

Sueño y pesadilla de la modernización urbana.

Violated (Amaka Igwe, 1996)



Relatos y estéticas de la violencia en los vídeos nigerianos

JAUME PERIS BLANES

“Un filme realizado con tres millones el lunes puede reportar diez millones el viernes.
¿Qué otra actividad podría esperar eso en Nigeria? Ninguna.
Eso es porque las películas se han convertido en un alimento indispensable”.
Eddie Ugbomah¹

El fenómeno de las *home video* en Nigeria alcanzó en la última década unas dimensiones tan asombrosas que no tardó en ser conocido internacionalmente como Nollywood. Con más de 1200 películas al año en diferentes lenguas y con estéticas muy diversas, la industria del vídeo nigeriano se ha convertido en pocos años en uno de los productores de ficción más prolíficos del mundo, cuyos filmes poseen un impacto social difícil de imaginar por otras formas de relato. Impacto, por otra parte, que no se limita al público nigeriano sino que ha alcanzado a buena parte del África subsahariana y a las comunidades de origen africano en Europa y Estados Unidos.

Un modo de producción frenético —de tres a cinco días de rodaje para la mayoría de las películas— y un mercado de explotación de rentabilidad alta pero efímera a causa la piratería masiva marcaron desde el principio esta floreciente industria del espectáculo. En un país en plena crisis económica, la emergente industria del vídeo supuso un sector productivo en expansión al que confiar la supervivencia de miles de nuevos asalariados. Pero además, la industria del vídeo abasteció a la sociedad nigeriana de una gran variedad de relatos sobre ella misma, conectando con las esperanzas, los miedos y los sueños de gran parte de

1. Citado por PIERRE BARROT:
Nollywood. Le phénomène vidéo au Nigeria, Paris, L'Harmattan, 2005, pág. 20.

la población y tratando de darles una forma narrativa en la que los espectadores pudieran reconocerse.

Sus violentas tramas narrativas, la textura extrema de sus imágenes y su agresiva puesta en escena constituyen, además, una respuesta cultural a la conflictiva y traumática transformación social de las últimas décadas. Quizás sea esta la razón, y de acuerdo a la cita que abre este artículo, por la que las historias de Nollywood se han convertido en pocos años en un alimento imprescindible para la sociedad nigeriana.

LA EXPLOSIÓN URBANA Y LA FÁBRICA DE SUEÑOS AFRICANA

En una notable intervención, Onookome Okome vinculó los orígenes de Nollywood con el surgimiento, a principios del siglo XX, de la industria cinematográfica de Hollywood, la fábrica de sueños americana². Esta había ofrecido a las masas de inmigrantes europeos una práctica cultural incluyente y un mundo imaginario en el que hallar un cierto consuelo para su situación de desarraigo. La emergente industria cultural del cine fue, en ese sentido, una importante fuerza de cohesión social que supuso para muchos inmigrantes una forma de integración imaginaria o, dicho de otro modo, un camino para sentirse americanos.

58

El surgimiento de Nollywood³ y su espectacular éxito popular estuvo relacionado con una situación social que ofrecía, salvando las enormes distancias, una cierta similitud. No se trataba, en este caso, de una inmigración masiva de un continente a otro, sino de la migración de grandes contingentes de población desde las zonas rurales a las ciudades, lo que desembocó en la gran explosión urbana de finales de los setenta y principios de los años ochenta. Como todos los procesos de urbanización acelerada, el de las ciudades nigerianas produjo importantes efectos en la subjetividad: individuos que habían nacido y crecido en comunidades regidas por la autoridad de la tradición y cuyo lugar en ellas estaba perfectamente definido, debían enfrentarse a una configuración social en formación y con códigos, valores y roles en continua transformación.

En ese contexto, la emergencia de la industria de filmes en vídeo abasteció a esa nueva población de las ciudades de una nueva forma de entretenimiento acorde con los ritmos de la vida urbana. Les ofreció, además, relatos en los que reconocer algunas de sus experiencias, proyectar sus sueños de ascenso y consolidación social y vehicular sus miedos y angustias ante la emergencia de nuevos códigos e identidades, o problemas como la creciente inseguridad y el desempleo.

Asistir a las proyecciones o reproducir las películas en casa se convirtió así, en buena medida, en una forma de pertenecer a una comunidad imaginaria que compartía unas experiencias similares, que se mostraba preocupada por proble-

2. ONOOKOME OKOME: "Introducing the Special Issue on West African Cinema: Africa at the Movies" *Postcolonial Text*, vol. 3, n° 2, 2007.

3. Esta etiqueta tiende a homogeneizar, en realidad, una gran diversidad de tendencias relacionada con la fragmentación cultural y lingüística del país. En el artículo de DANIEL KÜENZLER en este mismo dossier se analizan de forma diferencial los tres grandes focos de producción en Nigeria y sus diferentes tendencias narrativas y estéticas. En este artículo el análisis se limitará a vídeos comerciales igbo en inglés, comercializados en todo el territorio nigeriano y en buena parte del África anglófono.

mas comunes y que, además, consumía los mismos relatos y podía referirse a ellos para explicar algunas de las claves de su propia sociedad.

Ya en 1992, *Living in Bondage* (Chris Obi Rapu) sintetizó en una sintaxis de apariencia ruda pero eficaz no pocas de las obsesiones, miedos y fantasías de esa nueva población urbana. Dos elementos habría que resaltar de esa cinta que pronto se convirtió en referente de la oleada videográfica de la segunda mitad de la década. En primer lugar, una trama que dramatizaba la situación de los nuevos sujetos urbanos narrando el problemático y violento ascenso social de su protagonista, un personaje que vacilaba entre los códigos de conducta amparados por la tradición y la disolución de las referencias morales en una vida urbana carente de más autoridad que el dinero.

En segundo lugar, un modo de interpelar visual y emocionalmente a los espectadores que inauguraba una forma de representación que pronto se convertiría en un “estándar de realismo”. O, lo que es lo mismo, un registro de actuación y visualización —heredero de la tradición teatral nigeriana, las telenovelas americanas y el cine de acción— percibido como realista por los espectadores y que, en sus rasgos mayores, todavía sigue siendo percibido como tal. La textura extrema de sus imágenes era atribuible, entonces y ahora, a la precariedad económica y tecnológica de la industria⁴, pero suponía también un modo específico de interpelar al espectador con mensajes rotundos que muchas veces daban más importancia al impacto visual de una escena que a su integración en un relato global.

Living in Bondage (C. Obi Rapu, 1992)

4. A los imperativos de un modo de producción frenético y de coste mínimo hay que sumarle la perspectiva de una exhibición de calidad ínfima dependiente del mercado minorista de reproductores domésticos, muchas veces de segunda mano. Ante esas condiciones técnicas, no es extraño que los productores aseguren la comunicación mediante estéticas de trazo grueso, abandonando las caligrafías estilizadas cuyos matices podrían no llegar a su público.



MODERNIZACIÓN URBANA Y CONFLICTO DE CÓDIGOS

La estética de voluntad realista y desgarrada que anunciaba *Living in Bondage* tuvo un notable desarrollo durante todos los años noventa hasta la actualidad y propuso representaciones muy variadas de los nuevos sujetos urbanos. Atrapados entre códigos sociales en perpetua transformación, sus angustiados protagonistas eran el síntoma de una sociedad en que la autoridad de la tradición había dejado de ser intocable.

Muchas de esas películas escenificaron explícitamente el choque entre el universo tradicional y fuertemente mitificado de las aldeas rurales y el vértigo e incertidumbre de la vida urbana. Pero quizás las que metaforizaron con mayor eficacia esa divergencia, llevándola hasta un cierto grado de abstracción, fueron aquellas que trasladaron parte de su acción a Londres, estableciendo un contraste sistemático entre la vida en Nigeria y en su antigua metrópoli⁵. Es el caso de dos de los grandes éxitos comerciales del último lustro, como *Dangerous Twins* (Tade Ogidan, 2004) y *Ousufia in London* (Kingsley Ogoro, 2003), que abordaron el potencial dramático de ese choque cultural desde perspectivas estéticas y narrativas muy diferentes.

El drama de Ogidan, en el que dos gemelos deciden intercambiar sus roles familiares (uno en Lagos, otro en Londres) para suplir la esterilidad de uno de ellos, acaba convirtiéndose en una tragedia sobre la identidad cuando Kehinde decide no devolverle su lugar en Londres a Taiye, y seguir jugando el rol de su hermano ante la mujer de este y sus socios ingleses. Mientras Taiye, que ya había adoptado y hecho suyas las costumbres británicas, fracasa en su imposible readaptación a la vida nigeriana, Kehinde introduce en los negocios y en la vida familiar de su hermano elementos que se presentan como propiamente nigerianos (la corrupción, el patronazgo, el engaño sistemático...). La película convierte así una historia familiar en un conflicto trágico entre dos racionalidades divergentes, entre las que debe moverse el protagonista para asegurar su éxito.

Las aventuras de Ousufia en Londres en busca de la herencia de su hermano recién fallecido explotan, por el contrario, la comicidad generada por su total desconocimiento de los códigos sociales europeos. Al llegar a la metrópoli, Ousufia intenta cazar las palomas de un parque público, se muestra perplejo ante el funcionamiento del w.c. y, entre otras perlas, se halla convencido —él es polígamo— de que la mujer de su hermano forma parte de la herencia. Esos son los elementos que generan la comicidad de un film que comparte la mirada fascinada de su protagonista hacia todos los símbolos del lujo y que empatiza con su incapacidad para discriminar entre los diferentes códigos sociales.

Esos y otros filmes que utilizan a Londres como referente han llevado al paroxismo la tensión entre diferentes códigos sociales y la dificultad de algunos indivi-

5. En el caso de los vídeos hausa, del norte mayoritariamente musulmán, la fascinación por la abundancia y la modernidad metropolitana toma como referente a Arabia Saudí, donde se desplaza a menudo la acción. Es el caso, por ejemplo, de *Khusufi* (Ali Nuhu, 2003).



Dangerous Twins (T. Ogidan, 2004)

duos para moverse entre ellos, en una estrategia narrativa que implícitamente alegoriza las contradicciones de los nuevos sujetos urbanos en la ciudad actual. Sin embargo, los espectaculares y casi fantásticos cambios de vida que narran esas películas son solo la punta del iceberg de una serie mucho más amplia y matizada de relatos de los que la posibilidad del ascenso social —y de su reverso, la caída— constituye el principal carburante narrativo.

No se trata, por supuesto, de un elemento privativo de las fábulas nigerianas: el propio cine de Hollywood nos ha acostumbrado a la puesta en escena de vertiginosos trayectos de movilidad social. Pero el carácter nuclear que esos repentinos golpes de suerte o de desgracia tienen en buena parte de las películas nige-



Living in Bondage (C. Obi Rapu, 1992)

rianas guarda relación con una serie de representaciones de la economía, de la sociedad y del poder que exceden el espacio de las narraciones audiovisuales pero que estas contribuyen, sin duda, a consolidar y a expandir.

IMAGINARIO INTERCLASISTA Y FANTASÍAS DE ASCENSO SOCIAL

La industria del vídeo ha hecho suya la extendida percepción social de que las divisiones de clase en Nigeria son perfectamente permeables, a pesar de su excepcional magnitud. De hecho, la situación económica, social y afectiva de los protagonistas de las películas se define muchas veces por oposición a un espacio de lujo, abundancia y poder, que actúa como polo de atracción en las tramas. Ello es deudor de un imaginario de la dualidad social presente en la sociedad nigeriana desde los tiempos de la independencia⁶, pero que en la última década ha resurgido, aunque con una nueva iconografía, como efecto combinado de la crisis económica y el desigual acceso al consumo global⁷.

Sin embargo, las películas parecen poco interesadas en explorar críticamente el origen o las razones de esa desigualdad o, simplemente, en denunciar su existencia. Su opción es pensarla como un dato previo, natural e incontestable, y limitarse a explotar las posibilidades dramáticas que ofrecen las conexiones reales e imaginarias entre los diferentes mundos sociales.

6. La idea de la división social en dos ciudades diferenciadas jugó un papel central en el imaginario anti-colonial de los años cincuenta y sesenta. En gran parte de la producción cultural de la primera independencia se problematizó esa dualidad social desde una perspectiva crítica y fuertemente politizada, por ejemplo en las novelas de Chinua Achebe o, en el caso del África francófona, en el primer cine de Sembene Ousmane (*Borrom Sarret* o *La noire de...*).

7. La negligente aplicación de los Planes de Ajuste Estructural en Nigeria a partir de 1986 durante la dictadura de Babangida no solamente incrementó la desprotección social de las clases populares, sino que contribuyó a la consolidación de la cultura cleptocrática y a la creciente percepción popular de que la élite política, militar y empresarial se instalaba en una isla de lujo y abundancia mientras la mayoría de la población se ahogaba en la miseria.

Efectivamente, y al contrario que en otras sociedades desiguales, la configuración de las urbes nigerianas no ha aislado tajantemente a los diferentes grupos sociales en función de su riqueza. Ello permite que el lujo y la pobreza extrema convivan geográficamente en una cierta intimidad y los antagonismos económicos no se conviertan en enfrentamientos —ni en solidaridades— de clase. Ciertamente es que esa intimidad interclasista ha consagrado un modelo de patronazgo que reproduce y vehicula el clientelismo estatal hasta el corazón mismo de los barrios —ligándolo no pocas veces a métodos coactivos y mafiosos⁸. Pero también que esa coexistencia alimenta los sueños de promoción social de los más pobres y, en ausencia de una conciencia de clase o de un proyecto de transformación colectiva, potencia el mito y la esperanza del ascenso individual.

Las películas de Nollywood se nutren de ese imaginario de permeabilidad interclasista y hacen de sus sueños de salto social la matriz emocional de muchos de sus relatos⁹. No siempre, claro, de un modo positivo. El tipo de películas denominadas *nju*, por ejemplo, son conocidas por envolver en una iconografía religiosa o mágica estas fantasías de promoción social, vinculando los espectaculares cambios de estatus con sacrificios o rituales de brujería.

Dentro de la concepción del realismo propia de las películas de Nollywood, el hecho de ligar espectaculares y abruptos enriquecimientos al mundo de lo irracional no implica oscurecer su sentido. Al contrario, se trata de un marco de explicación reconocible y asumido por el público como verosímil, que ofrece un sentido claro y convincente a un funcionamiento económico y social de difícil inteligibilidad fuera de esos marcos narrativos¹⁰.

De ese modo, estas películas absorben una función social que en la sociedad nigeriana habían desempeñado tradicionalmente los “fabus”, una suerte de mitos populares que se nutren de los miedos sociales y que, circulando de boca en boca, se extienden por toda la sociedad. Se trata de historias al principio inconexas que articulan acontecimientos que nada tienen que ver entre sí, pero que poco a poco, y beneficiándose del arte de narrar de quienes las reproducen una y otra vez, van remodelándose hasta convertirse en tramas coherentes que pasarán a ser socialmente aceptadas como verídicas. Como señala Frances Harding

El “fabu” como género de comunicación capta y transmite una “explicación” popular de los misterios de la vida. El “fabu” trata a menudo de un misterio en particular: la transformación de la existencia de personas propulsadas de la pobreza a la riqueza a través de medios “invisibles”, es decir, por medios diferentes al comercio o la agricultura o simplemente la buena gestión, sino por el contrario, apoyándose en intercambios y transacciones que una persona normal no puede ver¹¹.

8. Para una interesante reflexión teórica sobre este tipo de intimidad interclasista en sociedades de extrema desigualdad, ver PATRICK CHABAL y JEAN PASCAL DALOZ: *Africa camina. El desorden como instrumento político*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2000.

9. A ello hace referencia JONATHAN HAYNES en su artículo en este mismo dossier.

10. En ese sentido, la recurrencia de las soluciones *deus ex machina* (la herencia de un familiar lejano, el hallazgo fortuito de dinero o propiedades...) no es atribuible a la impericia de los guionistas, sino a que, al igual que la explicación mágica o irracional, son asumidas como verosímiles por el público y no chocan con el estándar de realismo nigeriano.

11. FRANCES HARDING: “Mythes populaires dans les home videos: de l’amour tendre au sexe terrifiant”, en PIERRE BARRROT (ed.): *Nollywood. Le phénomène vidéo au Nigeria*, París, L’Harmattan, 2005, pág. 143.

Una de las principales razones del éxito de las películas nigerianas consiste, de hecho, en haber desplazado el espíritu y el funcionamiento de los “fabus” a una escala de producción industrial. Así, sus historias recogen, absorben, elaboran y dan forma narrativa a algunos de los miedos y angustias sociales surgidos con la explosión urbana de las últimas décadas, añadiéndoles un valor comercial del que los “fabu” carecían. Al igual que estos, las películas de Nollywood construyen tramas coherentes con elementos que poco tienen que ver entre sí en la realidad, haciéndose eco de rumores y leyendas populares y dándoles, de ese modo, extensión social y carta de veracidad pública.

Dentro de esa lógica, los enriquecimientos repentinos y el espectacular ascenso social se han vinculado repetidamente en los relatos de Nollywood a las otras dos preocupaciones mayores de las que sus películas se hacen cargo, y a las que me referiré en lo que sigue. Por una parte, las conflictivas relaciones entre los géneros y, en especial, la dificultad de las relaciones amorosas en un escenario en que conviven no sin fricción la vigencia de la tradicional autoridad patriarcal con nuevos modelos de masculinidad y, sobre todo, de feminidad. Por otra, una violencia que ha perdido su carácter sacrificial, religioso o purificador y que, carente de



anclaje en la autoridad o en el más allá, se muestra desproporcionada con respecto a los conflictos que trata de solucionar y que, por ello mismo, genera nuevos escenarios conflictivos en los que será de nuevo convocada.

12. En su estudio sobre la expansión de los *slums* como paradigma global, Mike Davis ha analizado de forma convincente algunos de los efectos de la urbanización acelerada y masiva de las últimas décadas en las sociedades de extrema desigualdad social. La ciudad de Lagos constituye uno de los ejemplos más importantes de ese proceso, que ha dado lugar a los *slums* más grandes y poblados de África. Véase MIKE DAVIS: *Planet of Slums*, Londres, Verso, 2006 [trad. cast., *Planeta de ciudades miserias*, Madrid, Foca, 2007].

13. No es extraño que esa crisis haya visto la emergencia de un importante aunque marginal movimiento feminista nigeriano. La escritora y activista Ife AMADIUME hacía referencia ya en 1987 a la flexibilidad y maleabilidad de las categorías de género en la sociedad nigeriana, en un libro ya clásico del feminismo africano: *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*. Sobre el surgimiento de los feminismos africanos véase SOLEDAD VIEITEZ CERDEÑO y MERCEDES JABARDO VELASCO: "África subsahariana y diáspora africana: género, desarrollo, mujeres y feminismos", en ENARA ECHART y ANTONIO SANTAMARÍA (eds.): *África en el horizonte*, Madrid, Catarata, 2006, págs. 165-194.

14. En su análisis de las representaciones de género en Nollywood, Taiwo Oloruntoba-Oju se refiere a ello como "sexo transaccional". Taiwo Oloruntoba-Oju: "Dèdè n d ku ikú n d Dèdèl: Fe/male Sexuality and Dominance in Nigerian Video Films (Nollywood)", en *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, vol. 11, 2006, págs. 5-26.

MUJERES AMENAZANTES Y AMORES INCIERTOS

Como en otros países africanos, uno de los efectos de la explosión urbana de las últimas tres décadas¹² ha sido la conflictiva integración de las relaciones de género en una vida urbana marcada por exigencias laborales, económicas y por patrones de convivencia y moralidad muy diferentes a las que regían las comunidades rurales de origen. Explicado de forma harto esquemática, podríamos sugerir que los modelos de masculinidad y feminidad que tenían a la tradición —cualquiera que esta fuera— como principal autoridad comenzaron a entrar en contacto con otros polos de atracción y legitimidad social —económicos, sexuales o estéticos— difícilmente conciliables, en algunos casos, con el mandato tradicional. No se trata, entiéndase bien, de la sustitución de un modelo de género tradicional por otro modelo moderno, sino de un conflicto de autoridades, códigos y legitimidades que es, en sí, propiamente moderno.

La consideración anterior no es cierta, seguramente, para la totalidad de la sociedad urbana en Nigeria, pero marca una tendencia importante en ella. En cualquier caso, la extendida percepción social de una crisis de los modelos tradicionales produjo la aparición no solo de una cierta esperanza para muchas mujeres y una mayor atención hacia su discriminación¹³ sino también, y sobre todo, la emergencia de nuevos miedos sociales en torno a la amenaza de una feminidad desordenada y deseante.

Los relatos de Nollywood no tardaron en hacerse eco de esa preocupación a veces angustiosa y con el tiempo le han dado una cierta coherencia narrativa, construyendo una gran variedad de conflictos dramáticos causados por el carácter desbordante y voraz de ciertas figuras femeninas. En esos relatos, la sexualidad ha sido recurrentemente representada como una herramienta de acceso a la riqueza y al poder o como un medio de negociación entre los géneros. La frase "debes utilizar lo que tienes para conseguir lo que quieres" aparece repetidamente enunciada, aunque con diferentes variantes, por muchas de las mujeres de esas historias¹⁴.

Representando la sexualidad como vehículo y estrategia para transformar la vida de los individuos mediante la adquisición de poder, estas películas consiguen un doble y contradictorio objetivo. Por una parte, al sancionar negativamente la utilización del sexo como medio de progreso social presentan un mensaje crítico con la mercantilización de la sexualidad, respetuoso con la moral pública y toca-

do con un aura de sensibilidad social. Por otra, hace de eso mismo que critica un objeto de entretenimiento y placer visual, cuando no, simplemente, de voyeurismo.

La trama amorosa de *Sweet Love* (Osita Okoli, 2006) presenta una gama de situaciones y conflictos que dependen todos ellos de esa representación amenazante de una sexualidad femenina vinculada al interés económico y al ansia de ascenso social. Basta para comprobarlo una somera descripción de la historia: Dennis es un hombre joven y rico que en la primera escena del film es atracado por su propia prometida, recibiendo un disparo en el pecho y la explicación de que, evidentemente, ella no puede seguir esperando a que él decida casarse para recibir su parte del botín. Seis meses después, la película muestra a Dennis en una situación de extrema precariedad económica, momento en que conoce por casualidad a Susan, una mujer de clase media. Cuando inician una relación amorosa, la débil situación económica de Dennis se hace más evidente y Susan se ofrece sucesivamente a pagar sus deudas, el alquiler, a alimentarlo, a pagar la fianza cuando lo detienen o a pagar el hospital cuando sufre un accidente. En el último tramo del film, Dennis revela la verdad: su pobreza ha sido fingida para hallar un amor verdadero y librarse de la sombra de aquellas mujeres a las que únicamente interesara su riqueza.

Toda la trama se sostiene, pues, sobre la amenaza de un tipo de mujer capaz de hacer pasar por amor verdadero su sed de dinero¹⁵. También, y quizás de un modo más importante, sobre la angustia masculina ante su incapacidad de discernir los signos de amor reales de los fingidos. La sucesión de pruebas que Dennis pone a Susan para asegurarse de su amor constituyen, en ese sentido, un intento de reestablecer una cierta confianza hermenéutica en un paisaje urbano saturado de mensajes equívocos y de escasa fiabilidad, en el que se ha vuelto casi imposible discriminar entre la veracidad o la falsedad de sus signos.

Las subtramas del film ahondan en ese mensaje. En su segunda parte hace aparición el hermano de Dennis, de un talante opuesto al del protagonista, que no duda en complacer la avaricia consumista de la mujer que le sedujo poco tiempo atrás y sin muchas sutilezas en un *night-club*. Sucesivas escenas ilustran repetidamente su desenfundada capacidad de consumo y su fascinación ante bolsos, vestidos y zapatos, así como la relación directa entre el volumen de sus adquisiciones y las muestras de cariño a su pagador. Cuando Dennis, enamorado de Susan, expone sus virtudes a su hermano, este le responde: “Ninguna mujer es especial en sí. Lo que las hace especiales es el dinero que tengas. Si tu dinero se va, eso especial también se esfuma”. Efectivamente, y tras gastarse una fortuna en ella, pocas secuencias más tarde hallará a su avariciosa novia en brazos de otro hombre más rico.

La película contrapone, así, la búsqueda de autenticidad en las relaciones amorosas de Dennis a la resignación de su hermano ante una forma de sexualidad

15. *Real Love* es el título de la canción que se repite sin cesar en la banda sonora.

degradada por su relación con el dinero. De ese modo, el film no solo hace suya la frustración y el miedo social ante la emergencia de nuevas figuras femeninas sino que trata, además, de darles una forma narrativa coherente y efectiva.

Sweet Love no es, claro, un caso aislado, sino que se integra en una extensa gama de películas que tratan de traducir el miedo generado por el conflicto de autoridades, modelos y códigos sexuales de la vida urbana en una serie de representaciones codificadas que fijen en una imagen convincente y fácilmente inteligible un proceso social mucho más complejo y lleno de matices. Siguiendo la estela de los “fabu” a los que anteriormente me he referido, las películas de Nollywood tratan así de hacer frente, pero también de rentabilizar comercialmente, las frustraciones y preocupaciones sociales surgidas con la conflictiva modernización urbana.



Dangerous Twins (T. Ogidan, 2004)

16. El productor Don Pedro Osabeki así lo señala: “El factor que ha alejado a la gente del cine es la inseguridad. Al final de los ochenta y principios de los noventa (...) la inseguridad alcanzó su paroxismo, y la gente dejó de salir. El fenómeno vídeo se convirtió en una respuesta práctica porque casi todo el mundo tenía un magnetoscopio” en PIERRE BARROT (ed.): *Nollywood. Le phénomène vidéo au Nigeria*, París, L’Harmattan, 2005, pág.

VIOLENCIA URBANA Y TRAMAS NARRATIVAS

De entre todas esas preocupaciones sociales, la que atañe a la violencia es quizás la más importante y su omnipresencia en todos los niveles de representación de las películas así lo atestigua. De hecho, el propio surgimiento de Nollywood como industria del entretenimiento y el tipo de ocio que ofrece a sus espectadores se halló estrechamente ligado al problema de la violencia urbana. La creciente sensación de inseguridad en las ciudades de los años ochenta y los primeros noventa —tras la crisis económica y social que siguió a la aplicación de los planes de ajuste estructural por el gobierno de Babaginda— derivó en un repliegue del ocio al espacio doméstico¹⁶.

Los años de desarrollo de la industria videográfica fueron contemporáneos, además, de uno de los periodos de mayor violencia e inestabilidad económica de la historia de Nigeria: tras las frustradas elecciones de 1993, un nuevo golpe de Estado llevó al poder al general Sani Abacha, que no lo abandonaría hasta su repentina muerte en 1998, dejando como legado un largo periodo de terrorismo de Estado y brutal represión. El *shock* de sus medidas económicas y policiales, que se sumaban a las producidas por el anterior gobierno militar, se tradujo en un auge del descontento social que, carente de espacios de expresión pública, desembocó en nuevas formas de violencia urbana. Una violencia extrema ligada a los mundos de la delincuencia y el crimen organizado, carente de sentido social o religioso y, por ello mismo, con una apariencia de omnipresencia y arbitrariedad que la hacía especialmente amenazante para la mayoría de la población.

La industria de Nollywood tuvo su proceso de expansión en ese contexto de crisis económica, política y social y, como es lógico, se impregnó de todas las frustraciones y fantasmas de una sociedad en proceso de desestructuración y atravesada por diferentes tipos de violencia. Se ha señalado suficientemente el carácter nuclear que esta tiene en las historias de Nollywood, pero quizás no tanto el contradictorio rol que la industria del vídeo desempeña en la socialización de las imágenes de la violencia.

Al igual que he señalado anteriormente con respecto a otros elementos conflictivos, las tramas de Nollywood, plagadas de secuestros, violaciones, incestos, asesinatos y exorcismos desplazan a estructuras reconocibles por el espectador una violencia más sorda, arbitraria y amenazante. A través de fábulas muy codificadas y con motivaciones bien definidas —el ansia de poder, los celos y la venganza— la violencia se asocia en ellas a procesos admitidos como verosímiles y que forman parte del repertorio cultural, ofreciendo claves de inteligibilidad a una violencia que angustia a la población, entre otras cosas, porque carece de narrativas en las que integrarla¹⁷.

Así, por una parte, las historias de Nollywood ofrecen un cierto sentido social y narrativo a una violencia que angustia, precisamente, por carecer de él. Pero, por otra parte, al tratar de dar forma narrativa a los miedos sociales sobre la inseguridad, contribuyen a extenderlos y a consolidarlos, dándoles carta de veracidad y un sólido imaginario de referencia.

Pero su centralidad argumental no agota el modo en que sus películas han absorbido y dado respuesta a la problemática de la violencia urbana. Volvamos a *Sweet Love* y a su espectacular arranque narrativo: Dennis sale de una mansión acompañado de su pareja, pero antes de llegar al coche un hombre de aspecto desaliñado se acerca hasta ellos en moto y le apunta con un revólver. En ese momento, su prometida se apropia del dinero con que Dennis debía pagar a sus empleados y, ante el asombro de este, le explica que no piensa esperar toda su vida a que él se decida a casarse con ella.

86. Si bien el mercado de vídeos para consumo doméstico es el centro de la industria de Nollywood, lo cierto es que sus relatos son también exhibidos en espacios callejeros habilitados para ello y en precarias salas de proyección de todo el país. ONOKOOME OKOME: "Nollywood: Spectatorship, Audience and the Sites of Consumption", en *Postcolonial Text*, vol. 3, nº 2, 2007.

17. Aparte, claro, de los "fabu", a los que estas películas confirman y complementan.

La demanda de clemencia de Dennis obtiene como única respuesta un disparo en el pecho, que es intensamente subrayado con diferentes recursos visuales. El gesto del atracador de apuntarle con el revólver aparece repetido desde tres ángulos diferentes, a lo que sigue un violentísimo movimiento de cámara y, como colofón, la ralentización del disparo para que podamos ver el recorrido de la bala hasta entrar en el pecho. Esa sucesión de subrayados crea un “efecto Matrix” precario tecnológicamente, pero con todo espectacular.

Aunque ese frenético arranque narrativo pareciera exigir un metraje trepidante repleto de acción, lo cierto es que esta es la única escena de violencia que aparece en las tres horas y media de duración de las dos entregas de *Sweet Love*. Sin embargo, así como un soldador une dos materias separadas a través del fuego, la violencia de esa secuencia articula y da un sentido muy claro a los dos componentes centrales de su trama, a los que ya he hecho referencia antes: la fantasía de un abrupto cambio de estatus social y la inconsistencia de las relaciones amorosas.

Además, esa secuencia inaugural revela una concepción determinada del relato que no es extraña a la mayoría de las producciones nigerianas. Aunque todo haga pensar que nos hallamos ante un asesinato sin solución —la imagen ralentizada de la bala no deja lugar a dudas sobre su impacto en el pecho—, Dennis vuelve a aparecer con una salud perfecta sin que se aclare en ningún momento cómo ha conseguido salvar su vida tras la agresión. Si ese disparo carece de importancia para el desarrollo del film, ¿por qué entonces convocar tanta energía retórica en un elemento que no tiene coherencia con el resto del relato?

Desde la lógica de Nollywood la respuesta parece clara: la disfuncionalidad narrativa de esa acción carece de importancia ante su rendimiento dramático y su potencial espectacular. Más importante que la coherencia narrativa es la posibilidad de atrapar la atención del espectador y sacudirlo con una imagen violenta, aunque esta no halle continuidad, ni narrativa ni estética, en el resto del filme.

De lo anterior se puede extraer una conclusión, que atraviesa buena parte de los relatos nigerianos: la violencia no solo es un elemento importante de sus tramas que sirve de carburante o solución narrativa para los conflictos dramáticos, sino que funciona, además, como polo de atracción estética y visual de un modo tan intenso que detiene, en ocasiones, la continuidad y el sentido de las historias en las que toma parte.

LÓGICA NARRATIVA Y SOBRESTIMULACIÓN SENSORIAL

No siempre, claro, el desajuste entre la espectacularidad de la acción y su coherencia narrativa es tan llamativo como en *Sweet Love*, pero lo cierto es que en buena parte de los filmes los recursos visuales más llamativos y la mayor energía

retórica se concentran en las escenas de violencia. Incluso en los casos menos elaborados, la mostración de una acción violenta o de un cadáver adquiere una centralidad desproporcionada con respecto a su valor narrativo. Sirva el ejemplo de *Last April* (Ikenna Ezeugwu, 2006), donde se repite hasta nueve veces en menos de un minuto el mismo inserto del rostro de un cadáver, con los ojos abiertos y la lengua fuera, en la escena en que el protagonista encuentra un cuerpo que ya habíamos visto morir en una escena anterior. Cuando se trata de violencia no importa la información que aporten las imágenes, sino la intensidad con que golpeen al ojo del espectador.

Del mismo modo, la lógica acumulativa de algunas narraciones hace que en muchas de ellas sea menos importante la progresión del relato que la pautada sucesión de impactos en la conciencia del espectador. Es el caso del gran éxito *Blood Sisters* (Tchidi Chikere, 2005), que narra las continuas fechorías de una perversa mujer marcada por la envidia hacia su hermana. Durante casi todo el metraje, la misma estructura secuencial se repite una y otra vez, sin que se produzca ningún viraje en la psicología de los personajes: aunque la hermana pequeña muestre repetidamente una evidente mala fe y un indisimulado sadismo¹⁸, la confianza de su hermana mayor siempre se renueva en la próxima secuencia, preludio de una nueva decepción que traerá, claro, consecuencias fatales que el espectador ha intuido desde el principio.

En este y otros filmes similares, las secuencias son casi equivalentes, carecen de continuidad narrativa y cada una repite la información y la estructura de sentido de la anterior¹⁹. Se trata, en sus ejemplos extremos, de una lógica antinarrativa, que para asegurar la atención del espectador debe hallar para cada secuencia una forma más agresiva (visual o dramáticamente) que la anterior.

No es esta, por supuesto, la única tendencia estética de Nollywood, pero se halla presente con mayor o menor intensidad en sus grandes éxitos comerciales y no es en absoluto divergente con la concepción del realismo urbano a la que apuntaba *Living in Bondage* más de quince años atrás. Se trata de un modo de interpelar a los espectadores que conecta con una sensibilidad sobreestimulada, propia de una sociedad cuya abrupta transformación ha saturado el espacio urbano de mensajes y códigos heterogéneos entre sí que luchan por ganar la atención de los habitantes de la ciudad. Salir a la calle en Lagos es, de hecho, confrontarse a una gran variedad de reclamos comerciales, alimenticios o religiosos que tratan de hacerse escuchar entre el ruido del tráfico y la industria urbana.

Los relatos de Nollywood se dirigen, pues, a sujetos que difícilmente pueden absorber y procesar la multiplicidad de estímulos sensoriales que salen a su paso en la ciudad, y que por ello deben ser interpelados con una cierta agresividad, si se desea convocar su atención. Sus películas, precarias tecnológicamente y some-

18. Interpretada por una de las mayores estrellas de Nollywood, Genevieve Nadjji, el malvado personaje mantiene durante todo el filme una actitud constante de hostigamiento hacia su hermana: la acusa públicamente de sus propias acciones o de agredir a alguien cuando en realidad la defendía a ella, da datos falsos a su novio que precipitan que este la abandone, levanta sospechas sobre relaciones con hombres inexistentes. En el tramo final, llega a robarle marido e hijos mientras su hermana agoniza en el hospital.

19. Los procesos de seducción son especialmente propicios a este tipo de secuencialización acumulativa. En *Hanged by Love* (Leo Onwordi, 2004), el protagonista debe recuperar la propiedad hurtada a su padre y para ello debe seducir a la hija de quien lo asesinó. Cuando lo consigue se suceden durante más de treinta minutos los diferentes encuentros entre ambos en diversos espacios románticos (la calle, un parque, una lancha a motor) con un acompañamiento musical que se repite y que evita que podamos escuchar su conversación. Ausente de cualquier evolución narrativa, el placer espectacular se concentra en la contemplación del lujo, la gestualidad galante y una retórica visual entregada a subrayar los elementos románticos de la escena.

tidas a un frenético ritmo de producción, han hecho de sus texturas extremas, sus estructuras repetitivas y la búsqueda del impacto visual y emotivo un modo muy eficaz y culturalmente relevante de conectar con esa sensibilidad sobreestimulada que caracteriza a los sujetos urbanos de la contradictoria modernidad nigeriana.

Sueño y pesadilla de la modernización urbana. Relatos y estéticas de la violencia en los videos nigerianos

La industria del vídeo nigeriano constituye una singular respuesta cultural a la fenomenal transformación que han experimentado las ciudades africanas en las últimas décadas, debida a la emigración rural masiva. Sus películas ponen en escena algunos de los sueños de esa conflictiva modernización urbana, pero también tratan de dar forma narrativa a los miedos, inseguridades y tensiones que ésta ha generado. Sus violentas tramas narrativas, la textura extrema de sus imágenes y su agresiva puesta en escena constituyen, además, una forma efectiva de dirigirse a sujetos sobreestimulados por la multiplicidad de discursos, mensajes y estímulos sensoriales que reclaman su atención en la ciudad actual.

Palabras clave: África, Nollywood, industria audiovisual, producción en vídeo, piratería audiovisual, subdesarrollo, megaurbes

Dreams and Nightmares of Urban Modernization: The aesthetics of violence in Nigerian Videos

The Nigerian video industry is a unique cultural response to the tremendous transformation that has been taking place in African cities in recent decades due to massive rural emigration. These films bring to the screen the hopes and dreams of those caught in this turbulent modernization, as well as give form to the fears, insecurities, and tensions that are inevitably generated therein. Narratives permeated with violence, and images seeped with texture and aggression, effectively connect with those spectators who exist in a world of multiple discourses, ultra sensory stimulation, and contradictory messages that all vie for their attention in this modern city.

Key words: Africa, Nollywood, audiovisual industry, video production, audiovisual piracy, underdevelopment, mega-urbs