Cuando digo autor no me refiero solamente a alguien que escribe historias que son cautivantes, que están vivas, que son bellas y ciertas, sino también a alguien que es capaz de construir relatos con la



Bruno Stagnaro dirige *Un gallo para Esculapio*, protagonizada por Peter Lanzani y Luis Brandoni.

imagen. En este sentido, es hora de hablar de la pieza clave que fue Bruno Stagnaro en el desarrollo de la identidad visual del canal *Encuentro*.

Escuelas argentinas fue una de las series documentales que marcó la identidad del canal. Ofreció una mirada profunda, sensible, sobre la diversidad del universo escolar de la Argentina, la importancia de las y los maestros, en zonas donde la escuela no es de fácil acceso y estudiar implica una determinación y un esfuerzo cotidianos. Llegó a tener tres temporadas. Aunque ya contaste algunos detalles, me gustaría que profundices en el proceso de realización y montaje.

BS: En principio, tuvimos que elegir entre múltiples opciones de escuelas a cuáles íbamos a ir. Intentábamos que la selección fuera lo más amplia posible desde el punto de vista geográfico como en relación a las temáticas que pudiéramos llegar a abordar. Después, básicamente, fue ir y filmar mucho. Íbamos un camarógrafo y yo, que también hice cámara. Nos dividíamos en un aula cada uno y nos pasábamos el día adentro con los pibes. Era muy trabajoso, pero estaba bueno porque entrábamos en un ritmo totalmente diferente al que traíamos. Y una vez que lográbamos adaptarnos era lindo de transitar.

Claro que después volvíamos con treinta horas de material y había que sentarse en la isla para empezar a buscar cómo reconstruir la sensación que habíamos tenido cuando estábamos ahí, a través de qué personajes o cómo contar el ritmo de cada lugar. Una vez que estuvo terminado, me di cuenta de que fue desproporcionado en términos de esfuerzo físico. Siento que tuvo su valor porque fue parte de la primera tanda de programas de *Encuentro* y tenía esa mirada cinematográfica aunque fuera un documental. Habíamos tomado la decisión de tratar de esquivarle al típico formato de entrevistas e ir



Rodaje de *Okupas*.

a algo un poco más contemplativo y antropológico. Me acuerdo que habíamos visto una película que estaba muy buena, *Ser o tener*, de Nicolas Philibert. Esa peli fue una gran referencia. Era un esquema que pedía un poco más de paciencia del espectador: prescindimos de testimonios que pusieran una voz institucional sobre lo que se veía, buscaba contarse un poco a sí mismo.

CdelNO: Más de una vez comentaste que la experiencia de filmar documentales para *Encuentro* te sirvió para resolver algunas escenas de *Un gallo...*, en particular las de la procesión en Liniers y la riña de gallos en Santiago.

BS: Sí, digamos que hubo un músculo que entrené bastante haciendo esos programas, en cuanto a llegar a un lugar y tratar de contarlo con las menos puestas de cámara posible. Más allá de eso, en el fondo, cualquier cosa que uno haga de alguna u otra manera te enriquece para lo siguiente que vas a hacer. Lo que rescato de todo ese proceso del trabajo en *Encuentro* es que me sirvió para correrme un poco del rol de director, ubicarme en otro lugar y transitar otros procesos como el montaje (aunque muchas cosas las editaba mi hermano Gabriel). Eso contribuyó muchísimo a mi formación de hoy como director. En un punto, a pesar del esfuerzo físico me gusta haber tenido ese desvío y no haber seguido linealmente después de *Okupas*. Es interesante, por momentos, correrse y ver otras perspectivas, no estar siempre queriendo ocupar el centro del proceso.

CdelNO: Para el reestreno de *Okupas* tuviste que volver a musicalizar la serie. ¿Qué implicó esa tarea desde el punto de vista de la producción, tomando en cuenta que la música no es algo ajeno a tus intereses? ¿Por qué y cuánto delegaste en Santiago Motorizado?

BS: En el caso puntual de *Okupas* lo que a mí me preocupó siempre fue que a alguien se le ocurriera emitirla cambiando la música de un modo discrecional o sin darle demasiada bola a la importancia que eso tiene en la construcción de un clima. Si bien pasaban los años, mantuve en el pendiente la idea de buscar una solución. Aunque la preocupación venía de antes, en 2020 con el tema de la pandemia se abrió la posibilidad de meterme en eso. Resultó un trabajo bastante intenso. Por suerte, encontramos a Santiago (Barrionuevo/Motorizado) que, por un lado, era fanático del programa y, por el otro, yo era fanático de su música. Así que fue una feliz coincidencia y fue fundamental porque el grado de amor que le puso Santiago a la música de *Okupas* fue gigante. Muchas veces eligiendo músicas que suenan no en segundo plano sino en quinto. El hecho de que él conociera el programa fue un atajo para entender el perfil estético de los reemplazos.

Eso funcionó bien y después vino el trabajo de lograr los permisos de las músicas que no queríamos reemplazar y fueran sostenibles en términos económicos. No eran imposibles y la frutilla del postre fue el tema de los Rolling.

Esa fue una cuestión aparte por la complejidad que tenía. Gracias a que lo hicimos de a poquito, durante mucho tiempo, logramos conseguirlo finalmente. Ahora me causa gracia porque, en el fondo, si vos te fijás, las músicas que quedaron, que estimo fue un 70% o un 60% de las originales, son un montón. No imaginé que fueran a quedar tantas.

Quedé muy satisfecho con el proceso, y el resultado al que llegamos me parece que está buenísimo. Tengo la sensación de haberlo dejado prolijo para que perdure de esa manera y no como venía sucediendo, en mala calidad y todo pixelado.

CdelNO: Vuelvo al “universo Stagnaro”. Trabajaste en producciones pequeñas, medianas y grandes, en largos y en cortos, en publicidad, en canales públicos y privados, en plataformas de streaming. ¿Cuál es el equipo básico con el que trabajás sea para lo que sea, tomando en cuenta que escribís, producís, dirigís y editás, es decir, que estás presente durante todo el proceso?

BS: Lo fui desarrollando en los últimos años y siento que me hizo muy bien tener ese equipo más íntimo, sobre todo en el proceso de escritura. Algunos de ellos tienen roles en otras áreas y participan en la colaboración autoral con Ariel y conmigo. Por ejemplo, está Gastón Girod, que es el DF; Gabriel (Stagnaro), mi hermano, que participa del montaje; está Alicia (Garcias), mi compañera; está mi viejo (Juan Bautista Stagnaro); y algunas personas más. Este equipo me hace sentir más plantado creativamente. De un modo bastante azaroso encontré un esquema mediante el cual voy pimponeando a través de diferentes cabezas, lo que me permite no quedar empantanado en mis propias incertidumbres o en los dilemas que me voy planteando en el camino. En general, después de *Okupas* me enclaustré en un proceso muy solitario. Yo tiendo a producir mucho e indefectiblemente hay un momento en el que eso empieza a crecer y cae sobre mí. Al haber desarrollado este equipo de trabajo hay un sistema nuevo que impide que lleguemos a esa instancia. Naturalmente se va encausando el proceso. Me importa mucho generar mística con el equipo de filmación. Así sea un equipo chico como fue el caso de *Okupas* o algo más grande como fue el

de *Un gallo*... Es una de las partes de mi trabajo que más me importa: generar una dinámica en la que la ecuación tienda a la suma y que la suma venga de cualquier lugar. Trato de estar abierto a las miradas de los demás y, obviamente, el laburo está en determinar cuándo eso suma o cuándo no.

De hecho, en *Un gallo*... hubo una dinámica grupal que fue muy fuerte. Más allá de estas personas que mencioné, que forman parte de mi entorno más cercano de escritura, hubo personas que aportaron muchísimo. María Battaglia, la directora de arte; el Colo Martín (Fisner), en cámaras. A mí el rodaje me resulta muy difícil, en general sufro bastante. Me resulta muy estresante porque siempre estoy tarde. Sentirme parte de un grupo que quiere algo en común es una de las cosas que más me gusta y me alimenta para insistir haciendo.

CdelNO: En una época en la que muchas cosas pasan por las redes sociales y los medios digitales, resulta imposible encontrarte en Facebook, en Instagram, en Twitter. Básicamente, solo se encuentra a tu productora. ¿Por qué no usás esos canales de difusión?

BS: El tema de las redes nunca me interesó. No tendría una explicación.

CdelNO: ¿Cuál fue la peor situación que viviste en un rodaje o en la isla de edición? Ese día que llegaste a pensar que era el último de ese laburo.

BS: En términos artísticos, el día que recuerdo como si fuera hoy fue el que estábamos grabando la escena del Doque. Por un lado, sentía que lo que estábamos haciendo estaba muy bueno y, por otro lado, sentía que no íbamos a meter ni en pedo el plan de rodaje. Así que era una sensación muy ambivalente, de triunfo-fracaso total. Porque, aparte, ya venía de arrastre y sabía que eso, indefectiblemente, iba a generar una fricción con la producción. Habíamos llegado hasta un punto y faltaba la mitad de la escena en el Doque, así que estaba frente al dilema de si acelerar o, al revés, levantar el pie para obligar al regreso al día siguiente. Me acuerdo que la sufrí, la decisión la sufrí, al punto tal que, con un sentimiento dual de sufrimiento pero al mismo tiempo de empoderamiento, me tiré en el piso del departamento y les dije a los chicos del equipo que aguantaran un toque para pensar algo. Y me quedé pensando qué mierda hacer durante treinta segundos. Entonces decidí que teníamos que volver. Creo que, en ese momento, fue una buena decisión no apurar la escena. También la llamé a Esther Feldman, que era coguionista, para que me ayude a pensar cómo lo veía ella. Si bien fue difícil, al mismo tiempo tuve la sensación de que si me tiraba al vacío había una red. Tenía tanta confianza como para mostrar una vulnerabilidad absoluta frente al equipo. En general, lo que hice es lo que deberías evitar hacer: tenés que mostrarte seguro, que la tenés clara. Pero percibir que éramos pares y que me iban a acompañar fue algo muy hermoso en ese momento y me dio mucha fuerza. Así que, en términos artísticos, ese día fue el mejor y fue el peor.

En un plano mucho más concreto, tengo uno que fue el peor día de todos haciendo *Un gallo para Esculapio*. Habíamos desarrollado un sistema de *back projection* para filmar los autos proyectando los fondos, porque eran muchas escenas en autopista y, de otro modo, era imposible filmarlas. Yo había

insistido mucho en usar ese sistema, que acá no se usaba hasta ese momento porque se veía como algo viejo. Sin embargo, a mí me parecía que ya se habían desarrollado las herramientas como para hacerlo bien, con equipos de suficiente calidad. La cosa había ido bien pero, cuando llegó el día de rodaje, no hubo forma de hacer arrancar la computadora. Fue desesperante: estábamos en un rodaje para el que tenías todo, menos los fondos. Al mismo tiempo, sentía que, habiendo sido partícipe de la decisión de filmar de esa manera, en parte era responsable de ese resultado.

Después pasó y el *back projection* lo empezó a usar todo el mundo. Supongo que tan malo no debería ser.

CdelNO: Tomando en cuenta tu experiencia, ¿qué recomendaciones podrías darle a un/una estudiante de producción audiovisual?

BS: Hoy por hoy está todo dado para salir y producir. A diferencia de lo que ocurría cuando estudiábamos nosotros, que era más difícil tener las herramientas, hoy un celular es una herramienta bárbara para empezar, aunque sea armando algo, contando una historia. Creo que es un momento en el que, justamente, con las redes y *You Tube* y demás, si bien no es exactamente así, pero está bastante transversalizado y que si algo es muy bueno termina llegando o termina haciéndose masivo. Me parece que hay que lanzarse y producir. Es lo más concreto y lo más obvio, pero también muchas veces es lo más difícil de hacer porque uno se va autoimponiendo excusas para no arrancar. Me parece que hay que animarse y, en todo caso, equivocarse. No veo otra forma de foguearse más que lanzándose a producir y también tratar de destinar un momento a pensar esa producción desde un lugar propio. No intentando replicar lo que se consume, sino buscando la particularidad, aunque eso no sea bienvenido. Me parece que es lo más genuino y lo que a largo plazo es lo que tiene más posibilidades de proyectarse...

Creo, y lo digo desde la absoluta posición cómoda en la que me encuentro hoy, que es bueno atravesar la incomodidad. Porque la incomodidad, a veces, termina conduciendo al descubrimiento o al fogueo. Me parece que hay que estar atentos a no resolverlo todo desde el lugar conocido, sino a tratar de expandir un poco el margen de roce con la realidad, sea lo que sea la realidad.