

Política y documental en español a través del Atlántico

Entrevista a María Luisa Ortega Gálvez¹

Por María Emilia Zarini

María Luisa Ortega Gálvez participó como conferencista inaugural del *Visible Evidence XXIV*, Congreso internacional sobre cine y audiovisual documental desarrollado en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, del 2 al 6 de agosto de 2017. Allí, la investigadora disertó sobre las propuestas estético-discursivas del documental latinoamericano realizado entre 1966 y 1968 que alimentaron los debates europeos en torno al cine político-militante, y acerca del paisaje del cine documental en la España del siglo XXI que no puede entenderse sin la obra de jóvenes cineastas latinoamericanos afincados en el país, cuyos films exhiben preocupaciones y huellas del pasado (cinematográfico, histórico y político) filtradas por los lenguajes del documental contemporáneo y las experiencias personales de desplazamiento.

Empiezo por destacar dos aspectos que me resultaron interesantes de tu conferencia: el primero es la lectura transversal con la que abordaste la producción documental latinoamericana de los años sesenta y ciertos documentales españoles contemporáneos. Me refiero al arco diacrónico que te permitió identificar continuidades y rupturas entre unos y otros. El segundo punto es la perspectiva situada que planteaste como enfoque de tu reflexión, a partir de la cual refrendaste el carácter político no solo de este punto de encuentro que representa el congreso, sino también de la producción documental que es objeto de tu estudio.

A partir de aquí, ¿cómo dialogan, actualmente, las investigaciones académicas y las producciones documentales procedentes de Europa con las realizadas desde Latinoamérica?



Cine Documental

Los que llevamos trabajando desde hace bastantes años en el documental o en la no ficción tenemos un conjunto de referentes teóricos que, sin duda, le deben mucho a la producción académica procedente del ámbito anglosajón. Pero, al menos en mi caso, estos han sido un punto de referencia que se suma a otras preocupaciones propias que no solo proceden del mundo de los estudios cinematográficos sino de mi formación como investigadora en filosofía de las ciencias, en epistemología, en estudios coloniales... de mis intereses en la historia social de la cultura. También creo que en este momento todos somos ciertamente conscientes no tanto de la insuficiencia de esos planteamientos teóricos internacionales, sino de la necesidad de repensarlos, de una manera distinta a la luz de tradiciones tanto académicas e historiográficas como cinematográficas que permiten pensar en esas relaciones de otra manera. En ese sentido, es más difícil ver los lazos que se establecían entre España y América Latina en los años sesenta, que los que se producen de forma contemporánea, donde realmente creo que somos una suerte de comunidad; me parece que eso se ha hecho notar en este *Visible Evidence*. Quiero decir, converso con cineastas latinoamericanos quizás más que con los españoles, pero veo que los diálogos entre documentalistas latinoamericanos y españoles son cada vez más intensos y fluidos, un poco por los mismos elementos que señalaba en la charla respecto de los años sesenta, que son los "puntos de encuentro", como los festivales; y también, quizás esto es una novedad respecto de esos años, gracias a proyectos académicos: los libros o este tipo de eventos que reúnen a investigadores y cineastas. El pasado mes de marzo el *Festival de Málaga* nos reunió a cineastas, programadores, productores y académicos para pensar, precisamente, en las redes transnacionales que el documental ha generado a través de caminos de ida y vuelta entre Europa y América Latina. Cada vez hay más espacios para la producción de conocimientos en este tipo de intercambios. Los documentalistas alimentan nuestras reflexiones, y quizás lo que nosotros hacemos alimenta, de alguna forma, el propio trabajo de los realizadores.

Con lo cual, en esa fluidez contemporánea entre España y América Latina creo que realmente hemos comenzado a reconocernos en un espacio de afinidades que tal vez no se percibía años atrás y cuya historia posiblemente debamos reconstruir (de ahí las interrogaciones de mi conferencia).

¿Cuál crees que es el estado de los estudios contemporáneos sobre cine y audiovisual documental, en Europa (en España, específicamente) y en Latinoamérica (en Argentina, en particular)?

En lo que al estado de los estudios académicos se refiere creo que, en un país como Argentina, al igual que en España, ha habido un incremento exponencial en la producción académica sobre documental. Es verdad que concentrado en unas cuantas personas que al mismo tiempo somos una suerte de familia, donde hay muchos intercambios entre nosotros a partir de los cuales creo que estamos contribuyendo a la creación de una tradición también académica, no diferencial sino en diálogo con las tradiciones en otras lenguas, puede ser que la que más peso tenga sea la anglosajona, pero en mi caso siempre presté también mucha atención a la producción académica y crítica francesa; habría que destacar la labor de traducción hecha en Argentina sobre determinados teóricos no hispanohablantes; esa sí que ha sido mucho más grande acá que en España. Y, por supuesto, la labor de esta revista, *Cine documental*, que está contribuyendo mucho a la creación de esa familia y tradición de la que hablaba y ha tenido un papel importante también en la circulación de referentes teóricos internacionales.

En lo que refiere a los estudios teóricos en España, lo que echo en falta es más trabajo historiográfico, que aquí. En España se están desarrollando investigaciones parciales, tesis doctorales, hay mucho más hecho de lo que había hace una década, pero aun así... Todavía no hemos escrito la historia del documental español. Estamos hablando desde hace mucho tiempo, en cierta medida, por

influjos de fuera o por afinidades cinéfilas, de las formas más heterodoxas y más experimentales, pero no sabemos cuál es la doxa.

¿Por qué resulta importante la pregunta por la doxa?

Necesitamos saber si hay una doxa, es decir, saber si el documental ha tenido un centro institucional o son todas heterodoxias. Esto, claro está, es más difícil pensarlo para el documental que para la ficción porque es un cine que, en principio, nunca ha sido comercial, industrial (aunque esto puedo ponerlo en duda en algunos casos) y, por tanto, siempre se ha situado en los márgenes o en las periferias del *mainstream* de "lo cinematográfico" o de "lo audiovisual". Pero esas periferias tienen también "centros", y en el caso de España no hemos hecho un libro o un texto que marque cuáles son los centros y, en relación con esos centros, cómo funcionan las películas periféricas, marginales, para interpretar su carácter heterodoxo.

Entonces, como suelo decir a menudo, se necesita mucho más trabajo historiográfico, también contextual para intentar leer cómo se veían esas películas en el momento en que se producían y circulaban. Porque en el ámbito de la crítica y de la programación (también entre algunos investigadores) hay una tendencia, absolutamente legítima, a una suerte de rescate de las obras del pasado desde una cinefilia apreciativa o valorativa, incluso política, pero sin preocupación por el contexto, no solo de producción, sino por el contexto interpretativo: qué sentido tiene esa pieza en el lugar, en el momento que se produce...y para mí eso es importante. Así, creo que nuestra labor como académicos es, en cierta media, ofrecer un contrapeso a esos discursos y prácticas cercanas al *objet trouvé*. E incluso tomar como objeto de reflexión y estudio esos discursos y prácticas, altamente visibles en determinados espacios de circulación y legitimación de la no ficción, similares a los del "comisariado del arte" contemporáneo, sin

los cuales no puede comprenderse qué ha ocurrido con el documental en las últimas décadas. En fin, me parece que la academia tiene el papel diferente al de la crítica, la programación o el comisariado, aunque compartamos espacios y quehaceres, cuando del rescate y la reivindicación de películas del pasado se trata, porque nuestras preguntas e interpelaciones se formulan desde otros lugares. Y también creo que arrojamos algunas preguntas diferentes sobre el presente.

¿Crees que hay un contexto geopolítico que propicie esta comunión a la que hacés referencia, entre la producción documental y los estudios académicos?

No lo tendría tan claro. Lo que creo que compartimos todos es un compromiso político en nuestra forma de comprender la realidad y su transformación. Y también en el papel que el cine o el audiovisual tiene en todo ello. No me atrevería a decir tanto que nuestros lazos estén provocados o favorecidos por determinadas coyunturas geopolíticas, específicas, porque creo que estas redes se construyen más allá de ello. Quizás es lo que diferencia nuestros tiempos de los años sesenta donde había un horizonte común respecto a dichas transformaciones, aunque tampoco todos coincidía en las formas (cinematográficas) o las vías (políticas o revolucionarias) para hacerlo... Obviamente, se comparte toda una sintomatología de preocupaciones socio-políticas, o quizás de maneras de estar en el mundo, pero no me atrevería a afirmar que sean bases de esas relaciones. Lo que sí reivindicaba implícitamente en la conferencia es la forma de hacer, de unos y otros, creadores y académicos, desde una posición situada (si quieres, sí, geopolíticamente situada), consciente del lugar de nuestra enunciación. De ahí los interrogantes que planteaba en la charla sobre cómo hablar desde España, cómo pensarla geopolíticamente como "un Sur en el Norte", o cómo los documentales han visibilizado las tensiones Norte/Sur, desarrollo/subdesarrollo, dentro del país.



Cine Documental



Ayer mencionaste a Cecilia Barriga, Carolina Astudillo y a Mercedes Moncada, herederas, quizá, de esa tradición o de esa sensibilidad para con lo social.

Lo que sucede es que es muy difícil encontrar documentales que no tengan una sensibilidad social, política. Los casos que seleccioné (como mi criterio era seguir con esos cruces a través del Atlántico) eran de quienes en la propia película habían realizado un tipo de abordaje de lo político. Por eso el recorte que me salió fue ese. Y dejaba abierta la pregunta sobre los legados y las tradiciones, dando solo algunas pistas, hilos que seguir, redes que reconstruir, que nos llevaban a otras geografías...

Pero hiciste mención a que no era casual que fueran mujeres.

Eso es porque se ha hecho muy evidente su presencia. Y además en esas redes que intenté reconstruir para el pasado, ellas se me hacían también muy presentes (Marta Rodríguez, Margot Benacerraf, Helena Lumbreras, Sara Gómez, Michèle Firk...) Nunca trabajo con perspectiva de género; hace unos meses me enfrenté a ello al preparar un artículo sobre documental y mujeres en la España de hoy, y los datos recopilados -desde muy diferentes fuentes- reafirmaban esa alta presencia y relevancia de las obras de cineastas españolas y latinoamericanas en el panorama de la no ficción producida en España. Sin embargo, su trabajo o su contribución tal vez no se visibiliza, en ocasiones, tanto como los de algunos de sus compañeros masculinos.

Por eso, en ese sentido, pensaba que, quizás, había algún tipo de vínculo entre ciertos aspectos coyunturales y determinadas características de la producción documental. Por ejemplo y dado el recorte con el que trabajaste en tu conferencia, ¿podríamos afirmar que resuenan cuestiones de género en el actual cine de no ficción hispano?

Las cuestiones vinculadas con la identidad, cualesquiera que sean, impregnan toda la no ficción contemporánea. En los casos de las películas que puse ayer está implícita la perspectiva, porque es una forma y un lugar desde donde interpretar el mundo, y ello provoca que aparezcan elementos o matices que no están en otros, más allá de que explícitamente los proyectos se movilicen desde el pensamiento feminista o posfeminista.

Ahora, cuando miramos las películas del pasado, esto también lo encontramos. Una película como *Chircales* (1972), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, que en su momento no se leyó desde la perspectiva de género, cuando la vuelves a ver hoy se hace evidente su preocupación implícita por los destinos pautados para la mujer, los clichés en los medios de comunicación, por lo que ahora los identificamos claramente como violencia de género... porque nuestros ojos y oídos no pueden sustraerse a identificarlos en las imágenes y los testimonios. Esto nos pasa muchas veces con películas del pasado. Incluso en la película de Gerardo Vallejo que cité (*Reflexiones de un salvaje*, 1978) no había anteriormente reparado, hasta el momento de preparar la conferencia, en la fortísima reflexión que el documental tiene sobre ello, con toda una parte dedicada a las jóvenes que salían del campo español en los años setenta para trabajar en las ciudades, para servir en las casas, y cómo se abrían para ellas nuevos horizontes de imaginarse más libres de las tradiciones y de los hombres; aunque curiosamente esta reflexión se hace a través de los testimonios de los hombres, en los que se percibe un cierto tono de temor y amenaza, una cierta perplejidad y miedo a perder el poder de control sobre ellas.

En España, en todo caso, ha habido algunos proyectos directamente surgidos de movilizaciones que, por desgracia, recordaban a las de tiempos pasados: cuando el Partido Popular intentó modificar la *Ley del aborto* en España, se organizó un *Tren de la libertad*² en el que participaron numerosas cineastas cuyas filmaciones fueron montadas en un film con imágenes

registradas en otros lugares del mundo en solidaridad con las mujeres españolas: *Yo decido. Tren de la Libertad* (AA.VV., 2014). En la realización y montaje participan algunas veteranas con un claro alineamiento con el pensamiento feminista de primera hora.³

¿Cómo se exhibe el cine latinoamericano en España?

Vivo en una ciudad como Madrid donde la oferta es grande porque, por una parte, contamos con las salas comerciales donde sí llegan películas latinoamericanas, que nos permiten estar más o menos al día de títulos que tienen una producción y circulación más potente (pensemos que la dinámica de coproducciones con España favorece estos estrenos). Pero después existen otras pantallas. *Casa de América*, con programación regular de cine donde puedes ver clásicos y contemporáneos, asistir a conversatorios con cineastas, etcétera; contamos con el espacio de *Cineteca Matadero*, que nace con la vocación de dedicarse casi en exclusiva a la no-ficción, y que en estos días está proyectando, por ejemplo, el ciclo *60 años de documental iberoamericano*. Otro espacio relevante es el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Michael Chanan comisarió allí en el pasado mes de agosto (2016) una retrospectiva sobre el documental cubano de los sesenta, y acaban de pasar otro bajo el título *La Tricontinental. Cine, utopía e internacionalismo*, con piezas de muy difícil acceso. Hay también un conjunto de festivales como *DocumentaMadrid* [Festival Internacional de Cine Documental], que inicialmente contaba con una sección específica para documental latinoamericano; está también el *Festival Márgenes* [Festival de Cine al Margen de Madrid], dedicado a nuevas narrativas, que desde su tercera edición apostó precisamente por una identidad iberoamericana marcada por los diálogos entre un lado y otro del Atlántico, se desarrolla simultáneamente en diferentes ciudades (Ciudad de México, Santiago de Chile, Montevideo, Córdoba, Barcelona y Madrid), y en su programación la presencia del documental es muy destacada.



Cine Documental



Las películas latinoamericanas sobrepasan habitualmente en número a las españolas. Y tiene además la doble virtud de ser un festival on-line y a la vez con sedes físicas (hoy no podemos olvidar el papel de diversas plataformas on-line para la no ficción). El último festival en llegar es *Film Madrid* [Festival Internacional de Cine], co-dirigido por el documentalista peruano Fernando Vílchez. Desde una perspectiva centrada en la autoría experimental, presta mucha atención también al cine latinoamericano y mantiene una suerte de hermanamiento, a través tanto de su director como del responsable de programación, Javier H. Estrada, con el festival *Lima Independiente* en Perú. Esa es la situación que conozco de mi ciudad, Madrid, no puedo decir mucho sobre otros lugares.

¿Dónde crees que está hoy "lo nuevo" en el cine documental?

En este momento tal vez lo nuevo es viejo, porque lleva desde los noventa. Hay piezas que sí te aportan cosas nuevas, independientemente de los dispositivos que utilice. En estos aparecieron importantes innovaciones desde finales ochenta, la reinención de la *voice over* en primeras personas, voces fragmentarias, el *work-in-progress*, la *apropiación*, el *détournement*, el *found footage*, los usos del archivo en una forma diferencial, la aparición de elementos de actuación profesional explícita, disruptiva (porque te crea una distancia respecto de la representación)... el *fake*, como nuevo artefacto de representación. En eso seguimos en cierta media... aunque muchos films y cineastas se distancian de ello y siguen sus propias vías. Cité de pasada en la conferencia, entre los cineastas latinoamericanos radicados en España, a Andrés Duque, un buen ejemplo. De momento no tengo distancia para identificar fracturas que podamos considerar como nuevas corrientes. Veo mucha pluralidad y piezas que trabajan de forma muy diferente. Una tendencia es la vuelta -digo una vuelta porque eso también está en los orígenes, en las vanguardias- a las formas no discursivas, o de discursividad mínima, débil, con miradas



Cine Documental

contemplativas, poéticas, la expansión de los tiempos, las texturas, quizás algo similar a lo que en el cine de ficción se denomina, desde tiempo, el "slow cinema" (en *Sight and Sound*)⁴. El "slow cinema" documental se ha impuesto y legitimado en ciertas políticas de programación y gustos cinéfilos, aunque en él conviven películas espectaculares con otras sin ningún interés. En cualquier caso, últimamente he dedicado más tiempo a ver antiguallas en los archivos que a las novedades y al circuito por festivales... así que quizás no soy la voz más autorizada para contestar tu pregunta.

Ayer hiciste mención a la conjunción entre "lo experimental" y "lo político", ¿crees que esta perspectiva se actualiza hoy día de alguna forma en particular, en el documental contemporáneo?

Pregunta muy difícil de contestar porque antes habría que pensar qué es experimental y qué es político hoy, dado que no podemos asumir los términos y su relación en los marcos definitorios de los sesenta. Hay películas y cineastas que desde dispositivos muy clásicos siguen interpellándonos fuertemente en lo político; algunas formas innovadoras de las que hablábamos antes han pasado a ser *mainstream* en el documental, sin con ello perder vigencia o potencia en la expresión de algunas problemáticas. Lo que en un momento fue una vanguardia, una ruptura, luego se canoniza. Pero siempre se encuentran creadores y películas que buscan, incluso estas formas canónicas, la tensión de las formas y métodos, y expresan, así también, una manera diferencial de acercarse no sé si a lo político, pero sí a la realidad y por ende a la sociedad. Un film como *Costa da morte* (2013), de Lois Patiño, me parece una película ejemplar de este equilibrio y tensión, con formas novedosas en lo expresivo que aportan una visión diferencial de lo social.

Estas producciones colectivas de las que hablabas, por ejemplo, ¿no podrían percibirse como un potencial espacio del que surja

material experimental, propio de una producción colectiva?

De las que te he hablado no, porque son muy urgentes. Es que son las películas de urgencia de toda la vida: salimos a filmar, lo montamos, lo exhibimos... es parte de un concepto muy tradicional. Es decir, en esos términos... colectivos experimentales de los que han salido cosas muy interesantes en España: *Los Hijos*⁵, que realizan piezas colectivas, trabajando desde lo experimental y transitando entre el documental y el videoarte. Uno de los cineastas que, a mi juicio, representa lo mejor del panorama contemporáneo en España procede de este colectivo: Luis López Carrasco. Estoy deseando ver su próxima película, que lleva preparando desde hace tiempo y comenzará a rodar en breve bajo el título *El año del descubrimiento*. Revisitará 1992, año de la *Expo '92* [Exposición Universal de Sevilla, 1992] y de las *Olimpiadas de Barcelona*, desde una posición crítica, partiendo de las imágenes de la quema del parlamento regional de Murcia, en la ciudad de Cartagena, ese mismo año, provocada por conflictos socio-laborales hoy olvidados. Luis ha venido reflexionando sobre los años 80' y 90' en diferentes proyectos que manifiestan inquietudes (políticas) y cuestionamientos de su generación sobre el pasado reciente en relación con el presente. En *Filmadrid* pudimos asistir hace un par de años a una *performance* en la que trabajaba con los directos televisivos de la inauguración de la Expo de Sevilla. En un reciente cortometraje documental, *Aliens* (2017), lo ha hecho con la denominada "Movida Madrileña". Su largometraje *El futuro* (2013) es, a mi juicio, una pieza políticamente muy importante que pone en interrogación lo que une y distancia a varias generaciones (en expectativas y frustraciones); e imposible de acomodar en los parteaguas entre el documental y la ficción, realmente es otra cosa. Una filmación (con la apariencia de material encontrado) en que un grupo de amigos voluntarios "performan" una fiesta fechada la misma noche de 1982 en que el PSOE [Partido Socialista Obrero Español] gana las elecciones generales. Es una fiesta típica de los '80, donde como en toda

fiesta la música y los ruidos ahogan las conversaciones, de las que solo puntualmente se escuchan más nítidamente voces, como las que discuten sobre los atentados terroristas de ETA⁶. Para mí esta sería la película española política de este momento. Que podríamos contraponer a *Informe General II* (2015) de Pere Portabella. Ahí están dos formas diferentes de concebir la relación entre cine y política.

Y esto nos sitúa en un punto que mencioné en la conferencia, a propósito de *Mi querida España* (Mercedes Moncada, 2015) respecto a las relecturas de la *Transición* política en España, aunque no pude entrar en detalle en ello. Porque eso que llamamos *Transición* tiene muchas temporalidades diferentes; no hay siquiera un consenso historiográfico en los puntos de inicio y fin, que fluctúan entre considerar su arranque con la muerte de Franco y su término en las primeras elecciones generales de 1977, o ubicarla entre 1973, cuando ETA asesina al Primer Ministro Luis Carrero Blanco, y ese 1982 con el triunfo del PSOE. Un libro reciente, y que sin duda fuerza a repensar la cuestión, es el de Germán Labrador⁷. Desde la perspectiva de la historia cultural, propone un arco todavía más amplio y se plantea qué generaciones, culturalmente hablando, convivieron en la *Transición española*. Su presupuesto es que hay dos generaciones: la del '68, que estarán después en la primera línea política, y la del '77. ¿Dónde cierra el libro? En el '86 ¿qué pasa en 1986? Se vota en referéndum la entrada en la *Organización del Tratado del Atlántico Norte* [OTAN], cuando el gobierno socialista pide el "sí" después de una campaña electoral con el slogan "OTAN de entrada no". Y es el año en que entramos en la *Comunidad Económica Europea*. Labrador estudia pormenorizadamente lo que leían, veían y escuchaban, es decir, los gustos culturales que caracterizaron a esas dos generaciones. Para la del '77 afirma que fueron quienes más cine vieron de todas las generaciones hasta ese momento, consumieron más música que nunca antes y no venían televisión. Bueno, mi generación, que vino después, vio mucha, mucha televisión... esa que revisitan las piezas López Carrasco y Moncada.

¹ El título de esta entrevista refiere a la conferencia inaugural que brindó Ortega Gálvez, titulada: *Dos momentos, ¿una tradición? Política y documental en español a través del Atlántico*. María Luisa Ortega Gálvez. Doctora en Filosofía y profesora de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido miembro del jurado de diferentes festivales: *BAFICI*, *Festival Internacional de Cine de las Palmas* y asesora de programación de los festivales *Cines del Sur* (Granada) y *DocumentaMadrid* (Festival Internacional de cine documental de Madrid). Es co-directora de *Secuencias*. *Revista de Historia del Cine*. Co-autora de obras colectivas como *Tierra en trance* (Alianza Editorial, 1999), *The Cinema of Latin America* (Wallflower Press, 2003), *Cine documental en América Latina* (Cátedra, 2003), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (2016), *The Routledge Companion to Latin America Cinema* (2018), editora de volúmenes *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE, 2005), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE, 2006), *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto* (OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE, 2008), *Le Nouveau Du Cinéma Argentin* (CinéAction, 2015) y autora del libro *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE, 2007). La entrevista fue realizada el día 2 de agosto de 2017.

² *Tren de la Libertad* es un movimiento en defensa de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres que se manifestó multitudinariamente (en febrero de 2014) contra la reforma de la Ley del aborto en España, y a favor de la legislación vigente desde 2010. La protesta fue registrada por el documental colectivo *Yo decido. El Tren de la Libertad* (AA.VV., 2014).

³ Participaron más de 80 cineastas y profesionales del mundo audiovisual, (*Colectivo de mujeres cineastas contra la reforma de la ley del aborto*) entre ellas Gracia Querejeta, Ángeles González-Sinde, Mabel Lozano, Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Georgina Cisuella, Virginia Yagüe o Esther García, productora de *El Deseo*. Se estrenó de forma simultánea en más de 80 ciudades españolas el 10 de julio de 2014.

⁴ *Sight & Sound. The international film magazine*, revista mensual de cine publicada por el *British Film Institute*.

⁵ El colectivo de cine experimental y documental *Los Hijos*, compuesto por Javier Fernández Vázquez (Bilbao, 1980), Luis López Carrasco (Murcia, 1981) y Natalia Marín Sancho (Zaragoza, 1982) se funda en 2008. Su trabajo, que alterna el registro documental con la experimentación formal, se ubica en el terreno fronterizo en que se dan cita el cine de vanguardia, la investigación etnográfica y el vídeo arte. Para ampliar al respecto y visualizar parte de su obra: <http://loshijos.org>.

⁶ *Euskadi Ta Askatasuna*, expresión en euskera traducible como "País Vasco y Libertad".

⁷ Labrador Méndez, Germán (2017) *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. España: Akal.