

## El tiempo no es dinero. Conversación con Hernán Rosselli

Por Marcela Visconti\*

Hernán Rosselli nació en 1979. Estudió montaje en la ENERC, guion en el CIEVYC y también música y filosofía. Fue montajista en películas de Bruno Stagnaro, Gastón Solnicki, Hernán Belón y otros. Escribe sobre cine en revistas especializadas y fue uno de los editores de la revista *Las Naves*. Su primera película, *Mauro*, presentada en el BAFICI en 2014, fue seleccionada y premiada en festivales nacionales e internacionales. *No soy un extraño* es su segundo largometraje, a estrenarse próximamente. La conversación que presentamos a continuación tuvo lugar el 17 de octubre de 2016 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y contó con la participación de docentes y alumnos/as de la cátedra de Análisis y crítica de cine.<sup>1</sup>



Hernán Rosselli

---

<sup>1</sup> Desgrabación realizada por Tatiana Becco, Luciana Caresani, Tomás Dotta y Natalia Weiss.

**Marcela Visconti: Vimos la película y contamos con la presencia de Hernán. La idea es conversar y que ustedes puedan preguntarle a él...**

**Alumna: Me interesa saber cuál fue el disparador... porque se cuenta una historia particular y puntual, entonces ¿qué te llevó a querer contar eso?**

Hernán Rosselli: Yo siempre cuento que, en realidad, antes que la idea de qué era lo que íbamos a contar, surgió la idea de cómo lo íbamos a filmar y cómo lo íbamos a producir. Mauro Martínez, que es el actor principal y es amigo mío desde hace muchos años, desde los quince años, me venía diciendo que filmemos algo. Entonces empecé a pensar algo para filmar con él, con un equipo muy chico, y para filmar a lo largo de mucho tiempo. Yo venía viendo cine, venía viendo cierto tipo de películas y pensaba en un diseño de producción contemporáneo. Me refiero a ir filmando a lo largo de mucho tiempo e ir editando a la par. Con Mauro conocíamos un pibe del barrio que pasaba billetes falsos y nos pareció un buen inicio de una película de ficción, alguien que finge que va a comprar algo. Y ahí empezamos a investigar y a armar todo alrededor de eso. Pero lo primero que surgió fue una idea más de producción que la idea de un argumento. Compré una cámara, una grabadora de sonido y empezamos a filmar, improvisando, y yo fui escribiendo. Durante todo un año ensayé solo con él. Después se sumaron los actores. Como conocía dos actores que estaban viviendo juntos, que eran pareja, empecé a pensar "Mauro puede ser amigo de una pareja". En algún momento la actriz me dijo "estoy embarazada" y continúe escribiendo alrededor de eso. Después obviamente se complicó, fueron padres y bueno, no podía invadir esa situación.

**M.V.: Ah, ¿no es esa pareja?**

H.R.: No, no...

**Alumna (interrumpe): ¡Hasta eso es falso!**

H.R.: Claro.

**Alumna: ¡Todo es falso!**

H.R.: Sí, sí. Se empezó a generar lo que pasa un poco en el proceso de escritura, pero durante la filmación. La idea que empezó a organizar todo era la idea de que están formando una familia, la idea de los billetes empezó a funcionar estructuralmente un poco con eso, que es algo que surgió por azar. Fue todo muy improvisado. Obviamente yo escribí un guion de cien páginas, bien tradicional, pero tenía funciones de guion, cosas que yo no quería en mi película, como motivaciones de los personajes, una idea de realismo que me parecía sumamente artificial: "Mauro, el pasador de los billetes falsos". Entonces, improvisar e ir editando a la par que filmábamos me permitía descentrar la caracterización de Mauro y construir un retrato más humanizado, al mismo tiempo que contaba un espacio.

**M.V.: Todo este proceso que contás ¿cuánto tiempo llevó? ¿Cuándo arrancó?**

H.R.: Lo que uno tarda tradicionalmente en hacer una película. Uno tarda tres, cuatro años en hacerla, o sea, un año para escribir el guion, y hasta que consigue la plata, se presenta al INCAA, el INCAA le da la plata y filma y edita y estrena, pasan tres, cuatro años, tranquilamente. Esta película tardó cuatro años en hacerse pero siempre trabajando sobre sus materiales. Y lo importante de eso es que uno está trabajando finalmente con lo que el espectador va a ver, con las imágenes: un plano, un sonido, un plano, un sonido. Eso te permite trabajar sobre cosas concretas, no tanto ir especulando con las ideas de lo que va a ser la película, que siempre es un poco frustrante ¿no? Mientras más

ideas uno lleva al momento en el que va al rodaje, más deprimente es después cuando uno se enfrenta al material. Lo más difícil de hacer cine es pasar de las ideas a la realidad. Y creo que esta forma de filmar así es, para mí, la forma ideal de construir este equilibrio entre las ideas y finalmente lo que te va dando la realidad. Porque, de hecho, muchas cosas que fueron surgiendo, oportunidades de producción, como por ejemplo la imprenta donde hacen los billetes... quizás si yo de entrada en el guion decía “al final, falsifican dólares”, y levanto el teléfono y me pongo a producir: “necesito una imprenta”, después eso termina siendo como algo trucho, forzado.

**M.V.: ¿Y cómo surgió entonces?**

H.R.: Era la imprenta donde se hacía la revista *Las naves*. Cuando mostré los primeros armados a algunos colegas o amigos, siempre me decían “me interesa mucho el tema de la plata”. Y empecé a pensar “bueno, mostramos formas de producción: la primera es más artesanal y falta algo más industrial”. Y estaba la oportunidad de filmar en este lugar y dije “se ponen a falsificar dólares”.

**Alumno: Una consulta respecto a los planos cercanos que trabajás y a la construcción del espacio, ¿también se fue dando o fue todo planificado desde el guion, de antemano?**

H.R.: Todo ese primer año que empezamos con Mauro ensayando, yo iba probando. Un poco la oportunidad de hacer esta película surgió cuando Canon saca una cámara. La que tenían ellos, la 7D, sale, no sé, 2500 dólares. Y sacan una cámara con un chip parecido pero de 700 dólares. Eso permitió que yo me la pueda comprar, porque yo laburaba en una productora, como empleado. Y a partir de ahí empezamos a hacer pruebas. Mientras Mauro practicaba los monólogos, yo practicaba cómo filmarlo. Y al principio era medio

cámara en mano, más tipo los Dardenne y yo pensaba “no, este tipo de realismo no va”. Y después surgió la idea de los planos fijos, que al principio eran más generales, después me fui animando a cerrarme un poco más. Había algo de la materialidad, como era tan documental lo de los billetes... aprovechar y mostrar bien el proceso documental de cómo estaban hechos los billetes, que era algo un poco morboso, si se quiere. Didáctico, una didáctica profana: “estamos haciendo plata”.



Fotograma de *Mauro*

**Alumna:** La película tiene un interés especial por registrar los sectores medio precarizados, los sectores marginales. Y justamente tu propuesta me pareció muy interesante porque se aleja de esa visión idealizada que tenían algunas películas del Nuevo Cine Argentino o las propuestas comerciales. ¿Tenías una idea clara de cómo acercarte a esos personajes? ¿Cuál fue la postura que tuviste y que planteaste para tratar esta cuestión de la marginalidad?

H.R.: El correrme de las funciones del guion tradicional y de cómo se construye un personaje tridimensional en el guion es lo que termina haciendo justicia sobre las personas, que están queriendo formar una familia pero tampoco es que son buenos. Porque termina siendo como una estafa entre pobres. Eso es un poco lo perverso del sistema. Entonces no surge ese humanismo ramplón, un poco idealizador, pero tampoco está el juicio moral sobre los personajes. Ya desarticular la mirada del guion te lo permite. La forma en que el proceso de hacer una película es lo que termina construyendo la ética de la película.

**Alumna: Mauro trabaja falsificando billetes y después trabaja en un geriátrico...**

H.R.: Eso surgió un poco por este pibe que nosotros conocíamos, que pasaba billetes falsos, y en un momento consiguió un trabajo. Nosotros decíamos “¡eh, guarda, sentó cabeza!” (risas). Y el pibe fingió un accidente de trabajo y se quebró un brazo tan fuerte que se tuvo que poner una prótesis. Eso estaba en el guion original. Finalmente me pareció cruel hacerle eso al personaje.

**M.V.: Ahora que hablamos de trabajo, a mí me pareció que hay una gran ironía en el hecho de que la película arranque con esa idea, eso que relata la voz de Mauro (mientras desfilan imágenes de filmaciones caseras) que dice: “mi viejo me decía que invirtiera en ladrillos”. Habla de otra época del trabajo que ya está absolutamente desaparecida en ese mundo post 2001, después del neoliberalismo y en esa zona de espacios empobrecidos.**

H.R.: Sí, es que la pregunta que sobrevolaba toda la película era (que es la pregunta que me hago yo, que vengo de una familia de clase trabajadora y disfuncional) cómo uno forma una familia o cómo formar una familia. Entonces, por eso están esos relatos de Mauro, muchos de esos monólogos son los que

---

practicábamos al comienzo. Y después, el chico que nos prestaba la casa donde filmamos, un amigo, que para mí es como un productor, un mecenas (me prestó la casa como cuatro años para que filme), él en un momento, como cosas que surgían del intercambio de favores, me dijo “tengo este material de mi familia para que edites”. Y a muchas de las personas que aparecen ahí nosotros las conocíamos, gente del barrio. Yo tenía material de mi familia, propio, en Super 8, pero se perdió en una mudanza. Y entonces cuando lo vi dije: “claro, este es el material del barrio, de cuando mis viejos eran chicos”. Era una forma de incluir a esa generación a través del material. Y también de romper un poco con el purismo, la distancia, el realismo, los planos. Eso lo volvía más subjetivo. De repente aparece este material, se rompe el registro, aparece la voz de Mauro y eso me permitía descentrar la película. Cuando el espectador la ve dice “¿sobre qué es esta película?”. Ya hay algo que se corre de la trama y se vuelve más personal y aparecen reflexiones sobre Mauro, aparece un sueño.

**Alumna: Cuando estabas tanto pensando la película, el proyecto, como filmándola, ¿cómo te influía la idea de la distribución? ¿Pensabas en qué círculos podía llegar a estar la película? ¿La pensabas para festivales o la pensabas para que se estrene más a nivel comercial? ¿Te influía a vos en la producción?**

H.R.: Sí, sí. Claramente este tipo de películas son posibles porque, por lo menos acá, existe el BAFICI y entonces yo pensaba en un festival como forma de distribución. Si no era ese iba a ser otro. Yo tuve dos educaciones: una mucho más académica que es la de la ENERC, que es la escuela de la industria, y otra, a través del BAFICI, discusiones en los blogs y discusiones con la crítica, con la que empecé a pensar una forma alternativa de producir. Porque yo veía que mis compañeros no filmaban. O sea, solo podían filmar presentando un proyecto al INCAA y metiéndose en esa especie de picadora



de carne, de llevar adelante un proyecto durante mucho tiempo y buscar la plata, ir a los *pitchs* y todo ese sistema de uno tener que vender la película antes de que exista, que es un poco perverso. Yo lo podría haber presentado al INCAA, pero lo que pasa es que, si yo lo presento al INCAA, el INCAA me dice: “mirá, tenés cinco semanas, tenés que llevar al equipo técnico, tenés que llevar fotógrafo, segundo de fotografía, dos sonidistas, uno para cada caña y otro para que grabe”. Y eso no lo quería. Yo quería filmar de otra forma. A los actores, por ejemplo, yo nunca les decía cuándo era un ensayo y cuándo era rodaje de verdad. Era “¿esto qué es, un ensayo?”. “Bueno, si queda bien, no es un ensayo” (risas). Los actores estaban relajados y yo filmaba todo el tiempo, a veces llevaba un sonidista y a veces llevaba un pie de micrófono y filmaba con eso, yo solo con el pie de micrófono y la cámara.

**M.V.: El modo en que las condiciones de producción están en la propia película, sí, eso es muy evidente. En un artículo que leí hace poco, vos decís que los problemas de la película siempre son la película. Esto me hizo acordar a lo que decía Rejtman a mediados de los 90, algo así como que siempre sucede que el método de la película es...**

H.R.: ...es la película, claro. Sí, de hecho creo que el “método Rejtman” sólo sirve para hacer películas de Rejtman. Yo banco la idea de escribir un guion y de filmarlo pero cuando la película es sobre el texto. Las películas de Rejtman son sobre ese texto, y sobre la forma en que está dicho. Pero también porque Rejtman viene de una época en que para filmar había que prever todo. De hecho Rejtman tiene una película que nunca se terminó, es algo imposible para mí pensar en una película que se empezó a hacer, se empezó a producir y nunca se terminó y quedo ahí. Eso eran las limitaciones técnicas de ese momento, que no son las mismas de ahora. El tema es que a la industria como institución le cuesta mucho acomodarse. Esto que cuento yo, cuando salieron estas cámaras, Gastón Solnicki, Gonzalo Castro, un montón de directores nos



---

mandábamos *mails* preguntando “Che, ¿la probaste? ¿Qué tal va?”. Fue una pequeña revolución, incluso no sólo para el cine independiente, también para la publicidad. Yo laboraba en publicidad y los tipos iban a alquilar equipos a Alfa, a la productora de Campanella y de repente se dieron cuenta que podían venir un par de pibes con estas camaritas y hacer la publicidad mucho más barato. Fue medio una crisis en el sistema, con los sindicatos mediando para que no precaricen tanto. Siempre las películas fueron buenas cuando supieron hacerse cargo de sus errores. Por eso yo empiezo ese texto que mencionás con una frase de Paul Valéry que cita Bresson que dice que: “Toda cosa lograda nace de algo frustrado”. Y lo dice Bresson, que es el cineasta de la precisión por excelencia, el tipo que donde pone el ojo pone la piedra, y está diciendo que lo más importante es equivocarse en algún momento.

**M.V.: Ya que mencionás a Bresson, te habrán hecho la pregunta muchas veces, pero la referencia es imposible de eludir. Bresson tiene dos películas, *Pickpocket* y *El dinero*, pero incluso más allá de estas dos películas en particular, todo Bresson, su estética, en realidad es en sí una economía...**

H.R.: Bresson obviamente era una referencia, pero sobre todo en el uso de los primeros planos, en los planos estáticos y en la grabación del sonido. Después había algo del tono, la búsqueda del tono que en mi película trataba de ser menos artificial. El elemento artificial en *Mauro*, en todo caso es el montaje, no los planos estáticos, sino el montaje, las elipsis, eso es lo que genera algo artificial. Lo otro es como una especie de charla cotidiana que uno empieza a direccionar pero al principio uno no sabe bien adónde va. *Pickpocket* a mí me gusta mucho pero *El dinero* es particularmente de un período de Bresson que es un poco más oscuro...

Fotograma de *Mauro*

**Alumna: ¿Vos sos de zona sur? Porque yo soy de zona sur y para los que somos de zona sur es muy claro que conocés y que hay un manejo del espacio con conocimiento y no de alguien de afuera que fue a filmar ahí.**

H.R.: Sí, yo soy de zona sur y a todos los que actúan los conozco desde muy chicos, entonces hay una familiaridad con eso, sobre todo con la gente. Igual yo también me tuve que acomodar. Por ejemplo, al principio yo me había hecho un *excel* tipo “la jornada en el taller de Charly” para grabar todas las escenas que eran en el taller, pero después, cuando llegaba al lugar, no podía hacer eso. Tomaba una cerveza con Charly, íbamos a comprar algo para comer, charlamos un poco, se filma. De a poco tuve que aprender que el tiempo de la película era ése. Y eso, cuando uno filma con la industria, son cinco semanas que uno entra en un túnel con el guion que uno estuvo escribiendo dos años y te das la cabeza contra la pared todos los días. Realmente es muy difícil que salga una buena película cuando uno escribe un guion dos años y después lo filma en cinco semanas.

**M.V.: O es otro tipo de cine ¿no?**

H.R.: El cine moderno para mí tiene que ver con cómo uno negocia con la realidad, no puede ser moderno con el mismo diseño de producción del cine clásico. Eso es lo que entendieron Alejo Moguillansky y los chicos de El Pampero Cine, ellos lo llevan adelante muy bien. Sobre todo Mariano Llinás, que si bien confía mucho en la escritura y en la voz en *off*, entendió que hay algo un poco idiota en la idea de escribir un guion y hacer un desglose de ese guion. En el momento en que uno escribe tiene un montón de detalles superficiales que no son la esencia de la escena. Entonces se pone en acción toda una máquina donde los productores hacen un desglose de detalles superficiales. Hay algo de eso que es un poco necio, que termina desgastando a todo el equipo de filmación y que no hace finalmente a la película. Es difícil sobre todo porque en las escuelas de cine se enseña eso. De hecho yo empecé a estudiar montaje en la ENERC porque quería hacer películas, y en el examen de ingreso tuve que mentir, no podía decir que yo quería estudiar montaje para ser mejor director, tenía que decir: "Yo quiero ser montajista". Eso es lo que terminan reproduciendo: la división del trabajo. Uno pierde la idea de la totalidad de la película. De todas maneras creo que es bueno conocer los oficios y especializarse en algo, pero nunca se debe perder la idea de totalidad de la película.

**Lucas Martinelli: Durante tu película, ¿ibas montando a medida que avanzabas con las escenas?**

H.R.: Sí, yo trabajé con Delfina Castagnino, una montajista que conozco hace años y que trabajó en muchas películas. Lo que hacía era armar las escenas, después le llevaba a ella la estructura y ella a su vez me sugería cambios. Como yo filmaba a mi mamá o a mis amigos, podía perder la perspectiva. Es muy importante ese diálogo. Aun así, había escenas que la montajista no podía

armar, por ejemplo cuando improvisaba durante largas horas y probaba varias cosas. Eso es algo que uno no puede tercerizar: el primer armado de la escena lo tenía que hacer yo y eso fue posible porque me sentaba a editarlo.

**M.V.: Sin duda hay un gran trabajo de montaje. Por ejemplo, cuando Mauro le cuenta la historia de La Morocha a sus amigos, la cámara está sobre él y las voces están fuera de campo. También me gustó cómo resolviste el tema de las fotos: cuando mira las fotos de Paula, el contracampo que muestra esas imágenes aparece recién en una escena posterior. Queda algo ambiguo, se podría pensar que es un recuerdo... esas fotos están puestas en otro contexto narrativo.**

H.R.: Eso también es muy difícil de tercerizar. Con la montajista terminábamos de editar y retomábamos el trabajo dos meses después. Yo hacía otros trabajos y en el medio probaba de hacer algo más. Es como dice Jean-Marie Straub: "el tiempo no es dinero". Lo que da el tiempo no lo podés comprar con plata. Si yo hubiese tenido dos millones de dólares la película no habría sido mejor. Si uno tiene tiempo para trabajar, las cosas surgen.

**Alumna: Sin embargo, las escuelas de cine enseñan lo contrario, que el tiempo es dinero.**

H.R.: Sí y eso es una locura. Creo que en el cine industrial la idea es lo principal porque necesitás de esas ideas para conseguir la plata. Con la otra forma de hacer cine, las ideas son importantes pero con la idea de llevar adelante la película, no con ideas sobre los personajes o el guion. Son ideas que muy rápidamente tenés que empezar a resignar, las que no funcionan se van y las que funcionan son las que se incluyen. Uno tiene que tener la habilidad de saber que algo no funcionó. Yo trabajé mucho con la idea de la retoma, que es como se filmaba antes de que existiera la industria del guion.

Para filmar un gag, Chaplin hacía una coreografía. Era alguien que luego de trabajar años en el *music hall*, tenía un trabajo con el cuerpo que le permitía definir la escena en el mismo set. La forma que él tenía de construir las escenas era filmando desde la toma uno a la cincuenta. Se convirtió en el artista mejor pago de la historia del cine, tenía los estudios y un montón de cosas a su disposición pero él filmaba y filmaba sin escribir. Finalmente, lo contemporáneo tiene que ver mucho con el pasado, uno siempre está atado a una tradición. En este caso no es la tradición del cine industrial sino más atrás. Antes de que el cine fuera una industria se filmaba con mayor libertad. Hoy somos todos millonarios como Charly y podemos filmar lo que queramos.

**Alumna: Dos preguntas. Por un lado ¿cómo se financió la película? ¿Y cómo después se fue recuperando esa inversión? La segunda es sobre tu formación y si te merece alguna reflexión la particularidad de cada formación en las distintas escuelas de cine (la FUC, la ENERC). Esa formación ¿hace que los directores circulen más por ciertos ámbitos que por otros?**

H.R.: En cuanto a la financiación, yo trabajaba como montajista en publicidad y eso me permitió trabajar una o dos semanas donde se pagaba muy bien. Luego durante dos semanas filmaba y así fui financiando la película. Pero no recuperé plata con la película. En la película que estoy haciendo ahora me adelantan plata para escribir, se puede decir que vuelve en ese sentido... En un momento había salido el Fondo Metropolitano, que sirvió para pagar los procesos finales de mezcla de sonido. Ganamos también un premio en Tucumán, pero la película la pagué casi íntegramente yo, no tuvo financiamiento externo. De ahí el nombre de la productora: "Un resentimiento de provincia" (risas). Y en relación con las escuelas, la ENERC y la FUC son dos escuelas con posiciones claramente muy diferentes: una es la escuela de la industria y otra la escuela del cine moderno. Las dos tienen problemas,



porque la escuela de la industria no produce cineastas industriales. Cineastas como Damián Szifron o Pablo Trapero salieron de la FUC. Y por otro lado la FUC se entiende como una solución moderna para los problemas del cine argentino, y eso termina generando otro tipo de academicismo.



Fotograma de *Mauro*

**M.V.:** Hay una cuestión en *Mauro* que me interesa especialmente. Porque ¿qué época cuenta *Mauro*? ¿Y qué de la época cuenta *Mauro*? ¿Qué hay en ese pasaje de los billetes de 20 pesos con los que arranca la falsificación, al comienzo, a esa plancha final de 100 dólares? Y eso en un contexto como el de 2014 cuando se estrenó. A veces el momento en que se estrena una película se “desajusta” de la película, por decirlo así. Por eso antes te había preguntado cuándo se empezó a hacer la película, porque a veces el corrimiento entre el momento en que se hace una película y en el que finalmente se ve, puede ser muy significativo. En *Mauro* yo lo pensaba más en relación a la recepción de la película, a ese

**momento donde el tema del dólar en la sociedad... No estoy diciendo que la película “hable” de eso. Lo que intentaba pensar y te pregunto: ¿hay algo ahí que se puede pensar o en realidad no?**

H.R.: Obviamente está el kirchnerismo, las economías paralelas, el mercado negro. Me acuerdo que Sergio Wolf también me decía “pero eso es muy particular de la Argentina”. Yo le decía que cualquier país del mundo tiene sus economías paralelas, solamente que algunas funcionan fronteras afuera y otras fronteras adentro. Todos los países del mundo tienen su feria de Villa Domínico, solo que la tienen en Asia o en México. Eso funciona así. Ser del tercer mundo es tener todo el mercado negro fronteras adentro.

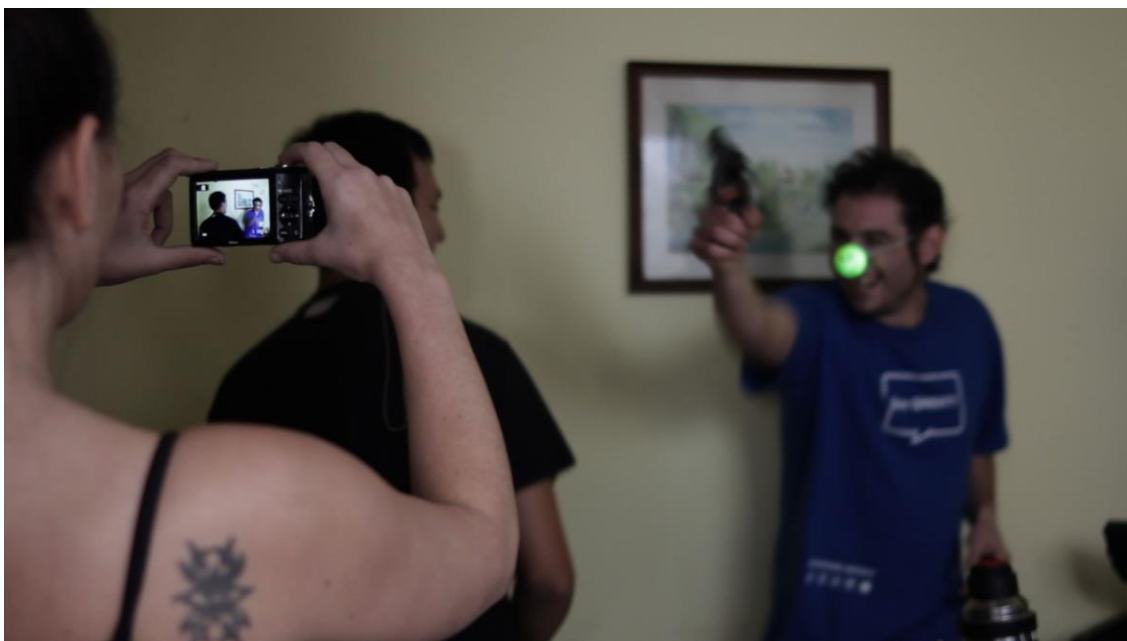
**M.V.: Lo que me parece que sí se puede pensar es que esa tensión está presente en la película y no tanto que se resuelve. Vos habías dicho, en una nota que te hicieron Ezequiel Yanco y Mercedes Halfon, que después de ese momento, después del 2001, es el momento que fue realmente un quiebre para tu generación.**

H.R.: Claro, yo entro a la ENERC en el 2002, o sea justo en ese momento. Estaba medio por cerrar.

**M.V.: Sí, el país colapsaba. Creo que hay algo en lo que la película logra captar esa tensión temporal, jugada a través del dinero. Pero no para pensar linealmente el kirchnerismo sino un proceso más complejo, de cambio de épocas.**

H.R.: Obviamente la película se hacía cargo de eso, para mí era importante. Lo que pasa es que es como un movimiento, la historia personal se tiene que mezclar y fundir un poco con la política. Para mí una película tiene que transmitir eso.





Fotograma de *Mauro*

**M.V.:** Ya mencionaste algunos directores, pero del cine que se hace actualmente ¿hay alguien que te interese especialmente?

H.R.: Sí, muchos. El cine que hace Mogillansky me gusta mucho. De hecho *El loro y el cisne*, que ustedes vieron en esta materia, me parece genial, buenísima. Lucrecia Martel me gusta mucho. Y el cine de Rejtman también, como influencia. Un amigo sacaba una revistita que circulaba en los 90 por acá en la facultad, en la que sugerían consejos para el escritor novel, y uno decía “no leas a tus contemporáneos, vigílalos”. Yo siento que pasa un poco eso a veces, los directores vigilan a sus contemporáneos, ni miran películas. A mí me gusta mucho ver cine argentino y veo mucho... Campusano, Moreno, hay un montón de directores que me gustan. Y me gusta de hecho poder hablar y preguntarles “¿cómo hiciste esto?”, ese intercambio me parece que está buenísimo.

**M.V.:** ¿Qué estás proyectando ahora o pensando a futuro?

H.R.: Estoy terminando un documental que filmé en paralelo a *Mauro*. Es sobre un actor, Oscar Brizuela, que vive en la Casa del Teatro, que es una residencia para actores que está en Santa Fe y Talcahuano, una especie de asilo. Estoy hace como cuatro años filmando. Tengo que terminar pronto porque ya no aguanto más. Supongo que lo terminaré para este año. Y estoy escribiendo una adaptación de *El viento que arrasa*, de Selva Almada, para filmar supongo, a fin del año que viene.

**M.V.: Hernán, en nombre de la cátedra quiero agradecerte muchísimo que hayas dispuesto este tiempo para venir hasta acá a conversar con nosotros. (Aplausos).**

---

\* Marcela Visconti es Doctora en Teoría e Historia de las Artes y Magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires, de la cual egresó como Licenciada en Artes. Desde 2001 enseña Análisis y crítica de cine en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la misma institución, donde ha participado en diversos proyectos sobre cultura argentina e identidades contemporáneas. En 2016 su trabajo *Cine y dinero: imaginarios ficcionales y sociales de la argentina (1978-2000)* ganó el II Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino, organizado por la ENERC y el INCAA. Actualmente se desempeña como vicepresidenta de AsAECA. E-mail: [marcevisconti@gmail.com](mailto:marcevisconti@gmail.com)