

## John Akomfrah, más allá de las identidades culturales

Revista: [Pasos a la izquierda N°21 \(Marzo 2021\)](#)

Por **JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ**

“¿Cuando dejaran de oscurecernos  
todas esas sombras de dios?  
¿Cuándo nos será lícito empezar a naturalizarnos,  
a nosotros los hombres, con la naturaleza pura,  
nuevamente encontrada, nuevamente redimida?”  
**Nietzsche, *La gaya ciencia* §109**

**1. Entre las obras iniciales y las más recientes de John Akomfrah (Accra, Ghana, 1957) hay diferencias que se prestan al examen y la reflexión. Los ambiciosos, amplios horizontes de *Vertigo Sea* (2015, expuesta en la Fundació Tàpies hasta el próximo junio) y más aún de *Purple* (2017, que mostró el Museo Thyssen-Bornemisza en 2018) contrastan con el testimonio y la denuncia que teje su *Handsworth Songs*, fechada en 1986 (y expuesta hasta el 14 de marzo en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, con otras cuatro piezas del autor). Intentaré examinar esas diferencias.**

2. John Akomfrah vivió desde niño en el Reino Unido. Su familia contraria al régimen colonial (su padre fue miembro destacado del partido de Kwame Nkrumah) debió abandonar Ghana a causa del golpe de estado militar que apartó a Nkrumah del gobierno. Akomfrah, aunque guarda cuidadosa memoria de las tradiciones de los *gana*, la etnia de la familia, se educa en colegios británicos y se licencia en sociología en la Universidad Politécnica de Portsmouth. Poco después, en 1982, funda en Londres, con Lina Gopaul, David Lawson y otros compañeros, el Black Audio Film Collective. En la expectativa de la fundación de Channel 4, que se esperaba potenciaría producciones independientes, el colectivo quiere tratar los problemas de representación identitaria de las minorías procedentes de las antiguas colonias. En esos años, recordará más tarde Akomfrah, la gente de color sólo tenía reconocimiento público, si eran músicos, bailarines, cómicos o en suma, gente del espectáculo. La producción de la nueva cadena y el trabajo del Black Audio Film Collective permiten a Akomfrah hacer su primera obra de alcance, *Handsworth Songs*.

---

**Akomfrah construye *Songs of Handsworth* en torno a los sucesos de 1985. La obra es un gran collage, lleno de ritmo, que alterna filmaciones de lo sucedido**

### en 1985, fragmentos de noticiarios del momento, frescos de los modos de vida cotidiana de la minoría afrocaribeña, opiniones de las gentes del lugar fuera cual fuese su raza

---

3. Handsworth, al noroeste de Birmingham, fue una localidad pionera en la revolución industrial. Allí se aplicó por primera vez a la industria textil la máquina de vapor de James Watt. Corría el último tercio del siglo XVIII. Durante el siglo XIX, Handsworth fue una población industrial y obrera que cambia durante la II Guerra Mundial al llegar mano de obra procedente de la India y del Caribe: era la contribución de los territorios coloniales al esfuerzo de la guerra. Los obreros indios trabajarán en fundiciones y los afrocaribeños, en la industria armamentística de Birmingham. Muchos de los que llegan terminan quedándose en Handsworth, dadas las expectativas de empleo de los años de postguerra: había que reconstruir un país destrozado por los bombardeos alemanes. Pero años más tarde, los reajustes económicos que suceden a la crisis de 1973 y los realizados por el gobierno Thatcher acumulan en Handsworth un malestar que salta a la luz sucesivamente en 1981 y 1985. Las tensiones desembocan en enfrentamientos entre la población y la policía que se resuelven en una demonización de la minoría de color. La situación termina en condenas escasamente probadas: abundan los errores judiciales que los tribunales tendrán que subsanar, aunque lo harán mucho más tarde.

Las tensiones vuelven a Handsworth en 1991, 2005 y 2011, pero Akomfrah construye *Songs of Handsworth* en torno a los sucesos de 1985. La obra es un gran *collage*, lleno de ritmo, que alterna filmaciones de lo sucedido en 1985, fragmentos de noticiarios del momento, frescos de los modos de vida cotidiana de la minoría afrocaribeña, opiniones de las gentes del lugar fuera cual fuese su raza. Entre los elementos de archivo, una intervención televisiva de Mrs. Thatcher: señala las tensiones surgidas y las relaciona con las minorías de color, y añade que tal distorsión surge de la diversidad cultural por lo que habría que restringir la inmigración. Es casi un anticipo de las ideas popularizadas por Samuel P. Huntington en 1993. La memoria de la contribución de las minorías coloniales a la guerra se desvanece ante el peso de la lógica poscolonial.

4. *Handsworth Songs* es ante todo un documental. Por ser tal recibe el premio establecido en memoria de John Grierson, inventor de ese género cinematográfico. Pero es un documental cruzado por un potente ritmo que incorpora, como he señalado, fragmentos fílmicos de procedencia muy diversa. Esta heterogeneidad y un peculiar *tempus* tejen la narración. Otro rasgo de interés es el cuidado formal: a diferencia de los primeros *found-footage*, más o menos heroicos, Akomfrah trata con enorme cuidado los fragmentos de archivos: los recupera, restaura y monta con gran pulcritud. Finalmente, sin ser doctrinario, el filme es sin duda crítico: plantea la exigencia del reconocimiento de las diversas identidades culturales, reivindica la convivencia intercultural y combate las formas tópicas de representación social que pesan sobre las minorías raciales.

---

## Akomfrah ha dicho en alguna ocasión que este filme hace justicia a la generación de sus padres, es decir, a quienes tuvieron que irse a la metrópolis, abandonando raíces y recuerdos

---

5. Este tono crítico y a veces militante se amortigua notablemente en la filmación más antigua de las otras cuatro de la muestra del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. *Mnemosyne*, fechado en 2010, es en primera instancia una evocación de la diosa de cuyos amores con Zeus nacieron las nueve musas. Los nombres y patrocinios de cada una de ellas aparecen en planos negros que se alternan a lo largo de una narración que puede resultar enigmática. Hay planos, en cuidada gama de grises, de calles cruzadas por gente que camina, ciclistas, niños que juegan, todos bajo una espesa nevada. En contraste con lo que parecen ser vidas asentadas, una solitaria figura, casi siempre de espaldas, con chubasquero y capucha azul o amarillo intensos, se recorta frente a un extenso paisaje nevado o junto a una carretera frecuentada por camiones cuyo rumbo se silencia. El sonido reproduce el último *lieder* de *Winterreise* de Schubert, *Der Leiermann*, *El organillero*, un anciano músico ambulante, un vagabundo.

Akomfrah ha dicho en alguna ocasión que este filme hace justicia a la generación de sus padres, es decir, a quienes tuvieron que irse a la metrópolis, abandonando raíces y recuerdos. No hay en la película pistas claras en esa dirección que sí es posible rastrear por los fragmentos musicales y por el desarraigo que se desprende de la figura aislada en la nieve en comparación con quienes, en las calles, saben qué hacer y adónde ir. En conclusión, el filme es una reflexión sobre la identidad de aquellos a quienes se les ha arrebatado la memoria. Es llamativo, sin embargo, que el solitario protagonista se opone, más que a las otras figuras, las de la gente, digamos, integrada, a una naturaleza que le es ajena y además dura y extensa. Es el *lugar* del solitario.

6. Un contraste parecido organiza *Peripeteia* (2012). La obra surge al encontrar el autor dos dibujos al carbón de Durero, *Cabeza de hombre negro* (1508) y *Retrato de una mujer africana, Katharina* (1521). El título sugiere esta *peripezia*, el pliegue por el que estos dos dibujos, casi extraviados entre los numerosos de Durero, llegan a manos de Akomfrah que traza a partir de ellos las andanzas de un hombre y una joven que protagonizan el filme. Uno y otra aparecen en una naturaleza próxima pero de trazos nórdicos: no es, en cualquier caso, *la de ellos*. A pesar de eso, los dos personajes miran, caminan, corren, reposan. Puede leerse el vídeo como una oposición entre la belleza renacentista, pretendidamente universal y las estas dos figuras que escapan a aquel canon. Cabría también preguntarse por la inclusión en el filme de un fragmento del panel central de *El jardín de las delicias* (El Bosco, 1490-1500) donde unas figuras de color aparecen con otras de raza blanca. Creo, sin embargo, más riguroso seguir el tiempo cadencioso del filme, perderse en él y pensar desde ahí cómo esos dos personajes, aunque extraños al tiempo y al entorno en que se hicieron aquellos dibujos, comparten con ellos algo definitorio: un sitio en la naturaleza.

7. Esta lectura conecta sin forzar las cosas con *Vertigo Sea* (2015) cuyo subtítulo es *Cuento oblicuo sobre lo sublime acuático*. Es un vídeo en tres canales que rodea literalmente al espectador. El filme fue un encargo de Okwi Enwezor para el pabellón principal de la *Biennale* de Venecia de 2015. En esta obra desaparece el solitario personaje de *Mnemosyne* y las silenciosas figuras de *Peripeteia* para otorgar el protagonismo casi en exclusiva al mar. Es cierto que aparece cruzado por acciones humanas: algunas son un desafío (el riesgo de la navegación, el peligro del naufragio), otras tienen rasgos vergonzosos (la memoria del tráfico de esclavos) y en otras brilla la miopía de quienes consideran al medio natural un mero depósito de recursos a explotar. Esas conductas no obstan para mostrar la potencia del mar que desborda a los seres humanos (tal vez por eso incluye en un plano *El diluvio* de Turner) y a la vez los obsesiona, como al capitán Achab. El mar es la figura grandiosa de la naturaleza.

---

***Vertigo Sea* se inscribe en la inteligencia y la sensibilidad que han ido fraguando en nosotros sucesivamente el montaje cinematográfico, el collage, la escritura automática, el objeto surrealista, en una palabra, la intertextualidad que es la paradójica esfera en la que vivimos, hablamos y pensamos**

---

Junto a esta exaltación de la potencia natural, otros aspectos del filme merecen destacarse. En primer lugar, la elaboración de la obra. La componen fragmentos del fondo documental de la BBC, filmaciones de Akomfrah realizadas en medios tan duros como Noruega, las islas Feroe y las Hébridas, entre otros. Es la versión actual del mito del artista viajero: alguien que va a buscar a la naturaleza a puntos de especial dureza y la recoge con medios y equipos tecnológicos a veces sofisticados, persigue sus rasgos también en la memoria del archivo y sin prisas, piensa y selecciona esas imágenes visuales, añadiéndoles poco a poco otras, musicales y textuales (Herman Melville, Virginia Woolf, Friedrich Nietzsche, Heathcote Williams).

En segundo lugar, *Vertigo Sea* se inscribe en la inteligencia y la sensibilidad que han ido fraguando en nosotros sucesivamente el montaje cinematográfico, el *collage*, la escritura automática, el objeto surrealista, en una palabra, la intertextualidad que es la paradójica esfera en la que vivimos, hablamos y pensamos. Esta es la poética de *Vertigo Sea* y probablemente la de *Purple*. Consecuencia de ello, nada despreciable, es la incorporación del espectador, no ya a los espectaculares planos en los que se ve sumergido, sino al ejercicio de recorrer, fortalecer y ampliar con nuevas asociaciones las claves metafóricas de la figura del mar.

Tercera observación: el filme sugiere una alteración de la noción tradicional de *lo sublime*. Desde Joseph Addison, allá por 1712, se atribuye a *lo sublime* un valor diferente al de *la belleza*. *Lo sublime* hace convivir temor y entusiasmo ante la imagen de la naturaleza. La naturaleza desborda y aun amenaza, pero a la vez enardece a causa de su grandeza. Este es el valor de las imágenes

de violentas tempestades o arenales inabarcables, bien distinto al de la serena figura del *Apolo de Belvedere* o *La Venus del espejo*. Kant, a fines del mismo siglo XVIII, dijo que ese doble rostro de lo sublime deriva de nuestra identidad racional: sólo aprecian y se apasionan por lo sublime quienes miran la necesidad de la naturaleza (ciega, imprevisible, destructora, resistente a la medida) desde la conciencia moral, esto es, desde quien se sabe capaz de trazar con autonomía una vida propia. El filme de Akomfrah señala un camino algo distinto. No sé si a esa variación se debe el término *oblicuo* que aparece en el subtítulo. Akomfrah comienza por inscribirnos en esa potencia natural. *Somos de* ese torbellino de vida y actividad, y tal condición compartimos con las demás especies naturales. Hace en segundo lugar una llamada a la prudencia: podemos llegar a destruirnos al maltratar a la naturaleza. Requiere finalmente una solidaridad urgente con nuestra especie y las demás especies naturales. La suya es una invitación a un modo distinto de habitar la tierra. Comenzaría con la renuncia a lo que llama Jean-Marie Schaeffer la *excepcionalidad de lo humano*: no estamos por encima ni siquiera al margen de las demás especies naturales. Continuaría con una visión crítica de cómo, en qué sentido y a qué precio hemos intervenido la naturaleza: no sé si el *antropoceno*, como época geológica, tiene o no rango científico pero como metáfora da mucho que pensar. Llevaría, finalmente, a una noción de solidaridad cuyas raíces traspasan los límites de las identidades sociales al uso, puesto que tenemos que entendernos en y desde el flujo incesante de la naturaleza.

De este modo Akomfrah desplaza el centro de atención de su trabajo desde la preocupación y la exigencia de la interculturalidad (presente aún, aunque como pasado, en *Conversación Interrumpida* (2013), el filme dedicado a Stuart Hall) a la urgencia por una acción prudente pero decidida y sobre todo solidaria en y desde la naturaleza.

8. Desde ese punto de vista, un problema acuciante de la diversidad de modos de vida es el de la exclusión. *Auto da fe* (2016) es una vídeo instalación de dos canales que examina seis casos de exclusión por razones de credo religioso. Comienza con la huida, en el siglo XVII, de una comunidad judía amenazada de muerte en Bahía (Brasil) y llega hasta los cristianos que tuvieron que abandonar Mosul el año 2015. De nuevo aparece en esta obra el mar aunque con un sentido diferente. En *Auto da fe* el mar es signo del horizonte inhóspito al que se ven empujados los excluidos y al mismo tiempo, sugiere figura de una amplitud que rompe los particularismos que están a la base de cualquier exclusión.

El germen más frecuente de persecuciones, expulsiones y destierros, esto es, de la exclusión de ciertas minorías ha sido históricamente la religión. Olvidados los dioses, tal vez depuestos, persisten, sin embargo, sus sombras. Estas pueden alimentar identidades sociales, políticas o culturales. Akomfrah nos invita a abandonarlas, a evitar su seducción para poner los pies, entre los de las demás especies, en el terreno grandioso pero frágil, de la naturaleza, en busca de una nueva solidaridad.

**Juan Bosco Díaz-Urmeneta.** Profesor titular de estética (jubilado) y crítico de arte. Ha comisariado exposiciones de Carmen Laffón, Soledad Sevilla, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, entre otros artistas. Autor de diversos textos de estética y teoría del arte.

,