laFuga

En conversación con J.P Sniadecki, del Sensory Ethnography Lab

Por Cristóbal Escobar

Tags | **Cine documental | Cultura visual- visualidad | Espacios, paisajes | Técnica**

Sociólogo por la Universidad Católica de Chile y M.A en Moving Image por la Universidad de Melbourne. Su investigación recorre los estudios de la imagen y la filosofía del arte. Actualmente se desempeña como miembro editorial del Yearbook of Moving Image Studies en Alemania y realiza su doctorado en arts-philosophy bajo la supervisión de la Dr. Barbara Creed, Universidad de Melbourne. Mail: escobar.cristobal@gmail.com

A J.P Sniadecki (1979) se lo asocia comúnmente al Laboratorio de Etnografía Sensorial (SEL), un centro de investigación de la Universidad de Harvard que explora audiovisualmente la praxis corpórea y el tejido afectivo de la existencia humana. Sus películas, al igual que muchas otras del SEL, favorecen una inmersión espectatorial que combina itinerarios etnográficos, estéticos y experimentales para recorrer lugares y tramas inquietantes. Con rodajes que varían desde la toma continua en un parque chino hasta tres años de filmación a bordo de un tren, su cámara se mueve ágilmente entre zonas industriales desatendidas, enclaves de comercio automotriz abandonados y ciudades fantasmas que se esconden en los vastos interiores de un país.

Conversamos con J.P Sniadecki para averiguar un poco más sobre su práctica en SEL y ver cómo es que su propia filosofía ha ido reluciendo las texturas y dinámicas de una mirada autoral. Con preguntas que transitan libremente por una filmografía vivificante, esperamos que este diálogo pueda abrir nuevas rutas para experimentar con las sensaciones que nos deja su propuesta de etnografía-audiovisual.

¿Cómo fue que te acercaste por primera vez al SEL en Harvard y empezaste a combinar tu formación en filosofía, antropología y cine?

Siempre me he sentido atraído por las posibilidades del cine y su inherente capacidad para expresar complejidades y ambigüedades. Ya en la escuela recuerdo haberles pedido a mis amigos sus cámaras prestadas para grabar, o mientras cursaba el pregrado universitario, hacer lo que podríamos llamar "cortos narrativos experimentales", o documentales sobre mis propias experiencias enseñando filosofía en una prisión estatal, que era parte de un programa reformista y progresivo sobre educación en prisiones del cual era miembro.

En el 2006 estaba cursando un magister en Estudios del Este Asiático en Cambridge y, luego de un semestre inicial de shock cultural, conocí a Lucien [1] quien por ese tiempo estaba inaugurando el primer curso de Etnografía Sensorial. Lucien me alentó a formar parte y junto a Stephanie Spray, Diana Allan y Toby Lee me anoté en el seminario. Entre todos, a través de visionados, discusiones, producciones y exhibiciones, formaríamos rápidamente un grupo bien cohesionado, unidos de alguna manera por este deseo de experimentar y producir. Le dedicamos mucha energía y tiempo a la observación fílmica y a la realización de trabajos, compartiendo incluso nuestros veranos para hacer películas en nuestros respectivos "campos". Y en cuanto a los estándares de una escuela de cine, los recursos en ese entonces eran bien modestos para hacer cosas, pero el espacio para la exploración que estábamos desarrollando nos comenzaría a despertar muchas ganas, incluso cuando el entusiasmo haya surgido de nuestra propia ingenuidad más que de otro impulso. De todas formas, esa ignorancia sería increíble, pues nos ayudaría a sacar adelante proyectos sin el peso de la historia o la ansiedad de la referencia. Nos sentíamos libres y vivos con el mundo alrededor nuestro. Entonces yo te diría que

con SEL encontré mi tribu y deje de planear mi escape de Cambridge.

Las rutas que has emprendido en SEL son bien distintas en términos de sus condiciones sociales y medioambientales. Para nombrar algunas, en *Foreing parts* **(2010) captas un enclave de comercio automotriz; con** *Yumen (***2013) cuentas la historia de una ciudad fantasma en China;** *The iron ministry* **(2014) esta filmada completamente a bordo de un tren, también trazando los vastos interiores de China; y en** *People`s park* **(2012) nos invitas a viajar por un popular parque urbano. Me pregunto cómo es que te aproximas, en cuanto antropólogo-cineasta, a estas diferentes realidades.**

La mayoría de mis películas salen de mis propios viajes y divagues, del diario vivir y sus múltiples encuentros. Los lugares, la gente, las situaciones; todo tiende a solicitar una exploración, y una de las formas de exploración que más capturan mi afecto y curiosidad por el mundo es el cine, esa irritante e ineludiblemente compleja forma de representación que conocemos por el nombre del cine. Entonces cada película llama por su propia forma, tal como cada trabajo de etnografía llama por sus propios encuentros y compromisos. Mi trabajo, en cuanto cineasta y antropólogo, está en discernir de la mejor forma posible, cómo ser afectado y moldeado por el mundo y sus fenómenos, de modo que pueda esculpir un objeto que sea producido únicamente desde mi interioridad y por la exterioridad del entorno que me circunda.

También en estas películas aparece una interrogación que cuestiona la relación entre cuerpos y voces. O sea, hay una yuxtaposición constante de sonidos e imágenes; las imágenes de un lugar tienden a mezclarse con sonidos provenientes de otro sector. ¿Crees que así es como funciona realmente nuestra cognición diaria? ¿Combinando caóticamente fragmentos de sensación, lenguaje, sonido e imagen?

De hecho, y aunque pueda sorprender, mis películas utilizan principalmente sonido sincronizado. Uso un pequeño rango de micrófonos, generalmente el Sennheiser ME-64 y el ME-66, y tiendo a no colocar muchas pistas de audio. Entonces, lo que estas escuchando la mayor parte del tiempo es el sonido sincronizado, sonido sin capas. Y cuando estas cosas son trabajadas al mínimo en términos de su diseño, la audiencia usualmente se sorprende al ver cuán fértil y revelador el sonido de nuestro entorno cotidiano puede llegar a ser. Lo único que necesitas es abrirte a las posibilidades perceptivas de lo que ya está ahí (...) Después de las funciones es muy común escuchar a la gente preguntarse por el sonido, quieren saber cómo es que fue posible reproducir un audio con tantas capas y complejidad, pero al final, es el mismo medioambiente el que está conduciendo esta cautivadora mezcla, sus capas, el diseño sonoro. Hasta ahora mi trabajo solo ha sido grabar lo mejor posible el sonido, tratar de permanecer paciente y no entrometerme demasiado en el camino.

¿Y cómo te vinculas a Ernst Karel y el resto del equipo en este proceso de recolección sonora?

Ernst es un artista y etnógrafo sonoro excepcional, y ha sido un honor haber podido trabajar con él en mis trabajos anteriores. Normalmente, la forma de colaboración que tenemos es que, primero, yo completo el diseño inicial de sonido y luego él me asiste con su habilidad y talento para finalizar el mix. Con *The iron ministry* sin embargo, ambos diseñamos el audio. Por ejemplo, en esos primeros tres minutos cuando abre el film, donde estas escuchando puro sonido sobre una pantalla negra, bueno, esa composición fue originalmente una idea que se me vino a la cabeza después de mucho tiempo tomando notas sobre los frenos del tren y los golpes metálicos que producían. Se lo mostré a Ernst y le propuse que abriéramos el film con este paisaje sonoro como una suerte de obertura, de ahí comenzaríamos a trabajar juntos para conseguir una pieza que finalmente resultó en algo similar a lo que se conoce como *musique concrete*. Ernst, además, le agregaría algunos elementos de sus propias grabaciones de trenes alrededor del mundo, por lo que la composición resulto en una coautoría, una que no solo nos contempla a nosotros, sino también a esos paisajes acústicos que admiramos y en los que tanto nos sumergiríamos. En definitiva, fue el entorno quien nos daría una mano en la redacción de la composición.

La única excepción evidente en cuanto al sonido en mis películas es YUMEN. Ahí el audio claramente no está sincronizado porque, primero, la filmamos en una Bolex 16mm, y también porque queríamos grabar una película que estuviera animada por la ruptura entre imagen y sonido, una demora entre audición y visión que nos ayudara a reflejar este "fuera de lugar" de Yumen y sus residentes, su dislocación en términos de las relaciones "naturalizadas" con el entorno e incluso con la historia misma (...) Espero que en uno de mis próximos proyectos, una colaboración con el artista sonoro y director Joshua Bonnetta, que esta filmada con una cámara de 16mm en una zona fronteriza del desierto entre EEUU y México, se presenten oportunidades para experimentar con el sonido y fragmentar así las vastas posibilidades que te ofrece.

Como se menciona en el sitio web: "SEL apoya innovadoras combinaciones de estética y etnografía, con prácticas originales de no ficción que exploran la praxis corpórea y el tejido afectivo de la existencia humana". A mí me parece que tus películas no solo tratan sobre este tejido afectivo de la existencia humana, sino más ampliamente, sobre el tejido existencial de los lugares como tal. ¿Qué implica para un cineasta traspasar esa tela existencial del lugar para alguien que no necesariamente estuvo allí? Es decir, cómo es que transfieres la vitalidad de un sitio por medio de la imagen en movimiento.

Dado el íntimo acercamiento que tengo con la producción, que por lo demás es a muy baja escala, las películas que realizo son legiblemente canalizadas a través mío, por lo tanto, siempre existe una distorsión, la cual celebro más que trato de apartar. En el fondo, más que relegar la imagen cinética al reportaje convencional y directo, la distorsión ocurre, principalmente, a través de la huella de mi propia subjetividad, y en el servicio que le hago al cine como forma de expresión artística. Y así, con todo, algo de aquello que tú llamas "el tejido existencial del lugar" siempre reluce e imprime, de maneras indelebles e innegables, sus cualidades, texturas y dinámicas en mi persona y en la película misma (...) Cada vez que un cineasta, o artista, o etnógrafo, o quien quiera que sea se aparta de este énfasis desmesurado que se le pone a la esfera discursiva del lenguaje humano y su estructura narrativa y, en cambio, abraza una ecología más amplia, incluyendo la dimensión física, afectiva y espiritual, entonces, en mi experiencia, la escala del entorno se te aparece de frente, y el sentido del lugar tiende a emerger de inmediato e incluso, muchas veces, hasta termina formándote los principales elementos directrices de una obra de arte.

Me gustaría que conversáramos ahora más en específico sobre tus películas. En *Foreing parts* **tú y Véréna estuvieron dos años recorriendo el vecindario de Willets Point, una zona industrial que capturan antes de su desaparición-demolición. ¿Qué los motivo a ir alla? ¿Cómo es que los dos se embarcaron juntos en esta aventura?**

Véréna, una antropóloga francesa que siempre se ha sentido atraída por el cine y los sentidos, estaba inscrita en la segunda ronda del SEL, y para su proyecto audiovisual de verano que hizo sobre el tren 7 que recorría de Queens a Manhattan, ella pasaba por Willets Point. Este es un sitio bastante desatendido aunque igualmente vibrante, lleno de fábricas y tiendas de automóviles en la zona del extremo oriente de Queens, que es donde *Foreing parts* sucede. Al entrar a esta zona, Véréna supo de inmediato que quería filmar allí, aunque también sentía que necesitaba hacerlo con un colaborador. Ella ya había visto mi película previa, *Demolition*(2010), y le pidió a Lucien que me escribiera para preguntarme si estaría interesado en codirigir la película con ella. Por esos días yo estaba en China trabajando en otro proyecto, pero al recibir su correo quede bastante intrigado. Al regresar a los Estados Unidos, fuimos con Véréna un día nublado de Septiembre a Willets Point, y el trabajo en conjunto se dio con mucha facilidad, naturalmente. Compartíamos el mismo tipo de locura. De a poco nos empezamos a hacer amigos con gente de allí, del vertedero, desarrollamos un estilo muy propio de colaboración y le empezamos a dedicar los próximos dos años al proyecto. Íbamos por lo menos una o dos veces al mes, a veces más (...) Claramente hubiese sido mejor vivir en Nueva York, pero al comienzo ese tipo de cosas no nos las podíamos permitir. Además, en ese tiempo Véréna tenía familia en Cambridge y yo debía continuar con mis cursos de PhD en Harvard, más otros proyectos en los que estaba metido. Entonces no nos quedaba otra que embutirnos en el bus de Chinatown para hacer un viaje de 5 horas desde Boston, ir directo al vertedero, rodar todo el día, tomar el metro de vuelta a

Brooklyn, dormir en el suelo de casas de amigos, levantarnos a las 6am y hacer lo mismo al día siguiente. Eventualmente, y después de haber estado inmersos en esta rutina por 18 meses, nos concedieron una subvención en la fundación LEF que nos permitió arrendar una pieza en Flushing, que queda justo sobre el río de Willets Point. Yo viví allí por un tiempo y Véréna viajaría lo más seguido posible desde Cambridge. Fue en ese periodo que filmamos la mayor parte del material de la película.

Bien diferente a lo que sería *People´s park* entonces, una película filmada en una toma continua. Este es un documental que se pasea por un famoso parque urbano de China, rodado totalmente in situ, lo que lo hace bien visceral y háptico también. Como espectador, he estado inmerso en un entorno abierto, aunque restringido por un escenario espacio-temporal, que es este día en el parque. Además de que la película la filmaran en una sola toma, he leído que ustedes utilizaron una silla de ruedas para moverse alrededor del parque, y que ocuparon una suerte de estabilizador para mover la cámara ¿Qué tipo de experiencia fílmica estaban tratando de armar allí?

Queríamos hacer muchas cosas con *People´s park*. En una primera capa, como etnógrafos digamos, queríamos capturar la concentración que animaba la construcción atmosférica del parque, esto es, su gente, los espectáculos, las sensaciones, sus sonidos, la sociabilidad, el trabajo, el ocio y un puñado de otras actividades. Sentía que una toma daría cuenta, de la mejor forma posible, la contigüidad del tiempo y el espacio que allí transcurría. Luego, como directores amateur ("amateur" en el sentido de "por amor"), también queríamos armar una práctica fílmica que reflejara la propia experiencia de los artistas amateurs callejeros con quienes trabajábamos a la par, con *performances* que conllevan mucha concentración, riesgos, confrontación y una aguda habilidad que se reitera en cada acto. Entonces, en vez de llegar con un equipo de *steadicams* y, en lo fundamental, alterar nuestra íntima y autentica relación con el parque, decidimos emplear esa vieja tecnología de la silla de ruedas y filmar en una sola toma durante 3 semanas. Pasivos como serpientes, con itinerarios siempre cambiantes, nos movíamos con varios micrófonos dirigidos en distintas direcciones alrededor del lugar, y fue en ese lapso de tiempo que logramos filmar 23 tomas de un total de 40 intentos. También, como individuos fundidos por la cultura China, queríamos recrear una suerte de homenaje digital, propio del s. XXI, a la pintura panorámica "El festival Qingming junto al río" (□□□□□), la cual retrata, de alguna manera, variados oficios de la vida y su cultura material desde una aproximación igualitaria, algo así como un retrato democrático del lugar similar al trabajo en occidente de Bruegel. Luego, como observadores participantes, también queríamos activar el sentido de nuestro propio proceso de filmación como una expresión performática publica, abierta a la observación de otros, es decir, de la misma manera que nuestros propios colegas en el parque habían estado siendo considerados y mirados. Y honestamente, la gran mayoría de las actividades en las que se involucran los visitantes del parque es en este juego reciproco de mirar y ser mirados, que es esencialmente un acto de dos jugadores mirándose.

Y claro, es aquí donde la cámara ha estado mirando alrededor del parque y sus habitantes por casi todo el film. Sin embargo, la película finaliza con alguien que nos mira de vuelta. Este es un momento en el que los espectadores nos damos cuenta que el Maestro no solo los está mirando a ustedes como directores, sino también a nosotros los espectadores. ¿Estarías de acuerdo en decir que esta escena también le devuelve la mirada al proyecto etnográfico de occidente? Es decir, reclamando de alguna forma que la practica etnográfica ha estado por largo tiempo absorbida en el punto de vista del observador, el cual no necesariamente coincide con el punto de vista del observado…

Ese momento reflexivo cuando el Maestro Zheng, inclinado hacia atrás con su mirada vuelta al revés nos mira fijo a la cámara, aparece nuestra imagen reflejada en sus anteojos. Y esto no solamente involucra al proyecto de etnografía "occidental" sino también al mismo acto de representación cinematográfica. Sumado a esto, esta escena que gesticula el movimiento perceptual del Maestro Zheng con su interioridad cognitiva es, ciertamente, su propia singularidad, pero al mismo tiempo, sirve como un proxy de la subjetividad y la agencia de todos los "sujetos filmados", de todos los "observados".

A propósito de esta sensación inmersiva de la que hemos estado hablando, que es una constante en tus películas por lo demás, probablemente haya sido con THE IRON MINISTRY donde la viví más directamente como espectador. Comprendo que el film se rodó a lo largo de un periodo de tres años. Cuéntanos sobre tu experiencia a bordo del tren, de tu proceso creativo a lo largo del trayecto y de lo que significó habitar un espacio tan dinámico como lo deben ser los trenes chinos.

Cada vez que te subes a un tren te estas uniendo a una comunidad que es efímera. Y, dentro de esa comunidad, cada vagón es especial, es un espacio social único. A lo largo del proceso, busqué esbozar mis apuntes desde la especificidad de cada espacio, aprendiendo a habitarlos, a cómo moverme y comportarme entre mis compañeros de viaje y los trabajadores del tren, a cómo posicionar la cámara y a cómo posicionarme. Cada uno de estos vagones cambiaba constantemente, por ejemplo, en el sentido de que en distintas estaciones nuevas personas se subían y otras se bajaban, por lo que algunos encuentros tenían una vida muy precoz mientras que otros duraban todo el recorrido (…) Le dediqué mucho tiempo a introducir el proyecto, y a mí mismo, a cada persona con la que trabajaría. Otro desafío fue la dificultad de rodar sin autorización oficial en China. En cada tramo los oficiales del tren me cuestionaban y, recurrentemente, me prohibían seguir filmando. Algunas veces eran bastante agresivos, otras veces más comprensivos y respetuosos. Incluso, en algunas ocasiones, después de haber estado conversando con ellos y enterarse un poco mejor de lo que se trataba el proyecto, serían los mismos trabajadores quienes me alentarían a filmar, aunque claro, esto fue una cosa bastante poco común, una suerte de incidente fascinante digamos.

¿De qué se trata The iron ministry? ¿Es la experiencia personal de su director? ¿Trata de los trenes en China? ¿Del cine mismo?

Claro. Yo te diría que es todo eso que mencionas. Para mí la película comenzó como una bitácora de viaje. Yo tenía una cámara Panasonic TM700 con la que filmaba todo lo que encontraba, fuera en China, México, Francia, España o los Estados Unidos. Luego, el proyecto continuó como una exploración del sistema ferroviario chino. Aquí la atención no se pondría solamente en el contraste de los trenes de alta velocidad que estaban siendo implementados versus la retirada de la era colectivista de los trenes "piel verde", que era parte de la política impulsada por el Ministerio Ferroviario Chino para semiprivatizar el sistema en manos de la Corporación Ferroviaria China, sino que también, como un símbolo de arrogancia y del ritmo vertiginoso de desarrollo en el país justo en momentos que algunos de sus trenes balas chocaran en Xiamen, causando revuelo internacional (…) Entonces, como te contaba, tal proceso de filmación, empleando una pequeña cámara y con solo un director a bordo, mutaría en una película sobre mi propia experiencia, sobre mi mirada de la vasta infraestructura ferroviaria nacional, pero también sobre el proceso mismo de filmación; el tiempo, los afectos, la textura y el ritmo para mantenerse activo en un rodaje de tres años por cientos de trenes atravesando este gigantesco país. Y si tuviese que destacar alguno de todos estos elementos que mencionas, probablemente sean los movimientos de la cámara los que te permitan entender que THE IRON MINISTRY, más que una etnografía de los trenes o la bitácora de viaje de un extranjero en China es, primero que todo, una película sobre el cine. Y claro, estos elementos están en todas las tomas, pero nunca sustituyen el principio central de organización que es la de una película rodada a bordo de trenes que habla, principalmente, sobre el cine.

Y es desde esta íntima relación tuya con el cine que me gustaría finalizar con una cita de R.W Fassbinder. Me intriga lo que podrías pensar en términos de tu propia experiencia como director. En una entrevista Fassbinder dice: "Hasta ahora el cine ha sido un ensamble de otros géneros artísticos. El cine todavía no se convierte en una expresión artística independiente…Yo quiero hacer películas que no transmitan las ideas de una novela tradicional o la historia de una obra de teatro. Quiero encontrar un nuevo tipo de cine que sea como la música o la filosofía…No digo que el cine deba ser como la música o la filosofía, sino que el cine sea algo exclusivamente cinematográfico"

¡Gracias por esa cita! Probablemente la use para un temario con mis estudiantes. Fassbinder encuadra mucho mejor de lo que yo podría hacerlo. Ciertamente esa es una pregunta fundamental que motiva mi propio trabajo como cineasta, y el trabajo de muchos otros directores.

Notas

1

Castaing-Taylor

Como citar: Escobar, C. (2017). En conversación con J.P Sniadecki, del Sensory Ethnography Lab, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/en-conversacion-con-jp-sniadecki-del-sensory-ethnography-lab/866