

# Entre la ficción y la realidad. Paisaje y Romanticismo en la videocreación afrodiaspórica\*

Carla Ana Hayes Mayoral

Universidad de Málaga

carlahayes@uma.es

**RESUMEN:** Este artículo analiza la manera en la que tres videoartistas afrodescendientes (John Akomfrah, Isaac Julien y Mónica de Miranda) proponen modos de lidiar con la diáspora africana a partir del paisaje, la estética y los preceptos románticos de la Europa del siglo XIX. Las propuestas parten del entendimiento del paisaje tal y como se representa en las obras románticas, pero alteran esa representación mediante el lenguaje audiovisual híbrido y la revisión de historias que el discurso colonial ha ignorado, trabajando la memoria propia y colectiva desde una oscilación entre lo real y lo ficticio. El estudio parte del visionado de obras concretas de los artistas como fuente principal, comparando sus aspectos visuales y la influencia del medio audiovisual con las premisas románticas para concluir cómo el Romanticismo supone un eslabón (perdido) desde el que los artistas afrodescendientes lidian con la diáspora.

**PALABRAS CLAVE:** Diáspora; Paisaje; Afrodescendiente; Romanticismo; Identidad; Historia; Ficción.

## Between Fiction and Reality. Landscape and Romanticism in the Afrodiasporic Video Art

**ABSTRACT:** This paper focuses on how three contemporary artists (John Akomfrah, Isaac Julien and Mónica de Miranda) come up with ways of dealing with the African diaspora using landscape, romantic aesthetics and ideals from the 19th century in Europe. Some of their proposals present lush and savage landscapes as in romantic artworks, but they subvert the representation through a hybrid audiovisual language that works with the in-betweenness of fiction and reality to bring out some colonial histories omitted from the hegemonic European narrative. This study focuses on the visualization of several films as main source, comparing their visual aspects and the influence of the audiovisual medium to the keys of Romanticism, to conclude that Romanticism means a (missing) link for afrodescendant artists to deal with diaspora.

**KEYWORDS:** Diaspora; Landscape; Afrodescendant; Romanticism; Identity; History; Fiction.

Recibido: 8 de febrero de 2023 / Aceptado: 1 de junio de 2023.

## Introducción. La diáspora africana en Europa: lo afroeuropeo

Tras los procesos coloniales y esclavistas, cuyo cénit tuvo lugar en el siglo XIX, generaciones descendientes de aquellos individuos desarraigados han visto azotado su sentimiento de pertenencia y, como resultado, su identidad. En este sentido, los discursos basados en la nación como eje de la identidad, que a su vez se cimientan en una idea inflexible de quién o quiénes caben en dicha nación, apuntan a la solidez de la identidad en tanto que los individuos poscoloniales no pueden entrar dentro de tales códigos. Según apunta Stuart Hall:

En términos generales, si entendemos la nación como un sistema de representación que construye un relato en busca de una consistencia y un sentido atemporales, la identidad individual debe responder a una construcción férrea e inamovible de dicho relato (Hall, 1992: 296).

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: HAYES MAYORAL, Carla Ana, «Entre la ficción y la realidad. Paisaje y Romanticismo en la videocreación afrodiaspórica», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 44, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2023, pp. 217-230, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.16180>

Teniendo en cuenta esta dicotomía discursiva entre nacional y extranjero, Paul Gilroy teoriza sobre la doble conciencia (Gilroy, 2014: 13) como la ambivalencia identitaria que caracteriza a los herederos de la diáspora. Aunque el término diáspora puede aludir a distintas acepciones como puede ser una dispersión comunitaria o la presencia del lugar de origen en la identidad (Brubaker, 2005); en este estudio entendemos diáspora africana como una idea (o incluso sentimiento) que surge de la dispersión forzada de una comunidad, actual o remota en el tiempo (tanto por el proceso colonial como por los movimientos migratorios) y que de alguna manera sigue afectando a sus descendientes. Este sentimiento diaspórico conduce a la búsqueda de un lugar que vaya más allá de la antítesis migrante/vernacular, rompiendo con el «binarismo entre ciudadano y extranjero». (El-Tayeb, 2021: 59). Este posicionamiento que se aleja del entendimiento de diáspora solamente como dispersión de un lugar de origen se basa en el hecho de que en la actualidad esta acepción se diluye dentro de una generación afrodiaspórica y afroeuropea que nunca ha migrado físicamente.

Los movimientos migratorios que empezaron a crecer en Europa tras la Segunda Guerra Mundial como resultado de una creciente mano de obra, necesaria para la reconstrucción de Europa, dieron lugar a nuevas generaciones diaspóricas, nacidas ya en territorio europeo que, sin embargo, se inscriben dentro de lo que Europa considera «los otros». La inadecuación de estos sujetos a la narrativa invariable de la nación y lo europeo es lo que provoca el sentimiento de desarraigo y la doble conciencia. No encajar por completo en la narración lleva a estas minorías poscoloniales que habitan los diferentes contextos europeos a buscar modos de superar la tensión identitaria, así como de lidiar con el pasado colonial europeo, en muchas ocasiones negado por parte de distintas instancias occidentales. En este sentido, encontramos por un lado la negativa de occidente, especialmente de Europa a asumir la presencia de los «otros» en su historia y territorio como parte de una identidad europea común. La «europeidad» se constituye en términos de blanquitud y cristianismo de modo que se asocia a los cuerpos racializados con un origen «otro» que no tiene por qué corresponderse con una nueva generación de ciudadanos que han nacido en Europa. Por tanto, las generaciones poscoloniales racializadas se ven «congeladas en el estado de migración mediante la designación permanente de otra

identidad nacional extranjera» (El-Tayeb, 2021: 36). En este punto, es conveniente definir el término «Afroeuropeo» (Pitts, 2022) que designa la condición de aquellos que han nacido en Europa y tienen una ascendencia africana visible para los códigos de la europeidad, lo cual abarca toda su experiencia como miembros europeos. Esta autodefinición es una posición desafiante contra los códigos que presuponen que las condiciones de europeo y negro son excluyentes (Gilroy, 2014). La afropeidad es la respuesta de una identidad atrapada en premisas marcadas por la dicotomía blanco/negro y en definiciones petrificadas de la cultura europea. En este sentido, tanto los sujetos poscoloniales en general como los artistas contemporáneos afrodescendientes y afroeuropeos intentan transgredir tales premisas mediante la visibilización de otras narrativas y el mestizaje estético. Durante la década de los ochenta emergen en Gran Bretaña movimientos revisionistas impulsados por artistas afrodescendientes que luchan contra el *statement* y la jerarquía racial, impulsados por los disturbios<sup>1</sup> que estaban teniendo lugar en ese momento y por la teoría poscolonial del ámbito anglosajón. Todos estos colectivos tienen como pretensión analizar la identidad afrodiaspórica y la historia colonial británica. En las décadas anteriores, los artistas afrodescendientes de Reino Unido procedían en gran medida de contextos caribeños e inmigrantes<sup>2</sup>. Sin embargo, a partir de los ochenta surge toda una generación de habitantes y artistas que, habiendo nacido en el país, lo reclaman como propio y establecen discursos sobre el arte, la nación y la identidad diferentes a los de las generaciones anteriores (Chambers, 2014). Además, por primera vez, proponen una relación entre la creación artística y las causas políticas a las que se ven ligados socialmente. Esto se plasma, por ejemplo, en el uso explícito de títulos y conceptos que hacen referencia a la negritud y a las posiciones sociales de estos colectivos (*ibid.*)

Uno de los puntos en común en el arte de la diáspora y, en concreto en el de lo afroeuropeo, es la revisión de la historia y de la historia del arte como modo de atravesar los ejes de la occidentalidad o europeidad y replantear el relato hegemónico, haciendo hincapié en pasajes que la narrativa europea olvida o ignora.

Teniendo en cuenta esto, podemos decir que en esta búsqueda de la identidad individual hay un compromiso con la realidad social. Es un pacto con «lo personal es político» entendido también a la inversa: lo político es personal. Así lo

entiende John Pitts en *Afropean. Notas sobre la Europa negra* cuando define lo afrouropeo como «algo más que una obsesión por la búsqueda auténtica del yo mismo, una contribución a la comunidad con sus intercambios y compromisos» (Pitts, 2022). En el rastreo de la historia (y de la historia del arte) hay una pretensión mayor que la del encuentro de un yo: un nosotros colectivo que responda de una manera más inclusiva y permita cimentar las bases de una sociedad poscolonial. Considerando que la experiencia afrodescendiente y afrouropea lidia con un pasado de esclavización y supremacía cuyos vestigios nos siguen acompañando<sup>3</sup>, hecho que Avery Gordon llamó fantología (2008), esta búsqueda en lo social se entiende mejor si la enlazamos con la libertad como concepto esencialmente político (Arendt, 1996: 158). En otras palabras, ¿no supone la liberación colectiva un factor clave en la identidad individual? ¿No es la revisión de la historia y de la representación un ejercicio político de liberación?

Cabe incidir en el hecho de que los artistas afrodescendientes contemporáneos recurren a modos de representación europeos y los subvierten e hibridan con modos «otros», no sólo como fantasía poscolonial híbrida (Rementería-Sanz, 2020) sino como una especie de analepsis o *flashback* que contribuye a esa revisión de la historia. Lo que en principio resulta ficticio o alternativo porque fusiona códigos que, desde la contemporaneidad occidental parecen «contrapuestos», supone en ocasiones la visibilización de una realidad latente, ya presente en el pasado, que choca con el discurso histórico imperante. La identidad individual se persigue mediante esa aparente hibridez reveladora de historias reales. Esta hibridez es, fruto de «un uso estratégico y creativo» (El-Tayeb, 2021: 61) de las identidades esencialistas.

John Akomfrah (Accra, 1957), Isaac Julien (Londres, 1960) y Mónica de Miranda (Lisboa, 1976) se enmarcan en el contexto europeo de la creación afrodescendiente, en particular, de la videocreación. Akomfrah<sup>4</sup> y Julien son artistas cineastas pertenecientes al contexto británico de los ochenta. Mientras que Akomfrah fue fundador del Black Audio Film Collective, Julien era parte del Sankofa Audio Film, colectivos que estudiaban la Inglaterra de esa década desde el punto de vista de la raza, la sexualidad y la clase a partir de la teoría poscolonial que surgía en aquel momento (especialmente la de Homi. k. Bhabha y Stuart Hall). Por su parte, Mónica de Miranda, de ascendencia angoleña y formación británica, trabaja desde Portugal y Angola, también con la

poética audiovisual y la fotografía, influenciada por la factura de Julien y Akomfrah (De Miranda, 2014).

## Un otro Romanticismo. La visión afrodiaspórica desde la videocreación

Sabemos que las ideas de individualismo y libertad interior están estrechamente asociadas al Romanticismo. Sin embargo, las figuras históricas que vamos a ver protagonizando las obras de nuestros artistas fueron esclavos y oprimidos durante esa época de la historia cultural europea. Cuando por fin consiguieron la ansiada liberación, no permanecieron en la búsqueda de una identidad ajena al mundo, sino que su individualidad era indisoluble de la lucha por la libertad colectiva.

Por otro lado, siguiendo con las consideraciones de Arendt, el período del Romanticismo supone no tanto una simple oda a los epítomes artísticos de la cultura clásica como una revisión de ésta y sus valores. Esto implica que, como época revisionista de la tradición europea que sin embargo ha pasado como una manifestación más de lo inherentemente europeo, sea una fuente muy potente para el planteamiento de las «narrativas otras»:

Hasta el período del Romanticismo no volvemos a encontrar tal exaltada conciencia y glorificación de la tradición [...]. Hoy la tradición se ve como un concepto romántico en esencia, pero el Romanticismo no hizo más que poner el análisis de la tradición en la agenda del siglo XIX (Arendt, 1996: 32).

A este aspecto, resulta muy ilustrativo que en 1840 William Turner pintase *El barco de esclavos*, una obra marcadamente rebelde que Turner conjugó como protesta ante las políticas esclavistas de Gran Bretaña y como negativa a plasmar la vida colonial bucólica de los terratenientes. La obra representa (en la factura característica de Turner) el asesinato de los esclavizados africanos a manos de la tripulación de la embarcación, que los arrojó al mar durante una tempestad. Sin embargo, el episodio y la aportación de Turner quedan excluidos de la narrativa hegemónica (en este caso británica), que paradójicamente ha emplazado a este artista y al Romanticismo como axioma de una cultura e identidad británicas homogéneas y unilaterales (Gilroy, 2014).



1. *Vertigo Sea*. John Akomfrah. 2015. Video Instalación HD de tres canales. Sonido 7.1 48'30"

## Lo sublime de la historia

Los artistas que nos interesan recurren a la época de Turner para retrotraerse a ciertos pasajes y explicarse su identidad miscelánea y compleja. Esto cobra mayor sentido si tomamos la definición de la historia como realidad sublime y caótica de Schiller (White, 1992). Los protagonistas de las obras se sumen en la naturaleza y en la historia como metáforas la una de la otra. En las piezas que presentan Akomfrah<sup>5</sup> y Julien hay una metarreferencialidad en tanto que buscan una lectura alternativa de la tradición y la historia en una época propiamente crítica con la tradición y la historia. Tanto para los románticos como para estos artistas, la historia cobra el mismo sentido y protagonismo que la naturaleza: monumental, cíclica e inabarcable.

John Akomfrah rescata en *Vertigo Sea* la figura de Olaudah Equiano (1745-1797), esclavo liberto americano que exploró los mares y la naturaleza recóndita. Akomfrah se caracteriza como Equiano para establecer un diálogo audiovisual que podríamos catalogar de documental ficticio. Si bien el documental constituye otra forma de ficción, cuya voluntad de objetividad se ve alterada por el montaje (Rancière, 2005: 181-195), en *Vertigo Sea* [1] Akomfrah juega con los recursos objetivistas del documental y con los del cine narrativo haciendo ver el carácter ficticio de ambos.

La historicidad de la figura de Equiano favorece el carácter documental del filme sincronizándose con imágenes de parajes asolados por la mano posmoderna del hombre y documentos de archivo. Ese carácter documental se fomenta también por medio de planos detalle de los fondos marinos, casi como en las grabaciones de reportajes de fauna. El filme se presenta en tres pantallas contiguas que muestran imágenes distintas con tratamientos diferentes (algunas son antiguas, en blanco y negro, otras de alta calidad tecnológica, etc.) que no responden a ningún sentido lineal, subrayándose la inconexión del relato. La pretensión de Akomfrah no es la del camuflaje de la obra en un falso documental sino la de mostrar el artificio y los cortes que integran cualquier narrativa, especialmente la diaspórica, y al mismo tiempo construir un relato otro. De esta manera, el medio audiovisual evidencia lo sublime de la Historia y de la narrativa en general, cuyas posibilidades son infinitas.

El mar no es baladé en la poética de Akomfrah. Si para los románticos el mar constituía un elemento de lo sublime y la vorágine de la naturaleza, Akomfrah lo sitúa no solo como tal, sino como centro de una reflexión que acusa al ser humano como causa de la tragedia. Aparecen fotogramas crueles del deshielo polar y de los naufragios marítimos producto de las migraciones (en una reminiscencia de Turner con *El barco de esclavos* y de Friedrich con *El mar de hielo*), al tiempo

que se intercalan pasajes de *Moby Dick* de Herman Melville, se apunta a la caza de ballenas o se desvela toda la belleza que contiene el océano mediante las delicadas grabaciones de los fondos marinos. Se introduce así el dilema romántico que oscila entre la agonía de una naturaleza inaprehensible y una necesidad de reconciliarse con ella. Las escenas de *Vertigo Sea* albergan una belleza, en ocasiones incluso muy descriptiva y documental, pero también incluyen fotogramas que remiten directamente a obras románticas que ponen sobre la mesa cuestiones coloniales bajo una mirada bastante similar a la que ejercen los artistas desde la contemporaneidad. Ese posicionamiento crítico que vemos en *Vertigo sea*, está ya presente en *El barco de esclavos* de Turner, donde, como dijimos anteriormente se representa el escalofriante asesinato de los esclavos a bordo del barco *Zong* (1781). La tripulación arrojó por la borda a los esclavos, que estaban enfermos, para cobrar el seguro por su muerte. El cuadro de Turner relaciona entonces lo sublime con un discurso social y una crítica ante la barbarie. El sentimiento sublime viene dado no sólo por el paisaje sino por una tragedia caótica que tiene que ver en última instancia con la cuestión colonial y esclavista (Ferdinand, 2016). Aunque esta obra del pintor romántico es ampliamente conocida, no se ha teorizado demasiado acerca de la carga social y política del cuadro. Falta un cuerpo teórico que aglutine las manifestaciones románticas que albergan este posicionamiento crítico antirracista y abolicionista y lo establezca como una característica más del Romanticismo europeo. *El barco de esclavos* no deja de ser una prueba del compromiso social del Romanticismo como sinónimo de libertad al que apelábamos anteriormente. Si nos detenemos en las distintas imágenes que conforman *Vertigo Sea*, vemos un «rescate» del *Barco de Esclavos* en la relación implícita y visual entre el mar, la trata, la barbarie, lo bello y lo sublime. Vemos imágenes donde personas negras desfallecidas y enjauladas vienen acompañadas de la presencia del mar en las otras dos pantallas, sucediéndose escenas donde aparecen embarcaciones de diferente tipo con una gran carga de violencia colonial y ecológica.

Resulta especialmente interesante una de las escenas más críticas de toda la composición filmica, donde vemos muy explícitamente cómo una de las embarcaciones naufraga casi en la costa, apreciando cómo el agua se hace con el barco y las personas a bordo sufren, desfallecen e incluso mueren. Entendemos que se trata de un relato crudo de las

condiciones de la migración. Sin embargo, el encuadre de la escena y la tragedia tan expresamente detallada nos remite directamente a *La balsa de la medusa* de Géricault. La relación que hace Akomfrah entre ambas visiones (la de la escena y el cuadro de Géricault) es bastante evidente. La balsa de Géricault es una representación de la barbarie en un naufragio, de nuevo, desde la concepción de lo sublime-trágico. No obstante, la imagen de *Vertigo Sea* retoma *La balsa* y visibiliza la crítica que esta obra ya hacía del sistema colonial. La fragata de *la Medusa* era un barco de expedición que se dirigía hacia Senegal, colonia francesa durante el siglo XIX cuando naufragó por la negligencia del capitán. Géricault no sólo retrata un naufragio, sino un naufragio que tiene que ver con la barbarie de la empresa y del poder colonial.

Podemos apreciar cómo la estrategia de *Vertigo Sea* para hacer una crítica al sistema actual y buscar una identidad a través de la revisión de la historia se alinea bastante con el modo de tratar la cuestión colonial en el propio Romanticismo. Las ideas de lo sublime natural e histórico del movimiento romántico y su sentido abolicionista y rebelde establecen un paralelismo con los planteamientos contemporáneos desde la diáspora.

En *True North*<sup>6</sup> Isaac Julien emplea una estrategia similar a la de Akomfrah en *Vertigo Sea*. Se inspira en la figura del explorador afroamericano Mathew Henson (1866-1955) que, junto con Robert Peary (1856-1920), fue el primer occidental en llegar al Polo Norte (teniendo en cuenta que ya había un asentamiento de poblado inuit) en 1909 y que, sin embargo, no alcanzó la fama de Peary debido a los sesgos raciales de occidente. Lo que Julien coge prestado de este relato es la idea de un explorador negro (incluso un héroe negro) en la vasta llanura ártica y ciertos pasajes de las memorias de Henson que le interesan. Sin embargo, a diferencia de Akomfrah, Julien no se caracteriza de Henson ni aparece ninguna figura que lo encarne. Se centra en los cuerpos negros como nómadas en medio de la nieve y con ello elabora una metáfora de lo infinito y lo existencial de la búsqueda identitaria.

El personaje principal es, en lugar del hipotético héroe blanco Robert Peary, una mujer negra, encarnada por la actriz Vanessa Myrie. Julien sustituye la figura de Peary por las otredades que en su lugar ostentaron el mérito de la hazaña. En este sentido, no sólo se sustituye a Robert Peary por un recreado Mathew Henson, sino que la alteridad se desplie-



2 y 3. *True North*. Isaac Julien, 2004. Proyección de tres canales, película de 16 mm transferida a DVD y sonido. Cortesía de Jessica Silverman Gallery

ga y va más allá, dándose el mérito a la mujer negra, que es el último de los eslabones en la cadena de otredad (Hooks, 2004). Así, aparece al modo del *Monje mirando al mar* [2], pero en el abismo y la belleza del paisaje nevado.

Sin embargo, resulta interesante la dignificación que se hace de la mujer negra como heroína de expedición, además de como sujeto. Sujeto que también busca esa identidad fragmentada en el entorno hostil de la diáspora. Aunque Julien la presenta diminuta en el paisaje, también retrata a la protagonista en ocasiones en primer plano. De modo que, aunque desconocemos su nombre, tenemos una pista de su identidad, una descripción de su condición de mujer negra, y una dignificación de su subjetividad. Esta dignificación del personaje y, de la negritud, nos lleva de nuevo a la postura abolicionista de muchos artistas románticos que llevaron a cabo obras con unas premisas muy parecidas a las que aquí Julien y Akomfrah desarrollan. Es el caso de los retratos de Géricault de hombres negros como modelos honrados y dig-

nificados<sup>7</sup>. Esta serie del artista romántico no hace más que reafirmar su posición condenatoria ante la barbarie colonial.

El paisaje de *True North* es hostil, aunque bello, con escenas que muestran lo que parece una iglesia cristiana [3], de hielo y con un aura de abandono romántico que, si bien no viene dada por el desgaste, sí por el aislamiento y por el registro documental del vídeo, que se asemeja a la visión nocturna. En este caso, las imágenes de la triple proyección no son tan heterogéneas como en *Vertigo Sea*. Aunque el vídeo está fragmentado y utiliza diferentes registros, viene hilado por un tratamiento más homogéneo donde predomina el tono azul, de manera que lo que parece pretender Julien es presentar un relato descoyuntado y al mismo tiempo darle una continuidad poética. En ocasiones, las proyecciones muestran una misma escena panorámica dividida únicamente por los límites de la pantalla.

La relación entre individuo y sociedad de la que hablábamos al principio se plasma en *Vertigo Sea* y *True North*



4. *Sin título*, John Akomfrah, 2016. Impresión-C sobre Dibond. 101.6×152.4 cm

de forma que los personajes aparecen solitarios en una expedición romántica, recorriendo los parajes recreados por Akomfrah y Julien, pero buscan su individualidad en el maremágnum de desechos de la sociedad posmoderna y en medio del paisaje polar hostil. Deambulan al modo de Friedrich, envueltos en el abismo de la naturaleza, en una paleta fría que destaca el carácter duro del entorno. Sin embargo, a diferencia del *Monje mirando al mar*, estos individuos se embarcan dentro del paisaje como una búsqueda. El ejercicio no es la contemplación ante la inmensidad de la que hablaba Kant sino la inmersión misma. La ruta o el viaje turbulento se establece, así como un modo identitario donde se obvia el destino final o la promesa de encontrar la patria prometida. Tal y como afirma Hirsch, no es volver a un lugar determinado y acotado espaciotemporalmente que ya no existe, sino hacer de la travesía, la búsqueda y la reparación un lugar de encuentro.

Aunque el objeto de análisis de este artículo son principalmente las obras fílmicas de estos tres creadores, nos parece adecuado hacer una excepción con una de las fotografías paralelas de Akomfrah, *Sin título* [4]. Se trata de un ejercicio muy demostrativo de la concepción sublime y caótica de la historia que tienen estos artistas. En ella se evidencia el rescate del elemento sublime por excelencia:

la ruina. Vemos a un hombre de aspecto y vestimenta casi atemporales y la figura de un astronauta inmersos en las ruinas de un edificio. Los personajes parecen estar en medio de una inspección arqueológica y la figura del astronauta sugiere una inquietante ruptura de tiempo, como si el pasado se proyectase en el futuro o como si el pasado no fuese pasado del todo. «Además, este pasado, que remite siempre al origen, no lleva hacia atrás, sino que impulsa hacia delante y, en contra de lo que se podría esperar, es el futuro el que nos lleva hacia el pasado» (Arendt, 1996).

El pasado cobra vida a través de la ruina, que se establece aquí como recurso para construir una narrativa a partir del «fragmento encontrado» (Marchán-Fiz, 1985: 4-15) Asimismo, funciona como reliquia que afianza la estética documental con la que juega Akomfrah. Las ruinas son el vestigio que subraya la caducidad y a la vez el carácter sublime de la naturaleza y el tiempo. Los románticos bien podían posicionarse en la contemplación de la ruina como el resquicio de un pasado glorioso a restaurar o en la comprensión de ésta como un elemento estético representativo de la presencia del pasado y de la caída de la tradición clásica y sus valores. Sin embargo, como indica Marchán-Fiz: «Las ruinas configuran vetas a través de las cuales se filtra la propia disolución del clasicismo».

Manteniéndonos en esta segunda concepción, la ruina tiene un sentido rotundo en la diáspora: la imposibilidad de escapar del pasado debido a la necesidad de construir un relato que dote de significado la identidad confusa y miscelánea y permita la proyección hacia un futuro que tenga en cuenta tales consideraciones. Ese «fragmento encontrado» sirve de ancla al que agarrarse para comenzar el relato y seguir hacia delante. Sin embargo, aunque la ruina pueda suponer un pasado desde el que partir, no sería desacertado tomarla como algo que pervive dentro de la propia identidad diaspórica pues está conformada sobre las ruinas de civilizaciones que han sido borradas y esclavizadas, y en la base de las de la civilización occidental.

## Lo pintoresco en una cartografía de la memoria

En el primer epígrafe mencionamos las implicaciones comunitarias de la búsqueda de la identidad afrodescendiente, lo cual ya se aprecia en las obras de Julien y Akomfrah. En la obra de Mónica de Miranda se afianza esta reflexión a través de un mayor culto a lo transpersonal (Hirsch & Miller, 2011: 1-20), es decir, la relación del propio ser con las generaciones anteriores, con las posteriores y con los elementos que configuran el entorno en un sentido psicológico, emocional y político. En este caso, esa relación se manifiesta a través del paisaje, que hace de suelo o ancla de la identidad diaspórica y al mismo tiempo, a través de las relaciones que los individuos establecen con él (la propia autora se refiere a su trabajo como una *cartografía de los afectos*). Por otro lado, el medio audiovisual y fotográfico permite que De Miranda lleve a cabo esa cartografía centrándose tanto en la cuestión temporal de la narrativa como en la espacial. Los lugares que aparecen en las imágenes son en su mayoría espacios de Angola y Lisboa. Éstos son parajes naturales y ruinas que quedan de los proyectos arquitectónicos modernistas que la metrópolis llevó a cabo. Sin embargo, aparecen sin un contexto unitario. El relato es más bien una serie de imágenes en movimiento con un gran sentido pictórico y emocional, pero sin una continuidad apreciable. Lo subrayable es la propia inconexión de las escenas que evidencian la propia fragmentación de la memoria y cómo en ella subyace el paisaje.

A diferencia de la representación de Akomfrah y Julien, el paisaje natural en las obras de Mónica de Miranda

es, aunque exuberante, ameno. Lo cual viene acompañado por una paleta cálida que marca un distanciamiento con ese carácter hostil (aunque bello) de *Vertigo Sea* o *True North*. Además, los espacios se sitúan entre Europa y África, en particular en Angola. Los individuos que aparecen se relacionan con el paisaje, se sumergen, en ocasiones fundiéndose, en posiciones de mimesis con el entorno, de búsqueda o de pertenencia. La naturaleza es deseable, tal y como se representa en la pintura de los prerrafaelitas o los románticos ingleses (Bozant & Kahrman, 2020) bajo el paraguas de lo pintoresco. Los individuos encuentran remansos de tranquilidad gracias a la naturaleza acogedora mediante la cual se expresa la voluntad de llegar a la utopía del lugar prometido, la tierra donde estar en casa. De nuevo se vislumbra la voluntad de regresar a esa naturaleza, lo cual se hace visible en los diferentes planos que contraponen lo natural con lo urbano, o la ruina con el paisaje autóctono. En efecto, casi como en la pintura de Constable o Rossetti, aparecen escenas de gran detalle pictórico, siempre rodeadas de vegetación. Así lo vemos en *Path to the stars*<sup>8</sup>, un filme que sigue el río Kwanza (Angola) y que nace a partir de la historia de Carlota, una guerrillera del proceso de independencia de Angola. En esta producción visual vemos la figura de Carlota, encarnada por la actriz Renata Torres, interaccionando con los diversos tramos del río, en una memoria inventada por De Miranda, que se vale de su imaginación propia y de las palabras del escritor José Luandino Vieira y la poeta Claudia. R. Sampaio. La protagonista aparece en compenetración con la naturaleza, de modo que en ciertas escenas nos remite directamente a la *Ophelia* (1852) de Millais [5] o a *La dama de Shalott* (1888) de Waterhouse. Cabe subrayar aquí la dicotomía entre la agonía y el descanso que se aprecia precisamente en el suicidio de Ophelia o en la historia de la dama de Shalott, una mujer sufriendo que no puede mirar hacia el lugar que ansía. Aquí esta dicotomía puede extrapolarse a la angustia de la diáspora y la búsqueda de la naturaleza como lugar de arraigo, de descanso. Por otra parte, el hecho de que la recreación de estas escenas venga dada por una protagonista negra, subvierte los códigos generales del gusto prerrafaelita, tan centrado en los perfiles clásicos y en un esencialismo europeo.

Apenas conocemos nada de la historia de Carlota, por lo que la obra es una completa reinención del relato de esta combatiente, en una ficticia primera persona, estableciendo





5 y 6. *Path to the stars*, Mónica de Miranda, 2022. Vídeo a color, sonido, música: Xullaji. Edición 1/3 + 2AP. Cortesía de Mónica de Miranda Studio



así una leyenda, que vuelve de nuevo a tener relación con los relatos míticos que la Europa romántica revisita. La naturaleza se muestra, aunque imponente, accesible y los versos recitados por la protagonista remiten a una idea de pertenencia a la tierra. Quizá la escisión con respecto a la naturaleza, que tanto preocupaba a los románticos, se resuelve aquí mediante la integración del desorden como parte de la propia existencia, en sustitución de la razón y el culto a lo apolíneo como características definitorias del ser humano. En uno de los fragmentos, la protagonista dice «*My path is chaos*» [6] mientras el plano nos muestra una imagen del paisaje selvático.

La voz en *off*, que atribuimos a un monólogo interno de la protagonista, dice: «Cuando recordamos, ya no

es con la memoria sino con su futuro». Como en *Vertigo Sea* y *True North* aparece el concepto de postmemoria (Hirsch, 1997), que responde a esos relatos descontextualizados, recuerdos borrosos e historias fragmentadas que en ocasiones tienen que ver con memorias de generaciones anteriores, sobre todo aquellas que han vivido un trauma colectivo. Sin embargo, hay una voluntad de trascender ese pasado traumático y plantear un futuro renovado que lo respete y lo repare. En el filme vemos esta pretensión representada en las figuras de unos comandantes que planifican un viaje con un mapa protagonizando el plano, o en el vínculo entre una niña y su abuela que le canta canciones atávicas. Las estrellas se presentan como un elemento de gran importancia (como se aprecia en el título). Aparecen



7. Vista de *South Circular*, Mónica de Miranda, 2019 MAAT Lisboa, video HD, sonido, 22'57", pantalla doble dividida, instalación de vídeo: madera, 4 altavoces, alfombra roja, escaleras, bancos. 410x466x243 cm. Cortesía de Mónica de Miranda Studio

descritas en la narración como el origen absoluto, mientras una de las escenas nos muestra la figura de una astronauta (como Akomfrah) que aspira a alcanzarlas, haciéndose otra vez alusión a la cuestión cíclica de la existencia. Es importante señalar que, si bien apreciamos todos estos rasgos comparables a los preceptos románticos de la naturaleza, cabe entender esa simbiosis con la misma también desde las concepciones ancestrales africanas, limadas por los estragos de la historia y que De Miranda honra combinando idiomas vernaculares con el portugués y con cánticos, bailes y gestos de los personajes.

En el filme *South Circular* diversos personajes se integran en el paisaje. Un niño ataviado a la manera ilustrada deambula entre unas ruinas, un capitán de barco realiza un sondeo por la costa, aparecen fotogramas del mar, una mujer canta ópera en un idioma vernacular africano entre una vegetación dulce y los restos de un teatro romano. El vídeo viene entrelazado por una música entrecortada y deliberadamente técnica (contraponiendo el contexto temporal incierto de las imágenes con una sensación auditiva de futurismo) y por una voz en *off* que relata un pasaje a modo de poema. En una de las escenas, la voz dice:

Me fui y me quedé.  
Te marchaste y volviste.  
Vine y soy.

Soy de aquí, de los vuestros,  
de los que cubrieron los cañones con claveles.  
De estas y aquellas revoluciones  
que construyeron los cuarteles  
que son casas, gente y corazones.  
Las trincheras son mis aceras.  
Se tumban sobre las ruinas del pasado.  
Somos vigilantes, soldados  
el plomo que no corroe, pero hace daño.  
Túneles de luz excavados en la tierra, bajo tierra  
De la piel son nuestras invasiones,  
las explosiones son revoluciones.  
Nación plantada en el mar, desarraigada [...]º.

Esta voz en *off* hace de oradora entre la narrativa documental, la épica y la poesía. El cariz poético que adquiere resuena con la propia concepción poética del paisaje pues éste es, en definitiva, una poetización humana de lo inabarcable, una representación desde la escala y el razonamiento humanos. Cuando De Miranda utiliza esos fragmentos orales propiamente rimados subraya el carácter lírico del paisaje y a su vez, el carácter natural de lo humano. Asimismo, la voz es un guiño a la tradición oral de las culturas africanas. Estas estrategias le sirven a la artista no sólo para la búsqueda y representación transpersonal de la identidad afrodiáspórica sino también para establecer un diálogo con las cuestio-



8 y 9. *La isla*. Mónica de Miranda.  
2021. Vídeo, sonido y música.  
Cortesía de Mónica de Miranda Studio

nes ecológicas, poniendo de manifiesto la relación humano/medioambiente que ya nos conmovía en *Vertigo Sea*.

Es importante añadir que en *South Circular* De Miranda presenta el filme en un escenario dividido en dos pantallas contiguas perpendiculares, lo cual sumerge al espectador dentro de la narración visual [7]. Siguiendo las premisas de Akomfrah y Julien, la segmentación de la proyección fomenta aún más la percepción del relato fragmentado. No obstante, De Miranda no alterna distintos fotogramas o registros simultáneamente, sino que divide en dos la misma escena, de modo que lo que vemos son dos puntos de vista de lo mismo o dos tiempos diferentes en un mismo espacio. El relato aparece escindido en dos, pero mantiene su unidad. Además, cada una de las partes es siempre independiente

visualmente. Nos interesa especialmente este planteamiento panorámico y al mismo tiempo dividido porque coloca al punto de vista del relato en el centro de la reflexión y establece un diálogo entre lo Mismo y lo Otro. Todo ello hilado por medio del paisaje.

Ese diálogo continúa en *La Isla*, donde De Miranda crea un espacio insular desierto (un fragmento), a priori ficticio, en el que la naturaleza es protagonista para los seres que la habitan. La creación de esa isla guarda una estrecha relación con la novela romántica de viaje del siglo XIX, que tiene que ver en definitiva con la persecución de un paisaje ideal y la búsqueda del sí mismo mediante la huida hacia lo desconocido (que termina siendo lo Otro) (Argullos, 1983). Sin embargo, la autora no sólo está construyendo un lugar

utópico, sino que, al igual que en *Path to the stars*, responde a una realidad pasada: la existencia de una comunidad migrante de origen africano que se estableció a orillas del río Sado (Portugal) y nombrada peyorativamente como «La isla de los negros». Aquí De Miranda aborda la perspectiva de los otros para plasmarla con mismidad. Camina de nuevo entre la creación de un espacio que acoja la identidad diaspórica y la revelación de una historia verídica; entre la aceptación de la travesía como destino y el paisaje como arraigo. Lo que nos llama peculiarmente la atención en este filme es el carácter teatral que adopta la escena y el sentido escenográfico del paisaje. Durante toda la película vemos rasgos que nos remiten directamente al teatro, como la colocación de mobiliario en medio de la naturaleza y con el cual los personajes interactúan. En una de las primeras secuencias, un hombre con un traje de militar condecorado guarda en un maletín la tierra que ha excavado y luego mantiene un soliloquio mientras permanece sentado en un escritorio [8]. La profundidad de la escena radica en el monólogo del personaje, que reflexiona sobre el reflejo en el Otro y en la acción misma de guardar la tierra como documento y reliquia, pero también viene dada

por la sustitución del decorado teatral por el paisaje. Las reflexiones se tornan emocionales y personales. Este hecho es muy interesante porque la artista consigue que el entorno (escenario de lo político y común) sea el elemento que nos hace conectar con los personajes, los individualiza y los ensalza. En otra de las escenas, la artista hace una lectura de la obra *Almuerzo en la hierba* de Manet de 1863 [9]. Si obviamos el hecho de que se trata de una obra impresionista, seguimos viendo ese interés por el paisaje circundante, un ambiente apacible y unos personajes que parecen estar en casa. La cuestión de la otredad se refleja de modo que los personajes (los amantes) dialogan acerca de la mirada del otro en la construcción de su propia identidad. A diferencia de la obra de Manet, la mujer no aparece como un Otro pasivo a disposición de una doble mirada masculina (la de los personajes del cuadro y la del espectador), sino que hay una equidistancia entre ambos personajes que son sujeto y objeto al mismo tiempo.

De Miranda juega con el propio sentido de «la isla desierta» de manera que percibimos un aislamiento de los personajes, también dado por el sonido ambiente de las aves y una música tenue y atmosférica que viene acompañando

todo el filme. Paradójicamente, la actuación del paisaje natural como fondo hace que se experimente una unión desde la dualidad. En este aspecto, resulta magistral el planteamiento que se hace de la reconciliación con el medio como modo de acceder a una individualidad y libertad propias, en relación con el Otro, con la diáspora y con la cuestión medioambiental.

## Conclusiones

Ya hemos visto que la diáspora supone una posición ambivalente que puede situar la búsqueda como hallazgo. Queda reflejado el interés de los artistas por el paisaje y el Romanticismo como medio de transitar tal ambivalencia. En las piezas aquí observadas, Mónica de Miranda utiliza la representación pintoresca del paisaje natural para escenificar una unión del individuo con la naturaleza y la historia que actúa como redención de la tensión identitaria. A su vez, lo sublime está presente en la concepción espacio-temporal fragmentada y caótica que viene dada por el uso de las pantallas divididas, el desfase entre la voz en *off* y la imagen o la propia poética del sonido. Por su parte John Akomfrah y Isaac Julien tienden a la imagen sublime del paisaje, evidenciando el carácter infinito de las narrativas históricas y la travesía como arraigo. Dadas las diferentes estrategias que se combinan en cada uno de los procesos creativos, ambos planteamientos persiguen una concepción de búsqueda como encuentro, paisaje como escenario de esa búsqueda y revisión de historias negadas por la occidentalidad, que ahora son relatadas y completas desde la poética romántica. Como especificábamos anteriormente, este es el resultado de la aparente ficción híbrida: la de la revelación poética de hechos negados por la historia hegemónica que son en última instancia igual de verídicos. En este sentido, algunas de las piezas que hemos analizado, nos retrotraen a obras románticas que albergan en sí mismas un profundo carácter de denuncia social ante los sesgos raciales de la época. Esto nos deja la oportunidad de repensar el Romanticismo no sólo desde la postura revisionista de la tradición del arte o, desde los conceptos de sublime, trágico o pintoresco que solemos considerar. Hay también una crítica social que sirve de vaso conductor con las estrategias de los artistas contemporáneos que buscan la identidad, la libertad

la memoria. Asimismo, el medio cinematográfico posibilita la simultaneidad entre los distintos tiempos y espacios que componen esa memoria, la representación de la inconexión de ésta, el mestizaje de poéticas procedentes de distintos lenguajes y el juego entre lo real y lo ficticio. En la obra de

Akomfrah, Julien y De Miranda hay constantes contradicciones entre lo natural y lo humano, lo colectivo y lo individual, y la unidad y la fragmentación. No obstante, estas aporías brillantes de ninguna manera conducen a la confusión sino al entendimiento.

## Notas

\* Este artículo forma parte del proyecto de investigación «Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea» (PID2020-115157-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1 Como las protestas por el incidente de New Cross (enero de 1981), donde murieron trece jóvenes afrodescendientes en un incendio provocado, de causas y culpables hasta ahora desconocidos, o los disturbios por el asesinato de Stephen Lawrence a manos de la policía (abril de 1981), que se extendieron por Brixton, Leeds, Birmingham, Mánchester y Liverpool.

2 Hay que destacar que entre 1950 y 1970 un amplio número de inmigrantes procedentes de países caribeños bajo el dominio de Reino Unido llegaron al país como mano de obra para reconstruirlo tras la Segunda Guerra Mundial. Se conoce como Generación Windrush.

3 Véase el concepto de «fantología» de Avery Gordon en *Ghostly Matters*, 1997.

4 John Akomfrah nació en Ghana, pero creció, se formó y trabaja en Reino Unido.

5 La imagen aquí facilitada de *Vertigo sea* de John Akomfrah es una captura de pantalla.

6 El visionado del filme completo *True North* ha sido cortesía de Jessica Silverman Gallery y las imágenes que aquí se facilitan son capturas de pantalla.

7 Véase *Busto de Joseph*, 1818 o *Negro*, 1822.

8 El visionado completo de los filmes ha sido cortesía del estudio de Mónica de Miranda. Pueden verse parcialmente en su página web monicademiranda.org. Las imágenes que aquí se facilitan son capturas de pantalla.

9 Texto original en portugués. La traducción es propia.

## Bibliografía

ARENDDT, Hannah (1996), *Entre el pasado y el futuro*, Ediciones Península, Barcelona.

ARGULLOL, Rafael (1983), *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza & Janes editores, Barcelona.

BOZANT, Heather y KAHRMANN, Amy (2020), *Defining Pre-Raphaelite poetics*, Springer Nature, Cham.

BRUBAKER, Rogers (2005), «The 'diaspora' diaspora», *Revista Ethnic and Racial Studies*, 28:1, pp. 1-19, DOI: 10.1080/0141987042000289997.

CHAMBERS, Eddie (2014), *Black artists in British Art. A History since the 1950s*, I.B. Tauris & Co, Londres.

DE MIRANDA, Mónica (2014), *Geography of affections: tales of identity, diaspora and travel in the work of Monica de Miranda* [tesis de doctorado, Middlesex University], Middlesex University Research Repository.

EL-TAYEB, Fatima (2021), *Racismo y resistencia en la Europa daltónica*, La Vorágine, Barcelona.

FERDINAND, Malcom (2016), *Penser l'écologie depuis le monde caribéen* [tesis de doctorado, Université Paris Diderot].

GILROY, Paul (2014), *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*, Akal, Madrid.

GORDON, Avery (2008), *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota.

HALL, Stuart (1992), *Modernity and its futures*, Polity Press, Cambridge.

HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, Cambridge.

HIRSCH, Marianne y MILLER, Nancy. K (2011), *Rites of return. Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, Columbia University Press, Nueva York.

HOOKE, Bell (2004), «Mujeres Negras: Dar forma a la teoría feminista», *Otras inapropiables*, Editorial Traficantes de Sueños, Madrid.

MARCHÁN-FIZ, Simón (1985), «La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto», *Revista Fragmentos*, n.º 6, pp. 4-15.

- PITTS, Johny (2022), *Afropean: Notas sobre la Europa negra*, Capitán Swing, Madrid.
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, Buenos Aires.
- REMENTERIA-SANZ, Santiago (2020), «Poder, memoria e identidad. Una lectura poscolonial del arte feminista sudafricano», *Boletín de Arte*, n.º 41, pp. 209-218.
- WHITE, Hayden (1992), *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona.