



leyendas de lo cotidiano

ENTREVISTA CON **ISAKI LACUESTA**
ANA USEROS

El director de cine Isaki Lacuesta (Girona, 1975) se mueve entre el mundo de la ficción y el documental. Su primer largometraje, *Cravan vs Cravan* (2002), fue premiado en varios festivales internacionales y galardonado con el Premio Sant Jordi de RNE. El segundo, *La leyenda del tiempo* (2006), engarza dos historias paralelas en torno a la figura de Camarón de la Isla, mientras que *Los Pasos Dobles* (2011), un falso documental rodado en Mali sobre un viaje de Miquel Barceló a África, le valió la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián. Lacuesta compagina los rodajes con su actividad docente en, por ejemplo, el prestigioso Máster de Cine Documental de la Universidad Pompeu Fabra. Además, ha escrito varios guiones para otros directores y colabora escribiendo en distintos medios. Lacuesta estuvo en el **CBA** para tomar parte en el curso *Cine y globalización*, dentro de la Escuela de las Artes 2013, y aprovechamos para pedirle que charlara un rato con Ana Useros, crítica de cine y documentalista.

Cuando se habla de tu obra, se menciona siempre la búsqueda de mitos y leyendas. Incluso se te define, paradójicamente, como un «documentalista de la leyenda».

Dicha interpretación, que vista retrospectivamente tiene cierto sentido, ha eclipsado o camuflado en cierta manera la parte más vital de mi cine. *La leyenda del tiempo*, por ejemplo, se puede ver como una película sobre el mito de Camarón —que sirve en todo caso como sonda—, pero sobre todo habla de gente muy concreta

y real; lo que de verdad importa es lo que está ocurriendo aquí y ahora con Makiko y los chavales. En *Los condenados* sucede tal vez lo contrario: son sus personajes los que imprimen la leyenda, aunque se narre lo que realmente pasó, al igual que ocurre en *La noche que no acaba* o en *Cravan vs Cravan*. En realidad, se trata de planos simultáneos: estamos contando cuáles son los mecanismos mediante los que se construye una leyenda y, al mismo tiempo, cuál es el suceso histórico que subyace. En *La noche que no acaba* se narra cómo es la vida cotidiana de los camareros, por ejemplo,

al tiempo que se teje la construcción de la fábula; lo que de verdad me interesa es ambas cosas puestas en conexión.

Yo diría que lo que te interesa en el fondo no es imprimir la leyenda ni negarla, sino radicarla en el presente. Incluso en piezas experimentales, como *Microscopías*, sientes la necesidad de volver a la escala de la visión humana y filmar la calle.

¿Has podido ver las piezas de Google Earth¹? En parte son estudios de movimientos, como *Microscopías*, pero en el nivel más macro posible. Después filmo, a ras de suelo, lugares que no aparecen en Google Earth—que han sido eliminados de ese mundo virtual—, donde existen la especulación inmobiliaria, los pisos ilegales, los centros de detención, los campos de refugiados... En ese caso, se trata de dar un testimonio de lo que ha sido invisibilizado por los medios de comunicación habituales. De todas formas, me cuesta ver una lógica en mi trayectoria y puede que, en parte, mi deber sea justamente el de descolocar los esquemas.

Es como aquel libro de Bergala sobre Godard, en el que comparaba al autor con un barco que navega con rumbo desconocido y al crítico con aquel que, en la popa, mirando hacia atrás, trata de buscar la lógica de la estela que va dejando. Hay un primer momento en el trabajo del crítico que consiste en ver aquello con lo que hay que lidiar, en el que la tendencia es agrupar, crear un mapa y buscar coherencias, mientras que el artista trata de escaparse.

Miguel Marías, junto con otros autores, acaba de publicar un libro sobre Raúl Ruiz, en el que cuenta cómo—incluso en el caso de Ruiz, que ha filmado unas doscientas películas— la crítica tiende a encontrar patrones comunes, y cómo eso elimina o vuelve prácticamente invisibles un montón de cualidades de sus muy diversas películas. Por eso es interesante también una crítica que no se limite a hablar de lo común, sino que se centre en lo concreto. Hay gente que sí tiene estilos y patrones muy reconocibles; creo que yo no tanto...

Al final, la necesidad de coherencia es omnipresente, no sólo aplicada al conjunto de una obra, sino también a cada narración. Recuerdo, por ejemplo, que una amiga me explicaba *La leyenda del tiempo*, defendiendo que, evidentemente, Isra, su protagonista, era hijo biológico de Camarón.

Es curiosa esa necesidad humana de narrar, de construir mitos. *La leyenda*, por ejemplo, se entiende mejor como una serie de retratos, es decir, no se trata de entender nada, sino de contemplar esos rostros de felicidad, de miedo, de alegría, de deseo...

En lo que respecta a la coexistencia de ambos planos, el del mito y el del placer de filmar los rostros, te acercas a dos cineastas de la memoria y el presente como son Chris Marker y Basilio Martín Patino.

La comparación con Marker surgió *a posteriori*, cuando en *Las variaciones Marker* rodé un episodio que mezclaba *El misterio Koumiko* con la vida de Makiko. Coincidió que en el Festival de Las Palmas fuimos a ver *El misterio Koumiko* con Makiko y de repente se produjo un juego de espejos a uno y otro lado de la pantalla. Aún así, depende mucho de cada película: en *La leyenda del tiempo* el rodaje estaba organizado para borrar los referentes y conseguir que, como los niños, olvidáramos analizar cómo estábamos rodando cada plano, lo que,



Los pasos dobles, 2011

por otra parte, me parece también un peligro. Somos una generación con tantos referentes que corremos el riesgo de que nos encorseten cuando, en el fondo, se trata de que sirvan como trampolín para llegar a otros lugares. Aunque Patino y Marker son cineastas a los que adoro y a los que llevo en el disco duro de forma inevitable.

No los veo tanto como referentes formales, en el sentido de rodar un plano de esta u otra manera, sino como inspiración para abordar esta cuestión de los mitos. De la misma forma que en *La leyenda del tiempo* se trasluce *Deprisa, deprisa*: no en el plano formal, sino en un cierto deseo de alinearse en esa tradición.

Deprisa, deprisa es una película que también vi después y me encantó, pero que en su momento no había visto. Sin embargo, me sorprendía mucho que los referentes cinematográficos de Israel fueran El Vaquilla y El Torete; cómo es que a un chaval de doce o trece años, en 2004 o 2006, le llegan copias de esas películas y se convierten en una referencia vital. Ahí me di cuenta de la falta de referentes públicos gitanos en España, aparte de Camarón. Volviendo a Patino y Marker, estoy pensando que decir que hay cosas que he visto después no significa que esté negando su influencia, porque sí me siento muy afín a ellos en temperamento. La huella de Patino es muy reconocible en *Cravan*, algo que en su día no dijo nadie, pues sabían que yo tenía relación con Joaquim Jordà y me buscaron parientes por otros lados. No obstante, Patino era para mí, en aquella época, un referente muy explícito y claro. Muy consciente y muy buscado, incluso.

Es bastante sorprendente la forma en que tu primera película, *Cravan vs Cravan*, ha condicionado la forma de considerar todo tu cine.

Si *Cravan* no la hubiera precedido, sin duda, *La leyenda del tiempo* no se vería como una película sobre fantasmas. O si hubiera empezado por *Los condenados*, que es una película que ha quedado algo más olvidada...

Claro, porque *Los condenados* no «encaja». Y en el caso de *Los pasos dobles*, nada de lo que había leído sobre ella me había preparado en absoluto para lo que vi, ya que volvían a contarla como una película sobre un fantasma (Augiéras).

¹ Disponibles en YouTube (canal isakilacuestafilms), al igual que muchos otros materiales de la filmografía de Isaki Lacuesta.

Sobre *Los condenados* se escribió: «la película tiene mucho de documental que no alcanza a ser ficción», lo que nunca se hubiera dicho si no se supiera de dónde venía yo. En todo caso se habría dicho, sencillamente, que era una ficción pésima.

Los condenados es una película que no pretende romper barreras entre géneros, sino que se mantiene dentro de las convenciones de la ficción, que es justamente lo que la hace «rara» en el contexto de tu obra. ¿De dónde viene?

Es una historia muy larga, de hace muchos años. Rodamos un documental, con Pere Vila, titulado *Soldados anónimos*. Pere estaba trabajando sobre la batalla del Ebro y me llevó a filmar la excavación de una pequeña fosa común, la primera que se hacía en Cataluña con criterios arqueológicos y científicos. Una excavación que prohibieron porque las elecciones estaban demasiado cerca y los arqueólogos habían decidido abrir una fosa de soldados fascistas, no como homenaje político, sino únicamente como forma de poner a prueba sus criterios y sus técnicas. Al mismo tiempo, yo estaba trabajando en un documental sobre un actor argentino que se metió en la guerrilla y escribí unas cartas fantásticas, muy potentes, contando por qué el teatro le parecía insuficiente y por qué debía militar. Estuve centrado en ese proyecto unos cinco años, pero el productor de la película quería reservarse el montaje final y la viuda del actor no se fiaba nada de él, por lo que al final tuvimos que devolver íntegramente el dinero que habíamos conseguido para hacer la película. El guión de *Los condenados* surgió de todo ese proceso: cuando la otra película se interrumpió, nos encerramos con Isa Campo y lo escribimos en quince días a partir de temas que se encontraban muy presentes en el proyecto documental como, por ejemplo, el cuestionamiento moral de la lucha armada. Son debates que en España —a excepción del País Vasco— no se plantean y resultan ajenos, mientras que en Latinoamérica siguen estando muy presentes. En aquella época se generó un intenso debate entre Óscar del Barco —que había sido guerrillero y actualmente es un filósofo importante en Argentina—, Héctor Juvé y otra gente, a partir de un artículo que suponía una especie de acto de contrición, en el que Del Barco pedía algo así como un perdón colectivo, y por el que fue muy criticado. Todos esos temas son los que están presentes en la película. Más adelante, el debate en España se vuelve más preciso, o más impreciso, dado que ya no es de índole moral, sino casi una cuestión técnica.

Se trata, como en todas las películas, de una cuestión de contextos: en los años sesenta casi todo el mundo estaba a favor de la lucha armada. Ahora hemos pasado al extremo contrario, nadie defiende seriamente la lucha armada, ningún medio de comuni-

Los pasos dobles, 2011



Somos una generación con tantos referentes que corremos el riesgo de que nos encorseten cuando, en el fondo, se trata de que sirvan como trampolín para llegar a otros lugares.

cación importante aceptaría publicar una defensa, y la cuestión es qué ocurre con estos personajes, que son un poco como Aureliano Buendía... Por otro lado, si se pudo rodar esta película fue porque la habían precedido treinta años de otras muchas películas mostrando las atrocidades de las dictaduras y de los militares; así puede realizarse el contraplano.

Recuerdo que decías en alguna parte que ese lapso de treinta años era muy bueno, porque no nos resultaba tan lejano como las historias de la Guerra Civil ni tan cercano como las de Euskadi.

Es un período adecuado, ya que permite que la gente que ha participado en primera persona de esos procesos pueda hacer un relato vivo, lúcido y que, a la vez, los hijos sean ya adultos y tengan su propia visión. La coexistencia de tres generaciones permite que el debate sea mucho más rico. Más tarde he realizado un corto que se llama *Herencia*, donde aparece una historia familiar que implica a mi abuelo, que dialoga en cierta manera con *Los condenados* y explica retrospectivamente nuestra implicación en la historia.

Otra característica que quizá comparten también *Soldados anónimos* (2003) y *Los condenados* (2009) es que, en *Soldados anónimos*, al ver la excavación, el espectador da por sentado que se trata de una fosa común del bando republicano. En Estados Unidos, donde la proyectamos hace poco, fue aún más bonito, porque no sabían siquiera si era una excavación antigua, de la época romana, y poco a poco se daban cuenta de que era de la Guerra Civil. Después hay un momento en el que corroboras que son soldados —como rezaba el título—, más tarde que son fascistas y, de repente, toda esa emoción que estaba flotando se invierte. Me parecía muy potente, ya que te descubre de qué modo el lenguaje cinematográfico puede manipular lo que está mostrando.

Como reflejo de *Los condenados* —en donde está muy presente la cuestión de la pertenencia a grupos organizados—, observo en tu obra una búsqueda del placer de estar juntos, de formar colectivos, que traza además un paralelismo con tu forma de trabajar, rodeándote de un grupo de colaboradores muy estable. ¿Crees que se podrían firmar las películas conjuntamente?

Depende de cuáles; hay piezas que hemos firmado colectivamente y, en el caso de los largos, es evidente que se trata de creaciones colectivas. En el fondo quizá subyace el equívoco de pensar que el director es el creador absoluto de la película. La metáfora que vincula al director de cine con el de orquesta, aunque manida, es tremendamente acertada. Una película es el resultado de las aportaciones creativas de mucha gente, y el director es aquel que asume la responsabilidad en último término —y firmar es una forma de no esquivarla— de decidir qué material se incluye y cuál se desestima. Me parece importante que dentro de los colectivos alguien tenga la última palabra, y cuando firmo como director, esa palabra sería la mía, aunque está claro que las películas cada vez cuentan con más aportaciones de otros. Isa Campo, por ejemplo, además de trabajar con los guiones, se ha involucrado cada vez más en la dirección de actores y, así, hemos firmado conjuntamente algunas películas aunque otras, de momento, las sigo dirigiendo yo.



La leyenda del tiempo, 2006

Podría darse en algún momento que sea ella quien dirija y yo colabore. Es un tema complicado: la historia demuestra que hay casos de creación colectiva que han salido muy bien, pero casi todos son parejas o hermanos. Es curioso que los comisarios y productores cuenten siempre como piezas más las que hemos firmado juntos. Como las películas de Straub y Huillet son de Straub, o las de Godard y Miéville son de Godard.

Tienes un corto precioso, *Esbozo*, firmado por diez personas...

Es una historia curiosa: estaba montando un corto de Pere Vila y nos sobró una lata de película virgen con la que pensamos filmar la fiesta de fin de rodaje y montarla como un regalo para uno de los participantes. Ahí se dio realmente un caso de creación colectiva, en el que cada uno de los implicados tenía una idea clarísima y distinta de cómo llevarlo a cabo. Y lo que pasó es que estábamos tan dormidos y tan borrachos, que la cámara se quedó rodando sola, se comió todo el material, y eso es lo que quedó.

Podemos encontrar otra deriva de la búsqueda de un grupo afín en tu posicionamiento en las escaramuzas recientes del cine español: la polémica con *El País*, la defensa del Festival de Cine de Gijón...

Me posicioné en defensa del Festival de Gijón desde el punto de vista del espectador, con la tristeza de perder un lugar muy impor-

tante en el que descubrimos películas que no conocíamos y donde lo pasamos muy bien con el cine, los conciertos y los restaurantes. También nos dábamos cuenta de que no se trataba de un hecho aislado, sino de algo programado y organizado, una forma de acabar con un sistema cultural que funcionaba y que se estaba destruyendo con argumentos económicos que, además, eran falsos, ya que el Festival de Gijón no era deficitario: acudía mucho público y las administraciones ganaban dinero. Otro proceso importante fue el Movimiento de Cineastas contra la Orden², durante el que sentí por primera vez que un grupo de cineastas trabajaba para organizar las cosas como creían que debían ser, y que, al menos, ha servido para sentirnos acompañados.

En cambio, la polémica con *El País* estuvo muy mal planteada, ya que mezclaba cosas que no tenían nada que ver. No creo que una mala crítica tenga una repercusión real sobre la distribución, ni siquiera en la recepción por parte de los espectadores, el problema no era ese. En la carta se trataba de reclamar como lectores, no ya como cineastas, el poder leer lo que nos interesa, exigiendo el mismo rigor en la sección de cultura que en la de economía. Tendríamos que haber dicho, simplemente, que nadie que escribiera en la sección de política reconocería públicamente que no sabe quién es Angela Merkel, aunque muchas veces posicionarse en colectivo sólo sirve para crear equívocos.

El problema de la distribución va por otra parte...

² En 2009, un grupo de profesionales del sector recogió firmas contra el desarrollo de la Ley de Cine, al considerar que eliminaba la diversidad cultural, privilegiando a las grandes producciones y a los empresarios con pretensiones de rentabilidad económica.

Cualquier proceso creativo consiste no tanto en abrir caminos nuevos, como en ir por vías que han transitado otros antes, caminando sobre sus huellas, intentando hacer cosas un poco distintas.

Con *Los condenados*, por ejemplo, lo vi muy claro. Se proyecta en las salas de cine y no va nadie y luego, a la semana siguiente, se pasa en un festival, en un evento, en un museo de arte contemporáneo, cobrando el mismo precio de entrada que la sala de cine, y se llena, o incluso se queda gente en la calle. Es como si hubiera un tipo de público que ha renunciado a las salas de cine porque está viendo las películas en otros contextos. Si yo contara los espectadores que ven mis películas en salas de cine sería un fracaso total.

El acontecimiento cinematográfico ya no ocurre en las salas de cine, sino en las plazas o en los museos, y Gijón suponía precisamente eso: mezclar el cine, los conciertos, el salir de copas y el generar una confianza...

Y el convertirse en una referencia. Acabo de volver ahora del Flaherty Seminar, en Estados Unidos, y allí he descubierto que el Festival Punto de Vista de Pamplona es un referente para mucha gente de China, México o Estados Unidos, por lo que se trata de un referente internacional, algo de lo que no era consciente, como tampoco lo son, probablemente, los políticos de Navarra.

Y los cines tradicionales se quedan como moles arquitectónicas vacías...

Sí, pero al mismo tiempo siguen siendo el lugar en el que mejor se puede ver una película, en las mejores condiciones de imagen y sonido. Te puedes tirar tres meses trabajando intensamente en el etalonaje del color o ajustando el sonido, para después tener muy pocas oportunidades de proyectar la película en las mejores condiciones.

Como si hubiera que elegir entre la proyección «perfecta» y la distribución más amplia posible, en internet, pero con una calidad muy mediocre...

Hay piezas que están pensadas para verse en YouTube y otras para el cine, pero también es cierto algo que me recordaba un amigo

Los pasos dobles, 2011



hace poco: que las mejores películas de John Ford las vimos en televisión y cortadas y, sin embargo, nos despertaron el amor por el cine; una película muy buena siempre va a aguantar condiciones malas. La idea siempre es intentar llegar a un público y a unos lugares que no están previstos. Al público convencido —ideológica o cinematográficamente— ya le ha llegado el mensaje.

Hablemos de *Los pasos dobles*

La percepción sobre *Los pasos dobles* es muy distinta si conoces o no a Barceló. La visión es mucho más limpia si no se sabe quién es, porque se puede ver como lo que representa en la película: un maestro de marionetas, un demiurgo. Como personaje narrativo funciona mejor, ya que no se come a los demás y no se crea la expectativa de verlo pintar. Un espectador de Corea o de los Estados Unidos puede verle pintar ocho segundos y ya le basta, porque pintar cumple una función narrativa. No busca un documental sobre Barceló y, paradójicamente, de esa manera se ve mucho mejor lo que pinta: un mapa, un baobab...

Me gustaba la idea de que *Los pasos dobles* empezara con líneas y estilos de cine muy dispares: un lenguaje más documental cuando se ve a Miquel destapar las termitas, mientras por otro lado transcurre una película de legionarios que podría encuadrarse perfectamente en los años cincuenta, y al final acaban confluyendo en el entierro, donde se funden la línea documental y la de ficción. Ese era uno de los principales retos de la película.

Jean Rouch está, por supuesto, muy presente, ya que vivió mucho tiempo allí. De hecho, el señor que aparece en lo alto del baobab había rodado con él y por eso Miquel propuso hacer allí la *performance*, que remite al ceremonial del Sigui que Rouch había rodado en ese mismo lugar y que después mostró a sus habitantes, algo que nosotros también queremos hacer: volver al país dogón a presentarles la película, aunque ahora mismo todo lo que está pasando allí es un desastre y apenas se sabe, porque prácticamente no hay periodistas.

Cuando Rouch llegó al país dogón, lo primero que filmó fue un funeral³, una película tímida y objetiva sobre gente que aún no conoce, aunque después, a medida que se familiariza con el lugar, se va integrando en su cultura. El grado de familiaridad con aquello que se filma es algo que queda inscrito siempre en cualquier película. Es bonita esa idea de que los funerales no se hacen nunca con el cuerpo real, sino con un muñeco inerte, según la cual el entierro que hacemos de François Augiéras posee el mismo valor simbólico y real que los de Jean Rouch o Marcel Griaule. Es algo que me gusta mucho, los habitantes del lugar señalan y dicen: «ahí está enterrado Augiéras». Y lo dicen en serio, porque el valor simbólico es el mismo.

Es curiosa la diferencia entre el enterrar, que puede ser metafórico, y el desenterrar, con su necesidad de autenticación de los restos mediante métodos científicos.

Eso lo cuenta muy bien Rouch en la entrevista de *Cinéastes de notre temps*, donde habla de hacer «como si», algo que aprendió precisamente en el país dogón: que la actuación, los símbolos, tienen una realidad y un valor, que forman parte de la historia real. Esto no tiene nada que ver con el debate periodístico sobre la realidad o la ficción. Es importante distinguir cuándo se está jugando en el nivel simbólico y cuándo se están abordando cuestiones deontológicas o periodísticas. Cuando ruedo piezas como las de Google Earth, no puedo mentir al espectador ni hacer afirmaciones falsas, tiene que ser periodísticamente veraz, debe notarse en qué contexto estamos. La cuestión es plantear de entrada las normas

³ *Cimetières sur la falaise*, Jean Rouch, 1950.

y que el espectador las comparta. Es como escribir en prosa o en verso, se trata de ámbitos distintos, aunque existan textos que lo mezclan todo.

¿Como si convocar a los mitos (Camarón, Augiéras, Cravan) fuera avisar de que estamos en el reino de lo simbólico, en el del juego?

También existe el peligro crítico de aplicar retrospectivamente el procedimiento de la película sobre Augiéras a las películas anteriores. En *La leyenda del tiempo* monté un dispositivo de ficción para poder captar, por ejemplo, la cara de miedo de Isra con el cuchillo, o su expresión triste en la escena del colegio. El dispositivo es ficción y la cara es real, aunque luego tendemos a mezclarlo todo cuando contamos qué es lo que hemos hecho. En cualquier caso, en *La leyenda del tiempo* el objetivo es ver estas expresiones, mientras el de las piezas de Google Earth es informar, por ejemplo, de que existe un centro de detención en Australia en el que los refugiados viven en condiciones kafkianas. Y es importante que el espectador tenga presente que lo que estoy contando es verdad, porque de otro modo no serviría de nada. Por su parte, el objetivo de *Los pasos dobles* es contar cuentos. Al final, en los debates interminables sobre lo que es documental y lo que es fic-

ción se nos olvida que los seres humanos tenemos necesidad de fabular, de la misma manera que necesitamos estar informados de lo que le ocurre al vecino de al lado. Y *Los pasos dobles* se inscribe en el bando de *Las mil y una noches*, de disfrutar con una historia que se transforma sobre la marcha. La película está llena de citas muy claras y mezcladas. Me gustaba que fuera una especie de reunión de cosas antiguas, jugar a contar esta historia como si Leone y Rouch formaran parte de esta tradición. También, en parte, porque hemos llegado a un punto en el que se ha querido separar demasiado el cine culto del cine popular, y cada vez tengo más ganas de volver a hacerlo confluir. Me hacía gracia ver que en la misma secuencia pueden coincidir Rouch, Leone, las películas de aventuras de los años cuarenta y los musicales. Creo que todas las citas tienen un poco que ver con el concepto de tradición, que es la idea general de *Los pasos dobles*, el andar sobre los mismos pasos, marcha atrás. Cualquier proceso creativo consiste no tanto en abrir caminos nuevos, como en ir por caminos que han transitado otros antes, caminando sobre sus huellas, intentando hacer cosas un poco distintas. Es algo que en la música, en el flamenco o en el blues, se ve muy claro. Estás tocando algo que es tuyo y metes frases de otros, que a veces sabes de quiénes son y a veces no, ya no lo distingues, se han vuelto parte de la cultura popular. La creación es siempre así.

ITINERANCIAS GLOBALES, UNA EXPERIENCIA PERSONAL

CONFERENCIA DE ISAKI LACUESTA

25.06.13

CURSO CINE Y GLOBALIZACIÓN: UNA AGENDA PARA EL SIGLO XXI

24.06.13 > 28.06.13

DIRECTOR ALBERTO ELENA

PARTICIPANTES VALERIA CAMPORESI • MINERVA CAMPOS • ALBERTO ELENA

JAVIER H. ESTRADA • ISAKI LACUESTA • MARÍA LUISA ORTEGA • MANUEL PALACIO

JAVIER REBOLLO • HELIO SAN MIGUEL • ANTONIO WEINRICHTER

ORGANIZA CBA • UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

LARGOMETRAJES

LOS PASOS DOBLES, 2011

EL CUADERNO DE BARRO, 2011

LA NOCHE QUE NO ACABA, 2010

LOS CONDENADOS, 2009

LA LEYENDA DEL TIEMPO, 2006

CRAVAN VS CRAVAN, 2002

La leyenda del tiempo, 2006

