

YING QIAN

PODER EN LOS FOTOGRAMAS

El cine documental independiente chino

Desde su eclosión a finales de la década de 1980, el cine documental independiente se ha convertido en una de las esferas más vibrantes de expresión artística en la República Popular China y un foro medular para registrar el cambio social y presentar críticamente la realidad actual. Con su estética de espontaneidad, inmediatez y desnudo realismo, supone un notable alejamiento de los documentales del pasado, tanto en términos formales como epistemológicos: en lugar de dejar que la ideología dirija la cámara, los realizadores contemporáneos prefieren afrontar el mundo con un conocimiento *a priori* mínimo, permitiendo que la lente se desplace y observe lo que se despliega ante ella. En lo que sigue haré un repaso del desarrollo de este movimiento durante las dos últimas décadas a través de varias películas clave, examinando su relación con el pasado socialista de la República Popular China y sus esfuerzos por reinventar el realismo, escrutar el poder estatal y organizarse políticamente.

Pero antes conviene recordar la herencia de la tradición cinematográfica china: los documentalistas actuales se insertan en una larga historia de realización cinematográfica con gran importancia social y política. Desde 1896, cuando hizo su primera aparición en el país en Shanghai, el cine fascinó a las audiencias que buscaban entretenimiento en la China urbana. Los revolucionarios y reformadores sociales también se dieron prisa en aprovechar sus poderes historiográficos, educativos y moralizadores en aquellas turbulentas décadas de principios del siglo xx¹. Ya en 1911 se realizaron «noticiarios» que mostraban los levantamientos que derrocaron la última dinastía imperial. Durante las dos décadas siguientes aficionados individuales, empresas privadas y el ejército nacionalista filmaron noticiarios y documentales educativos para instruir a los nuevos ciudadanos de la República, así como para captar diversos momentos

¹ Véase Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-37*, Lanham, MD, 2002. Hasta la fecha no se ha publicado ninguna monografía sobre los primeros documentales chinos, pero una fuente útil es Matthew Johnson, *International and Wartime Origins of the Propaganda State: The Motion Picture in China, 1897-1955*, tesis doctoral, University of California, San Diego, 2008.

históricos². Aunque la influencia dominante durante el período anterior a 1949 fue la que provenía de Hollywood, las teorías y prácticas de directores soviéticos como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexandrov –así como el dictamen de Lenin de que el cine era la más importante de todas las artes– se introdujeron en China a finales de los años veinte y principios de los treinta³. La entrada de escritores y dramaturgos de izquierda en los principales estudios de Shanghai fue un hito decisivo en la cultura cinematográfica china. Películas marcadas por el realismo socialista –como *Sange modeng nüxing* (*Tres Mujeres Modernas*, 1933) de Bu Wancang, *Yu guang qu* (*La Canción de los pescadores*, 1934) de Cai Chusheng, y *Malu tianshi* (*Ángel callejero*, 1937), de Yuan Muzhi– fueron éxitos inmediatos en las principales ciudades. Tales películas, raramente experimentales, utilizaban los géneros existentes, como el melodrama, para difundir las ideas revolucionarias. En 1938 el partido comunista chino creó su primera unidad fílmica en el área de Yan'an, con equipos donados por la URSS y la izquierda internacional: el influyente realizador holandés Joris Ivens envió su propia cámara⁴. Aunque la función del cine como entretenimiento nunca disminuyó, esos acontecimientos, seguidos por el reclutamiento para la movilización y propaganda durante la guerra chino-japonesa (1937-1945) y la guerra civil (1945-1949), tanto por parte del Kuomintang como del partido comunista, establecieron una tradición en la que el valor del cine estaba vinculado a su significado social y su papel político.

Tras su fundación en 1949, la República Popular dedicó muchos recursos a la producción y exhibición de películas en todo el país, acatando el entusiasmo de Lenin por el cine y la atención que Stalin le concedía como indicador del desarrollo socialista en un país⁵. El número de salas cinematográficas creció rápidamente en las ciudades y las unidades de proyección móviles recorrían el campo; las películas se proyectaban regularmente en fábricas, barracas, escuelas, círculos de trabajadores y plazas al aire

² Ya en 1918 la Prensa Comercial de Shanghai se introdujo en los documentales. En 1927, el mismo año de *La caída de la dinastía Romanov* de Esfir (Esther) Shub, Li Minwei rodó en Hong Kong un homenaje a Sun Yat-sen y la revolución nacionalista.

³ El guionista y dramaturgo Hong Shen tradujo la declaración colectiva de Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov y Vertov sobre el cine sonoro para el número de diciembre de 1928 de *Dianyng yuebao* (*Film Mensual*). En 1930 otro autor teatral, Tian Han [más famoso como autor de la letra del himno nacional de la República Popular China, *Yiyonggjun Jinxingqu*, la *Marcha de los Voluntarios* (*N. del T.*)], publicó un número especial sobre el cine soviético de la revista mensual *Nanguo*, en el que mencionaba el juicio de Lenin sobre el lugar del cine y los escritos de Anatoli Lunacharski. Véase Liu Yuqing, *Zhongguo dianying de lishi shensi yu dangxia guancha* (*Historical Reflections and Contemporary Observations on Chinese Cinema*), Beijing, 2009, p. 63.

⁴ El equipo de filmación de Yan'an realizó principalmente cortos documentales sobre la vida comunitaria. Su principal producción, *Yanan yu balujun* (*Yanan y el Octavo Ejército*), de Yuan Muzhi, se perdió en el proceso de post-producción en Moscú, debido a la invasión nazi de la URSS.

⁵ Las opiniones de los dirigentes soviéticos y de los directivos estatales de la industria fílmica fueron traducidos en *Danglun dianying* (*El Partido acerca del cine*, 1951), a partir de la recopilación rusa de 1938 *Lenin, Stalin, Partia o kino*, ed. de N. A. Lebedev.

libre en los pueblos. El número total de tales unidades pasó de 648 en 1949 a 9.965 en 1957 y a 115.948 en 1978. Las entradas eran baratas y a menudo se distribuían gratuitamente entre los colectivos de trabajadores de cada pueblo: la audiencia total pasó de 47 millones de espectadores en 1949 a 822 millones en 1954 y a 2.800 millones cuatro años después⁶. La preeminencia del cine como experiencia de la modernidad socialista fomentó una cinefilia compartida por grandes sectores de la población. La base popular y la importancia política del cine aseguró que siguiera desempeñando un papel clave en la cultura nacional: a raíz de la Revolución Cultural, por ejemplo, eran los melodramas y los documentales elegíacos los que ofrecían catarsis a una población necesitada de duelo, reconciliación y nuevas visiones del pasado y el futuro del país.

Los principios socialrealistas se consolidaron como canon orientador del cine en la década de 1950, tras amargas luchas políticas sobre la sintaxis y semántica del cine⁷. Sin embargo, el estrecho control estatal sobre el cine contribuyó a una creciente falta de autenticidad y espontaneidad. Los personajes eran cada vez más unidimensionales, la ambigüedad parecía sospechosa y la tragedia socialista era por definición inexistente. El cine se convirtió en un instrumento para ilustrar la ideología y visualizar un proletariado modelo, y dejó de expresar una auténtica experiencia vivida. El mundo visible frente a la cámara se consideraba demasiado caótico, accidental y mundano para expresar las realidades esenciales de aquella nueva sociedad. Los documentales, en particular, incorporaron grandes dosis de dramaturgia, exigiendo a sus protagonistas actuaciones simbólicas muy coreografiadas.

En torno a 1980 se produjo una reorientación, cuando los realizadores comenzaron a bregar con cuestiones como la representación de la «realidad» y el compromiso con el «pueblo». Las teorías y prácticas del cine mundial contribuyeron al cambio y durante la década de 1980, tras el anuncio de la política de puertas abiertas, los intelectuales chinos estudiaban ávidamente las obras producidas en Occidente. El documental de Antonioni *Chung Kuo, Cina* (1972) fue denunciado en 1974 como antichino y contrarrevolucionario, pero una década después su estética neorrealista y su tierna presentación de escenas de calle no ensayadas se convirtió en una fuente de inspiración para los realizadores de documentales que trabajaban para la Televisión Central de China (TVCC, *Zhongguó Zhongyang Diànshìtái*). Las ideas de André Bazin y Siegfried Kracauer suscitaban muchas discusiones sobre la relación del cine con la realidad⁸. El

⁶ Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China*, Nueva York, 2004, p. 32.

⁷ Véase Paul Clark, *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*, Cambridge, 1987, pp. 43-55, sobre la campaña de 1951 contra *La vida de Wu Xun*, dir. por Sun Yu en 1950.

⁸ El crítico Li Tuo y el realizador Zhang Nuanxin introdujeron a Bazin en el debate en «The Modernization of Film Language», *Beijing Film Art* 3 (1979). En *World Cinema* aparecieron artículos de Bazin poco después de su relanzamiento en 1980. La revista, creada en 1952 por la Asociación de Realizadores Cinematográficos Chinos, había estado suspendida durante la Revolución Cultural. En 1981 publicó una traducción de la *Teoría del Cine* de Kracauer.

respaldo de Bazin al enfoque fenomenológico del neorrealismo italiano –contra cualquier punto de vista *a priori*–, así como el énfasis de Kracauer en la capacidad redentora de la cámara para investigar y dar testimonio de las realidades físicas de la vida cotidiana, tuvieron ecos en China. Más que apoyarse en categorías ideológicamente predeterminadas, los realizadores esperaban quebrar el monopolio estatal sobre la interpretación del mundo físico y social y devolver ese derecho a la gente corriente, que podía percibir y juzgar la realidad con sus propios sentidos.

Los realizadores de la década de 1980 también pretendían devolver al concepto oficial de Pueblo una sensación de humanidad y pluralidad. Se había hecho mucho en su nombre, pero los cuerpos y el habla de la gente eran instrumentalizados en representaciones de lealtad, rectitud moral y transparencia como prueba de la justeza del maoísmo. Los realizadores de documentales, como otros artistas y escritores, veían la necesidad de dejar atrás la iconografía para mostrar diversas experiencias cotidianas. El capítulo inaugural de la serie documental *Tiananmen* –cuya producción había comenzado en 1988 pero quedó abortada en el verano de 1989– ofrecía una excelente visualización de ese cambio de rumbo: en él se retiraba el retrato gigante de Mao que preside la plaza para sustituirlo por una copia exacta. Esa rutina, realizada cada pocos años para mantener limpia la pintura, se lleva a cabo normalmente fuera de la vista del público, y su filmación desestabilizaba el poderoso símbolo de Mao y exponía su artificialidad. A continuación la cámara se alejaba de la Ciudad Prohibida hacia los barrios habitados que la circundan, introduciéndose en la animada vida de la calle.

A la deriva en Beijing

Liulang Beijing (*A la deriva en Beijing* o *Los últimos soñadores*, 1990), de Wu Wenguang, considerado el primero de los nuevos documentales chinos, es un retrato en vídeo de cinco artistas bohemios que tratan de sobrevivir sin ataduras en la capital. Compuesto de entrevistas informales filmadas con una videocámara de mano, presentaba una generación poco convencional de jóvenes tal como nunca se había visto antes en la pantalla en China. Negándose a aceptar su traslado a las provincias y prefiriendo permanecer en Beijing sin empleo ni permiso de residencia, esos jóvenes incansables e idealistas se confiaban a Wu sin reservas, discutiendo sus creencias, aspiraciones, dificultades y pesadumbres. Evitando las voces en off –habituales en los documentales realizados en la República Popular en aquella época–, la empática cámara de Wu registraba las confesiones íntimas de los protagonistas y observaba su soledad, confusión y desánimos mientras se debatían por aguantar y dar un sentido a su vida. La filmación quedó interrumpida durante unos meses a causa de las protestas de Tiananmen en abril-junio de 1989. Inmediatamente después de la represión, cuatro de los cinco protagonistas emigraron; sólo el dramaturgo Mou Sen permaneció en la capital, y Wu pudo captar su soledad y desamparo tras regresar a Beijing y reanudar la producción.

Es poco probable que los espectadores actuales encontraran atrevido *A la deriva en Beijing*, pero fue un importante comienzo para el documental independiente chino. Obra de su época, brotó de una década de reorientación cultural y se benefició de las estrechas conexiones entre la televisión estatal y círculos literarios y artísticos de vanguardia, en un momento en que la frontera entre las esferas oficial y no oficial no estaba clara y se desplazaba continuamente. Al igual que otras empresas dirigidas por el Estado como los periódicos, revistas y teatros, las cadenas de televisión disfrutaban de más libertad de expresión y autonomía en la década de 1980, aunque la atmósfera política pasaba por fases alternativas de relajación y aumento del control. La TVCC sufrió una significativa reforma al final de la década, estableciendo un nuevo sistema que daba a los productores mayor capacidad de decisión en la creación de programas.

Wu, estudiante universitario a principios de la década de 1980, se había visto muy influido por el renacimiento humanista de la época y participaba activamente en los círculos culturales de Yunnan, su provincia natal. Tras graduarse trabajó para la televisión de Yunnan hasta que uno de sus colegas se convirtió en productor en la TVCC en Beijing y le invitó a trabajar en un programa. A su llegada se sumergió inmediatamente en la vanguardia artística de la ciudad. *A la deriva en Beijing*, filmada con el equipo de la TVCC, estaba destinada originalmente a ser un episodio de la serie *Gente de China* sobre nuevos tipos de artistas. Tenía rasgos en común con otras producciones de la cadena a finales de los años ochenta, incluido *Tiananmen*, realizadas por jóvenes productores que preferían llevar la cámara en mano, captando la vida ordinaria y realizando entrevistas sin guion ni ensayo en el lenguaje cotidiano.

Pero pese a esos rasgos comunes, *A la deriva en Beijing* iba indudablemente mucho más lejos. A finales de la década de 1980, el ambiente político inestable y ambiguo daba lugar a que, a menudo, se iniciaran programas prometedores que luego eran cancelados; pero cuando esto le sucedió a Wu, hizo lo que otros no habían hecho: convirtió la película en un proyecto personal independiente, lo que le permitió proseguir sin inhibiciones con una calidad íntima de película casera y con un estilo visual amateur, sin refinamientos. Por otra parte, su pertinacia en completar y distribuir la película al estilo *samizdat* también le permitió contrastar la amplitud de la comunidad informal que le rodeaba en Beijing. La obra acabada circulaba de mano en mano en videocasetes. En 1991, el crítico y productor de Hong Kong Shu Kei la proyectó en el Festival de Cine de Hong Kong, de donde pasó al del Cinéma du Réel en Francia, al Festival de Cine Documental de Yamagata de Japón y a muchos otros. Antes de *A la deriva en Beijing* los documentales sólo se habían visto en la televisión o en cines, controlados por el Estado y sometidos a la censura; *A la deriva en Beijing* demostró que la producción independiente podía ser viable si los realizadores atraían audiencia y financiación en los festivales internacionales.

Wu, que en otro tiempo pretendía escribir poesía, puso en funcionamiento su talento literario escribiendo con entusiasmo sobre prácticas internacionales y las obras de Ogawa Shinsuke y Frederick Wiseman, que había descubierto en Yamagata en 1991. También publicó una revista llamada *Manual de documentales* en la que imprimía selecciones de artículos del extranjero. Estas aportaciones resultaron particularmente inspiradoras a principios de la década de 1990, cuando a raíz de Tiananmen se reforzaron el control estatal y la censura, y el espacio para la expresión autónoma y creativa dentro del sistema se contrajo significativamente. Los ejemplos ofrecidos por Wu mostraban a los realizadores chinos que la independencia era posible y que el cine documental podía tener sus propios autores y obras maestras.

Escrutando el poder estatal

Durante la década de 1980 los realizadores cinematográficos se esforzaron por sustanciar el concepto hueco de Pueblo con experiencias humanas plurales y concretas. Estas preocupaciones se mantuvieron durante la siguiente década, pero se le unieron otras nuevas. A la violenta represión de las protestas de Tiananmen le había seguido un realineamiento del poder político; la profundización de las reformas de mercado también dio lugar a un cambio en el poder económico. En tales circunstancias, a principios de los años noventa algunos realizadores chinos comenzaron a explorar las intromisiones del Estado en la vida cotidiana. El «cine directo» de Frederick Wiseman, cuyas películas había traído Wu Wenguang de Yamagata en videocasetes, proporcionaron una estrategia documental que los realizadores chinos podrían emplear en la nueva situación. Desde mediados de la década de 1960 Wiseman llevaba décadas realizando documentales en los que observaba la vida institucional estadounidense en oficinas de bienestar social, escuelas, prisiones y hospitales. Para su trabajo había adoptado como premisa la de minimizar cualquier interferencia directorial que promoviera la interacción con el objeto profilmico, observando en su lugar el flujo espontáneo de los acontecimientos, que proporcionaría percepciones de las complejidades de la vida y la experiencia social⁹. Su enfoque resultaba particularmente atractivo para los realizadores chinos en los años inmediatamente posteriores a 1989, no sólo porque la observación pasiva era políticamente más prudente, sino también porque, como resultado de los trastornos artísticos y políticos en Estados Unidos durante la década de 1960, ofrecía un punto de partida crítico desde el que escrutar el funcionamiento del poder tras el fracaso del compromiso político apasionado y el movimiento de masas.

⁹ Véase Barry K. Grant, *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, Urbana (Illinois), 1992, p. 9. Entre las películas de Wiseman cabe mencionar *High School* (1968), *Hospital* (1970) y *Missile* (1987); *Central Park* (1989) y *Zoo* (1993) ejercieron una influencia particularmente importante sobre los documentalistas chinos de la década de 1990.

Una de las primeras películas inspiradas por Wiseman fue *Guangchang* (*La Plaza*, 1994), de Zhang Yuan y Duan Jinchuan. Este último había sido documentalista en la televisión estatal tibetana, mientras que Zhang había realizado ya dos películas, *Mamá* y *Bastardos de Beijing*, cuando codirigió *La Plaza*. Del mismo modo que *A la deriva en Beijing* revelaba las estrechas relaciones de Wu con la vanguardia de Beijing, la incorporación de Zhang mostraba la relación simbiótica entre los realizadores de documentales y de películas argumentales. La misma comunidad que dio lugar al documental independiente configuró el estilo realista de la llamada Sexta Generación. Sus principales miembros, Zhang Yuan y Jia Zhangke, han trabajado en ambos registros; y fue en una reunión en el domicilio de Zhang en Beijing en 1992, a la que acudió también Wu, donde se mencionó por primera vez la idea de un Nuevo Movimiento Documentalista y se debatió la posibilidad de mantener una actitud independiente.

La Plaza, rodada en 35 mm en blanco y negro, presenta la actuación del poder estatal en la plaza de Tiananmen, el espacio político más importante de China. Zhang y Duan tuvieron la posibilidad de filmar allí acompañando a un equipo de la TVCC gracias a las conexiones de Duan. Aparentando ser camarógrafos oficiales pudieron filmar libremente, y aprovecharon la oportunidad para observar de cerca a la unidad policial encargada de mantener el orden y al equipo de la TVCC mientras realizaba entrevistas¹⁰. La película muestra que, mientras la primera se limitaba a mantener la plaza bajo vigilancia, el segundo era más poderoso: micro-gestionaba el comportamiento de la gente induciendo respuestas y actuaciones políticamente correctas. Bajo la mirada del equipo de realizadores y camarógrafos de la TVCC, los policías, turistas y niños actuaban automáticamente según las prescripciones a menudo lanzadas desde los medios estatales. En una escena desde lo alto del proscenio de Tiananmen, el realizador de la TVCC pedía a un grupo de escolares que actuaran al unísono con el anuncio hecho por Mao de la creación de la República Popular en 1949. Aquel momento fundacional, presentado repetidamente en televisión y ahora puesto en escena frente a otra cámara de la TVCC, exponía el lazo infinito de reproducción cinematográfica en la vida real y la artificialidad del cine oficial. Al mismo tiempo, *La Plaza* definía como reflejo en negativo el punto de vista crítico independiente que iba a adoptar el documentalismo independiente.

Después de *La Plaza*, Duan Jinchuan hizo varias películas con el mismo estilo de cine directo. Había pasado varios meses de 1994 observando las rutinas cotidianas del comité de distrito en el centro de Lhasa, y dio su dirección postal como título de *Calle Barjor Sur nüm. 16* (1996). La película registraba reuniones del comité de distrito con los residentes, clérigos y guardias de seguridad para informarles de las medidas encaminadas a mantener la tranquilidad durante las festividades religiosas, y mostraba las

¹⁰ Yingjin Zhang, *Cinema, Space and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, 2010, p. 55. La película se inspiraba en la de Frederick Wiseman *Central Park* (1989), según Yomi Braester, *Painting the City Red: Chinese Cinema and the Urban Contract*, Durham, NC, 2010, p. 182.

diversas formas en que los cuadros del partido gestionaban las disputas dentro de la comunidad, ya fuera entre miembros de una familia o grupos étnicos. Este informe visual rico y matizado examinaba silenciosamente el poder del Estado en lo más íntimo: cómo el lenguaje corporal de los cuadros tibetanos, los actos de traducción cultural y la intrusión en el contexto local humanizaban y perpetuaban una noción, por lo demás hueca, de unidad étnica o tareas burocráticas como la recaudación, contabilidad y registro de tasas. Tras ganar el gran premio del Cinéma du Réel en 1997 con esa película, Duan prosiguió su etnografía del poder estatal en la base con *Linqi dasbetou (El secreto de mi éxito, 2002)*, un sobrio retrato de un funcionario local dedicado fría pero decididamente a poner en práctica la política de control de la natalidad.

Siguiendo la dirección marcada por Duan, otros directores comenzaron a introducir sus cámaras en varios aparatos del Estado e instituciones de coerción, dando lugar a películas ejemplares como *You er yuan (Jardín de infancia, 2004)*, de Zhang Yiqing, sobre la socialización y disciplinamiento de los niños, y *Zui yu fa (Crimen y Castigo, 2007)*, de Zhao Liang, sobre el funcionamiento cotidiano –a veces mundano y divertido y otras veces violento– en una comisaría de policía en la frontera con Corea. Esos cineastas no se hacían ilusiones sobre la objetividad de la cámara: *La Plaza* había mostrado ya su capacidad manipuladora. La contención de intervenciones visibles, permaneciendo como observadores pasivos, era más que otra cosa una táctica de supervivencia, así como parte de una estrategia para cultivar una audiencia crítica que no absorbe pasivamente los mensajes, sino que observa al poder en la propia sociedad, aportando testigos a sus actuaciones. Esta capacidad se demostraría decisiva para el auge del documentalismo político a mediados de la primera década del siglo XXI, sobre lo que volveré ahora.

Intimidación y solidaridad

Entre 1989 y 1996 la mayoría de los documentales, incluso los independientes, estaban vinculados de un modo u otro con la televisión. El equipo de filmación y edición era demasiado caro para personas individuales, que además tenían difícil pasar por delante de las patrullas policiales de barrio llevando consigo cámaras pesadas y aparatosas sin un permiso oficial. Los aspirantes a realizadores, o bien tenían empleos en televisión y hacían sus películas en su tiempo libre, o utilizaban sus conexiones para pedir prestadas las máquinas y obtener permisos. Durante aquel periodo los documentales independientes circulaban principalmente en los festivales internacionales de cine. En China pasaban de mano en mano en el seno de la comunidad artística, pero no tenían forma de llegar a un público más amplio. Esta situación iba a cambiar espectacularmente en torno a 1997 con la creciente disponibilidad de tecnología digital. La popularidad cada vez mayor de los portales de Internet permitió el acceso a numerosos foros en línea a un público interesado genéricamente en el cine. Con esas

nuevas plataformas para difundir listas de películas, comenzaron a proliferar proyecciones no oficiales en galerías y cafés de todas las grandes ciudades como Beijing, Nanjing y Shanghai. Pese a ocasionales incursiones policiales, esos espacios consiguieron llevar las películas independientes a una mayor audiencia. Entretanto, a medida que las videocámaras digitales y el software de edición se hacían más accesibles para mucha gente, más realizadores aficionados comenzaron a tocar temas mucho más amplios con distintos estilos.

Si a principios de la década de 1990 los realizadores tendían a concentrarse en la naturaleza del poder estatal, una década después —cuando las reformas de mercado, la comercialización y la privatización se profundizaron en China— comenzaron a plantearse un nuevo conjunto de preguntas centradas en la emoción, el deseo y la solidaridad entre la gente. Comentando el vídeo digital de Wang Fen *Bu kuaile de buzhi yige* (*Los infelices no están solos*, 2000), una película de alta carga emocional compuesta de entrevistas a sus propios padres, separados, sobre la causa de su divorcio, Wu Wenguang observó que la nueva tecnología había ayudado a más mujeres a hacer películas independientes propias y que su participación aportaba un nuevo foco sobre la vida personal y emocional:

Es una buena noticia para el cine documental que una visión femenina muy «privada» se esté incorporando al medio; sabotea el mundo bajo control y gestión de los varones. La gran cámara y el equipo de filmación del pasado dificultaban quizá su manejo por mujeres; ahora que han llegado las pequeñas cámaras digitales [...] las mujeres pueden filmar con una mano y llevar a su hijo en la otra [...] Con su propia realización de imágenes, pueden decir a los hombres, que les venían diciendo lo que debían hacer, que se callen para siempre¹¹.

Aunque Wu se basaba en estereotipos de género excesivamente simplistas, su observación de que muchas mujeres realizadoras encabezaban el giro «personal» en la década de 1990 era cierta.

En 1994, mientras Zhang y Duan filmaban *La Plaza* en Tiananmen, Li Hong, una realizadora que trabajaba en la TVCC, se trasladó a un congestionado dormitorio colectivo en Beijing con cuatro mujeres jóvenes para registrar sus experiencias en *Huidao fenghuangqiao* (*Lejos de Puente Fénix*, 1997). Como otros emigrantes de la China rural, esas mujeres trabajaban como camareras y vendedoras de comida en la calle. Enviaban la mayor parte de sus ingresos al pueblo de *Puente Fénix* de la provincia de Anhui para mantener a sus familias, adonde pensaban volver cuando estuvieran en edad de casarse. Con su propia voz Li nos habla de su condición privilegiada como cineasta urbana y nos cuenta cómo fue construyendo gradualmente la confianza con sus protagonistas. Pese a su

¹¹ Wu Wenguang, *Jingtou xiang zijide yanjing yiyang* (*La lente es como los propios ojos*), Shanghai 2011, p. 196.

distinta posición social, tras un mes de vivir juntas comenzaron a llamarla «hermana mayor». Entonces una de los jóvenes, Xiazi, comenzó a abrirse a Li y a su cámara. Xiazi cuenta los abusos de su padrastro sobre su madre, el triste fin de su primer amor debido a la desaprobación de sus padres y el intento de suicidio que se produjo a continuación. También habla de la ausencia de auténticas oportunidades para ella en la vida, del mantenimiento de la práctica de los matrimonios arreglados en su pueblo y de su terror a repetir el trágico destino de su madre. Como trabaja muchas horas durante el día, el único momento en que Li puede conversar con ella es por la noche, y como en la diminuta habitación no tienen donde sentarse, la mayoría de las entrevistas se realizan desde sus camas, con la cámara situada sobre una almohada o una manta. A medida que avanza la película, la realizadora y su cámara se convierten en los mejores amigos de Xiazi: acompañándola en su viaje de regreso a casa, tranquilizándola cuando es rechazada por un potencial pretendiente y escuchándola cuando acepta un empleo mal pagado en una fábrica cercana.

La cámara subjetiva de Li y su estética intimista, aunque diferentes de la posición de observador objetivo y pasivo de Zhang y Duan en *La Plaza*, expresaban preocupaciones complementarias. Al buscar relaciones a todos los niveles –entre realizadora y protagonistas, entre cuestiones de trabajo y de género y entre Beijing y Puente Fénix–, Li intenta reconstruir la totalidad de la experiencia personal y muestra cómo esta está definida por condiciones sociales políticas y económicas más amplias. *Lejos de Puente Fénix* fue la primera de una serie de películas hechas por mujeres que exploraban las relaciones íntimas como punto de partida para la reflexión sobre los vínculos interpersonales en general y la posibilidad de amor y solidaridad. *Yeying bushi weiyide gebou* (*Ruiseñor, una voz entre otras*, 1999), de Tang Danhong, combinaba el arte del comportamiento, las confesiones ante la cámara y los diarios en vídeo; de las tres horas de duración de la película, casi la mitad del tiempo está dedicada a la depresión e inseguridad de la realizadora debida a una familia disfuncional, y a su amistad con el pintor Cui Ying, víctima de profundos malentendidos con su propia familia. La filmación se convierte para Tang en instrumento de terapia: utiliza la cámara como receptáculo para sus confesiones y como herramienta para sondear los fallos de conexión emocional con su familia y amigos. Son encuentros tiernos y crueles al mismo tiempo, y su importancia va más allá del terreno personal. Algunos ilustran la persistencia del trauma político durante generaciones: al ser preguntado, el irritado padre de Tang atribuye los conflictos familiares durante su infancia a sus propios problemas durante la Revolución Cultural. En otros casos dan testimonio de las experiencias de alienación, aislamiento y falta de sentido en la China posterior a 1989, donde el espacio público para la asociación y las relaciones se había estrechado considerablemente¹².

¹² Imágenes fantasmagóricas de *La Puerta de la Paz Celestial*, de la realizadora estadounidense Carma Hinton sobre las protestas de Tiananmen, centellean en un pequeño televisor al inicio de la película y parecen enmarcar el documental de Tang.

El interés en reclamar experiencias subjetivas significativas y llevarlas al terreno de lo público fomentó también la producción de películas que exploraban las relaciones en la comunidad LGBT, tales como *Hezi (La Caja, 2001)*, de Ying Weiwei, en la que documenta la vida en común y dinámica emocional de Pequeña A y Pequeña B, a las que encontró en Internet tras poner un anuncio para parejas lesbianas que estuvieran dispuestas a «hacer frente a la cámara». Estas obras, realizadas en un primer momento por mujeres, se mueven entre lo personal y lo político, lo privado y lo público, demostrando las imbricaciones de esos conceptos polarizados. Al examinar las diversas barreras sociales, económicas, políticas y psicológicas a la intimidad y solidaridad genuinas, expresan la aspiración a superarlas mediante el medio cinematográfico.

Documentando la demolición

Desde finales de la década de 1990, el rápido crecimiento de la economía china ha llevado a inmensas transformaciones de su paisaje físico y social. Al ir reestructurando, privatizando o cerrando las empresas estatales no rentables, millones de trabajadores empleados por el Estado quedaban en paro cada año, al tiempo que gigantescos proyectos de construcción como la Presa de las Tres Gargantas provocaban la destrucción de miles de hogares y ciudades enteras. Entretanto, en un frenesí de urbanización y usurpación de tierras, los promotores inmobiliarios convirtieron grandes áreas de viejos distritos residenciales, complejos industriales y granjas agrícolas en espacio urbano. Esto dio lugar a conflictos generalizados y protestas durante la demolición y la reubicación de los residentes originales, y oleadas aún mayores de población rural emigraron a las ciudades en busca de empleo. Dado que la mayoría de las ubicaciones e identidades sociales estaban definidas por las relaciones familiares, lugares de trabajo y vivienda, esos cambios rápidos y simultáneos significaban que mucha gente podía perder sus amarras en un corto periodo de tiempo. El descuntamiento del antiguo orden socioeconómico ha dado lugar a una significativa acumulación de riqueza y al ascenso de una clase media, pero también a la subordinación y colapso de ciertos grupos.

Mientras que los principales medios valoran el espectacular rendimiento económico de China, los documentalistas independientes han emprendido la difícil tarea de registrar las experiencias ocultas tras esa fachada. La saga de nueve horas de Wang Bing *Tiexi Qu (Distrito Tiexi, también conocida como Al oeste de los raíles, 2003)*, sobre la liquidación de la industria pesada y de la vasta fuerza de trabajo empleada en ella en el noreste del país, ha obtenido un gran éxito de críticas y atención académica¹³. El complejo industrial del distrito Tiexi de la ciudad de Shenyang, uno de los pilares de la industrialización al estilo soviético de la era de Mao, todavía empleaba

¹³ Véase Lu Xinyu, «Ruinas del futuro», *NLR* 32 (mayo-junio de 2005), pp. 106-116.

alrededor de un millón de trabajadores y albergaba a sus familias hasta principios de la década de 1980. Wang, que llegó allí con una cámara digital en 1999, registró el gradual declive y el abandono final de las fábricas durante los siguientes dieciocho meses, así como la quiebra material y emocional de quienes no sólo perdían su empleo, hogar y comunidad, sino también su identidad proletaria, tan apreciada antiguamente. Una poderosa clase obrera, la maquinaria gigantesca y los altos hornos solían representar la promesa de la modernidad socialista; pero los desastrosos fracasos de la política maoísta rompieron no sólo los cuerpos agotados y envenenados químicamente de los obreros, sino también sus esperanzas de futuro. Wang evitó cualquier sonido o iluminación artificial, permaneciendo dentro de los límites de tiempo y espacio del presente, y empleó largas tomas, *travellings* y desplazamientos lentos para captar la desaparición frente a su cámara de un mundo antes lleno de vida. La épica resultante era la respuesta de Wang a la pregunta de cómo se podía registrar en forma cinematográfica algo tan monumental antes de que desapareciera.

El segundo documental de Wang, *He Fengming (Crónica de una mujer china, 2006)*, seguía tratando los restos del pasado socialista de China. Esa película, de tres horas de duración, estaba compuesta casi totalmente por monólogos de una mujer en la setentena, sentada en su apartamento y hablando a la cámara sobre la trágica experiencia de su familia durante la campaña antiderechista de 1957 y los años de la Gran Hambruna (1959-1961). He Fengming y su marido fueron acusados de derechistas y enviados a distintos campos de trabajo. Su marido murió de hambre durante la reclusión. Después de la Revolución Cultural, He y su hijo fueron a buscar su tumba. Se les dijo que sobre cada tumba se había puesto una piedra con el nombre del muerto escrito debajo. Pero los años habían pasado, la tinta se había borrado y los nombres ya no eran reconocibles. He Fengming y su hijo dieron la vuelta a cada una de las piedras, pero no pudo encontrar la tumba de su marido.

Si en *Distrito Tiexi* Wang respondía a las ruinas físicas de un pasado monumental, en *He Fengming* entraba en el crepúsculo de la memoria y los oscuros recovecos del trauma, terrenos ruinosos opacos a la visión. Mientras la cámara graba, la tarde se oscurece y la luz natural en el apartamento de He Fengming se va debilitando y borrando los perfiles del rostro de la anciana. Poco a poco queda envuelta en tinieblas, hasta que sólo podemos ver sus gafas cuando los últimos rayos que se cuegan por la ventana se reflejan en ellas. A pesar de todo sigue hablando, con una voz tan clara como siempre. La grabación continúa un largo rato, hasta que el director le pide que encienda la luz cenital. Entre los documentalistas chinos, Wang Bing es uno de los pocos interesados en la filosofía del cine y que quiere contrastar sus límites. Con su cámara tozudamente inmóvil e imágenes cuya visibilidad se pierde gradualmente, *He Fengming* transmite el tedio y la opacidad de la memoria, y la obstinada voluntad humana en recordar e iluminar un pasado de tumbas innominadas.

El proceso de demolición y emigración que tuvo lugar en la región de las Tres Gargantas quedó igualmente registrado en varios documentales, entre ellos *Yanmo (Antes de la Inundación, 2005)*, de Yan Yu y Li Yifan, *Dong (2006)*, de Jia Zhangke, y *Bing Ai (2007)*, de Feng Yan. Este último es un admirable retrato de una mujer que vivía en un pueblecito junto al río Yangtze con su marido y dos hijos, entre los más de un millón de residentes que tuvieron que trasladarse debido a la construcción de la Presa de las Tres Gargantas. Los dilemas que afrontaba la familia ilustran los costes ocultos de la emigración en masa: quiebra de las comunidades existentes y sus mecanismos de apoyo, atropellos y corrupción en el proceso burocrático de reasentamiento, y lúgubres perspectivas para campesinos con capacidades y educación limitadas. Al final, cuando los demás habitantes se han ido, la familia de Bing Ai no tiene otra opción que la de firmar un acuerdo de reubicación y trasladarse a un terreno inhóspito sin electricidad ni agua corriente, muy lejos de la parcela agrícola que se les había asignado. La película, producto de ocho años de amistad entre Feng y la familia de Bing Ai, era un tierno tributo a una forma de vida rural en desaparición y su universo moral, ejemplificado en la diligencia de la protagonista, su amor a su familia y su sentido de la justicia. Era también un testimonio desconsolado de los costes del desarrollo y la situación tan desigual en que una familia rural se ve enfrentada a la maquinaria del Estado. La futilidad y nobleza de la lucha de Bing Ai proporcionaba a la película un *pathos* que se remontaba a una larga tradición del cine chino de representar los problemas sociales mediante virtuosas figuras femeninas¹⁴.

En el documental de Feng, sin embargo, estaba curiosamente ausente el pueblo como comunidad y la posibilidad de politización: la negociación y lucha de Bing Ai con el gobierno tenía lugar en total aislamiento, con escaso apoyo de los vecinos. La quiebra de la cohesión comunal aparece más explícitamente aún en *Antes de la Inundación*, de Yan Yu y Li Yifan. Siguiendo la tradición del cine directo, la película observa el proceso social de la política de reubicación. Expone no sólo el maltrato burocrático sino también las dificultades para la acción colectiva cuando las familias se enfrentan entre sí compitiendo por mejores posibilidades.

A medida que los proyectos de ingeniería social del Estado destruyen las comunidades tradicionales, se crean nuevos lazos entre la gente que comparte su desubicación. En *Dong*, de Jia Zhangke, el artista Liu Xiaodong viaja para pintar a los trabajadores en las demoliciones de las Tres Gargantas y a continuación a un grupo de trabajadoras del sexo en Bangkok. Sus pinceladas recrean las expresiones individuales y la formación de colectivos en retratos de grupo sobre grandes lienzos. Liu refleja la impotencia de un artista frente a gente marginada y sin hogar. Tanto el paisaje como la población flotante son igualmente vulnerables al sumergimiento y la dispersión. Según él, la mejor respuesta consiste en preservar sus huellas

¹⁴ Por ejemplo *Shen nü (Diosa, 1934)* y *Yijiang chunshui xiangdong liu (Un río de primavera fluye hacia el este, 1947)*.

para impedir el olvido. Esta idea del testimonio redentor es ampliamente compartida entre artistas y cineastas chinos, pero también lo es una sensación de impotencia desesperada: en un sistema en el que la memoria social no se traduce en cambio político, el poder fílmico parece insignificante. Surge una cuestión que podría alimentar el cinismo: ¿Quizá los documentales independientes ofrecen simplemente al mundo imágenes victimizadas de China? Después de todo, es en los festivales internacionales donde se proyecta la mayoría de ellos, mientras que en la propia China una distribución amplia está vedada. Esas dudas suscitan una búsqueda de efecto político que ha ganado impulso en los últimos años.

Activismo digital

Hasta mediados de la última década, los documentalistas habían adoptado una perspectiva no intervencionista. Estudiaban las intromisiones del poder al micronivel de las relaciones interpersonales y los procesos de transformación social y ofrecían testimonios persistentes del sufrimiento; pero no se veían a sí mismos como activistas que urgieran un cambio social o político. Esto se debía en parte al deseo de evitar la utilización del arte para movilizar a las masas, como sucedía en la era socialista en China, en lugar de intentar comunicar experiencias complejas. Al mismo tiempo, su actitud también indicaba la profundidad de la fragmentación social y la incapacitación política bajo el capitalismo de mercado impulsado por un Estado autoritario. Los documentales independientes se habían extendido durante la década de 1990 con la ayuda de la tecnología digital, pero permanecían en general en los márgenes sociales, con escasa influencia sobre la opinión pública. La situación comenzó a cambiar gracias a Internet. La descarga de vídeos permitía que los documentales independientes llegaran a una audiencia más amplia. Entretanto, alrededor de 2003 comenzaron a formarse grupos activistas y nuevas organizaciones sociales en torno al movimiento por los derechos civiles. A medida que se establecían más conexiones entre los realizadores, intelectuales públicos y activistas de base, comenzó a surgir un nuevo cine político, con una subjetividad y estética claramente activista. Esas obras, que ya no se contentaban con la observación pasiva o con retratos afectuosos de individuos victimizados, parten de un intervencionismo activo y una actitud investigadora por parte de los realizadores, que buscan la realidad oculta bajo la superficie visible. En lugar del circuito de festivales internacionales, circulan en buena medida por redes activistas, así como *online*.

En China los nuevos comienzos coinciden a menudo con momentos de retrospectiva. El origen del documental activista puede situarse seguramente en *Xunzhao Lin Zhao de Linghun* (*En busca del alma de Lin Zhao*, 2004) de Hu Jie, una película de tres horas de duración sobre una antigua estudiante de la Universidad de Beijing condenada en la campaña antiderechista de 1957. Lin Zhao, dotada escritora y pensadora audaz, en ningún momento renunció a su crítica de la intolerancia y el despotismo

del partido. Privada de papel y lápiz, escribió cientos de miles de palabras con horquillas para el pelo humedecidas en su propia sangre sobre retazos de papel, las sábanas de la cama y los muros de la prisión antes de ser ejecutada en abril de 1968, en el momento culminante de la Revolución Cultural. Hu pasó cuatro años preparando el proyecto, recogiendo testimonios de la familia, los profesores y los compañeros de clase de Lin Zhao para reconstruir una valerosa y heroica figura enfrentada a la violencia sistemática que se le hacía en nombre de la revolución. La descripción de su conciencia inquebrantable, su juventud, inocencia y belleza conmovió al público y suscitó un acalorado debate entre los críticos y practicantes del cine. Algunos reprobaron la falta de objetividad, mientras que otros argumentaban que el apasionado y emotivo retrato de Hu glorificaba el martirio e iba contra el pacto implícito del documentalismo independiente de presentar únicamente gente corriente en su brega con las ambigüedades y los compromisos de la vida. En su respaldo a la película de Hu, la profesora de la Academia del Cine de Beijing Cui Weiping inició la formulación de la actitud social y estética de un cine activista. Observaba que el abandono del heroísmo en la década de 1990 era de una corrección excesiva. Tras el nuevo eslogan «los héroes sólo son seres humanos» acechaba una ideología conservadora de la «gente media» y una concepción empobrecida de lo que pueden lograr. Comparándola a la poesía épica transmitida oralmente que ensalzaba figuras heroicas, Cui argumentaba que la película de Hu era auténtico «cine popular» basado en testimonios y aspiraciones colectivas, y que debía servir como recurso moral para la China de hoy¹⁵.

Leyendo con su propia voz las palabras escritas por Lin Zhao hace más de cuarenta años, Hu Jie saca a la luz un vigoroso fragmento de una historia contenciosa y en gran medida oculta en la República Popular y le proporciona una relevancia contemporánea. *En busca del alma de Lin Zhao* fue el primer documental independiente que presentaba a un(a) disidente como un nuevo tipo de héroe y desafiaba seriamente los límites políticos impuestos: la mera proyección de la película se convirtió en un acto arriesgado. Lu Xuesong, joven profesora del Instituto de Arte de Jilin (en el nordeste de China), perdió su puesto de profesora tras mostrar la película a su clase. Inspirándose en el valeroso ejemplo de Lin Zhao, escribió una carta abierta al presidente del instituto que se propagó rápidamente por Internet en 2005. En ella criticaba a la sociedad por «fetichizar el orden y la unidad, al tiempo que teme la vida en su vitalidad y libertad», y argumentaba a favor de la responsabilidad del profesor para ayudar a los jóvenes a crecer y convertirse en seres humanos no alienados capaces de autenticidad, empatía y responsabilidad social¹⁶.

¹⁵ Cui Weiping, «Yong jilupian chuanchang yingxiong de gushi» (*Cantando la historia de la heroína con un documental*), en *Nanfengchuang*, 1 de marzo de 2004.

¹⁶ Lu Xuesong, «Wo mengxiang zaori huidao wo re'ai de jiangtai» (*Sueño con volver pronto a mi querida tarima de enseñanza*), subido originalmente al sitio web Shiji Xuetang, ahora cerrado; se puede hallar una copia en <http://www.tianya.cn>.

Testimonio y acción

La película de Hu Jie y la controversia pública en torno a ella inspiró a otra desenvuelta intelectual, Ai Xiaoming, profesora de literatura comparada, quien tomó la cámara por sí misma y se ha convertido en una prolífica realizadora, tanto en solitario como asociada con Hu. Su primera colaboración fue la puesta en escena en 2004 de los *Monólogos de la Vagina* de Eve Ensler en la Universidad Sun Yat-sen de Guangzhou, donde Ai es profesora. Desde entonces ha completado una serie de documentales de investigación y políticamente incisivos, entre ellos *Taishi Cun (La aldea de Taishi, 2005)*, sobre la decisión de los habitantes del pueblo de destituir al alcalde del pueblo y su resistencia a la policía; *Zhongyuan jishi (Épica de la Llanura Central, 2006)*, sobre la crisis del sida en la China rural; y *Women de wawa (Nuestros hijos, 2009)* y *Gongmin diaocha (Investigación de los ciudadanos, 2009)*, sobre el derrumbe de escuelas como consecuencia del terremoto de Sichuan y la campaña de base pidiendo justicia¹⁷.

Un rasgo muy sobresaliente de la obra de Ai es la forma en que la actitud activista se encarna en la estrategia estética y narrativa de las películas. En *Épica de la Llanura Central*, por ejemplo, la cámara registra las variadas formas en que la propia comunidad puede recordar y transmitir la historia. Los habitantes del pueblo muestran fotografías de sus amigos y vecinos ya fallecidos y cuentan la historia de cada fotografía. Llevan a los realizadores adonde vendían su sangre años antes y les muestran documentos que exponen la malversación por las autoridades locales de los fondos destinados a combatir el sida. Ahí los realizadores no aparecen como únicos testigos del sufrimiento, sino entre los muchos –activistas locales, habitantes del pueblo, etc.– que preservan las experiencias vividas para el registro público. Del mismo modo, más de la mitad de *Nuestros hijos* está formada por fotografías y vídeos del terremoto tomados por gente de la región. Los padres, en una carrera contra los esfuerzos del gobierno por ocultar y eliminar las huellas a toda prisa, toman fotos de cerca de los edificios derruidos para almacenar pruebas de que la baja calidad de su construcción incumplía las normas. También guardan recortes de prensa, graban las reuniones con las autoridades y sus propias manifestaciones, creando en sus cámaras digitales una historia visual de la lucha. En una escena memorable, una madre mantiene en alto su cámara digital para grabar a las fuerzas de policía que impiden a los manifestantes avanzar hacia la capital de la provincia para presentar una petición al gobierno. Tras apretar algunas veces los botones de la cámara, muestra a su hijo aplastado entre las ruinas, asfixiado hasta la muerte. La cámara de Ai capta las manos de la madre protegiendo la pequeña pantalla, como si temiera perder la prueba de su testimonio.

Los debates teóricos sobre el vídeo digital en el mundo anglohablante insisten a menudo en la pérdida de indexicalidad en el medio, pero en

¹⁷ Véase la entrevista con Ai, «La cámara ciudadana», *NLR* 72 (enero-febrero de 2012) pp. 61-75.

China el vídeo digital la mantiene casi en exceso, según el teórico cinematográfico Luke Robinson, de la Universidad de Nottingham. Captando fenómenos inesperados y fugaces, esa nueva tecnología puede ayudarnos a establecer una relación honrada con nuestro entorno y a atravesar las capas ideológicas que oscurecen la realidad¹⁸. Las películas de Ai Xiaoming y Hu Jie, aprovechando la capacidad de testimonio de la cámara tal como la usa la gente corriente, llevan el cine documental más cerca del activismo y del periodismo de base. Estéticamente, sus películas se caracterizan por una cámara muy móvil y un montaje que interrumpe y entremezcla libremente el tiempo y el espacio, yuxtaponiendo imágenes diversas para generar un significado crítico.

Los anteriores realizadores de documentales, influidos por André Bazin, consideraban ideológicamente manipulador el montaje. La Sexta Generación de directores chinos, así como los documentalistas de su edad, tienden igualmente a favorecer las tomas largas por respeto al tiempo y al espacio real, evitando la fragmentación del mundo al entrar en contacto con la cámara. Sin embargo, esa actitud naturalista y objetiva también reduce la posibilidad de desarrollar un punto de vista fuertemente subjetivo. El regreso al montaje en las películas de Ai Xiaoming y Hu Jie forma parte de su estética activista. Proporciona un medio para conectar experiencias aisladas, rompiendo los límites temporales y espaciales, lo que es crucial para la movilización social. Con otras palabras, el auge del documental político en China se ha visto acompañado por una nueva evaluación del naturalismo cinematográfico y la reaserción de una posición comprometida que se hace eco de las ideas del Tercer Cine latinoamericano y críticas anteriores desde la izquierda¹⁹.

El documental independiente chino ha florecido durante las dos últimas décadas. El repaso ofrecido aquí no puede abarcar totalmente su diversidad, las múltiples estéticas, prácticas y temas que ha desarrollado para responder a las transformaciones sociales que tienen lugar en el país. Si en su fase inicial se apoyaba principalmente en los festivales internacionales, desde finales de la década de 1990 ha surgido una red que permite su circulación en el país, autoorganizada y mantenida con gran tenacidad y creatividad por amantes del cine y activistas culturales mediante proyecciones informales, festivales de cine independiente en Beijing, Nanjing, Chongqing y Yunnan, y descargas en Internet, que les ha permitido rebasar los límites del control estatal y mostrar representaciones de la sociedad

¹⁸ Luke Robinson, «Video Nasties: Violence, Liveness and Chinese Digital Documentary», Conferencia *Documentary Now!*, Londres, 15 de enero de 2010. Véase también Wang Yiman, «The Amateur's Lightning Rod: DV Documentary in Postsocialist China», *Film Quarterly* 58, 4 (verano de 2005), pp. 16-26.

¹⁹ Véase Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, Londres, 2001, p. 35, y su análisis de la obra de Georg Lukács y Julio García Espinosa. Ambos creían que el cine naturalista podía describir como mucho un mundo ya acabado e inalterable, mientras que el auténtico cine político debía aspirar a revelar los procesos dinámicos a menudo invisibles bajo el estado de cosas presente y los medios para cambiarlo.

china que divergen notablemente de las versiones oficiales que ofrecen los medios dirigidos por el Estado. Además, esas películas proporcionan una fuente alternativa de observación, testimonio, movilización y solidaridad, atisbos de un horizonte diferente en el que se dibujan el cambio social y una esfera pública reconfigurada.

NEW LEFT REVIEW ©

nlr

Revista
Publicación bimensual de análisis crítico
de la actualidad política, económica y social

Fotos Me gusta

 www.facebook.com/NewLeftReview.es