

## **JOHN AKOMFRAH. LA TIERRA ES PLANA**

### **Neus Miró**

*Tal vez este es al fin y al cabo el precio de vivir en el extranjero. No es sólo que vivas una vida diferente a la que has dejado atrás. Es que vivir en el extranjero te hace extraño.*

Theodor Kallifatides

### **Y tú, ¿quién eres?**

La obra de John Akomfrah (1957) se ha desarrollado, en parte, a partir de su identidad como hijo de inmigrantes en el Reino Unido; procedente de las antiguas colonias británicas, de Ghana concretamente, perteneciente a una minoría de raza negra, y como parte de la diáspora. Su padre fue asesinado durante el golpe de estado que derrocó el gobierno de Kwame Nkrumah en 1966, y con su madre -que asimismo había formado parte del partido que llevó Ghana a la independencia en 1957- emigró a Inglaterra a finales de los años 60; forma parte de los hijos de lo que se denominó la "generación Windrush"<sup>1</sup>.

Su obra explora aspectos de la migración, la diáspora, y la construcción y representación de la identidad poscolonial, todos ellos derivados de su itinerario personal y biográfico. Sus trabajos, no obstante, trascienden esos lugares comunes de la teoría y lo académico para abrazar desde su formulación y presentación cuestiones globales y compartidas de forma empática y humanista.

El Reino Unido en los años 80, con altos índices de paro, inmerso en una crisis económica, bajo un gobierno conservador liderado por Margaret Thatcher como primera ministro, es el contexto en el cual se inscriben y al cual responden las primeras piezas de John Akomfrah, producidas en aquel entonces en el seno del grupo Black Audio Film Collective. Black Audio film Collective, así como Ceddo, y Sankofa -otros grupos asimismo dedicados a la producción de piezas audiovisuales y conformados también por miembros de las minorías raciales- constituyeron lo que se denominó el British Black Art Movement. Compartían el hecho de ser jóvenes, la segunda generación de migrantes procedentes de las antiguas colonias británicas situadas en el Caribe, India y África, se sentían marginados, discriminados y sin posibilidad de ser considerados británicos con las mismas oportunidades que sus conciudadanos blancos.

Las manifestaciones, revueltas, y violentos altercados se extendieron por todo el Reino Unido a partir de mitad de los años 70 y hasta mediados de los años 80 protagonizados, entre otros colectivos, por esas minorías de inmigrantes. Los primeros

---

<sup>1</sup> La generación Windrush es el nombre por el que se conoce a los inmigrantes procedentes de las colonias británicas que llegaron a bordo del transatlántico HMT Empire Windrush durante los años 50 y 60, siguiendo en llamamiento del gobierno británico, para reconstruir el país tras la Segunda Guerra Mundial.

disturbios se produjeron en 1976 en Notting Hill, durante los carnavales, se expandieron por todas las ciudades de Inglaterra (Liverpool, Manchester, Birmingham...) a partir de 1981 y, la explosión de máxima violencia se dio en 1985 como respuesta a la muerte de Cynthia Jarrett en Tottenham (un barrio del norte de Londres) que murió de un ataque al corazón durante un registro de su domicilio por parte de la policía.

La gestión de la situación por parte de los políticos alimentó si cabe más todavía el malestar de las minorías. Sin duda declaraciones como las que realizó Sir Ronald Bell en un programa de la BBC en relación a los altercados en Brixton en 1981 cuando habló en los siguientes términos: “Si se les mira a la cara [...] creo que no saben quiénes son ni qué son. Y, en realidad, lo que me está preguntando es cómo puñetas se les transmite el tipo de arraigo que sienten los jóvenes ingleses”<sup>2</sup> no ayudaban.

### Black Audio Film Collective

John Akomfrah junto a Lina Gopaul, Reece Auguiste, Avril Johnson, Trevor Mathison, Edward George, David Lawson y Claire Joseph fundan en 1982 Black Audio Film Collective. El colectivo como tal se disolvió en 1998 y Akomfrah junto a Lina Gopaul y David Lawson establecieron Smoking Dogs Films, una compañía de producción audiovisual independiente desde la que Akomfrah ha producido todas sus piezas desde finales de los años 90.

Black Audio Film Collective (BAFC) así como otros grupos, colectivos e iniciativas se constituyeron en respuesta a un contexto claramente hostil, y como plataformas desde donde poder formular nuevas estrategias culturales y construir nuevas subjetividades poscoloniales alternativas a aquellas que se imponían sobre ellos basadas en estereotipos.

De todos los miembros del BAFC, Akomfrah era a quien le interesaba más el cine y de hecho había estado involucrado en clubs de cine desde su adolescencia y estaba habituado a reconocer los diferentes lenguajes cinematográficos, sus historias y genealogías, mientras que por ejemplo el ámbito de experiencia de Edward George era el de los trabajos basados en texto; Lina Gopaul y Reece Auguiste en trabajos fotográficos, y a Trevor Mathison, así como a Akomfrah también le interesaba la música concreta, un aspecto que se trasladará a la importancia indiscutible que adquiere el sonido en los filmes de Akomfrah.

A principios de los 80 todos los integrantes de BAFC eran estudiantes en el Portsmouth Polytechnic. Provenían de diferentes *backgrounds* familiares, estaban cursando estudios diversos (humanidades, sociología, artes visuales), pero compartían una misma misión: era necesario y urgente construir nuevos relatos en torno a sus identidades y esos relatos a su vez construirían nuevas identidades. Nada ni nadie les representaba correctamente y por lo tanto ellos debían formular nuevas

---

<sup>2</sup> Stoffel Debuysere, “Sings of Struggle. Songs of Sorrow: Notes on the Politics of Uncertainty in the Films of John Akomfrah” en *Black Camera*, Vol. 6, Nº 2 (Spring 2015), p. 66.

representaciones; su objetivo era construir esa identidad política, estética y sobre todo legitimadora.

Todos los miembros de BAFC habían accedido y eran conocedores del cine narrativo experimental y documental pero en Portsmouth con algunos de los profesores y tutores accedieron al cine experimental de vanguardia, a los trabajos de Stan Brakhage, Jonas Mekas, Hollis Frampton y esa experiencia abrió nuevas posibilidades de cómo acercarse y realizar un film: “Pero ver la vanguardia estética, a falta de una expresión mejor, nos abrió los ojos y nos hizo pensar que era posible de verdad, y, de repente, todo tipo de ambiciones secretas salieron a la luz [...]. Mientras Trevor se estaba formando en lo ‘artesanal’, es decir, en la ejecución práctica de las cosas, lo que el resto de nosotros observaba era la forma en que la vanguardia estética ponía en primer plano el acto de crear. Dado que las películas de Jonas Mekas eran esencialmente diarios, veíamos que no se habían realizado dentro del circuito industrial y que podíamos quedarnos donde estábamos, en nuestro dormitorio con una cámara de Super 8, y empezar a hacer películas”<sup>3</sup>.

Las producciones audiovisuales se convirtieron en el principal medio de este grupo de individuos que se constituyeron como colectivo. Como colectivo expresamente para desarrollar las obras a partir del debate entre sus integrantes y alejarse de la voz única del artista individual, para conjugar en sus piezas los diversos conocimientos y experiencias de sus miembros, y para generar además talleres y posibilidades de producción para otros creadores con los mismos fines.

El colectivo finalmente se constituye con las siguientes preguntas como punto de partida: “Después de todo, ¿qué quiere decir ‘cine independiente negro’ cuando la cultura cinematográfica del momento es en gran medida un asunto blanco? Por otra parte, ¿presupone esta postura de independencia una diferencia radical en cuanto a la orientación de las películas? Y, de ser así, ¿cómo se trabaja con la diferencia?”

El Black Audio Film Collective publicará en 1983<sup>4</sup> su manifiesto donde se plasman sus objetivos, y todos ellos giran en torno a una cuestión principal la *‘figuration of identity’ in cinema*, la representación de su identidad.

Los objetivos que se recogen en el manifiesto son los siguientes:

“En primer lugar, intentar realizar un análisis crítico de la forma en que las ideas e imágenes racistas de las personas negras se estructuran y se presentan como verdades evidentes en el cine. Lo que nos interesa en este sentido es cómo estas ‘verdades evidentes’ se convierten en el patrón convencional mediante el cual se garantiza la presencia negra en el cine.

---

<sup>3</sup> Kobena Mercer, “Becoming Black Audio: An Interview with John Akomfrah and Trevor Mathison” en *Black Camera*, Vol. 6, Nº 2 (Spring 2015), p. 84.

<sup>4</sup> John Akomfrah, “Black Independent Filmmaking: A Statement by the Black Audio Film Collective” en *Black Camera*, Vol. 6, Nº 2 (Spring 2015), pp. 58-60.

En segundo lugar, desarrollar un 'foro' para la divulgación de las técnicas cinematográficas existentes en la tradición independiente y evaluar su pertinencia para el cine negro. A este respecto, nuestros intereses no se limitan a idear la mejor forma de hacer 'películas políticas', sino también a tomarnos en serio la política de la representación. [...]

En tercer lugar, la estrategia consistía en fomentar medios para ampliar los límites de la cultura cinematográfica negra. Esto suponía intentar desmitificar en nuestra práctica cinematográfica el proceso de producción de películas. También conllevaba eliminar la distinción entre 'público' y 'productor'. En este mundo etéreo, el realizador es un agente activo y el público, el consumidor pasivo de un producto predeterminado. Nosotros hemos decidido rechazar este planteamiento en nuestra práctica"<sup>5</sup>.

Las vanguardias históricas es el referente más próximo en el que pensamos al mencionar colectivos y manifiestos. No obstante, existen notables y significativas diferencias entre aquellas formaciones y la que nos ocupa, al igual que muchas otras que surgieron durante los años 80 tales como ACT UP, Guerilla Girls, Gran Fury o Colectivo Cine Ojo. La principal, tal y como señala Okwui Enwezor "el tipo de trabajo producido por los colectivos empezó a realizar un análisis crítico de los problemas que siempre habían existido entre la representación y la represión social"<sup>6</sup>.

Los colectivos de los años 80 a diferencia de aquellos surgidos durante las vanguardias históricas se erigen en contra de la idea de la existencia de una única modernidad, su cometido radica en visibilizar la multiplicidad de modernidades históricas derivadas del post colonialismo.

## **Otra forma de documental es posible o cómo decir algo de forma diferente**

### ***Handsworth Songs (1986)***

"Una vez que se aceptaba que había un régimen de la verdad que, en ciertos sentidos, se estaba intentando superar, surgía la pregunta de lo que se debía hacer, y eso planteaba un problema emocional, filosófico y técnico. [...] En otras palabras, recurrir a la forma, a lo formal, y recurrir a intentar encontrar una manera de conseguir que la forma, por así decirlo, obedeciera a otras cuestiones, parecía casi una condición previa para llegar a ser en mi generación". John Akomfrah<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Okwui Enwezor, "Coalition Building: Black Audio Film Collective and Transnational Post-colonialism" en *The Ghosts of Songs. The film art of the Black Audio Film Collective* (ed. Kodwo Eshun & Anjalika Sagar), Liverpool, Liverpool University Press y FACT, 2007, p. 116.

<sup>7</sup> John Akomfrah en conversación con Kodwo Eshun, "An Absence of Ruins" en *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective* (ed. Kodwo Eshun & Anjalika Sagar), Liverpool, Liverpool University Press y FACT, 2007, p. 135.

¿Era posible construir una nueva identidad, una nueva forma de representación, tal y como pretendían los miembros del BAFC, utilizando el lenguaje y los formatos existentes y heredados? La respuesta era no.

El reto para los jóvenes miembros del BAFC era construir un nuevo lenguaje que se debía diferenciar de todo lo heredado, un lenguaje que tenía que: “despojarse de la vieja retórica del lamento y la recriminación, apaciguada con demasiada facilidad por un puñado de concesiones, e inventar una poética del afecto, más allá del ámbito de los medios documentales, que pudiera penetrar bajo los síntomas superficiales para llegar hasta aspectos profundamente enterrados, como el arraigo y la economía psíquica”<sup>8</sup>.

En *Handsworth Songs* (1986) Akomfrah junto al resto de miembros del colectivo consiguen presentar un relato alternativo a la cobertura que habían hecho la BBC y otras cadenas en torno a los disturbios acaecidos en 1985 en Handsworth, un barrio situado a las afueras de Birmingham con mayoría de población inmigrante.

El contexto en términos cinematográficos estaba poblado en la ficción por referentes que ensalzaban y mitificaban el imperio británico; *Gandhi* (1982) o *Pasaje a la India* (1984) son claros ejemplos de ese ejercicio. Por otro lado, John Grierson, Robert Flaherty y Humphrey Jennings eran los referentes en el ámbito del documental británico, respecto a cuya gramática y formatos, *Handsworth Songs* se sitúa en las antípodas.

El film fue producido y posteriormente emitido por Channel 4 que empezó a operar como cadena de televisión en 1982. En ese canal, y en un específico programa llamado *Eleventh Hour*, es donde Akomfrah<sup>9</sup> y tantos otros habían podido ver los filmes de Santiago Álvarez, Yvonne Rainer, Chantal Akerman o Alexander Kluge.

*Handsworth Songs* es un filme ensayo que no sólo da cuenta de los disturbios en 1985 en Handsworth desde el punto de vista de un *insider*, como hubiera hecho un documental clásico, sino que sitúa esos acontecimientos en un contexto en el tiempo presente (coetáneo) e histórico. El filme incorpora, a través del montaje, fragmentos filmados *in situ*, material de las filmaciones de los noticiarios del BBC, fotografías, material de archivo, testimonios, y voces en *off* recitando fragmentos de poesía. La banda sonora se percibe por parte del espectador como una cacofonía que no transcurre de forma paralela a la parte visual, no la explica, y sobretodo no es narrativa. El resultado es un filme poético y político sin ser didáctico.

Entre las primeras imágenes se pueden ver fragmentos de filmaciones procedentes de archivos que muestran el desembarco, por parte de familias de color procedentes del Caribe o Jamaica (antiguas colonias británicas) del “H.M.T. Empire Windrush”, esas

---

<sup>8</sup> Jean Fisher, “In living memory...archive testimony in the films of the Black Audio Film Collective” en *The Ghosts of Songs. The film art of the Black Audio Film Collective* (ed. Kodwo Eshun & Anjalika Sagar), Liverpool, Liverpool University Press y FACT, 2007, p. 18.

<sup>9</sup> John Akomfrah en conversación con Gary Carrion-Murayari en *John Akomfrah. Signs of Empire*, Nueva York, New Museum, 2018, p. 111.

imágenes progresivamente se intercalan con otras que muestran con otras en las que se ve rostros de niños negros que van a la escuela, que bailan, para más tarde incorporar imágenes de los barrios deprimidos en los que viven, imágenes de fábricas, y rostros en los que la esperanza y la ilusión han desaparecido, acompañadas de fragmentos de proclamas populistas y comentarios racistas, para culminar la cinta mostrando escenas de los disturbios y los comentarios por parte de algunos de los vecinos de ese barrio.

En un momento de *Handsworth Songs* se escuchan las siguientes palabras “no hay historias, sino solo fantasmas de otras historias” (aquí no hay historias sólo los fantasmas de otras historias). Esas otras historias, del pasado, son las que el material de archivo “invita”, presenta, y que interpelan, a las otras imágenes del filme que sitúa en yuxtaposición, así como al mismo espectador. En este sentido Kobena Mercer observa que BAFC fue el primer grupo de artistas británicos que, desde el cine, trataba las incertidumbres del archivo de origen colonial como punto de partida para un cine crítico en torno al diálogo intercultural<sup>10</sup>. A través de un montaje disruptivo y fragmentado y una estructura dialéctica -para el que Akomfrah toma como referentes a cineastas como Sergei Eisenstein, Chris Marker o lo que se ha denominado Tercer Cine<sup>11</sup>- se enfatiza el salto entre las imágenes y su discontinuidad en términos de temática; método mediante el cual fotografías o películas familiares que documentan la diáspora se colocan al lado de imágenes procedentes de los archivos oficiales que muestran los monumentos de los colonizadores o escenas de los migrantes en fábricas. Las imágenes procedentes de los archivos no son tan sólo importantes como vía de acceso a un pasado sino, como él mismo comenta por “la inmediatez temporal de la historia contenida en la pura materialidad del documento”<sup>12</sup>. El archivo permite contextualizar la situación en el presente.

*Handsworth Songs* no pertenecía al cine militante, al documental social; el lenguaje y la posición ética y política que había adoptado Akomfrah para su realización no encajaba en lo que se esperaba de los sectores posestructuralistas y marxistas representados por la revista *Screen*, y tampoco era un documental al uso con una narrativa progresiva, clara, didáctica y reivindicativa. La recepción fue por tanto ambivalente. En el periódico *The Guardian* Salman Rushdie firmó una de las críticas negativas que el filme recibió, reprobando la gramática cinematográfica que se había utilizado, que calificó de críptica, y que en su lugar debería haber explicado de forma narrativa las circunstancias en las cuales vivían los residentes de Handsworth. Esa crítica fue contrarrestada por la que se publicó tres días más tarde en el mismo periódico por parte de Stuart Hall, quien elogió el intento de hallar un nuevo lenguaje, diferente al cansino estilo del documental denuncia/reportaje de unos disturbios.

---

<sup>10</sup> Kobena Mercer, “Post-colonial Trauerspiel” en *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective* (ed. Kodwo Eshun & Anjalika Sagar), Liverpool, Liverpool University Press and FACT, 2007, p. 46.

<sup>11</sup> Okwui Enwezor, “Coalition Building: Black Audio Film Collective and Transnational Post-colonialism” en *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective* (ed. Kodwo Eshun & Anjalika Sagar), Liverpool, Liverpool University Press y FACT, 2007, p. 121.

<sup>12</sup> Kodwo Eshun, “Drawing the Forms of the Unknown” en *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective* (ed. Kodwo Eshun & Anjalika Sagar), Liverpool, Liverpool University Press y FACT, 2007, p. 83.

## ***Mnemosyne, 2010***

El título de esta pieza se refiere a la madre de las nueve musas, a la personificación de la memoria en la mitología griega, y el filme está dividido en nueve secciones, cada una con el nombre de cada una de las nueve hijas de Mnemosyne y el ámbito que protege: Calliope la tragedia; Clio es la musa de la historia; Euterpe la musa de la música; Polyhymnia la musa de la canción sagrada; Urania la musa de la astronomía; Thalia la musa de la comedia; Erato la musa del amor; y Terpsichore la musa de la danza.

*Mnemosyne* surge a raíz de una invitación que Akomfrah recibe del Arts Council y la BBC para realizar una pieza a partir de los archivos de la BBC. Tal y como explicaba él mismo en una presentación de la pieza<sup>13</sup> el planteamiento de *Mnemosyne* aborda una paradoja que tiene que ver con la subjetividad del migrante y que explicaba en los siguientes términos. Por un lado, los migrantes no tienen normalmente ningún monumento y por tanto cuando regresen o fallezcan no quedará rastro de su paso y vida en un determinado lugar, o de su contribución a esa cultura. Por otro lado, sin embargo, existe mucha información sobre la vida de esos migrantes, normalmente vinculada a lo que significan para la cultura receptora, habitualmente en términos económicos, como trabajadores, o relativos a problemas de vivienda y otros. Uno de los objetivos en la producción de *Mnemosyne* era presentar una contracartografía en donde el material de archivo (la memoria oficial) pudiera contar algo sobre la subjetividad negra, la identidad asiática, etc. De algún modo, otorgar a esos migrantes la legitimidad de operar como sujetos con deseos y anhelos, más allá de ser considerados como sujetos económicos.

El material de archivo que se incorpora se centra en la zona del Reino Unido denominada West Midlands, en torno a la ciudad de Birmingham. Las imágenes procedentes del archivo muestran la ciudad en medio de fuertes ventiscas, tormentas, interiores de fábricas, y hornos entre muchas otras escenas de carácter cotidiano. Esas imágenes se mezclan con otras filmadas por Akomfrah de un paisaje nevado, a menudo con un personaje masculino que camina y al que sólo le vemos de espaldas, y otras que nos muestran un hombre negro sólo que se encuentra en las calles de Birmingham entre edificios abandonados que habían sido fábricas.

Akomfrah reivindica la “contaminación” que se produce entre los diferentes fragmentos que yuxtapone en sus trabajos, y los posibles diálogos que se establecen o la convivencia no armónica entre ellos. De un modo similar funciona la banda sonora; durante los primeros minutos se escucha los primeros versos de *Paradise Lost* (1667) de John Milton, y a ese texto inicial se van incorporando fragmentos de otros textos de Beckett, Nietzsche, Shakespeare y Sófocles.

El uso del archivo para Akomfrah está vinculado de forma indisociable a cuestiones de memoria y de mortalidad. Él mismo ha comentado en diversas ocasiones que las personas adultas, que recogen y muestran esas imágenes en movimiento y que

---

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gEfCX4KVcFE>

incorpora a sus trabajos, es muy probable que ya hayan fallecido. Toda grabación se basa en un contrato tácito de preservar esa inscripción en el presente para el futuro.

### **La tierra es plana. *Peripeteia*, 2012**

*Peripeteia* es un ejercicio de ficción sobre dos personajes que nos han llegado a través de dibujos. El punto de partida de este filme son dos dibujos del artista renacentista alemán Alberto Durero, dos dibujos de dos personas, un hombre y una mujer, de raza negra: *Head of a Negro Man* (1508) y *Portrait of the Moorish Woman Katharina* (1520).

En alguna ocasión Akomfrah ha comentado que de joven quería estudiar historia del arte y el encuentro con estos dos dibujos se debe en parte a esa relación con la historia del arte a muy temprana edad. Los dos dibujos son extremadamente meticulosos y detallistas, hecho por el cual se deduce que son retratos de personas que existieron, provocados por un encuentro real. De la mujer nos ha llegado su nombre, Katharina, no sin embargo el del hombre, y eso es todo lo que sabemos de ellos, nada más. Esto que se podría aplicar a muchos retratos, en este caso, es doblemente significativo por ser dos retratos individuales, de dos personas que en Europa representaban y representan “el otro”. Son probablemente dos de los primeros retratos realizados en Europa de dos personas de raza negra. Los dibujos se convierten en pruebas, son el testimonio de que esas dos personas existieron, aunque no sepamos nada más, ni su edad, ni cómo vinieron, ni dónde y cómo vivían.

Para Akomfrah “estos dos objetos, que dan testimonio de una existencia en un momento concreto, también sugieren que no vivimos en un planeta redondo, sino en uno plano. Porque todo lo relacionado con ellos parece haber llegado al borde mismo del mundo y haber caído en el olvido. Y creo que hay figuras impotentes y marginales, como los trovadores, los grupos religiosos, las comunidades migrantes, cuyas historias hacen pensar que vivimos en una Tierra plana porque sus relatos y sus vivencias han desaparecido, sin más. Así que cuando nos topamos con vestigios de esa presencia, como mínimo, intentamos llevar a cabo un rescate”<sup>14</sup>.

Cada uno de los personajes deambulan solo por un paisaje que podríamos ubicar en el centro o norte de Inglaterra. Por las ropas que visten y algunos de los objetos que llevan nos trasladan a otra época; éste es un recurso, la introducción de *tableaux vivants*, que Akomfrah utiliza en esta pieza por primera vez pero que incorporará a su lenguaje fílmico en piezas posteriores. Este recurso le permite escenificar un episodio histórico, de recrearlo desde la ficción y de trasladarnos a él de manera inmediata.

A lo largo del filme, las imágenes de cada uno de los personajes deambulando, se intercalan con fotografías en blanco y negro de otras personas de raza negra, y con fragmentos de la pintura *El jardín de las delicias* (1490-1500) de El Bosco donde se destaca diversas escenas en las que personajes blancos y negros conviven. La

---

<sup>14</sup> Bárbara Rodríguez Muñoz, *John Akomfrah. Hauntologies*, Londres, Carroll/Fletcher, 2012, p.7.



incorporación de estos fragmentos en el filme obedece al mismo motivo que origina *Peripeteia* en primer lugar: “[...] para mí, este cuadro siempre ha representado una utopía, porque sugiere que el espacio adánico en el que nos originamos era multicultural. [...] Es posible que sea una alegoría de la lujuria, un cuento moral, pero la materialidad de la obra indica otra cosa, y esto es precisamente lo fascinante de la creación de imágenes y cuadros: poseen una vida que es independiente de lo que se supone que pretenden decir. Ahora existe como un registro de cierto encuentro europeo con el otro”<sup>15</sup>.

De una forma similar, la relación entre los personajes del filme y las fotografías en blanco y negro nos lleva a fabular con un posible pasado para Katharina y para el personaje masculino.

*Peripeteia* es una palabra griega, que en castellano se traduce como peripecia y que en su significado original se refiere a un acontecimiento de una trama que supone un punto de inflexión, un giro en la suerte de los personajes.

### **El mar como el último archivo**

#### ***Vertigo Sea. Oblique Tale on the Aquatic Sublime (2015)***

En *Vertigo Sea* Akomfrah continúa su investigación en torno a cuestiones relativas a la memoria y las migraciones, y presenta el mar como un elemento indisoluble de la diáspora, concretamente Akomfrah comenta que “es imposible exagerar el significado que el mar ha tenido en la formación de la diáspora africana y la identidad negra.”

*Vertigo Sea* fue producida para el pabellón principal de la 56 edición de la Bienal de Arte de Venecia que fue comisariada por Okwui Enwezor. La pieza se desarrolla a lo largo de tres grandes pantallas de forma simultánea que crean un efecto de panorama, que magnifica la presencia y la dimensión del océano, y que a pesar de lo que nos cuenta en relación a las migraciones humanas y de otras especies a través del mar, consigue que la visión de esas imágenes nos produzca una sobrecogedora admiración y goce.

De forma similar a trabajos anteriores, en el montaje se mezclan imágenes procedentes de archivo con imágenes propias, filmadas por Akomfrah en este caso en Noruega, las islas Feroe y en la isla de Skye. Las imágenes de archivo proceden de noticiarios, del British Film Institute, de los archivos de la unidad de historia natural de la BBC y de documentales producidos por la misma cadena británica como *Blue Planet*.

La pieza parte de los textos de Herman Melville y de Heathcote Williams, *Moby Dick* (1851) y *Whale Nation* (1988) respectivamente, de los que incorpora citas que se suman a otras de Virginia Woolf o Friedrich Nietzsche; citas que aparecen puntuando la evolución de la obra, en texto blanco sobre fondo azul. Además, en la banda sonora de la pieza se incluyen citas procedentes de las noticias como la que se escucha en la primera escena donde se da cuenta del incremento de barcos que cruzan el mar en

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.8.

dirección a Europa, así como del aumento de los fallecidos en esas travesías. Por otra parte, cabe destacar así mismo la vinculación de Akomfrah con autores contemporáneos como Paul Gilroy quien en su libro *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia* establece paralelismos entre la violencia ejercida sobre sujetos negros, específicamente sobre africanos esclavizados, y la devastación de comunidades indígenas y recursos naturales a través del capitalismo occidental.<sup>16</sup>

En una de las escenas se recrea la masacre de Zong de 1781 cuando 133 esclavos fueron lanzados al mar durante la ruta entre África y Jamaica con el propósito de reclamar el seguro, un escándalo que provocó el inicio del movimiento abolicionista. En otro momento, se puede ver una gran barcaza casi volteando llena de personas con rasgos asiáticos en un recuerdo a los miles de refugiados vietnamitas que durante los años 70 perecieron en el mar en su intento de llegar a Hong Kong. Así mismo hay varias escenas dedicadas a la captura y matanza tanto de osos polares como de ballenas.

Puntualmente en *Vertigo Sea* se incorporan *tableaux vivants* en los que los personajes que los habitan, vestidos con ropas del siglo XIX, parecen hallarse entre lugares y entre tiempos, esperan. Uno de esos personajes representa a Olaudah Equiano, un hombre negro que por sus vestimentas lo identificamos como un africano del mundo occidental. Equiano fue esclavo y hombre libre y como tal jugó un importante papel en las exploraciones del Ártico y de América Central al oponerse a los trabajos forzados de la población en esas latitudes. Además de ser una figura clave en dar a conocer y difundir la masacre de Zong en 1781, junto a otros aliados, consiguieron que el comercio de esclavos transatlántico finalizara por parte del Imperio Británico en 1807.

*Vertigo Sea*, que se desarrolla a lo largo de tres pantallas, es una de las primeras piezas en las que Akomfrah utiliza la pantalla múltiple. Tal y como él mismo ha comentado en alguna ocasión la pantalla múltiple le permite explorar “la multiplicidad de voces de forma simultánea”. Ese dispositivo técnico multiplica y amplifica lo que ya se conseguía con el montaje-*collage* donde imágenes y escenas dispares se colocan de forma continua y que es el método utilizado por Akomfrah desde *Handsworth Songs*. La pantalla múltiple permite la simultaneidad de esos relatos a la vez que añade la dimensión espacial a ese tipo de montaje. Si bien el montaje *collage* permite la “convivencia” de lo dispar de manera lineal y por tanto temporal, la pantalla múltiple añade la dimensión espacial reforzando ese elemento de disparidad y diversidad de voces entre los diversos elementos que conviven desde el punto de vista narrativo.

*Vertigo Sea* tiene ambición enciclopédica por la diversidad de temas que abraza, migración, esclavismos, ecología, violencia, etc. y presenta el mar, el océano, como depósito, como el último archivo de memorias y de vidas tanto humanas como de otras especies.

---

<sup>16</sup> Anuradha Vikram, “Underneath the Black Atlantic: Race and Capital in John Akomfrah’s *Vertigo Sea*” en *X-Tra: Contemporary Art Quarterly*, Spring 2019, Vol. 21, número 3, p.23.

## ***Auto da Fé, 2016***

En *Auto da Fé* Akomfrah explora un tipo de migración concreta, la que se produce por motivos religiosos. La pieza, formada por dos proyecciones simultáneas y yuxtapuestas, realiza un recorrido histórico a través de 400 años en donde se referencia ocho migraciones causadas por la religión. La primera referencia que aparece en la pieza se ubica históricamente en 1654 cuando judíos sefardíes tuvieron que marchar de un Brasil católico a Barbados. Los diferentes casos se presentan de forma cronológica y separados por títulos a modo de capítulos; en el primero se puede leer “Nos marchamos porque estaban quemando a los judíos. Bahía, 1680” y el último episodio se refiere a un caso muy reciente ““Los adoradores del diablo deben convertirse o morir. Mosul, 2015”.

El auto de fe era un acto público mediante el cual una persona declaraba su adhesión a una confesión que no había sido la suya hasta aquel momento. En España, eran organizados por la Inquisición, y el primero de la era moderna se celebró en Sevilla en 1481.

La pieza sigue siempre una estructura similar: para cada caso que se aborda y consecuentemente en cada episodio de los ocho que integran *Auto da Fé* se puede ver al inicio los personajes protagonistas del capítulo vestidos según la época. Estas puestas en escena, estos *tableaux vivants* se intercalan con imágenes de fotografías en blanco y negro que flotan en el mar, objetos, ocasionalmente se incluyen también filmaciones apropiadas procedentes de archivos. Los personajes en un inicio aparecen en sus casas rodeados de sus pertenencias, con maletas o bolsas a punto de partir y dejarlo todo atrás; a medida que la pieza progresa, sin embargo, los personajes protagonistas de los diferentes episodios se ven, cada vez más, rodeados de ruinas.

Los personajes protagonistas de los diferentes capítulos raramente interactúan entre ellos, y a menudo miran hacia el mar; en esos momentos el tiempo se detiene, los personajes flotan, son agentes pasivos de sus vidas, se hallan a la deriva y a merced de otros. Pero cabe esperar que otros vendrán para recoger sus vestigios y recordar sus vidas.