

AI XIAOMING

Entrevista realizada por Tieh-Chih Chang y Ying Qian

LA CÁMARA CIUDADANA

¿Podría contarnos algo sobre sus orígenes y de lo que hacía antes de dedicarse a la cinematografía?

Nací en la provincia de Hubei en 1954. Mi padre era profesor de secundaria, pero durante la Revolución cultural le acusaron de «contrarrevolucionario» y no pudo volver a trabajar hasta la década de 1980. Fue mi madre la que mantuvo a la familia trabajando de bibliotecaria. Terminé el bachillerato en 1969 en un momento álgido de la Revolución cultural. Por entonces las universidades dejaron de admitir nuevos alumnos. A la mayoría de los graduados nos enviaron al campo a aprender y a trabajar con los campesinos; allí viví cinco años. Compartíamos los libros que teníamos y leíamos a los clásicos por turnos, junto al fuego, mientras cocinábamos para el resto de los estudiantes. En 1972 reabrieron las universidades y entré en el Departamento de Literatura China de la Universidad Normal de China Central en 1974. Habían trasladado a las universidades a zonas rurales para que reformáramos nuestros puntos de vista y asistíamos a clases en las que se recitaban poemas de Mao y poco más. Aún así lográbamos que nuestro maestro nos prestara libros (Stendhal, Tolstói). Tras licenciarme me asignaron a una escuela donde daría clases a los hijos de los mineros. En 1987 me matriculé en un máster de la Universidad Normal de China Central con sede en Wuhan. Cuando lo completé fui docente durante una temporada y, en 1985, inicié la redacción de una tesis doctoral sobre literatura china moderna en la Universidad Normal de Beijing. Mi primer libro, un estudio sobre el escritor Ba Jin, se publicó en 1989¹.

En la década de 1980 la gente empezaba a pensar por sí misma, de forma independiente. Consideraban crucial reflexionar sobre la historia para lograr una mayor libertad de pensamiento. En 1989 no participé en las manifestaciones de la plaza de Tiananmen pero, al igual que otros observadores del suceso, el tema me preocupó mucho. No podía creer que las autoridades mandaran al ejército, era algo impensable. Por

¹ Ba Jin: seudónimo del escritor anarquista Li Yaotang (1904-2005), conocido sobre todo por novelas como *La familia* (1931).

entonces pensaba que se darían cuenta del error que habían cometido; nunca esperé que se aferraran a los mismos errores durante veinte años. Tras 1989 la atmósfera intelectual cambió, sobre todo entre los especialistas en literatura porque no podíamos debatir con escritores contemporáneos como Su Xiaokang o Liu Binyan ni enseñar «literatura reflexiva» (*fansi wenxue*)². Esto es lo que explica, en parte, que me volcara en la literatura extranjera. Sin embargo, cada vez se imponían mayores restricciones a la investigación: lentamente iban imponiéndonos más y más límites a lo que podíamos pensar. Se prohibió volver a los exiliados políticos y muchos salieron del país. De manera que, en 1994, decidí mudarme a la Universidad de Sun Yat-Sen en Guangzhou pues creí que el sur sería una región más abierta, con más libertad para los medios de comunicación y mejor calidad de vida.

Durante un tiempo llevé una vida de profesora perfectamente normal, pero una visita que realicé a los Estados Unidos en 1999 me creó cierto desasosiego. No había salido de China antes y, al observar a mi país desde la distancia, vi que había en él demasiada amargura, demasiados desastres. Sin embargo, mi mayor reto fue el feminismo y los estudios de género. Ya había leído algunos libros sobre las teorías feministas, pero nunca las había relacionado con mi propio trabajo o mi conducta. Fue también durante esa visita, en 2000, cuando leí *Los monólogos de la vagina*, que forman parte de una de mis primeras películas realizada cuatro años después. Cuando volví de los Estados Unidos empecé a dar clases de feminismo y a organizar debates sobre temas de género como, por ejemplo, la objetivación de la mujer en los anuncios. Algunos de mis colegas despreciaban estas charlas y se negaban a considerarlas parte de un trabajo académico serio.

¿Cómo describiría la relación entre su contacto con la teoría feminista y su interés por los asuntos sociales?

Para hablar de igualdad debemos poner en relación las diferentes formas de desigualdad imperantes en una sociedad dada. En mi opinión, la desigualdad de trato que padecen los trabajadores inmigrantes en Guangzhou está relacionada con la teoría feminista. En los Estados Unidos, por ejemplo, se habla de las interrelaciones entre la discriminación por motivos de raza, de género, de etnia o de orientación sexual. Creo que lo que la teoría cultiva en nosotros es precisamente la capacidad de percibir las interrelaciones que existen entre las cosas.

² Su Xiaokang (1949): periodista y crítico, escribió *River Elegy*, una serie de televisión de 1988 en la que criticaba la cultura tradicional china. Liu Binyan (1925-2005): periodista y crítico del desgobierno oficial, expulsado en dos ocasiones del Partido Comunista Chino, por Mao en 1957 y por Deng Xiaoping en 1987; véase *NLR* 1/194. *Fansi wenxue*: género literario que surgió a principios de la década de 1980; abarca poesía, ficción y ensayos en los que se reflexiona críticamente sobre la experiencia de China tras 1949.

¿Cuándo empezó a desempeñar un papel activo en el ámbito del discurso público?

Empecé escribiendo crítica social a principios de 2003, cuando China estaba bajo la amenaza de una epidemia de gripe aviar (SARS). Un reportero había apodado al primer paciente de gripe aviar «el rey del virus» y escribí un artículo en el periódico *Southern Weekend* de Guangzhou protestando contra este ejemplo de discriminación: el paciente era una víctima y no había hecho nada malo. Poco tiempo después escribí sobre la muerte de Sun Zhigang, un joven que murió en las dependencias policiales. Procedía de una familia campesina de la provincia de Hubei, había estudiado en la universidad y luego trabajó en Shenzhen antes de obtener un empleo como diseñador en Guangzhou. El 17 de marzo de 2003 salió de su casa sobre las diez de la noche para ir a un cibercafé. La policía le detuvo por carecer de una tarjeta de residencia temporal y le envió a un centro de detención donde le pegaron hasta la muerte. Su caso era una clara muestra de los horrores del sistema de «guarda, custodia y repatriación» chino. Introducido a principios de la década de 1980, permitía a las autoridades detener y deportar a cualquiera que careciera de permiso de residencia, lo que llevó a la creación, en la década de 1990, de una extensa red de centros de detención: las «prisiones negras». Casi todas las víctimas de este sistema formaban parte de una «población flotante» de otras provincias. Eran, sobre todo, trabajadores inmigrantes de zonas rurales que se trasladaban a las ciudades en busca de trabajo. Se infligía mucha violencia a los detenidos en estos centros y se extorsionaba a sus familias por dinero.

¿Por qué desató la muerte de Sun Zhigang una protesta popular tan intensa a nivel nacional?

Hay cuatro razones que lo explican. En primer lugar, que se informara del caso en el *Southern Metropolitan Daily*, ya que era la primera vez que se publicaba algo sobre la violencia en los centros de detención. En segundo lugar, el perfil de Sun Zhigang no era el de un trabajador inmigrante corriente. Era un licenciado universitario que trabajaba para una firma de diseño y los habitantes de las ciudades, intelectuales incluidos, se identificaban más fácilmente con él. En tercer lugar, la proliferación de internet había facilitado la creación de muchas páginas web que eran auténticas plataformas para la opinión pública; ese fue uno de los primeros sucesos que suscitaron grandes debates en los foros de internet. Por último, 2003 era el primer año de la administración liderada por Hu Jintao y Wen Jiabao. El gobierno había hecho gala de una actitud más abierta con ocasión de la crisis suscitada por la gripe aviar, y el alboroto generado por los medios de comunicación incentivó mucho a los ciberciudadanos.

Parece haber muchos paralelismos con el caso de Khaled Said, el joven egipcio asesinado por la policía en 2010. ¿Acaso las autoridades de la República Popular de China fueron más hábiles que el gobierno de Mubarak a la hora de reaccionar ante la opinión pública?

La indignación que suscitó la muerte de Sun Zhigang obligó al Consejo de Estado a abolir el sistema de «custodia y repatriación». Pero sigue habiendo «prisiones negras» a todos los niveles, de Beijing hacia abajo, y el gobierno ha creado unas clases de «formación jurídica» con las que se pretende evitar demandas. Las autoridades han promovido instituciones dirigidas a «mantener la estabilidad» que, de hecho, evitan el conflicto social limitando las libertades de las personas. Lo que se hace hoy no se diferencia mucho del sistema de «custodia y repatriación»: los medios publican artículos denunciando el secuestro de personas a las que los servicios de seguridad retienen en las «prisiones negras».

Ha hablado del papel desempeñado por los debates online. ¿Fue por entonces cuando empezó a hacer uso de internet?

Sí. Los periódicos se negaron a publicar un artículo que había escrito sobre el caso de Sun en el que exigía una investigación a fondo, de manera que lo colgué *online*. También lo remití a diversos funcionarios, al presidente de la Conferencia Consultiva Política del Pueblo Chino de Guangdong, a los delegados del Congreso del Pueblo y a la Conferencia Consultiva del Pueblo Chino, sin resultado alguno. Como Sin era de Hubei, al igual que yo, invité a sus parientes a nuestra universidad. Ese año habíamos empezado a hacer una página web, de modo que les hicimos una entrevista y la colgamos ahí. También colgamos mi artículo en diferentes foros de internet y la gente respondía describiendo sus experiencias o las de sus amigos en las celdas. Era realmente conmovedor leer estos relatos y empecé a visitar frecuentemente los foros de internet, sobre todo la página que subimos en memoria de Sun Zhigang. En ella encontré información sobre el caso de Huang Jing.

¿Qué le ocurrió a Huang Jing?

Huang Jing era una profesora de música de una escuela primaria de Xiangtan, en la provincia de Hunan. El 24 de febrero de 2003 fue hallada muerta en el dormitorio de su unidad de trabajo. Había pasado la noche anterior con su novio. Tenía moratones por todo el cuerpo y se halló ADN del novio en unos pañuelos de papel bajo la cama. La madre de Huang, Shuhua, creía que había sido víctima de violencia sexual y pidió a la policía que abriera una investigación. Sin embargo, la policía insistía en que Huang había muerto de un paro cardíaco y se negó a investigar más. La madre de Huang no dejó de presionar a la policía para que reabrieran el caso y acabaron arrestando al novio. En el tribunal se supo que Huang Jing se había negado a tener relaciones sexuales con su novio, de lo que se deduce que la actividad sexual que hubo fue fruto de una violación. La

madre de Huang había contratado a dos especialistas independientes para que declararan sobre las pruebas médicas. Sus hallazgos contradecían la teoría de la policía pero el tribunal se negó a reconocerlos. El novio de Huang fue declarado inocente y puesto en libertad en marzo de 2004.

¿Cómo se vio implicada en ese caso?

En cuanto oí hablar del caso me di cuenta de lo importante que era que interviniéramos. Había que interpretarlo en el marco de la violencia de género y las campañas pro derechos civiles. Cuando bajé toda la información de internet y analicé lo que había pasado me di cuenta de que su pareja la había violado, una idea que muchos aún no aceptaban por entonces. Escribí un artículo titulado «Basta de adorar al falo» en el que especulaba con la posibilidad de que el debate acabara centrándose en si hubo o no penetración, pasando por alto la voluntad de Huang Jing y el daño psicológico que la habían infligido. Me cité con la madre de Huang y emprendimos diversas iniciativas sin resultado alguno. De modo que se me ocurrió que quizá podríamos hacer un documental.

Se refiere a Garden in Heaven. ¿Qué le hizo optar por el formato de documental?

Acababa de toparme con la obra de Hu Jie y me llamó la atención, sobre todo, su película *Searching for Lin Zhao's Soul*, que versaba sobre una joven estudiante encarcelada por defender a los perseguidos durante la campaña anti-derechista de finales de la década de 1950. Siguió escribiendo en la cárcel, utilizando su propia sangre porque le negaban papel y lápiz y, finalmente, fue ejecutada en 1968. Por entonces no creía que nadie pudiera hacer un documental basado en esta historia, no pensé que nadie se atreviera a tocar un tema tan tabú. También debo decir que me impresionó enormemente la figura de Lin Zhao. Había oído hablar de ella pero solo contaba con vagas referencias. Tras ver la película experimenté emociones muy intensas reflexionando sobre sus experiencias y su tenacidad. Creí que se podía hacer una película parecida sobre Huang Jin y que así llegaríamos al gran público. Cuando la gente la viera, hablaría del tema, como había sucedido en el caso de Sun Zhigang. También pensé que había llegado la hora de iniciar una tradición china de documentales feministas.

¿Cómo evolucionó su colaboración con Hu Jie?

En 2003 invité a Hu Jie a la Universidad Sun Yat-Sen a dar una conferencia tras la proyección de sus películas. Filmó algunos de los eventos que organizamos con ocasión de un caso de violación por parte de la pareja de la víctima en nuestro propio campus, e incluyó el material en la película *White Ribbon*³. Poco tiempo después pedí a Hu que volviera

³ La campaña White Ribbon (*el lazo blanco*) se inició en Canadá en 1991 y urge a los hombres a protestar contra la violencia de género.

para filmar una adaptación de *Los monólogos de la vagina* representada por mis estudiantes. Mientras filmábamos yo tomaba la mayoría de las decisiones de dirección porque nosotros produjimos la representación teatral, pero Hu rodó y editó una película; yo no sabía nada de rodajes por entonces. Solo teníamos una cámara pequeña, de manera que Hu rodó un ensayo en un plano general y un segundo en un primer plano; luego editamos ambos a la vez.

Más tarde pedí a Hu que trabajara con nosotros en el proyecto Huang Jing. Pedí prestada una cámara de vídeo algo mayor en mi Departamento donde, por entonces, se nos animaba a hacer uso de los multimedia en clase. No leí el manual, aprendí a manejarla por el sistema de prueba y error. Me sentía muy cómoda con la cámara. Mi padre realizó muchos trabajos manuales durante la Revolución cultural: arreglaba relojes y bicicletas y reparaba pianos, de modo que en casa nunca nos asustó el trabajo manual. Un importante suceso me ayudó a decidirme a hacer un uso más intensivo de la cámara. Un día, Hu y yo habíamos terminado de rodar una entrevista con uno de los médicos del hospital que había examinado el cadáver de Jing y salimos a la calle. Vimos a unos cantantes callejeros representar una ópera popular y, cuando empecé a filmarles, me di cuenta de que había cierta conexión entre esa escena y el caso de Huang Jing. La misma voz había transmitido, de boca en boca y desde tiempos inmemoriales, los relatos que todos conocíamos, creando un vínculo entre pasado y presente. Yo quería grabar ese instante, expresar ese sentimiento.

Cuando se lo pedí por primera vez, Hu Jie no sabía a ciencia cierta por qué quería rodar una película sobre el caso de Huang y, cuanto más se implicaba, más confuso se sentía. Sostenía una opinión distinta a la mía; hubo un momento en que me dijo que no podía seguir con la película porque no creía que hubiera sido una violación. Discutimos mucho al respecto. Al final le dije que no era necesario que hiciera la película si no quería: podía ser mi protagonista y yo le filmaría entrevistando a la gente para averiguar más sobre el caso. Dejó de lado sus dudas sobre el proyecto y me ayudó a completarlo. En las vacaciones de invierno cogí la cámara de vídeo y partí con la madre de Huang Jing a realizar entrevistas en Xiangtan. Cuando se anunció que ya había veredicto fui a filmar a los tribunales. Hu Jie y yo editamos juntos la película porque yo nunca había hecho nada parecido y él creyó que sería una falta de responsabilidad dejarme sola con todas esas cintas. Discutimos mucho, ambos aportamos ideas y sugerencias para alargar el metraje.

¿Qué materiales utilizó en el montaje?

El título, *Garden in Heaven*, proviene de una página web creada por los amigos de Huang Jing para recordarla. El relato está centrado en Huang Shuhua y su lucha en busca de justicia para su hija; las entrevistas que me concedió son el núcleo de la película. Pero también contiene imágenes

de los reportajes sobre el caso elaborados por los medios: entrevistas con la policía y los forenses locales, peritos médicos de otras provincias, abogados, feministas, ciudadanos corrientes y «ciber-amigos» de Huang Jing. La banda sonora es una mezcla de música clásica china, música popular y melodías y canciones *folk* con acompañamiento de guitarras.

Su siguiente proyecto fue Taishi Village. Coméntenos algo sobre el incidente en cuestión.

El incidente tuvo lugar en septiembre de 2005 en el distrito de Panyu, al sur de Guangzhou. Taishi es un pueblo pequeño donde la mayoría de la población ha perdido sus tierras de cultivo, vendidas por el Comité del Pueblo a promotores inmobiliarios. Algunos de los habitantes del pueblo afirmaban que las cuentas del Comité del Pueblo no eran todo lo transparentes que debieran y creían que el comité había llegado a acuerdos con los promotores para sacar provecho de la venta de sus tierras. Ateniéndose a las leyes que regulaban el funcionamiento de estos comités, los habitantes del pueblo pidieron hablar con su presidente. Pero la policía intervino arrestando a los representantes que habían hecho campaña a favor de su destitución. El resto de los afectados decidieron protestar organizando una sentada ante los despachos del Comité del Pueblo para demostrar su apoyo a la destitución y evitar que el dinero desapareciera. La mayoría era gente mayor; todos los hombres en edad de trabajar se veían obligados a ir a la ciudad a cubrir sus jornadas laborales. Vi el anuncio de la sentada en internet y, como el pueblo estaba cerca de mi universidad, cogí mi cámara y me fui para allá junto a algunos amigos activistas y abogados.

¿Qué estructura tiene la película? La música vuelve a desempeñar un papel fundamental.

El relato se desarrolla cronológicamente en cuatro episodios que documentan cada uno un suceso importante. En el primero, tras narrar el trasfondo de la historia, se ve la verificación pública de las firmas recogidas en la solicitud de destitución del comité. En la segunda parte vemos llegar a los antidisturbios y dispersar a la gente que estaba sentada ante la oficina del comité con mangueras de agua a presión. La tercera parte muestra la elección de un nuevo comité y, en el episodio final, se ve cómo las autoridades obligan a dimitir a los siete residentes del lugar recién elegidos. En definitiva, lo que vemos es cómo empezó todo y cómo se frustraron las protestas hasta que acabaron suprimiéndose. Los títulos de los episodios proceden de canciones populares cantonesas, la banda sonora está compuesta por música tradicional de la región de Guangdong, cuyos títulos expresan aspiraciones populares y ofrecen un gran contraste con lo que, de hecho, ocurre en la película.

¿Qué nos puede decir del proceso del rodaje? ¿Con qué dificultades se encontró?

El rodaje transcurrió sin novedad. Los habitantes del pueblo estaban deseando que los medios se ocuparan de su problema y, al principio, había muchos periodistas de los periódicos de provincias así como de la radio y la televisión. Sin embargo, los representantes de los medios de comunicación recibieron orden enseguida de dejar de informar sobre los sucesos y las autoridades empezaron a ejercer una gran presión sobre los afectados. Yo seguí filmando hasta los enfrentamientos entre la policía y la población civil. Hubo un momento en que las mismas autoridades se dedicaron a filmar los sucesos y yo les filmé filmándolos. Pero, al final, acabaron echándonos tanto a mis amigos abogados como a mí misma unos matones a sueldo de la policía que incluso nos atacaron durante nuestro camino de vuelta a la ciudad. La película acaba ahí. Desde entonces no he vuelto al pueblo de Taishi.

¿Rodar esa película tuvo consecuencias negativas para usted?

Tras filmar las protestas de Taishi mi vida cambió drásticamente. Circulaba el rumor de que sería arrestada, de modo que algunos colegas de la universidad vinieron a verme a mi casa muy nerviosos y me pidieron que adoptara medidas para protegerme. Por esa época logré ver un documento interno del gobierno en el que se afirmaba que ciertas personas y yo, una de los así llamados «activistas pro derechos civiles», estábamos tras los incidentes de Taishi. Me percaté de que habían pinchado mi teléfono porque, aunque cambiara de número, la policía siempre sabía dónde estaba. Después me retiraron el permiso para viajar al extranjero e incluso dentro de China. Si quería desplazarme a alguna parte para hacer una entrevista, el secretario del Partido de nuestro Departamento iba de Guangzhou a donde fuera para impedirlo. Evidentemente, los funcionarios de la universidad solo se comportaban así debido a la presión que ejercían sobre ellos desde arriba.

¿Y esta presión política no la disuadió de seguir haciendo películas?

Me han preguntado muchas veces cómo superé esas dificultades y pude hacer frente al miedo. Yo también me lo pregunto y pensaba en Lin Zhao, ¿de dónde sacó tanto valor? Entonces entendí que fue gracias a que estaba convencida de no haber hecho nada malo. Yo tampoco tenía que arrepentirme de nada, no había hecho nada malo. Es algo muy distinto al trabajo teórico en el que, a veces, hay que realizar un complejo proceso intelectual para averiguar dónde se ha cometido un error. Cualquiera puede ver qué se hizo bien y qué mal en el caso del pueblo de Taishin o en el de los enfermos de sida de los pueblos de los valles del norte y centro de China.

En 2006 rodó dos películas sobre el sida en China central. Epic of the Central Plains trataba de los aldeanos de Henan que, desesperados por conseguir dinero cuando subieron los impuestos a principios de la década de 1990, vendieron su sangre a un equipo médico con licencia para comprarla. Como dijo un entrevistado: «una pequeña aguja en mi brazo y un billete de cincuenta yuanes en mi mano». Con el tiempo muchos contrajeron el sida. La película comienza con unas imágenes muy impactantes de campos repletos de túmulos funerarios, tras lo cual vemos las casas abandonadas de los que murieron o se suicidaron. Care and Love muestra una situación parecida en Xingtai, situada más al norte, en Hebei. ¿Qué tiene que ver su enfoque con el de otros cineastas que han hecho películas sobre el mismo tema?

Chen Weijun rodó *To Live Is Better than to Die* en 2003, y también se centraba en los aldeanos que habían contraído el sida tras vender su sangre en la década de 1990. Pero su película narraba el triste destino de una familia, mientras que en *Epic of the Central Plains* yo filmé la lucha de los aldeanos y su deseo de defender los derechos de los enfermos de sida. Incluí entrevistas con otros activistas como Gao Yaojie, una médico retirada, que pasó su jubilación suministrando información a los campesinos y concienciándoles de su situación. De manera que la película hace hincapié en la resistencia popular. En *Care and Love* sucede algo parecido, pues gira en torno a lo que les cuesta a los enfermos de sida defender sus derechos. Habla sobre todo de las batallas legales de Liu Xianghong, una aldeana que contrajo sida debido a una transfusión de sangre durante el parto. Al igual que en el caso de *Taishi Village*, la música juega un papel destacado en *Epic of the Central Plains*, en este caso se trata de una canción feminista que se oye de fondo a lo largo de toda la película. Es la «Balada de Hua Mulan», una canción popular de opereta china que narra la historia de una chica que pelea en el ejército imperial vestida de hombre y canta: «¿Quién ha dicho que las mujeres sean inferiores a los hombres?». El título de la película está asimismo lleno de ricas asociaciones históricas: las llanuras centrales suelen considerarse el corazón histórico de China.

Aparte de la película de Chen, ¿mientras realizaba los documentales sobre el sida, era consciente de lo que estaban rodando otros cineastas contemporáneos en el ámbito de los problemas sociales?

Cuando terminé *Taishi Village* supe que Wu Wenguang había filmado las elecciones locales y que Hu Jie trabajaba en temas relacionados con la historia reciente de China. Pero hasta hace muy poco no sabía de nadie que filmara los conflictos sociales a mi manera.

Parece que en los últimos años se ha multiplicado el número de películas en las que se habla del movimiento pro derechos civiles. ¿Cómo explica este fenómeno?

El año 2008 fue crucial para el «cine social» y las campañas pro derechos civiles en China. El terremoto de mayo en Sichuan fue un suceso crítico; la

ola de documentales que usted menciona es como la secuela del terremoto. El desastre se vio de forma muy diferente porque las imágenes desempeñaron un papel especial. Cuando recordamos la Gran Hambruna, por ejemplo, pensamos en textos como *Mubei (Lápidas)* de Yang Jisheng o *Gaobie Jiabiangou (Adiós, Jiabiangou)* pero no en imágenes⁴. Ni siquiera recordamos imágenes de las grandes tormentas de nieve de 2008; en mi película *Train to my Hometown* narra los difíciles viajes que realizaban los trabajadores inmigrantes por esa época para volver a sus casas. Sin embargo, en el caso de Sichuan, las imágenes cumplían toda una serie de funciones, sobre todo cuando mostraban lo ocurrido tras el terremoto. En primer lugar las imágenes eran reliquias que mostraban lo que quedaba de las víctimas. Muchos padres fueron a buscar los cuerpos de sus hijos, pero no quedaba nada en los lugares destruidos; solo pudieron identificar a sus hijos mirando en una pantalla de ordenador las fotos que la policía había hecho de las víctimas. Las imágenes también sirvieron como prueba. Muchos ciudadanos vieron colapsarse las escuelas e hicieron fotos con sus cámaras digitales, videocámaras y teléfonos móviles para grabar lo que ocurría. Los padres protestaron por los defectos de construcción de las escuelas, el resultado de «proyectos chapuza», con fotos de sus hijos en alto. Las imágenes también fueron una forma de lucha. Por ejemplo, cuando intentaban llevarse a los padres en coches de la policía, estos fotografiaban a los agentes con sus teléfonos móviles y enviaban las fotos a periodistas, abogados y a nosotros, los realizadores de documentales. Nosotros las incluimos en nuestras películas y nos aseguramos de hacer oír sus voces.

Entre 2008 y 2011 rodó usted cinco películas relacionadas con las secuelas del terremoto de Sichuan, Our Children, Citizens' Investigation, Why Are the Flowers So Red?, River of Oblivion y Enemy of the State. ¿Nos puede decir algo de esos proyectos y de cómo están interrelacionados entre sí?

No había pensado hacer ninguna de estas películas con antelación. En principio no creí que fuera a hacer una película sobre el terremoto porque fueron muchos cineastas a Sichuan por aquel entonces y se escribieron un montón de reportajes. Pero poco después me di cuenta de que habían dejado de hablar del colapso de las escuelas y cuando me llamó un amigo invitándome a ir a Sichuan, vencí mis dudas. Fui al lugar acompañada de voluntarios y empecé a filmar sin tener ni idea del tipo de película que acabaría siendo. Debido a las dificultades y a lo mucho que entorpecieron mi trabajo (me confiscaron cintas, los entrevistados ya no querían hablar conmigo o me obligaban a parar por una u otra razón) me convencí a mí misma de que, al menos, iba a aprender algo. No tenía la sensación de que fuera a hacer una película cuando viajaba hacía allí. Pero una de

⁴ *Mubei* es una obra en dos volúmenes sobre la Gran Hambruna de más de mil páginas que fue publicada en Hong Kong en 2008; está prohibida en la China continental. *Gaobie Jiabiangou* (2003) ofrece el testimonio de ficción de supervivientes de un campo de trabajo del desierto de Gansu, al noroeste. Se publicó en inglés, en 2007, bajo el título de *Woman from Shanghai*. La primera película de Wang Bing, *The Ditch*, estrenada en 2010, se basó en este libro.

las cosas más atractivas de rodar documentales es que es un viaje hacia lo desconocido. En el caso de los documentales históricos contamos con registros escritos y sabemos desde el principio cómo acabarán. Pero los documentales sobre el presente dependen de muchas contingencias y son esos factores desconocidos los que me atraen. Rodé *Our Children* en dos viajes, realizados en junio y agosto de 2008, y seguí la dura batalla por la justicia entablada por los padres, cuyos hijos habían muerto en la escuela durante el terremoto. La versión original contenía una sección sobre Tan Zuoren, un activista y trabajador medioambiental que, junto a su amigo Xie Yihui, había iniciado una investigación independiente sobre los edificios escolares derruidos. El concepto de «investigación ciudadana» es nuevo en China, ha surgido al amparo de las protestas por los derechos civiles y se ha difundido gracias a internet; es de uso corriente desde 2008. La idea es que los individuos se desplazan al lugar donde ha tenido lugar un suceso en calidad de «ciudadanos periodistas», para realizar sus propias investigaciones e informes. De esta forma logran cortocircuitar el monopolio gubernamental de los medios, acabar con los tabúes en los noticieros y hacer real el derecho de los ciudadanos a saber, monitorizar y expresar sus opiniones. Tan Zuoren y Xie Yihui querían hacer una lista de las víctimas y recopilar información sobre los edificios escolares para identificar fallos humanos que hubieran contribuido al colapso de los edificios durante el terremoto.

En marzo de 2009, cuando había terminado *Our Children*, invité a Tan y Xie a Guangzhou a verla. Pensé que no estaría de más pedir su consentimiento para estrenar la película; el gobierno no quería ni oír hablar del tema y quería asegurarme de que eran conscientes de los riesgos. Como la película les encantó la mandé a mis contactos en los medios, amigos, etcétera. A finales de marzo, una semana después de haber estado en Guangzhou, arrestaron a Tan Zuoren. No había pensado hacer nada más sobre el terremoto, pero el arresto de Tan lo cambió todo. Cuando alguien relacionado con mis películas tiene problemas debo seguir filmando. En mayo, en el primer aniversario del temblor, fui a Beichuan para filmar la reconstrucción de la escuela. Cuando volví tenía tanto material que hice dos películas, *Citizens' Investigation* y *River of Oblivion*. La primera trata de la investigación realizada por Tan Zuoren y Xie Yihui y amplía el material de *Our Children*. En ella se incluyen algunas imágenes rodadas por ellos mismos durante el proceso y, en los últimos tres minutos de la película, utilizo 180 fotos fijas, tomadas por Xie, de Tan Zuoren trabajando. En *River of Oblivion* se habla del viejo y el nuevo Beichuan, antes y después del terremoto, e incluye el testimonio de voluntarios, familiares de las víctimas, maestros y arquitectos.

Poco antes de que arrestaran a Tan había oído que Ai Weiwei había iniciado una «investigación ciudadana» por su cuenta y recopilado un listado con los nombres de los escolares víctimas del terremoto. De manera que decidí entrevistarle y ver qué pasaba. El resultado fue *Why Are the Flowers So Red? Enemy of the State* sigue el juicio de Tan Zuoren en Chengdu, celebrado entre el otoño de 2009 y principios de 2010, tras el cual fue

condenado a cinco años de cárcel. Entrevisté a los familiares de Tan y pedí su opinión sobre el caso a escritores y académicos de Chengdu, aparte de hacer un seguimiento del trabajo de los abogados.

Es bastante sorprendente que el desastre de Sichuan haya dado lugar a tantos documentales.

En la zona del terremoto se habían ido acumulando muchos problemas: medioambientales, conflictos entre proyectos económicos y derechos humanos, el derecho de los niños a la vida, la necesidad de exigir justicia social; todo ello agravado por las reacciones del gobierno ante los medios que querían cubrir las noticias y el movimiento pro derechos civiles. En cierto modo el desastre aún no ha terminado; lo que salió a la luz en el caso de los «proyectos chapuza» de Sichuan aún sigue preocupando a la sociedad china y obligando a la gente a enfrentarse a los problemas subyacentes. Tras rodar las cinco películas comprendí lo importante que era documentar estas realidades mientras fuera posible. Con estas imágenes podemos tomarle el pulso al cambio social en China.

¿Cómo explica la fuerza que tienen en la actualidad las imágenes en comparación con la que tienen los textos escritos?

Creo que las obras visuales, incluidas películas y documentales, son sistemas de conocimiento visual. En el pasado solo adquiríamos conocimientos a través de la palabra escrita. Sin embargo, la proliferación de imágenes y de la tecnología de la imagen nos permite crear formas visuales de conocimiento. Yo he aprendido muchas cosas de películas que sería incapaz de expresar en palabras. Al contrario que el lenguaje, las imágenes son directas y concretas y están llenas de detalles históricos específicos. Las palabras facilitan la comprensión conceptual pero las imágenes apelan a nuestros sentidos y nos permiten experimentar con nuestras emociones.

¿Cómo ha evolucionado el documental ciudadano tras Sichuan?

Recientemente se han visto un montón de nuevos documentales, el año 2010 fue crucial en eso. También han surgido *links* importantes como la Tiger Temple News Station (Laoh Miao), donde el bloguero Zhang Zhihe cuelga entrevistas con figuras destacadas de la sociedad civil. Ai Weiwei y su equipo han desempeñado asimismo un papel importante recomendando muchas y valiosas prácticas a la hora de realizar documentales, como asumir una actitud directa ante el conflicto. Antes sentíamos que teníamos que grabar a escondidas, no nos veíamos capaces de enfrentarnos a la policía. Pero Ai Weiwei y otros creen que hay que hacer frente a las autoridades y reivindicar el derecho de los ciudadanos a filmar y escrutar las acciones del gobierno. Esto supuso un gran cambio, no en términos de contenido pero sí de actitud. El documentalista ya no corre sino que se resiste, insiste en filmar hasta el final mirando a la cámara de su adversario. Ai Weiwei y su equipo también cuelgan sus documentales rápidamente, pues la velocidad

es muy importante para el impacto de la película. Ha llegado a experimentar incluso con estructuras organizativas: cuando el equipo trabaja junto, tiene una fuerza colectiva que ningún cineasta individual puede suplir. Por último, Ai Weiwei hace circular sus películas gratis; rueda muchas y luego las regala, lo que ha hecho que la gente debata y participe. Esta experiencia de participación pública ha sido un importante paso adelante.

En 2010 tuvo lugar otro cambio fundamental tras el caso de los «tres ciberciudadanos». Los tres activistas, Fan Yanqiong, You Jingyou y Wu Huaying, hacían campaña a favor de una madre que buscaba justicia para su hija difunta. Al igual que en el caso de Huang Jing, se trataba de una mujer joven y había pruebas que permitían suponer que se la había sometido a violencia sexual en grupo. La madre no estaba de acuerdo con el informe del forense que emitió la policía y exigió que prosiguieran las investigaciones. Los tres ciberciudadanos la ayudaron rodando vídeos, colgándolos en internet y haciendo comentarios en los foros *online*. Les arrestaron en 2009 y, en abril de 2010, se les condenó por difamación y calumnias a dos años de cárcel a uno de ellos y a un año a los otros dos. Cuando se hicieron públicas las condenas, la gente que apoyaba a los ciberciudadanos se movilizó por internet y se reunieron cientos de personas en la calle ante el tribunal de Fuzhou para protestar por la sentencia. La activista Wang Lihong desempeñó un papel crucial en este caso; escribió docenas de cartas al secretario del Partido de Fujian apoyando a los ciberciudadanos y fue ella la que organizó la manifestación ante los tribunales el día del juicio. El cineasta He Yang realizó un documental sobre ellos que tuvo una amplia difusión. Los partidarios de los ciberciudadanos hicieron gran uso de sus cámaras, grabando y colgando el material para mantener a la opinión pública centrada en el caso. Dieron más fuerza a los documentales de confrontación y filmaban ante las cámaras de sus oponentes. Este tipo de experiencias de confrontación directa con las autoridades, la orientación clara de los movimientos sociales y su capacidad para usar las redes *online* a efectos de lograr una presencia masiva en las calles han sido avances importantes.

¿Qué papel han desempeñado los documentales en sí en el ámbito de las protestas por los derechos civiles en China?

Creo que han tenido un enorme impacto. La gran influencia de Weiwei, por ejemplo, tiene mucho que ver con la difusión de sus documentales. También he leído *online* que muchos ciberciudadanos no se enteraron de lo que ocurría en los pueblos de Henan con el sida hasta que vieron *Epic of the Central Plains*. *Taishi Village* ha tenido asimismo una amplia difusión porque muchos de mis amigos han hecho copias y las han distribuido por ahí. Mucha gente ha visto *Our Children*. He colgado *online* todas estas obras, pero la gente tiene que burlar el «gran cortafuegos» para verlas y resulta bastante incómodo. Las cuelgo en webs nacionales pero las borran enseguida, de modo que, por el momento, solo se las puede ver en páginas extranjeras.

Hablemos del tema de la distribución y la financiación, ¿con qué canales cuenta?

No podemos hacer gran cosa en el tema de la distribución por el momento. Como no nos permiten distribuir los documentales dentro del país no podemos cubrir los costes de producción. Es muy difícil hacer películas sin la ayuda de subsidios. Oxfam ha financiado algunos de mis proyectos anteriores pero dejaron de prestarme su ayuda tras *Epic of the Central Plains*. En el caso del terremoto de Sichuan, que ocurrió de repente y era políticamente sensible, contábamos con unos fondos muy limitados. En los últimos años nos ha resultado muy difícil seguir trabajando. Unos amigos del Hong Kong Social Movement Film Festival me ayudaron a recaudar fondos proyectando mis películas y organizando rastrillos de caridad; utilicé ese dinero para hacer copias en CDs de mis películas. Hemos donado un buen porcentaje de nuestros ingresos por películas anteriores para ayudar, por ejemplo, a los aldeanos que colaboraron con nosotros en *Epic of the Central Plains* y *Care and Love* o a las víctimas del terremoto de Sichuan. El año pasado me concedieron el premio Simone de Beauvoir, lo que me ha permitido seguir rodando con cierta tranquilidad. Pero carezco de financiación estable para mis películas. Si pudiera distribuirlas libremente y se proyectaran en salas comerciales, la situación sería totalmente diferente; podría financiar sin problemas un estudio de cine independiente.

Películas al margen, ¿cómo cree que se está desarrollando la lucha por los derechos de los ciudadanos en China?

Creo que se puede ver desde dos puntos de vista. Por un lado, el gobierno impone más y más restricciones y ha creado un sistema muy represivo para mantener la estabilidad. Ha vuelto a prácticas olvidadas, como por ejemplo mandar a los que protestan a sanatorios mentales. Recurre a los carnets de identidad y los permisos de residencia para identificar a aquellos que quiere vigilar y cuenta con medios más sofisticados para averiguar el paradero de la gente. La tecnología de control es cada vez más precisa y atacan a objetivos concretos. Por otro lado, ha habido una concienciación ciudadana irreversible y la gente ha aprendido a usar internet. El hecho de que la policía tenga que dedicar tanto tiempo a monitorizar los comentarios que circulan por internet también es muy significativo. ¿No cambian los policías que leen todos estos puntos de vista tan críticos?

Hasta ahora ha realizado usted dos películas este año, Let the Sunshine Reach the Earth y Postcard, sobre la activista pro derechos civiles Wang Libong, arrestada en marzo por crear «alarma social». ¿En qué proyectos trabaja usted actualmente?

He filmando algunos fragmentos de la historia de Tian Yu, una joven de Hubei que trabajó en Foxconn, una compañía taiwanesa de componentes electrónicos, conocida por haber diseñado el iPhone. Entró a trabajar en

la planta de Shenzhen a principios de 2010, con apenas diecisiete años, y al final del primer mes no la pagaron. Nadie le dijo cómo solucionar su problema y, tras correr de un despacho a otro, saltó desesperada del edificio donde dormía. Fue una de los más de una docena de trabajadores desesperados que intentaron suicidarse saltando desde el edificio de la fábrica de Foxconn o del de los dormitorios entre marzo y mayo de 2010. Fue la única superviviente pero ha quedado paralizada de cintura para abajo. Oí hablar de su caso y fui a verla al hospital con un grupo de voluntarios para que me contara sus experiencias. También he entrevistado a sus padres y me ha conmovido el gran amor que sentían por ella y su negativa a considerar a su hija una carga.

Pero aún no he madurado este proyecto y no sé qué tipo de historia será. Se ha publicado un estudio sociológico sobre Foxconn, que incluye un informe sobre las condiciones de trabajo, elaborado por expertos de veinte universidades; los académicos han sacado sus conclusiones. Pero la historia de Tian Yu tiene características que la diferencian de cualquier otra metanarrativa, pues relata su historia y los problemas cotidianos que padece junto a su familia. ¿Qué va a hacer la familia ahora que la hija mayor, en la que los padres habían depositado grandes esperanzas, se ha visto alcanzada por el desastre? ¿Cómo podrán superar sus dificultades y qué tipo de vida le espera a Tian Yu? Solo tiene diecisiete años y le queda mucha vida por delante. En realidad no me importa por dónde vaya la historia a partir de aquí o si acabará siendo una película. En todo caso, el éxito de un documental no depende de la importancia del tema, todo tiene su importancia. Que se pueda acabar un documental o no depende de lo dispuesta que se esté a filmar algo hasta el final.

¿Qué planes tiene para el futuro?

Me gustaría seguir investigando para averiguar cómo podrían usar los activistas pro derechos civiles el poder de la tecnología, el arte y los medios de comunicación. También intentaré hacer un documental sobre Tian Yu, si tengo la oportunidad. Creo que es muy importante capturar ciertos instantes; ¡pasan tan deprisa! Hace poco fui a la ciudad natal de Tian Yu para entrevistar a su hermana pequeña. No quería hablar ni responder a mis preguntas. De modo que le sugerí que intercambiáramos los papeles y que fuera ella la que me hiciera preguntas. Al final acabamos dando la cámara a su hermano, que hizo largas tomas de las ovejas mientras las arreaban. A mí me da igual quien sostenga la cámara. Lo fundamental es dónde colocarla, qué filmar y qué hacer luego con el material. No importa lo que filmes. Pero filmar o no supone una gran diferencia. Si no filmas no queda nada.