

PRÁCTICAS VIDEOGRÁFICAS COLABORATIVAS EN LA ESPAÑA DESPOBLADA. EL CASO DEL LABORATORIO DE ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL EXPERIMENTAL (LEÓN)

COLLABORATIVE VIDEOGRAPHIC PRACTICES IN DEPOPULATED SPAIN. THE CASE OF THE LABORATORIO DE ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL EXPERIMENTAL (LEÓN, SPAIN)

Rubén Marín Ramos

Universitat Politècnica de València

rumara1@upv.edu.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0494-1225>

Resumen

Este artículo analiza el cine colaborativo de no ficción realizado por el Laboratorio de Antropología Audiovisual (LAAV_), espacio de investigación y creación desarrollado por Belén Sola (responsable del Departamento de Educación y Acción Cultural del MUSAC) y Chus Domínguez (creador audiovisual). El LAAV_ lleva a cabo proyectos en los que se involucran a los públicos y colectivos en procesos de creación audiovisual, desafiando las nociones de autoría y estimulando la autorrepresentación y la experimentación con las herramientas audiovisuales. En particular nos centraremos en tres de sus trabajos: *Teleclub* (desarrollado entre 2016 y 2017), *Putá mina* (2018) y *Hostal España* (2020), en los que de una forma más patente se tratan cuestiones relativas a la despoblación en el entorno rural. Para ello se ponen en relación conceptos como el de cine colaborativo y autoetnografía, confrontándose con

la noción de documental canónico y con los procedimientos y jerarquías habituales en una producción cinematográfica.

Abstract

This article analyses the collaborative non-fiction films made by the Laboratorio de Antropología Audiovisual (LAAV_), a space for research and creation developed by Belén Sola (head of the Department of Education and Cultural Action at MUSAC) and Chus Domínguez (audiovisual creator). LAAV_ carries out projects that involve audiences and collectives in audiovisual creation processes, challenging notions of authorship and stimulating self-representation and experimentation with audiovisual tools. In particular, we will focus on three of their works: *Teleclub* (developed between 2016 and 2017), *Putá mina* (2018) and *Hostal España* (2020), in which issues related to depopulation in rural areas are more clearly addressed. To this end, concepts such as collaborative filmmaking and autoethnography are brought into relation, confronting the notion of the canonical documentary and the usual procedures and hierarchies in film production.

Palabras clave

Cine etnográfico; Ruralidades; Despoblación; Cine colaborativo; Autorrepresentación; Antropología audiovisual.

Keywords

Ethnographic film; Ruralities; Depopulation; Collaborative filmmaking; Self-representation; Audio-visual anthropology.

1. Introducción

El LAAV_ es un proyecto experimental de creación e investigación colectiva desarrollado por Belén Sola, responsable del Departamento de Educación y Acción Cultural del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, y el creador audiovisual Chus Domínguez, que contó, en sus dos primeros años, con la participación de Óscar Fernández y Conchi Unanue, profesores del área de Antropología de la Universidad de León. El LAAV_ está comprometido con un uso cognoscitivo y crítico del audiovisual ligado a la corriente más heterodoxa de la antropología fílmica que reivindica la experimentación con las herramientas del cine para adentrarse en el estudio de la alteridad desde nuevas perspectivas.

Para realizar una aproximación adecuada al cine realizado por el LAAV_ y en particular a los trabajos a los que nos vamos a centrar en este estudio, es fundamental tener en cuenta cada uno de los procesos y contextos sociales de los que surgen y con los que siguen vinculados, así como las diferentes aportaciones a la antropología que desde el cine se han realizado a lo largo de su historia y de las que se nutre este proyecto.

La relación entre antropología y cine ha estado de forma mayoritaria hermanada en «una empresa común de descubrimiento, de identificación (y) de apropiación» (Pilault, 2002: 19), en la que el cine ha sido empleado por los antropólogos para documentar e inventariar sus expediciones y, de forma tácita, dominar el mundo natural y las culturas «primitivas», no occidentales. Todo ello a través de un canon que imponía una supuesta objetividad y una distancia analítica en la que se invisibilizaban las propias condiciones de producción cinematográfica.

Sin embargo, al mismo tiempo, se producían importantes contribuciones a la antropología principalmente de la mano de cineastas como Robert Flaherty, quien mostraba el metraje filmado los propios protagonistas de sus filmes, método de participación definitivamente antropológico, que fue empleado más tarde por Jean Rouch o Dziga Vertov, quien a través de sus películas y escritos apoyaba y trataba de impulsar los procesos de transformación social. Las aportaciones a la antropología desde el cine tomaron especialmente

impulso a partir de los años 50 del siglo pasado. Junto con los procesos de descolonización, principalmente en África, aparecían toda una corriente de realizadores que pertenecían o trabajaban en el entonces llamado «tercer mundo», cuya producción de películas y textos supondrían una suerte de descolonizador cultural frente a las formas imperantes de hacer y de ver cine que representaba Hollywood.

Autores como Jean Rouch, Jorge Sanjinés, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Julio García Espinosa, Osumane Sembène o Safi Faye cuestionaban el concepto de autoridad etnográfica y las formas hegemónicas en el cine. En películas emblemáticas como *Jaguar* (1967) de Rouch o *Yawar Mallku* (1969) de Sanjinés se puede apreciar un interés en empoderar a los colectivos marginados, haciendo partícipes a las comunidades en la realización de las películas, así como tratando de inculcar cierta conciencia sobre la construcción de las mismas. Las creaciones audiovisuales del LAAV_ toman mucho de estos filmes, pero también de otros que continuaron desarrollando técnicas de autorrepresentación, que «sirven de protección contra las tendencias homogeneizadoras de la cultura industrial moderna» (Russell, 2011). Filmes como *Navajos film themselves* (1966), *Symbiopsychotaxiplasm* (1968) o, más recientemente, *Children of srikandi* (2012) en los que se desdibujan las fronteras entre observador y observado, y se busca «la participación efectiva del 'otro' en todas las fases de producción» (Stam, 2001: 324).

En las películas del LAAV_ todos los miembros de los colectivos pueden participar en cada una de las fases de producción, desde la idea o guion, hasta la edición del material grabado o la presentación en festivales de cine u otros espacios. Durante el proceso de realización, se da valor a los diferentes saberes que posee cada grupo o persona (sin establecer jerarquías entre ellas) y se anteponen las relaciones afectivas y los aprendizajes comunes obtenidos durante el desarrollo, a la propia película, poniendo en cuestión la idea de arte como producto y entendiendo el cine como una herramienta crítica y de transformación social.

Los proyectos desarrollados por el LAAV_ dan como resultado un cine «menor», de presupuesto irrisorio incluso para lo que se considera una producción de cine independiente, pero que, sin embargo, ha recibido reconocimientos y parte de

su producción ha sido mostrada en museos e instituciones prestigiosas como el Reina Sofía o, recientemente, el MACBA. Cuestión esta que, por otro lado, no es de extrañar, pues como señala Ángel Quintana «lo que ha transformado el destino de la historia ha sido siempre el cine de bajo presupuesto. Este cine menor ha actuado como una forma de subversión respecto a las formas imperantes y ha cuestionado los procesos industriales que rodean la creación cinematográfica» (Quintana, 2011: 142).

Por lo general, sus trabajos se centran en colectivos en riesgo de exclusión social o de desaparición. En *La Rara Troupe*, uno de sus proyectos más largos e importantes, se aborda la enfermedad mental y el malestar psicosocial y, en *Libertad* (2019), se centran en el testimonio oral de una mujer de 90 años y en su vida marcada por la guerra civil y la represión durante la postguerra. En cuanto a los proyectos que nos centraremos en este estudio, el foco se pone en la despoblación que están sufriendo la provincia de León, así como en la desaparición de las formas de vida ligadas a este territorio.

En los últimos años, el medio rural en España ha ocupado un lugar destacado en el debate político, económico y social, inédito hace unas décadas. La alarmante despoblación que están sufriendo las zonas del interior del Estado (también en otras áreas de Europa) trae consigo numerosos problemas relacionados con la falta de infraestructuras y de servicios públicos, pero, también, el abandono de estas extensas áreas supone un grave riesgo para la pérdida de la biodiversidad y del paisaje pues, se incrementa el proceso de desertización y el riesgo de incendios forestales.

Según el Instituto Nacional de Estadística (INE) y EPdata, en el 53% del territorio de España apenas vive el 5% de su población total y tiene una densidad de población inferior a 12 habitantes por kilómetro cuadrado.

León es una de las 4 comunidades autónomas que lleva perdiendo población desde el comienzo del S. XXI. Según los datos del Instituto Nacional de Estadística (INE) esta provincia ha perdido cerca del 12% de su población desde el año 2000.

Aunque el declive demográfico y el éxodo hacia las grandes ciudades, lleva ocurriendo desde mediados del S. XX, el envejecimiento de la población, las bajas tasas de natalidad, la mala remuneración en sectores clave como la

ganadería y la agricultura, la falta de infraestructuras y servicios o, el cierre de actividades económicas como la minería, entre otros motivos, hace que algunos investigadores hablen de «segunda oleada de despoblación» (González y López, 2021: 31).

La labor realizada desde el LAAV_, en particular con estos tres proyectos que abordaremos a continuación, contribuye a establecer redes comunitarias en estas zonas poco pobladas y plantea posibles líneas de acción y resistencia.

2. Teleclub

Después de la experiencia de otros países como Francia, Japón o India, que realizaron «ensayos controlados de uso de la televisión y la creación de teleclubs» (Herrero, 2002: 162) para impulsar cambios sociales y económicos en sus respectivos territorios, a mediados de los años 60, el Ministerio de Información y Turismo franquista comenzó a desplegar toda una red de teleclubs en gran parte del entorno rural del país. Los objetivos que se buscaban con la creación de estos espacios socio-culturales fueron varios: Mitigar el abatimiento y la apatía en que quedaron sumidos muchos de los pueblos del interior de España, debido al éxodo sufrido en los años 50 y 60; facilitar el desarrollo de la televisión en el país; promocionar una nueva cultura popular o; contener posibles brotes políticos, entre otros (Herrero, 2002). Si embargo, los teleclubs supusieron una versión diferente respecto a otros proyectos iniciados por el régimen para «impregnar a todos los ámbitos de la sociedad española del espíritu del Movimiento Nacional» (2002: 349), y se diferenciaban de los anteriores: «por su consideración como asociaciones voluntarias que (...) gozaban de notable autonomía para el desarrollo de sus actividades, que siempre iban enfocadas al desarrollo de la comunidad en la que se insertaban, utilizando técnicas de debate y toma de decisiones asentadas sobre el carácter participativo y democrático de estas asociaciones» (Herrero, 2002: 350). En 1974, año con el mayor número de teleclubs en todo el país, en la provincia de León existían un total de 244 teleclubs, los cuales contaban con alrededor de 27.000 socios. A partir de ese mismo año, los teleclubs comenzaron a decrecer y a darse de baja. Para cuando el Ministerio de Cultura saca una Orden para regularlos como

Asociaciones Culturales en 1980, el fenómeno de los Teleclub ya se había disuelto prácticamente.



F1. *Teleclub* (LAAV_, 2016-2017)

En 2016 el LAAV_ inició una línea de trabajo sobre el mundo rural, afectado en el territorio de León por un intenso proceso de despoblación y aculturación. En *Teleclub* (desarrollado entre 2016 y 2017) eligieron como eje del proyecto uno de los extintos espacios socio-culturales situado en una pequeña población de la comarca rural de La Sobarriba, no lejos de la ciudad de León, y en el que miembros del LAAV_ se habían percatado de una interesante confluencia de viejos y nuevos habitantes que les pareció interesante para establecer como punto neurálgico de trabajo, pues parecía reflejar un proceso de transformación en la zona.

Desde el LAAV_ se trató de generar un grupo que quisiera trabajar a partir del día a día de este espacio. Durante un año, se pusieron en práctica diferentes estrategias de cine colectivo, generando encuentros, grupos de filmación y, cada cierto tiempo, visionados y debates sobre el material grabado que permitían obtener una retroalimentación constante y la revisión de dichas estrategias. Sin embargo, la propia desvinculación entre los vecinos del pueblo impidió la finalización del proyecto, entre otras razones por el cierre del local durante el proceso.

No obstante, para el LAAV_, la experiencia cinematográfica no acabaría aquí y, una vez que se confirmó que el proyecto de realización de la película como tal no podía continuar, sus miembros comenzaron a considerar de qué otras maneras podrían mostrar los aprendizajes obtenidos durante el proceso de este trabajo. Emplear textos, fotografías o videos sueltos en un archivo-web, pero, sobre todo, generar debates acerca del proyecto, son algunas de las maneras que han encontrado para divulgar la experiencia de este trabajo que se ha resistido a convertirse en un producto cerrado.

Soluciones como estas podrían parecer improvisadas o incluso «desesperadas» si no se conoce el contexto o a las personas involucradas, pero en realidad van en la línea de un grupo con un conocimiento profundo en el cine y en el arte contemporáneo. Un ejemplo de esto es Chus Domínguez quien, paralelamente al trabajo con el LAAV_ es miembro de Orquestina de pigmeos, colectivo artístico con el que desarrolla proyectos efímeros en los que entremezclan lo sonoro, la performance, el cine o la música, y con el que han llevado a cabo varias propuestas en las que la idea de película escapa del concepto de un producto cerrado, para convertirse en algo en proceso y abierto al azar, que cambia cada vez que se muestra.

A partir del proyecto Teleclub, los miembros del grupo se percataron de la importancia de encontrar un grupo o colectivo que esté interesado en hablar por sí mismo donde, digamos lo así, la comunidad ya se esté dando, en lugar de tratar de articularla o de crearla desde cero.

3. Puta Mina

El carbón ha sido el principal mineral extraído de la provincia de León durante más de 150 años. En la primera mitad del S. XX había más de un centenar de minas repartidas por todo el territorio. A partir de los años 60, la progresiva electrificación del tren y la entrada de nuevos combustibles (fuel-oil, gasoil, gas), supuso un importante revés para la industria, aunque la crisis del petróleo de los años 70 volvió a impulsar su producción (Casado, 2009). En las décadas siguientes, ha habido numerosos altibajos hasta llegar a la primera década del S. XXI, cuando se comienzan a aplicar numerosas restricciones medioambientales debido al alto contenido de CO2 que genera al quemarse

y que es una de las principales causas del calentamiento global. En 2010 la Unión Europea acuerda el cierre a las minas de carbón «no competitivas» lo que supone el principio del fin para el sector que había llegado a dar trabajo a más de 40.000 personas en León. De la docena de minas de carbón que en 2018 estaban en producción en toda España, tan sólo una estaba en la provincia de León. Al año siguiente, el gobierno decreta «medidas urgentes» para el cierre total. Así, el carbón pasó de empujar el crecimiento económico del país y ser un sector mimado por los sucesivos gobiernos, a su completa desaparición, y con ello, la de todo el entramado social creado a su alrededor para que la industria pudiera funcionar. Pueblos como Ciñera, que habían sido creados exclusivamente para acoger a los trabajadores de la mina y a sus familias, quedaron desamparados y sus habitantes sin apenas opciones para reconducir sus vidas.



F2. *Puto Mina* (Filmin, 2018)

En 2016, un grupo de mineros en Ciñera se encerraron en el pozo Aurelio, a 200 metros de profundidad, como protesta a la negativa del Ministerio a convocar ayudas para el «cierre ordenado» de los pozos. Un equipo del LAAV_ se movilizó rápidamente y cedió una cámara a los mineros para filmar dicho encierro y, al mismo tiempo, estableció un grupo de trabajo compuesto por mujeres para profundizar en la situación social que vivía la minería.

Putá mina (2018) es una película de 59 minutos que aborda la desaparición de la actividad minera y de las formas de vida asociadas a ella. En la película se yuxtaponen diálogos de mujeres vinculadas a la minería con imágenes capturadas por los mineros en el interior de las galerías ya en proceso de cierre. La película está formada por dos bloques narrativos claros. Por un lado, los hombres, que en el interior de la mina se ocupan de capturar las imágenes y, por el otro, las mujeres, que en la superficie graban los diálogos.

El hecho de que el LAAV_ creara un grupo de trabajo compuesto por mujeres, no es algo accidental, sino que detrás de esto hay un interés antropológico profundo en dar voz a aquellas personas que, aun cumpliendo un papel esencial dentro de la minería, nunca se les había dado «una legitimación como voces autorizadas» (Domínguez, 2018). El dispositivo elegido por el LAAV_, en el que se yuxtaponen el audio de las mujeres a las imágenes del interior de la mina, sitúa las voces de éstas en un espacio que no les ha pertenecido, pero del que han sido un soporte fundamental.

A lo largo de la producción de la película, hubo una primera fase de grabación de los diálogos de los diferentes grupos de mujeres que, durante un año, se fueron reuniendo de forma paulatina y, posteriormente, una segunda fase de selección y edición del material grabado realizado por las mismas mujeres con la asistencia de miembros del LAAV_.

Según cuenta el propio Domínguez, al grupo inicial formado por mujeres de Ciñera, se fueron sumando otras con menor relación con esta localidad y pertenecientes a la asociación Mujeres del Carbón. De esta forma, los relatos que escuchamos en la película no sólo tienen relación con Ciñera, sino con la minería en general «e incluso con las luchas sociales más allá de la minería, que además ponían en cuestión la especificidad de esa cuenca» (Domínguez, 2018). Cada cierto tiempo, entre conversación y conversación, hay una pequeña pausa o interludio, en el que únicamente escuchamos el sonido del interior de la mina. Estas pausas, dejan tiempo al espectador para asimilar los diálogos, pero, también, establecen interesantes relaciones entre las conversaciones y el sonido de la mina que escuchamos inmediatamente después. Sonidos provocados por diferentes máquinas o carros de transporte

que, en ocasiones, ayudan a enfatizan lo dicho por las mujeres o a crean una tensión o emoción específica.

La cámara, siempre en movimiento, comienza a grabar en la superficie y se mueve hacia la entrada de la mina para tomar un ascensor y descender hacia su interior. Después, recorre varios pasillos en los que vemos a los mineros caminando, en algunos momentos, en la oscuridad más absoluta. La cámara se para a grabar diferentes máquinas y letreros y, también nos muestra los colchones donde duermen los mineros durante su encierro. Más tarde, la cámara vuelve a tomar el ascensor para volver a llegar a la superficie. Este recorrido «lógico» por la mina, podría dar la sensación, con la ayuda del montaje, de que ha sido grabado en un solo día o incluso en un solo plano secuencia, pero en realidad, las imágenes son capturadas en días distintos y por personas diferentes.

Las imágenes tienen un rol claramente secundario en la película. Por momentos la oscuridad lo cubre todo, y el espectador no puede hacer otra cosa más que dejarse llevar por las voces de las mujeres, que van descifrando lo que las imágenes no llegan a mostrar. Lo que nos remite a lo señalado por Ángel Quintana, quién, aludiendo a Gilles Deleuze, expone que, mientras para el cine clásico la pregunta clave es qué sucede después de lo que estamos viendo y, para el cine de la modernidad, qué descubrimos en la propia imagen, en cambio, para el cine actual «la cuestión esencial consiste en preguntarnos qué es lo que se esconde detrás de las imágenes que estamos viendo» (Quintana, 2011: 122).

4. Hostal España

León es una de las provincias más envejecidas de España, con una parte considerable de su población mayor de 65 años. Al igual que ocurre en otros lugares de España, se evidencia una notable discrepancia entre los ingresos percibidos por los jubilados y los costos asociados a las residencias de mayores. Esta disparidad económica plantea un desafío en términos de accesibilidad y sostenibilidad de los servicios de atención para la creciente población de personas mayores en la provincia de León y en el conjunto del país, dejando a una importante parte de este grupo poblacional desatendido. Durante los

meses de invierno, numerosos pueblos y aldeas en la provincia de León, ya de por sí poco habitados, experimentan una reducción significativa en su población.

En algunos casos extremos, llegan incluso a quedar completamente deshabitados. A la falta de servicios e infraestructuras básicas, como centros médicos, transporte público, comercios, entidades bancarias y acceso a internet, se suma el riesgo de quedar aislados debido a la acumulación de hielo o nieve. Los más afortunados se refugian en casa de familiares y amigos, mientras que otros se ven obligados a adoptar medidas alternativas, como resguardarse en el singular hostel que sirve de título a la película que nos ocupará a continuación.

Hostal España (2020) es una película codirigida por Inma Álvarez (una de las propietarias del hostel) las trabajadoras y residentes del establecimiento y Chus Domínguez. Realizada con tan sólo una pequeña cámara de video, en ella vemos como los propios residentes relatan su día a día dando una visión muy distinta de lo que estamos acostumbrados a ver representado en el cine de lo que es ser mayor. Este modesto hostel situado en la ciudad de León y regentado por las hermanas Álvarez, acoge a personas mayores, muchas de ellas procedentes de pueblos pequeños que durante el invierno quedan prácticamente abandonados y sin servicios.

Todas las escenas de la película están rodadas en el interior del hostel a lo largo de 9 meses. Al igual que en *Putá Mina*, son los mismos protagonistas los que se representan a sí mismos y a sus compañeros. Para su realización se usó una cámara muy ligera para que pudiera ser empleada por todos los residentes del hostel. El equipo de realización se reunía cada dos semanas para tener una sesión de visionado, en la que todos opinaban sobre lo que se había grabado y planificaban qué querían grabar durante las dos próximas semanas.



F3. *Hostal España* (Filmin, 2020)

Chus Domínguez, ha señalado en diferentes entrevistas que, en proyectos como este, lo de tomar la cámara, es lo de menos y, lo realmente importante es que todos y todas sean capaces de imaginar la película, es decir, que participen del proceso creativo, preguntándose acerca de la puesta en escena de uno mismo o, qué cosas quieren que aparezca de su habitación, del hostel o, cómo representar a sus compañeros. En películas como *Hostal España*, el cuidado de la imagen, la iluminación o el encuadre, por ejemplo, pierden importancia frente a la capacidad de generar vínculos afectivos y encontrar soluciones creativas y colectiva de los retos que surgen durante el proceso de la misma.

Todo ello implica un cierto amateurismo, es decir, cuando algo se hace por amor y no por razones económicas o de necesidad. Hace ya más de medio siglo, que Maya Deren (1965) escribía acerca del potencial de lo amateur frente a lo profesional. La cineasta de origen ucraniano, anteponía el amateurismo a la profesionalización (entendida como el trabajo coartado por la industria) que concebía como un obstáculo que reprime la libertad tanto física como artística de los cineastas. En este sentido, se puede decir que el LAAV_ apuesta por un cine «imperfecto», pero más «vivo y libre» que diría Jonas Mekas, pero que también nos está contando cosas importantes. Un tipo de cine a través del cual personas sin conocimientos previos del lenguaje audiovisual, se están empoderando y adueñando de los procesos de representación.

5. Conclusiones

El LAAV_ es, por encima de todo, un proyecto de experimentación social comprometido con una manera de trabajar ligada al arte relacional y al cine colaborativo. En sus proyectos audiovisuales “finalizados” anteriormente comentados, *Putá Mina* y *Hostal España*, el concepto de autoría queda desdibujado, mientras la importancia otorgada a la imagen y al aspecto estético disminuye, dando prioridad a la capacidad para generar vínculos entre los participantes del proyecto y para resolver de manera creativa y colectiva los desafíos surgidos durante el proceso de producción. Este enfoque representa una clara desviación de las corrientes homogeneizadoras que prevalecen en la industria cinematográfica.

Los modos y los valores presentes en estas películas se contraponen a los acostumbrados en el documental etnográfico canónico, en el cual, como señalaba Jay Ruby (1991), los cineastas solían monopolizar la representación de la realidad, relegando a las personas retratadas a una posición pasiva. Sin embargo, el Laboratorio de Antropología Audiovisual (LAAV_) ha adoptado la noción de autoetnografía como una poderosa herramienta de autorrepresentación, tanto para individuos como para grupos o comunidades. En consonancia con este enfoque, en los proyectos mencionados, el concepto de comunidad se amplía, integrando a todas las personas involucradas en el desarrollo de los proyectos. Esta estrategia permite aprovechar la diversidad de conocimientos y perspectivas presentes en la comunidad, sin establecer jerarquías ni diferencias entre los involucrados.

Los proyectos de *Tele Club*, *Putá Mina* y *Hostal España* representan no solo espacios de creación audiovisual, como también de investigación y reflexión. Estos trabajos ofrecen una plataforma para explorar, analizar y compartir posibles vías de acción, transformación y resistencia, especialmente en provincias como la de León, donde la despoblación plantea desafíos significativos. Más allá de ser simples películas colaborativas, estos proyectos trascienden los límites convencionales para establecer redes comunitarias en torno a la práctica cinematográfica, demostrando así el potencial del arte para catalizar el cambio social y promover la participación activa en la resolución de problemas locales.

Referencias bibliográficas

- BAIXAULI, Miguel Ángel, «Notas sobre, para y con el LAAV_». En: <https://laav.es/notas-sobre-para-y-con-el-laav_-miguel-angel-baixauli> (fecha de consulta: 11-11-2023).
- BOURRIAUD, Nicolás (2006), *Estética relacional*. Buenos aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- CASADO, Ignacio (2009), «Breve historia de la minería leonesa del carbón», *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, diciembre 2009, www.eumed.net/rev/cccss/06/icg7.htm
- CRUZ, Fátima (2006). *Género, psicología y desarrollo rural: la construcción de nuevas identidades*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- DEREN, Maya (2005). *Essential Deren. Collected writings on film by Maya Deren*. Nueva York: Documentext.
- DOMÍNGUEZ, Chus, «Las voces de la mina. En torno al proceso de creación de Puta mina». En: <<https://laav.es/las-vozes-de-la-mina/>> (fecha de consulta: 12-11-2023).
- EPDATA. La España Vacía: Despoblación en España, datos y estadísticas. En: <https://www.epdata.es/datos/despoblacion-espana-datos-estadisticas/282> (fecha de consulta: 21-11-2023).
- FREIXA RIBA, Vanesa (2023) *Ruralisme: La lluita per una vida millor*. Barcelona: editorial ARA LLIBRES.
- PIAULT, Marc Henri (2002), *Antropología y cine*. Madrid: Ed. Cátedra.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. Estadística Continua de Población (ECP). En: <https://www.ine.es/dyngs/Prensa/ECP4T23.htm> (fecha de consulta: 21-11-2023).
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- RUBY, Jay (1991) «Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside-An Anthropological and Documentary Dilemma», *Visual Anthropology Review*, volumen 7, septiembre, pp. 50-67. <https://doi.org/10.1525/var.1991.7.2.50>
- RUSSELL, Catherine (2011), «Autoetnografía: viajes del yo», *laFuga*, 12. <http://2016.la-fuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>
- STAM, Robert (2001), *Teorías del cine*. Barcelona: Ed. Paidós.
- QUINTANA, Ángel (2011), *Después del Cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: acantilado.