laFuga

Masterclass J. P. Sniadecki

Cine, Etnografía sensorial y prácticas de vanguardia. Charla en el marco de III Frontera Sur

Por María Paz Peirano

Tags | **Cine documental | Cine experimental | Documental etnográfico | Cine y antropología | Entrevista | Etnografías | Estados Unidos**

María Paz Peirano es Profesora Asistente en el ICEI, Universidad de Chile. Es Antropóloga Social de la Universidad de Chile, Doctora en Antropología Social en la Universidad de Kent (UK) y fue Investigadora Post-Doctoral en la Universidad de Leiden (Holanda). Sus especialidades son Antropología del cine, Antropología visual, Cine documental y Cine chileno. Su trabajo se enfoca en las dinámicas de construcción del campo cultural chileno, particularmente en el trabajo cinematográfico, festivales de cine y otras prácticas de producción, exhibición y circulación cinematográfica, atendiendo a procesos de internacionalización y educación dentro del campo. Actualmente es investigadora responsable del proyecto Fondecyt nº1211594 "Públicos de cine en Chile: cultura cinematográfica, cinefilia y procesos de formación". Es co-creadora y responsable del sitio www.festivalesdecine.cl, parte del equipo de www.salasybutacas.cl y de la Corporación de Estudios de Cine La Fuga.

En el marco del III Frontera-Sur Festival Internacional de cine de No-Ficción (Septiembre 2020) se realizó un completo foco al realizador J. P. Sniadecki, prolífico realizador documental vinculado en principio al Sensory Ethnography Lab, pero que ha desarrollado un trabajo autónomo constante y de vocación experimental. En el marco del llamado "giro ontológico", el cine de Sniadecki es una excelente muestra de las nuevas posibilidades y exploraciones del dispositivo desde una perspectiva no antropo-céntrica. El 9 de septiembre del 2020 se realizó esta conversación/master class en compañía de la académica e investigadora María Paz Peirano[1], la que hemos transcrito y editado para la presente edición.

Rodrigo Jara: Bienvenidos, los saludo a todos y a todas. Estamos nuevamente en este espacio que hemos denominado "Compartir el cine", parte de la tercera edición de Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción, que en esta oportunidad es online para Chile y Latinoamérica. En esta ocasión nos acompaña nuestro cineasta invitado, que es John Paul Sniadecki, a quien le hemos dedicado un foco con las nueve películas que ha realizado hasta ahora. Estamos muy contentos de estar acá con John Paul, quien conversará con nosotros en torno a la idea de "Cine, Etnografía sensorial y prácticas de vanguardia". Mencionar antes de partir que esta actividad es posible gracias a un convenio comenzado por el Festival con la carrera de Artes Visuales de la Universidad de Concepción, y con la carrera de Antropología también de la Universidad de Concepción, a quienes agradecemos por esta colaboración.

Para partir me gustaría agradecer a JP no solo el hecho de estar aquí con nosotros en este momento, sino también haber persistido con nosotros después de dos suspensiones, de tener su retrospectiva, su foco en nuestro Festival de manera online para todo Chile, se lo agradecemos de verdad. También me gustaría recordar que John Paul ha sido parte del Festival anteriormente. De hecho, la primera proyección pública de Frontera Sur fue su película *El mar la mar*, presentada como película inaugural el año 2017, también aprovecho a agradecerle por eso en semi-persona.

Saludo también a María Paz Peirano que va a estar ayudándonos con la moderación de esta actividad. Ella es antropóloga, investigadora y académica del Instituto de la Comunicación y la Imagen de la Universidad de Chile. También nos acompaña Susan Foote, quien nos ayudará con la traducción de

la charla.

Voy a presentar brevemente a John. John Paul Sniadecki es un cineasta, antropólogo y profesor del departamento de Radio, Televisión y Cine de la Northwestern Univsersity de Chicago y es miembro fundador del Laboratorio de Etnografía Sensorial de la Universidad de Harvard. Él ha estado trabajando durante los últimos 15 años moviéndose entre China y Estados Unidos, explorando relaciones entre la etnografía y el cine, realizando películas con una fuerte implicación con el paisaje y la experimentación sensorial.

María Paz Peirano: Gracias, Rodrigo. Gracias a Frontera Sur por la invitación, gracias a John Paul (JP, le voy a decir de ahora en adelante) y gracias a Susan por la traducción. Como decía Rodrigo, yo soy antropóloga de formación y trabajo con cine, así que con JP tenemos varias conexiones y nos interesamos por cosas similares, así que estoy feliz de estar con ustedes hoy día, y feliz de compartir y guiar un poco la conversación. Voy a estar mediando las preguntas del público y haré un par de preguntas después de su presentación. Es importante decir que JP de antropólogo y realizador documental, el cruce entre estas dos cosas, porque es de lo que vamos a hablar hoy día. Vamos a hablar del trabajo interdisciplinar, borrar las fronteras disciplinarias o trabajar "entre medio" de estas fronteras disciplinarias. JP ha trabajado, como decía Rodrigo, en China y en Estados Unidos, registrando fragmentos de la vida cotidiana en distintos lugares e instancias desde una perspectiva que se denomina Antropología o Etnografía Sensorial. Es decir, buscando explorar un poco cómo es estar en esos lugares. Vamos a hablar de cómo se fueron armando estas películas y cómo podemos nosotros también ver algo en ellas, a través del antropólogo y documentalista como mediador entre esos mundos y nosotros. Entonces, no me voy a alargar más, los dejo con JP y nos vemos a la vuelta para una conversación.

JP Sniadecki: Lo siento, no hablo español, así que tenemos a Susan quien fue tan amable como para compartir su tiempo con nosotros hoy y ayudar con la traducción. Muchas gracias a ella, a María por la conversación que tendremos. Muchas gracias a Cristián, Rodrigo y a todo el equipo de Frontera Sur, y a todos ustedes que están con nosotros hoy. Es un honor para mí ser parte de este festival y mostrar todas las películas que he hecho, espero que tengan la oportunidad de verlas durante lo que dure el Festival. Por supuesto, es triste no poder estar ahí con ustedes, porque me gustaría aprender más sobre lo que sucede en Concepción y en Chile con el cine, con los movimientos sociales y políticos, cuáles son las sensaciones, ideas y trayectorias actualmente.

Quiero mantener mi charla inaugural corta para darles a ustedes la oportunidad de preguntar, de expresar sus inquietudes. Quiero empezar desde un contexto muy básico. Voy a hablar de dos comunidades que son integrales para formar mi perspectiva. Y después hablar de algunas metodologías básicas que dan vitalidad a mi trabajo como cineasta.

Entonces, una comunidad importante para mí es el mundo del documental chino independiente. El mundo del cine independiente chino tiene una independencia diferente del de Estados Unidos, por ejemplo, donde la independencia se refiere a la independencia de un estudio, financiera. En China, la independencia también significa una resistencia profunda a los mecanismos de control estatal. Cuando tienes una situación así de resistencia y de producción contracultural, se crea un tipo de energía. En algún momento estando en Beijing, y en otros lugares de China, existía una energía de creatividad, activismo político, y posibilidades para el cine y el cambio social.

Siendo alguien supuestamente formado en la antropología, estos cineastas, no formados en antropología, también hacían una suerte de trabajo de campo y pasaban largos períodos de tiempos con una comunidad o una persona y representaban esta especie de experiencia marginal, creando una contranarrativa a la representación oficial de la sociedad china. He colaborado con algunos cineastas en China, haciendo exhibiciones y películas, una de ellas es parte de los clips que verán, una codirección.

Desde que Xi Jinping asumió como máxima autoridad en China, las cosas han cambiado en la esfera de la producción y las posibilidades culturales. Podríamos extendernos sobre esto, pero buena parte de los festivales independientes que solían ser importantes y no tienen para permiso para realizarse. La gente todavía hace películas, pero los festivales y los lugares de reunión son cada vez menos, o básicamente inexistentes hoy en día.

Otra comunidad importante para mí es la del Laboratorio de Etnografía Sensorial (Sensory Ethnography Lab, de ahora en adelante SEL), a quienes quizás ya conozcan. Comenzó justo cuando llegué a Harvard a estudiar Antropología. Yo quería salir de ahí porque no me gustaba y me sentí muy intimidado, pero después encontré a la gente que estaba creando este laboratorio. Podemos hablar más del SEL, a menudo genera interés en la gente, pero para resumir se trataba de un grupo de antropólogos, estudiantes, personas interesadas en usar el contexto y la metodología del trabajo de campo, los beneficios de pasar largos períodos de tiempo para lidiar con la Otredad, con las comunidades que uno encontrara. Al mismo tiempo, queríamos polemizar tanto con la antropología como con el documental. Era como una guerra de dos frentes, simplificándolo mucho.

Lo que es importante respecto a esa polémica del SEL tiene que con el lenguaje de la antropología, el discurso, siendo el lenguaje la vía principal para representar el conocimiento y la construcción de la Otredad. Existía una resistencia a la noción de que el lenguaje pudiese explicar todo. En cambio, asumíamos los límites de nuestra comprensión, abrazábamos la ambigüedad y la falta de certezas en el mundo. En vez de asumir la tarea de la antropología y el documental de explicar el mundo, este acercamiento tenía que ver con experimentar y encontrar el mundo, en lugar de entenderlo y explicarlo.

Entonces, tenemos dos comunidades de resistencia: el cine independiente chino y el SEL, ¿qué implica esto para la realización de películas? Implica una especie de libertad de ser y crear por fuera de las expectativas de entendimiento del mundo.

Quiero hablar de un par de metodologías fundamentales involucradas en algunas de las películas que he hecho y así podemos ver algunos clips. Un idea importante viene de David MacDougall, el cineasta y antropólogo, de un ensayo llamado "Meaning and Being" [2] . La idea es que como humanos tendemos a buscar marcos conceptuales y a buscar significados, es lo que estamos entrenados a hacer culturalmente. Pero, ¿qué pasaría si detenemos el deseo de interpretar y buscar significado para explorar la experiencia de ser del Otro en toda su complejidad y riqueza? Es parecido a la meditación o a las experiencias sicodélicas, o a algo que detenga el impulso interpretativo de nuestras mentes para sentir de manera profunda. No me extenderé más al respecto, así que les invito a ver el primer clip de una película que hice, *Foreign Parts* (2010) junto a Verena Paravel, que es también antropóloga y cineasta. No es necesariamente el mejor ejemplo de lo que estaba hablando, pero verán conexiones entre lo que estoy diciendo y este fragmento.

¿Qué significa filmar sin cazar? ¿Qué significa encuadrar sin juzgar? ¿Qué significa estar con alguien y que ellos te muestren su mundo? ¿Qué significa hacer una película que se trate más de relación que extracción? Ese era el tipo de preguntas que esa película, y todo mi trabajo, han intentado sostener.

Otro componente importante de mis proceso es el deambular. Caminar y deambular puede ser una forma de comenzar un proyecto, deambulas hacia un proyecto. Puede ser una forma de poner tu cuerpo en sincronía con otro cuerpo al caminar al lado. La pareja de uno de mis colegas, Ernst Karel, el caminar al centro de su obra. Se llama Helen Mirra, quien tiene una cita que quiero que escuchen: "es una actividad no calificada, modesta, libre y siempre disponible, que no necesita equipamiento y una actividad activa". Entonces, caminar y moverse también son formas cinematográficas, un tipo de cámara encarnada, similar a la idea de Maya Deren del cuerpo como un trípode natural, un sistema de estabilidad. Y también, por supuesto, como la idea de Jean Rouch de no utilizar zoom, sino mover la cámara y el cuerpo para acercarse a la experiencia de otro.

Quiero mostrarles un clip de *El mar la mar* (2017), una película que hice con un cineasta y artista sonoro canadiense llamado Joshua Bonetta. Él también practica la caminata como elemento central para entrar en locaciones, procesos y comunidades. La clave de caminar, para mí, es que es una actividad que se puede hacer siendo un extraño a la situación, y además te hace vulnerable al encuentro con el mundo, lo que creo que es algo bueno. La movilidad como un potencial para la comprensión. El clip se desplaza de una escena a otra, muestra distintas modalidades del caminar.

No se trata de que esta película sea capaz de capturar la experiencia de caminar y perderse en el desierto, pero puede evocar o, por lo menos, sugerir parte de esa experiencia en algún punto. Para nosotros era importante deambular por el desierto, perderse. Pero, claro, teníamos el privilegio de ser

blancos, estadounidenses y en una buena posición económica. Está demás decir que nunca pudimos sentir lo que es ser un refugiado económico en el desierto. De hecho, la frontera es un lugar hipervigilado debido a las patrullas fronterizas, la migra, las tecnologías de vigilancia, y todos los documentales, los noticieros, las películas de ficción que han tratado de mostrar la realidad ahí.

Nosotros tratamos de hacer algo evocativo, pero también humilde, con ciertas limitaciones. Rodamos en 16mm, hay muchas cosas que el material no puede capturar, por la luz, por las limitaciones del material. Sin embargo, era capaz de capturar un índice. Nuestra experiencia era análoga a la experiencia migrante, cruzando ciertos senderos, encontrando agua. Era importante también proteger la identidad de la gente que conocíamos, pero también evocando parte de su experiencia a través de su palabra y experiencias.

Esto nos lleva a la tercera parte que tiene que ver con las relaciones, la comunicación común. De hecho, me interesan más las relaciones que nacen por el cine que en el cine en sí mismo. Ese fue mi ethos en una película que hice junto a dos cineastas chinos, Xu Ruotao y Huang Xiang [3] . Trabajamos juntos, estábamos desafiando la idea de tener un solo director. Trabajamos en 16mm y decidimos ir a Yumen, una ciudad en la China occidental famosa por su producción petrolífera, pero cuya producción se había acabado. Como se trataba de una vida que desaparecía, decidimos usar un medio que desaparece, el 16mm, nos pareció ideal para capturarlo. Trabajamos con gente de Yumen, más específica e intensamente con Chen Xuehua, Zhou Qian y Chen Qi. La idea era que tres afuerinos de Beijing se reunieran con gente de Gansu se juntaran a realizar esta película caleidoscópica. Así que veamos el clip número cuatro, saltemos el tres de Yumen para pasar a las preguntas.

María Paz: Entonces, voy a conducir algunas de las preguntas. La conversación la tendremos en inglés para hablar más fluidamente, y Susan nos va a traducir. Estaré viendo las preguntas del chat además de las que ya tengo preparadas. Tengo muchas preguntas. Me gustaría comenzar a hablar sobre cómo te posicionaste al inicio de la conversación en esta frontera interdisciplinar, y también respecto a tus temas donde hablaste de fronteras, liminalidad, márgenes, etc. También mencionaste que existía resistencia en esta clase de antropología y estética, porque también existe resistencia a la estética desde la antropología, como si no fuera un conocimiento apropiado. ¿Cómo enfrentas la problemática de construir conocimiento? ¿Puedes abordarla más?

Sniadecki: ¿Quieres que responda ahora o hay algo más?

María Paz: Sí, por favor.

Sniadecki: Es una pregunta grande.

María Paz: Sí, lo siento. A lo mejor podemos quebrarla un poquito. Lo mencionaste antes, la idea de un conocimiento incorporado, corporal.

Sniadecki: Creo que son buenas y grandes preguntas. Podemos empezar a hablar de esto y habrán muchas cosas que tendremos que dejar fuera.

María Paz: Lo pondré de esta manera. Veo tus películas y pienso que eres un buen observador y escucha. De una forma, tus películas siempre escuchan a la gente. Existe una observación de lo que sucede en el momento. Entendemos o aprendemos sobre lo que hay ahí a partir de lo que tú nos muestras, y lo que escuchamos contigo. ¿Es una manera de aprender sobre el mundo cómo lo planteaste en tu charla?

Sniadecki: Sí, gracias. Podemos hablar de conocimientos alternativos por fuera de la academia y el discurso, la teoría del conocimiento. El SEL se interesa desde el 2006 en la percepción visual y el conocimiento sensorial que puede expresarse a través del cine o la producción medial. De esta manera, para entrar en tu pregunta sobre los límites y la antropología y los estándares del conocimiento antropológico, hay formas en que mi trabajo, y buena parte del trabajo del Laboratorio, podría ser clasificado como anti-etnografía.

Esto es así si se entiende la etnografía como la producción de un conocimiento de autoridad respecto al Otro. Si el conocimiento etnográfico y antropológico, y las películas etnográficas, se entienden como enunciados totalizantes, seguro, las películas que hago son anti-etnografía.

En realidad me siento más cercano a la noción de etnografía de Trinh Minh-Ha, hablar de cerca. Esta humildad epistemológica, sobre lo que podemos decir y conocer sobre el Otro, al mismo tiempo que podemos acercarnos a la intimidad de alguien más. No es el conocimiento totalizante, sino la evocación y la cercanía.

María Paz: En cierta manera, es anti-etnografía pero es puramente etnográfico. No hay nada más etnográfico que usarte a ti mismo como la herramienta principal para estar en el mundo y tratar de conocer al otro. Es interesante porque discutes tu posición en la película, estar ahí tanto en cuerpo como espíritu. Creo que eso se ve en tus películas. El cineasta, el observador está en la película y lo pones a propósito, es algo interesante de ver. De alguna forma, estamos ahí, pero también estamos contigo.

Sniadecki: También es importante señalar que ese modo y la noción de hablar "cerca de" abren espacio para que la persona se involucre en su propia representación. Se crea un espacio de diálogo donde no soy siempre la persona en control, sino que abre espacios, también para el espectador a nivel interpretativo. No una libertad total, todavía estoy decidiendo el encuadre, pero existe una triangulación entre el cineasta, el participante de la película y la audiencia, cada uno con algún grado de agencia, lo que es muy importante para mi trabajo, también en el de mucha otra gente.

María Paz: Mencionaste que probablemente hablaríamos de Jean Rouch más adelante, y se conecta con esto y la idea de antropología compartida y antropología relacional, o un tipo de etnografía más horizontal, uno a uno con el otro. También mencionaste algo interesante ahora, que es la idea de no hablar "sobre", esta idea de Trinh Minh-Ha, la resistencia a decir verdades sobre el mundo. Mi impresión es que tus películas dejan preguntas abiertas, dan el espacio para preguntar qué está pasando, qué sucede ahí. Mencionaste que eso es importante para ti, podrías desarrollar más esta idea de la colaboración, tus trabajos colaborativos y la colaboraciones que se dan en el campo.

Sniadecki: Creo que es importante hacer películas que puedan expresar injusticias de manera clara, que puedan exponer la explotación y las dinámicas de poder, esas películas son también muy válidas. No son el tipo de películas que busco hacer, yo estoy en una posición interrogante y de fascinación, me gusta volver a esta idea de humildad y desfamiliarización.

María Paz: Voy a hacer la última pregunta que tenía y después les prometo que voy a conectar con las que están mandando por el chat. Me gustaría hablar del posicionamiento político que eso implica, lo que nos estás diciendo. Si bien tus películas no son explícitamente políticas, si hay, sutilmente, una posición política importante, especialmente tomando en cuenta el contexto político chino que mencionabas. Si bien uno no sabe tanto de la situación en China, hay algo que se trasluce en las películas, hay algo que expresa en la vida cotidiana de las personas. ¿Podrías hablar de esa posición política o sobre el hecho de que sean películas políticas o no?

Sniadecki: No sé cómo extenderme en esto pero, obviamente, todo puede ser visto políticamente, y la forma en que haces películas puede ser política. Esta la idea de Godard de hacer películas políticas o películas políticamente, creo que es una idea poderosa. Hacer películas que ofrecen ese tipo de espacio, de solidaridad, colaboración y afecto con las personas que están en la película es un gesto político, y también darle espacio para que la audiencia pueda participar a su manera en la película, sin un acercamiento didáctico, esa también es una forma política de trabajo.

Además, nunca me interesó el título de director. No quiero dirigir gente, quiero trabajar junto a la gente. Mis películas, la que hablamos recientemente, María, trabajamos en una autoría colectiva. Tratamos de que el cine pueda capturar la experiencia cotidiana del lugar. En lugar de hacer un discurso político, nos interesa el material y las emociones de cada día.

María Paz: El modo de producción en sí mismo también es contracultural, despeja la idea del arte unida a un autor individual para un arte colectivo. Habíamos hablado un poco antes de cómo eso se enlaza a nuestra tradición regional, Latinoamérica tiene una tradición de cine comunitario, de cine colectivo, de hacer una producción política no solamente en términos de contenido, sino también en modos de hacer.

Sniadecki: Eso me parece muy bello y aprecio es aspecto del cine latinoamericano. También creo que tenemos que estar conscientes de que soy parte de una sociedad muy capitalista y me permiten

conseguir algo de éxito con el nombre "director", así que no puedo decir que soy un gran cineasta avant-garde político, eso sería injusto. Solo ahora que me siento más cómodo y puedo resistir a ciertas cosas que nunca me hicieron sentir cómodo, pero que aceptaba por ser parte del estatus y el concepto del "director" yendo a festivales. Mis canales siguen siendo principalmente festivales, museos y galerías. Así que necesito ser más crítico conmigo mismo en este aspecto.

María Paz: Es como una encrucijada que todos los realizadores enfrentan, no solo JP. Es importante hacer ese ejercicio reflexivo que estamos haciendo ahora, te lo agradezco ahora. Muy de la tradición antropológica, también.

Voy a agarrar algunas de las preguntas que nos van pasando, las voy a leer en castellano y voy a hacer una versión sintetizada en inglés. Entonces, hay un que dice: "Nos presentas esta idea de suspender la actividad de explicar y asignar significado, ¿qué piensas de la relevancia que tendría filmar afectos no humanos y visiones no humanas del paisaje?. Es decir, considerando no como escenario la acción humana, sino descentrarlo de nuestros intereses y punto de vista. Veo algo parecido a eso en el cuarto fragmento que nos mostraste".

Sniadecki: Creo que esa es justamente la espina dorsal del acercamiento post-humanista al cine, es el centro de estos marcos conceptuales que intentan experimentar eventos en toda su complejidad, densidad y opacidad, sin temerle a esa opacidad, permitiendo que mantenga su poder e influencia sobre nosotros. Siempre pensé el cine post-humano como una forma de sacar al humano del centro del encuadro. Es una postura ética y política, quizás vital para que continuemos como especie. Al mismo tiempo es una idea humanista, el post-humanismo como una forma de salvar a la humanidad y el mundo.También tengo dudas respecto a si se puede adoptar un post-humanismo radical, ya que estamos siempre cruzados por nuestro aparato conceptual y perceptivo humano. Algunos estudiantes míos han tratado de hacer una película como si fueran, por ejemplo, una abeja. Es algo interesante y aprecio el gesto, pero tengo que decirles "siguen siendo humanos, no pueden salir de su percepción humana". Para mí el post-humanismo es una movida política, estética y ética muy importante, pero tengo esas interrogantes respecto a lo lejos que se pueden llevar.

María Paz: Es interesante porque tiene que ver con el gesto antropológico de entender otra cultura e intentar ser parte de esta cultura, como en Malinowski, pero obviamente es algo imposible. Voy a conectar eso con otra pregunta: "¿Cuáles son las diferencias y similitudes que has podido experimentar en distintos territorios que has grabado en relación a los humanos más allá de los espacios? ¿Cuál cree que es la parte más importante en capturar esas Otredades en culturas distintas a la propia?

Sniadecki: No creo que exista una manera universal de responder esto, y tampoco creo que capturar sea el objetivo. Creo que la intimidad y el afecto deben ser el objetivo. Eso es lo que quería decir respecto al conocimiento antes. Construir conocimiento es genial pero, honestamente, no me importa un carajo construir conocimiento. Me interesan las relaciones, emociones, experiencias y momentos. Me interesa lo que podemos construir a través del afecto mutuo. Si puedes desprender conocimiento de una de mis películas está bien, pero nunca ha sido el objetivo. Estar cerca es el objetivo. Es una de las razones por las que hago películas. Me gustaría ahora pasar más tiempo con gente que filmar.

María Paz: Es un poco lo que hablaste anteriormente de centrar tu trabajo en las relaciones. Alguien preguntó algo en relación a eso, un epidemiólogo que dice que va a atenderse a un centro de salud y está un tiempo leyendo y escuchando música y empieza a observar su entorno. Pregunta: "¿Cómo puedes lidiar con las aspectos éticos que tienen que ver con captar los personajes y situaciones que ocurren ahí?" En el caso de él es respecto a la salud pública, pero pregunta por cómo se maneja esa ética en tus películas. Es una posición extraña la de ser amigo de alguien al mismo tiempo que se capturan algo, en este caso en una película.

Sniadecki: Sí, de hecho algunos de mis amigos que estarán en la película que estoy trabajando ahora están aquí en el sillón, los pueden escuchar en el fondo. Estaban en silencio, pero no pudieron seguir así después de una hora. Las preocupaciones éticas son importantes. No conozco a esta persona y su contexto en el hospital, pero creo que si vas con la idea de capturar tendrás preocupaciones diferentes que si vas con la idea de co-crear con la gente. No capturar ni extraer, sino que co-crear, moverse en conjunto para no terminar robando imágenes, sino para crearlas en conjunto. Esto cambia la postura

ética. Al momento de ver el material saben de qué se trata y se construye confianza con el tiempo. No siempre una confianza infalible, pero regularmente se da una linda confianza.

Sé de cineastas que interrogan, que quieren descubrir algo que estás escondiendo. Yo me conformo con lo que tengan para ofrecer, no me interesa robar o exponer la parte oculta de alguien. Respeto la distancia entre lo que quiere mostrar la película y la persona. El mundo ya es suficientemente fascinante como es, no necesito excavar en la sicología oculta de nadie. Especialmente en el mundo del cine documental, si pensamos en el estilo de alguien como Claude Lanzmann y la idea de extraer el secreto oscuro de alguien. Es una gran manera de hacer películas, pero no es la manera que me interesa a mí. También es algo bastante televisivo o periodístico, este estilo de interrogación.

María Paz: Quiero reunir dos preguntas de la audiencia relacionadas a la estética de tus películas. La primera dice: "En *El mar la mar* **hay una separación entre la experiencia sonora y el relato visual. ¿Podrías profundizar esa relación". La otra es: "En el sentido que se ha comentado sobre la representación del autor y la autoría sobre las imágenes, ¿cómo es el proceso de edición o elección del material que da forma al texto de la película?".**

Sniadecki: *El mar la mar* es una película en 16mm, entonces el imagen y sonido están separados. Esto te da una gran oportunidad para explorar la disociación entre texto e imagen. Como se ve en la película, hay varios momentos en que creamos la ilusión de sincronía. Tratamos de crear un ambiente inmersivo que diera la impresión de estar ocurriendo en sincronía, así como también hicimos partes notoriamente fuera de sincronía. Uno de los resultados de esto es que la película puede ser evocativa. Cuando la sincronía se pierde, se crea una distancia con la percepción de entendimiento, de sentir que estás en el lugar. Sabotea la cualidad inmersiva y te recuerda que no estás en el desierto, sino que sentado en el cine o en casa con un computador.

La segunda pregunta depende de la película. Volviendo a una pregunta anterior, la edición se relaciona con lo ético. No existen reglas o formas fijas, todo depende del contexto y debe ser decidido en el momento. No podemos decir que el documental personal es más ético que el observacional, no podemos que el documental observacional es más ético que el documental de ensayo.

Pero volviendo al tema de la edición, no sé bien cómo responder esto. En el caso de *El mar la mar* no teníamos tanto material, así que es más sencillo editar cuando no tienes un montón de material. Aún así requerimos ver el material un par de veces, hacer una estructura y luego detenernos para pensar al respecto, volvimos e hicimos un primer corte. Después ves nuevamente el material para ver si no se te olvidó algo, empiezas a mostrar el material para tener retroalimentación, o quizás no. Esta es una de las cosas grandiosas de la colaboración, puedes hablar con alguien para realizar estas decisiones de montaje. Es difícil definir un criterio de edición.

Si que creo que en la edición es importante, al igual que en el rodaje, ser vulnerable. Tienes que ser vulnerable respecto a las personas filmadas, y tienes que ser vulnerable al material. Para algunas personas el primer asomo de vulnerabilidad durante la producción es complicado, pero para mí lo difícil es lograr mantener esa vulnerabilidad al material al mismo tiempo que haces otras cosas. Si enseñas o trabajas en proyectos paralelos, la vulnerabilidad puede ser complicada.

Rodrigo: Tengo una pregunta que también tiene que ver con algunos aspectos estéticos. Me parece que en las películas de JP hay una dimensión espacial muy importante, los personajes están en lugares que cobran mucha importancia en la película. Me gustaría saber cómo aborda ese aspecto, quizás también a través del sonido, que es uno de los elementos que también ayuda a construir este paisaje y hacer al espectador partícipe de ese espacio.

Sniadecki: Los espacios ya están vivos, el paisaje siempre está vivo. En realidad, son los cineastas los que los matan al poner música y diálogos encima. El paisaje es una construcción humana y cuando tratamos reducir su complejidad para servir a la gramática de la película, a su semántica, en realidad los estamos reduciendo. En realidad ya son totalmente expresivos y más complejos de lo que tendemos a creer. Si permites que la ecología entre a la película, realmente no tienes que hacer nada. La mayoría de los paisajes, personas o situaciones, no decido cómo filmarlos, ellos mismos me lo dicen, se trata más de escuchar. No hago mucho más que escuchar.

María Paz: Si quisieras agregar una reflexión final, sería estupendo.

Sniadecki: Lo único que puedo decir es que desearía hablar español, empiezo a estudiar desde mañana. Fue un placer, muchas gracias a Susan, María, Rodrigo, Cristian y a todo el equipo. Algún día espero ir a Chile. Si alguien viene a Chicago, por favor contáctenme, estaría feliz de recibirles. Es medio oeste es una región jodida y pueden comprobar lo jodida que es.

María: Si vienes a Chile también te puedes dar cuenta de cómo estamos nosotros también. Muchas gracias por tomarte el tiempo y espero que podamos tener una conversación en persona.

Notas

1

La charla completa puede encontrarse aquí https://www.youtube.com/watch?v=oOvXnZXuG08

2

NDE: En: MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. PRINCETON; OXFORD: Princeton University Press. doi:10.2307/j.ctt4cgb17

3

NdE: Se refiere a Yumen (2013)

Como citar: Peirano, M. (2021). Masterclass J. P. Sniadecki, *laFuga*, 25. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/masterclass-j-p-sniadecki/1075