



Estudios de Asia y África

ISSN: 0185-0164

reaa@colmex.mx

El Colegio de México, A.C.

México

Ttoasije, Antumi

Video popular nigeriano: una corriente creadora

Estudios de Asia y África, vol. XLV, núm. 3, septiembre-diciembre, 2010, pp. 733-755

El Colegio de México, A.C.

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58620950007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# CULTURA Y SOCIEDAD

## VIDEO POPULAR NIGERIANO: UNA CORRIENTE CREADORA

ANTUMI TOASIJE  
*Centro de Estudios Panafricanos*

### El cine de África negra: una mirada moral

Un repaso rápido a los hitos del cine africano<sup>1</sup> nos dice dos cosas: una, que el cine<sup>2</sup> africano no ha sido un cine de acción sino de concepción y, dos, no menos importante, que se manifiesta una voluntad moral en toda o casi toda producción africana. Aparentemente es como si nos encontráramos ante una oportunidad de denuncia; en efecto, hacer cine en un país de escasos recursos es una más que inusual oportunidad comunicativa; sin embargo, podemos avanzar más en nuestro análisis.

Oficialmente el cine africano, si exceptuamos el área norteafricana con usos culturales específicos y diferenciados del resto, empieza con la película senegalesa de 19 minutos *Borrom Sarret* en 1963. Aunque para 1963 hacía tiempo que en Nigeria se había realizado ya un docudrama de 90 minutos. Pero al margen de intentos previos (películas documentales realizadas en Europa como *Afrique sur Seine*, rodada en 1955 en París por el director senegalés Paulin Soumanou Vieyra, y otras colaboraciones incontables), ésta es la primera cinta que se considera reúne las tres características necesarias para ser cine africano: un director africano, Ousmane Sembene, un guión africano y una realización africana. Ya desde *Borrom Sarret*

<sup>1</sup>En lo sucesivo, por economía de palabras, diré africano por “de África Negra”.

<sup>2</sup>Se debe entender también que nos referimos siempre, salvo indicación en contra, a cine de ficción.

encontramos una voluntad de denuncia, al retratar la vida de los transportistas de Dakar con un antihéroe zarandeado por la adversidad. Puede pensarse que quizás esta voluntad se deba a que su autor se formó en los Estudios Gorki de Moscú, con su tradición marxista pasada por un tamiz neorrealista, o porque, de hecho, simplemente, la situación africana actual exige con facilidad la denuncia, como quizás lo exigió para Visconti la situación italiana en su momento; es fácil establecer un puente entre *El ladrón de bicicletas* y *Borom Sarret*, al fin y al cabo el mulero de *Borrom Sarret* pierde también su medio de vida, su carro, aunque esta vez a manos de la intransigente policía.



*Borom Sarret*, 1963.



*Yeelen*, 1987.

Otro hito, *Yeelen* (La luz), del maliense Souleyman Cissé, quizás sea la película africana de mejor factura estética. Entre *Borom Sarret* y la ganadora en 1990 del premio especial del jurado de Cannes hay veinticuatro años de diferencia, lo que en términos históricos es una generación. Sin embargo, *Yeelen* es aún una película profundamente moral; la búsqueda espiritual es quizás el pretexto para desplegar un cuadro de valores específicos, dignos de atención no por lo antiguos sino porque todo el que haya tenido contacto con las realidades africanas sabe que lo que se relata en *Yeelen* es la búsqueda inmaterial que contrasta con el materialismo al que se ven abocadas hoy las culturas Negras, el pasado precolonial donde todo tiene un sentido místico y donde toda acción es realmente ética.



*Pièces d'Identités*, 1998.

Podemos hacer un último salto y desembarcar en *Pièces d'Identités*, película de la República Democrática del Congo dirigida y producida por Mweze Ngangura en 1998.

Estamos aquí ante lo que parece una conjunción de los precedentes. El rey del Congo, el *Manicongo*, viaja a Bélgica, entonces un país colonizador, para visitar a su hija que estudia medicina; el viaje es un cúmulo de despropósitos donde el racismo y la incompreensión no son los menores. Es un antihéroe en cierta medida como en *Borom Sarret*, pero a un tiempo, un duelo de identidades y de conocimiento como en *Yeleen*. La dignidad africana se enfrenta a la falta de horizontes morales del mundo llamado occidental. El cine africano nos sitúa de nuevo en esa gema de múltiples facetas, y no se sustrae nunca o casi nunca de su función, explicada casi siempre como una respuesta a las condiciones en que se encuentra el continente negro.

Pero dije que podíamos ir más allá. ¿Y si la intencionalidad moral en la producción filmográfica africana, al margen de la situación actual del continente, al margen del lugar donde hayan estudiado sus directores, tuviese una sólida raíz africana? Como una máscara fang o dogón, adorada por los coleccionistas europeos, que vaciada de contenido no tiene ningún sentido

en África, y sin las operaciones religiosas y mágicas adecuadas no es más que un trozo de madera, por muy bien tallado que esté. Encontramos que en un sentido básico y popular toda producción del arte escénico africano, toda manifestación de poesía o relato acompañado de música, ha tenido un componente aleccionador; incluso en la danza se puede rastrear este componente. Los motivos tradicionales son claros: el mundo está regido por fuerzas invisibles que tarde o temprano colocan a cada uno en su sitio. El empuje de estas ideas no es tan claro hoy; la presencia de sistemas morales foráneos como el cristianismo y el islam han ido mermando una tradición de educación propia basada en la ética animista dentro de la comunidad y con intermediarios como los Griots o como los maestros de la Palabra;<sup>3</sup> sin embargo, parece que persiste esa idea de arte instrumentalizado. Es común en el público africano considerar que una película no es “buena” si no ha aprendido algo, algo que en realidad ya sabe; y desea ver que el orden cósmico se manifieste: la justicia, el Maat<sup>4</sup> que retribuye a cada cual y restituye a todos el Magara<sup>5</sup> sagrado.

Éste ha sido el recorrido habitual del cine africano, un recorrido que debería poder seguirse hasta el otro lado del Atlántico, la tierra de la diáspora de los descendientes de personas esclavizadas, donde las pervivencias culturales en otras artes, en especial la música, han sido sólidamente establecidas

Y si las producciones africanas contrastan con las producciones afroamericanas en lo tocante al ritmo, puesto que el cine africano es de ritmo rural universal —en la medida de un *Pelé el Conquistador*, o de un *Dersu Urzala*—, mientras que el cine afroamericano ha sido siempre veloz, sincopado, urbano; a veces, como en *Nola Darling* de Spike Lee, o *Do the Righth Thing*, un cine mosaico, pero también un cine espectáculo como en

<sup>3</sup>Las referencias a estas dos figuras son abundantes en estudios de carácter histórico o etnológico, como introducción sirva el primer volumen de la *Historia General de África* editada por la Unesco en 1981.

<sup>4</sup>Concepto egipcio divinizado que expresa el orden cósmico a través de la equidad y la rectitud moral para alcanzar una vida armoniosa en ésta y en la otra vida.

<sup>5</sup>Concepto bantú que expresa la energía vital que todo ser vivo posee y la cual, si es lesionada, es la base jurídica bantú para considerar un hecho delictivo: Véase Janheiz Jahn, *Muntu: las culturas neoafricanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

*Shaft*. Sin embargo, *Shaft*, *Nola Darling* o *Los chicos del barrio* de John Singleton tienen todas una lectura moral y de denuncia, aunque también desde luego un lado consolidado de entretenimiento. Este lado de entretenimiento estaba hasta ahora, salvo excepciones, fuera de los supuestos de la cinematografía africana; sus pioneros buscaban una perfección estética en consonancia con el cine europeo de tradición intelectual, y probablemente considerarían una vulgarización, al igual que muchos directores europeos, la tradición del entretenimiento puro de Estados Unidos o de numerosas creaciones asiáticas, como las de Hong Kong o las del llamado *Bolliwood*.

En consecuencia, el público africano no ve las películas africanas; las salas no se llenan comúnmente con los estrenos africanos de los grandes autores sino con los éxitos de la máquina creadora de tramoyas de Estados Unidos e incluso de India. Aunque se cumplan los requisitos moralizantes, hay mucho más que ir a ver en una película. Éste es, por supuesto, un problema común a todas las industrias desprovistas de mercadeo o *marketing* y *merchandising*, como se suele decir. Es ahí donde el video nigeriano demuestra su osadía, irrumpe en la propia África con fuerza; no tiene ningún complejo o los tiene todos, es tribal o antitribal, es ritual o antiritual, es tradicionalista o de una modernidad a menudo muy *kitsch* y lleno de frescura; en definitiva, no se hace para que los *oibó*<sup>6</sup> lo vean, sino para los africanos, con todas las consecuencias, lleno de la fuerza que puede derivarse de un magma artístico de tales proporciones.

### Una fiesta visual con muy pocos medios

En Nigeria sería difícil asegurar cuál fue la primera película de ficción. Si no tomamos en cuenta los primeros ensayos y obras mixtas, tras *Fincho*, dramatización documental dirigida y producida por Sam Zebba en 1958, apenas hay nada; *Kongi's Harvest*, basada en una obra del dramaturgo Akinwande Oluwole

<sup>6</sup> Término yoruba para designar a las personas blancas; es de aplicación general en Nigeria referido en especial al periodo de la colonización.

Soyinka, y rodada en 1970 en Nigeria, está dirigida en realidad por el afronorteamericano Ossie Davies. Tal vez corresponda el honor a *Ajan-Ogun*, de Ola Bagolun, rodada en 1976, que fue un rotundo éxito especialmente entre el público yoruba, pero que trascendió ese límite. Posteriormente, Tunde Kelani produce varios largometrajes en 16 mm que se entregan por partes y son exhibidos en televisión; es el caso de *O Le Ku o Ti Oluwa Nile*. Éste fue el inicio de una eclosión de películas fundamentalmente en yoruba y subtituladas en inglés. En efecto, las primeras producciones serán en inglés, la lengua colonial y la lengua oficial en toda la federación, y en yoruba, la lengua del sudoeste, para extenderse después a la esfera cultural Edo e Igbo; pero en este último caso fundamentalmente en inglés. Estos focos se localizan en el sur y centro del país, cristiano y animista; el norte de tradición cultural islámica es menos proclive a la producción cinematográfica. El origen yoruba no es casual; principalmente porque la cultura yoruba tiene una centenaria, si no milenaria, tradición dramática, con representaciones populares y cortesanas de los grandes mitos de la religión y la historia en un teatro total, con danza, música, poesía y canciones, y con una puesta en escena completa. Puede llamarse con propiedad a la cultura yoruba, formada también por conjuntos de ciudades-Estado, la Grecia africana; o quizás habría que llamar a la cultura helénica clásica la yoruba europea. Pero también conviene indicar que la producción fílmica en el ámbito cultural Igbo, que hoy despega, estuvo durante mucho tiempo colapsada por el trauma sufrido durante la guerra secesionista de Biafra en los años setenta y su posguerra, de la que fueron protagonistas y víctimas.

Realizar películas ha sido altamente gravoso en cualquier parte del mundo, quizás uno de los mayores costos de la producción cinematográfica es y será la película y su procesado. En Nigeria, la Colonial Film Unit, fundada en 1939, había derivado en la Federal Film Unit en 1947, que a su vez se convirtió en la National Film Corporation en 1979, entidad gubernamental encargada de la promoción cinematográfica. Este organismo estableció un laboratorio de revelado en Jos, pero la experiencia no suponía una independencia real para la producción, puesto que todos los materiales debían ser importados.

Habría que esperar a la llegada de un nuevo medio, el video. Utilizado inicialmente en los estudios de televisión, nadie se planteó traspasar esa barrera hasta que en Japón aparecieron los formatos caseros que incluían un magnetoscopio de costo razonable.<sup>7</sup> Aunque su promoción pública inicial en los países con mayor poder adquisitivo no incluía la autoproducción, sino que se destinaba al cine de gran formato. Esta división entre soportes, cinta magnética y fotogramas sobre una superficie plástica, estaba clara en principio porque la calidad del video no ha podido competir nunca con la calidad del celuloide y también porque la videocámara doméstica no estuvo disponible hasta 1980. La génesis del video de ficción se debe pues vincular necesariamente a la televisión por una parte, y por otra a la realización, privada y profesional, de reportajes sociales, bodas, bautizos, etcétera; demanda que permitirá la popularización y abaratamiento de las cámaras. Nigeria sigue procesos similares, con cerca de 45 millones es, con diferencia, el país de África Negra con mayor número de consumidores de videos domésticos, pero por otra parte cuenta con la más sólida red televisiva del continente: el Gobierno Federal Nigeriano tiene la titularidad sobre 40 televisiones públicas, además existen 30 emisoras de televisión pertenecientes a los estados de la federación, tres emisoras vía satélite con licencia global y dos canales privados de multioferta.<sup>8</sup>

A partir de los años ochenta, países francófonos con economías débiles, como Burkina Fasso o Malí, han visto incrementado su patrimonio fílmico con producciones para la gran pantalla de gran calidad; sin embargo, Nigeria, con mayores recursos, se ha visto abocada al económico sector del video, perdiéndose el impulso inicial. Las razones son múltiples: por una parte, los países francófonos se han beneficiado del apoyo francés, a través de la cooperación y de diversos organis-

<sup>7</sup>En 1951 tiene lugar la primera grabación sobre un soporte ensayado desde 1946, la cinta de video, el magnetoscopio es obra de la RCA (African and Caribbean Albums). En 1956, la empresa 3M Scotch comercializó la primera banda de video. En 1975, la empresa Sony sacó al mercado el Beta-max, y la empresa JVC dio a conocer el VHS. En 1980, Sony sacó su primera videocámara doméstica. La expresión costo razonable se aplica aquí a las economías boyantes.

<sup>8</sup>Africa Film & TV-Furco, Ltd., "Nigeria Profile" [[www.africafilmtv.com](http://www.africafilmtv.com)].



mos, cosa que no ha sucedido con los países anglófonos como Ghana o Nigeria;<sup>9</sup> por otra parte, en Nigeria la situación de inseguridad pública que se vive desde mediados de los ochenta, sobre todo en las grandes conurbaciones del sur, hace que la actividad, normalmente nocturna de la exhibición de películas en locales públicos, comporte numerosos riesgos. Además, las turbulencias políticas sufridas por este agitado país no han beneficiado la posible promoción, desde los poderes públicos, de la industria.

Pero quizás el argumento de mayor peso sea que los espectadores, generalmente, prefieren la seguridad de sus hogares, donde, dado el caso, pueden ser invitados familiares y amigos que no posean video, lejos de los peligros de la vida nocturna de Lagos o de Benin y donde además el tipo de socialización se acerca más al modelo de familia extensa propio de la región. Así pues, desde principios de los noventa se abre paso el video, en especial en los países del África anglófona, Ghana y Nigeria, pero también Zimbabwe, Sudáfrica y en menor medida Kenia.

El primer gran éxito nigeriano producido en video puede decirse que fue *Living In Bondage*, película de dirección y ambientación Igbo, dirigida por Vic Mordi, seudónimo de Chris Obi Rapu. Otro gran éxito de 1992 es *Eewo* (Tabú), película yoruba, dirigida por Ladi Ladebo. Es significativo que ambas películas trazan un asunto de gran interés para la filmografía nigeriana, la brujería y sus consecuencias. En *Living In Bondage*, un hombre se ve compelido por una secta secreta a sacrificar a su amantísima esposa, y ofrecerla a sangrientos dioses para obtener beneficios económicos; el castigo será ejecutado por el espíritu de la asesinada, que persigue al ritualista hasta que se vuelve loco y sólo cesa en su persecución mediante la intercesión de los familiares de él. Finalmente todo acaba en una iglesia con el arrepentimiento del protagonista.

Estas películas se realizan con unos costos cercanos a los 10000 dólares estadounidenses, lo cual no deja de presentar problemas en una economía con cambios fluctuantes. Un ejemplo es lo que le sucedió al realizador Adeyemi Afolayan, que

<sup>9</sup>Ola Balogun, *Video: la pista africana*, Correo de la Unesco, núm. 11, 1988.

se encontró con que un crédito otorgado por un banco para la producción de una película se había convertido en el doble de la noche a la mañana por la devaluación del naira a la mitad respecto del dólar.<sup>10</sup> El tiempo de rodaje y postproducción ocupan menos de un mes; su explosión de ventas tiene lugar en torno de las tres primeras semanas, y su distribución se hace a través de redes de pequeños vendedores en las principales ciudades, que abarcan Estados Unidos y Europa, llegando hasta los más pequeños núcleos. Por ejemplo, en Palma de Mallorca, con una comunidad nigeriana cercana a las 500 personas, he podido constatar la existencia de al menos seis puntos de venta, con una oferta de varias decenas de títulos cada uno. El costo medio de estas películas en Nigeria es de tres dólares de los cuales uno es para la productora, uno para la distribuidora y uno suele cubrir los gastos de promoción en televisión, radio, carteles, o resúmenes (*trillers*) insertados en otras películas, mientras que en el Europa se venden por precios que oscilan entre 5 y 15 euros, existiendo también la modalidad de alquiler. Las películas más exitosas pueden llegar a las 200 000 copias vendidas legalmente;<sup>11</sup> claro que a pesar de su bajo precio el número de las copias no legalizadas a la venta es importante y difícil de precisar. Desde los primeros títulos de 1990, la producción ha ido en aumento exponencial, hasta que en 1998 se alcanzó un techo con cerca de 50 películas a la semana; finalmente el mercado ha impuesto un ritmo más razonable de alrededor de ocho películas semanalmente producidas.<sup>12</sup> Se ha dicho que el video es la segunda industria del país, cuyos volúmenes de ganancias actualmente no pueden calcularse puesto que gran parte de la producción sigue cauces con poco control institucional; de hecho, la institución más importante en la protección y promoción del cine, la Independent Television Producers Association of Nigeria, que recientemente celebró su décimo aniversario, es una organización no gubernamental, sin ánimo de lucro, que ha

<sup>10</sup>Nosa Owens Ibie, "How video films developed in Nigeria", Wacc Media Development [[www.wac.org.uk](http://www.wac.org.uk)].

<sup>11</sup>Jeremy Nathan, "No Budget Nigeria", *Filmmaker*, otoño de 2002 [[filmmakermagazine.com](http://filmmakermagazine.com)].

<sup>12</sup>Norimitsu Onishi, "Step Aside, L. A. and Bombay, for Nollywood", *New York Times*, 16 de noviembre de 2002.

subvencionados cursos de aprendizaje y especialización aprovechados por cerca de 1 000 cineastas, guionistas, productores, actores y asistentes. Sin embargo, a pesar de unas condiciones muy difíciles, el video nigeriano ha conseguido un margen de rentabilidad importante para los estándares de la región, puesto que una actriz de prestigio puede llegar a cobrar 4 000 dólares por una película. Por otra parte, la expansión exterior es importante en África y fuera de África; de hecho, ha desplazado en parte la producción de Ghana, de mejor calidad, y se ha difundido con fuerza por África del Este donde los productores locales se plantean qué hacer ante esta avalancha de temáticas, a menudo difíciles de asimilar por una intelectualidad con demasiadas pretensiones, pero que interesan, y mucho, al público universal.

#### Producción videográfica en Nigeria de 1995 a 1997.

	1995	1996	1997	Total
Total de películas	201	258	256	858
En inglés	15	62	114	245
En yoruba	161	166	89	475
En Igbo	15	22	19	32
Hausa, itsekiri, pidgin (inglés popular)	2	1	4	10
En celuloide	0	1	0	1

Fuente: Nigeria Censors Board.

Nota: En 2008 se estima una producción cercana a los 400 títulos.

Uno de los rasgos que diferencian este mercado de la industria tradicional cinematográfica es su velocidad de producción, distribución y consumo. Estamos pues ante un conjunto de películas donde, en la mayoría de los casos, la calidad estética y técnica se resiente, pero que es suplida por la originalidad de los temas y la a veces extraordinaria interpretación.

Las dificultades, que no han sido pocas, se han suplido con la capacidad creadora y la inventiva nigeriana; la chispa

y la velocidad se convierten en una turbulencia donde temas diversos y polimórficos se suceden. Es cierto que hay estereotipos y fórmulas, pero cada película es intrínsecamente distinta porque la inexistencia de una gran escuela nigerina permite a sus creadores libertad total de pensamiento; se diría que el cine nigeriano es una fiesta, una celebración como las fiestas tradicionales, con risas, llantos, canciones, amor, odio, envidias, temas que trataremos en la siguiente sección.

### Temática ética y estética

Aunque pudiera pensarse lo contrario, dada la distancia cultural respecto del norte,<sup>13</sup> donde se presume de haberlos descubierto, entre los creadores nigerianos la barrera entre los géneros está bastante definida.

La acción, el drama, la comedia, la épica, el suspenso, el terror, existen y coexisten con géneros específicos africanos, como el drama cristiano, el drama ritualista o el drama tradicionalista. Un hecho se hace, sin embargo, presente en todos estos géneros y los convierte en un supergénero: se trata sin duda del elemento sobrenatural. No es necesario relatar aquí la importancia crucial que tiene el mundo de los muertos en las culturas africanas, desde Egipto hasta Dahomey, pasando por la propia Nigeria y llegando hasta el último confín donde cualquier grupo humano de origen africano haya vivido. En el video de Nigeria los temas sobrenaturales tienen varias líneas de ordenamiento; la presencia activa de espíritus que son cruciales o secundarios, pero que se hacen notar en el desarrollo de la trama; la práctica de rituales tradicionales a menudo sangrientos que se contraponen a la religión cristiana; la utilización de la brujería para conseguir bienes terrenales, y la intercesión de seres sobrenaturales, incluido el propio Jesucristo que es integrado en una visión muy palmaria y nada abstracta del más allá.

Uno de los temas comúnmente tratados es la comisión de un crimen o un pecado inducido por los espíritus; es el caso

<sup>13</sup> Puesto que África también está en Occidente, no parece muy justo aplicar el término occidentales a europeos y estadounidenses.

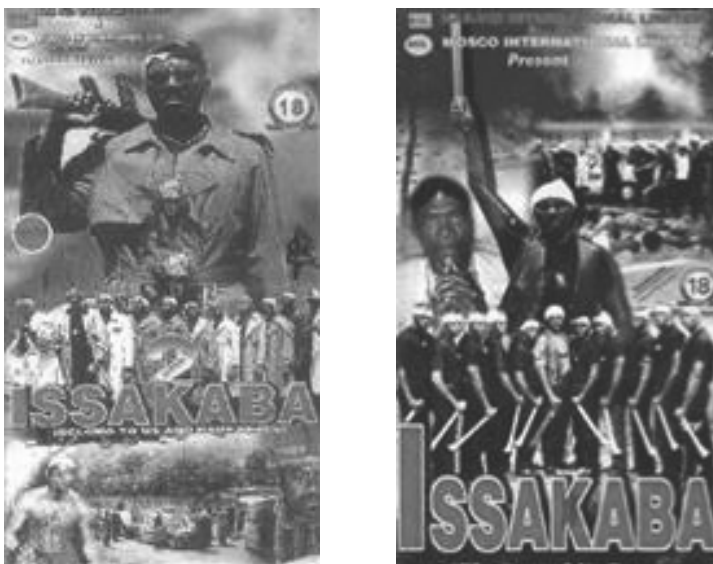
de la comentada *Living In Bondage*, y de tantos y tantos títulos; en *Fulfillment*, el protagonista, un hombre cristiano, es incitado por la tradición y por su esposa, puesto que no pueden tener hijos, a tomar una segunda mujer en matrimonio. Pero esta familia se verá atacada por las malas artes de la madre de la segunda esposa; finalmente, el “poder de Jesús” expulsará la maldad y restaurará el orden.

Aquí la crítica se presenta contra la poligamia, pero en realidad el espectro de actitudes sociales criticables es infinito; en numerosas películas el principal ataque está dirigido contra los ricos. En un país donde las diferencias sociales son escandalosas, el rico, generalmente un hombre de negocios, es visto con una mezcla de admiración y repugnancia: por una parte se admite que las comodidades de las que disfruta son envidiables; por otra, se sospecha siempre que detrás de su fortuna se esconde la práctica de algún tipo de ritual macabro que predispone al demonio en su favor. El ritualismo es desde luego una práctica que existe en Nigeria, sin embargo, tanto en las películas nigerianas como en las películas estadounidenses la violencia está magnificada, y el ritualismo explica todos los éxitos de los ricos, o por lo menos de aquellos que no creen en Jesucristo. En *The Senator*, cuya secuela *The Senator II* es todavía más ingeniosa, un joven ambicioso y sin escrúpulos se abre paso hacia la presidencia del país mediante el chantaje y la extorsión, empezando por el chantaje a su propia madre. Dirigida por Teco Benson en 2000, especializado en películas de acción, presenta un conjunto de prominentes personajes que han accedido a sus puestos mediante el crimen o el ritual, como el rector de una universidad que sacrifica a su propio padre para conseguir el cargo. La conclusión se expresa en una lapidaria frase: *Nobody is a gentleman if you dig enough into his life*. El filme *The Senator* está colmado de frases de este tipo y de ambigüedad moral; con esta película se rompe el esquema tradicional de quien la hace la paga, porque el personaje principal, interpretado magistralmente por Hank Anuku, tiene éxito en la mejor línea de los tipos duros que se abren paso con un código ético muy personal cuya cumbre es *El Padrino* de Coppola. En *The Senator*, un segundo personaje, Laz Ekweme, representa la voz de una indecisa conciencia que no está de acuerdo con

lo que se ve obligado a hacer, pero que reconoce que no hay forma de tener éxito si no es forzando las normas e incluso matando.

La comedia se presta muy bien al tema de la crítica a los acaudalados hombres de negocios, que han perdido sus raíces y que se presentan en sociedad con aires de superioridad (de nuevo la crítica moral). *Ukwa* es una catarsis en ese sentido, a través de las cómicas actitudes de Ukwa, interpretado por Nkem Owoh (Igbudu, Akirika); éste representa a un campesino cuyo hermano que vive en Lagos, la principal ciudad del país, le concede un salario a cambio de que vaya a vivir con él y realizar pequeños trabajos y recados. Una vez en Lagos, Ukwa con un sarcasmo rústico se burla constantemente de la esposa de su acaudalado hermano, Patience Ozokwor (*Terrible Sin, Fulfilment, A Woman's Mind*) por sus actitudes estiradas, pretendiendo que la lleve de un lugar a otro como chofer o que le trate con respeto y distancia. Finalmente, cuando el hermano de Ukwa muere, éste invoca una vieja costumbre según la cual ella debe casarse con él. El matrimonio no se lleva a cabo pero la situación es tan absurda y llena de momentos chocantes que la carcajada es inevitable. Las diferencias entre ricos y pobres son también el tema de una serie de dramas románticos en los que una joven desposeída de todo, acaba casándose con un príncipe azul; podríamos citar a este respecto *A cry For Help I, II y III*. Pero también encontramos el caso en *Cassandra* una joven hija de una familia rica enamorada de un muchacho pobre y que tiene que enfrentarse a la oposición de sus padres; claro que antes la imprescindible magia tiene que hacer acto de presencia y acabar por volverse contra una “entrometida” que pretende desviar el amor de su protegido.

No es posible relatar aquí en cuántas películas aparece un componente sobrenatural; de hecho, más fácil sería contabilizar en cuántas no hay una presencia del más allá, de seres mágicos o de brujería. Entre las creaciones que se ven libres de esta carga mágica suelen estar las de acción, pero incluso en el campo de la acción el poder oculto puede ser determinante; es el caso de la fantástica saga *Issakaba*, dirigida por Lancelot Oduwa Imasuen, que ha generado cuatro títulos llenos de acción, violencia, magia y, cómo no, del necesario castigo a los



*Issakaba I y II.*

malvados. En *Issakaba* un grupo de justicieros decide suplir a la ineficaz policía enfrentándose a todo tipo de pruebas; el líder del grupo, impedido en una silla de ruedas, lo dirige a distancia con el uso de sus poderes telepáticos. La saga completa cubre un recorrido espiritual que pasa por la traición de uno de los hombres del grupo y un enfrentamiento mágico final al mejor estilo del manga japonés.

Capítulo aparte merece la ingente cantidad de películas dedicadas a relatar las grandes sagas del periodo precolonial; la mayoría enmarcadas en el periodo de los primeros contactos entre africanos y europeos. Narran muy a menudo el conflicto entre cristianismo y religiones tradicionales o presentan la lucha entre dos pueblos o entre un rey o jefe y sus súbditos. El objetivo final es siempre hacer justicia, que se restaure el orden aun a despecho de las tradiciones. Pero a veces nos encontramos con productos que sorprenden por la revalorización que hacen de las creencias animistas y politeístas africanas, en especial

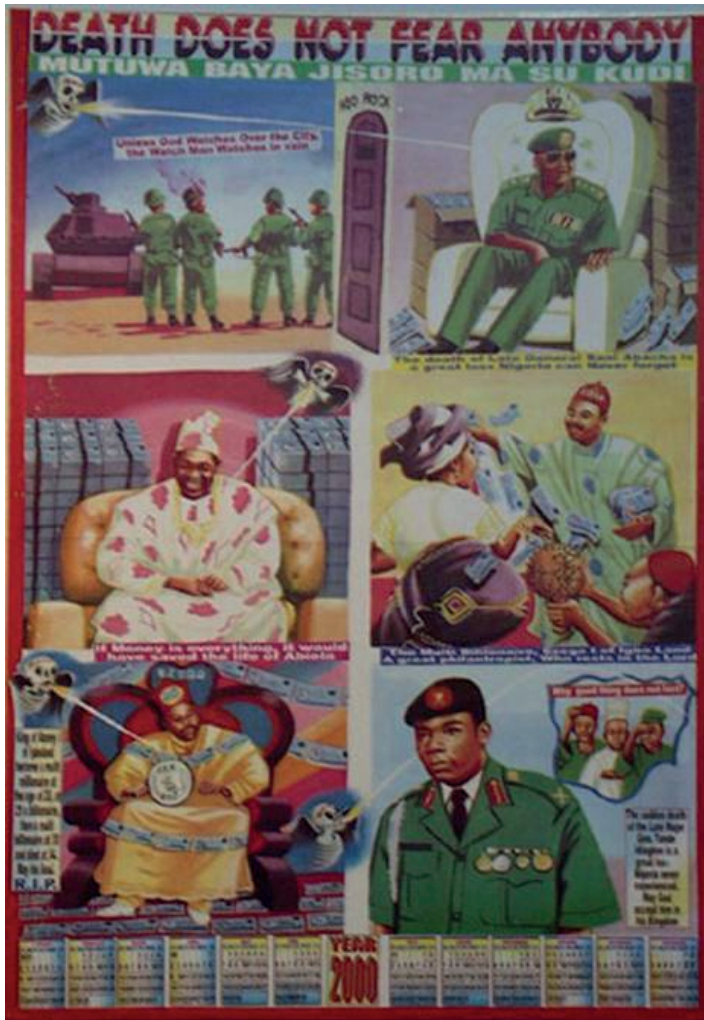
en el ámbito Igbo. *Out of Cage*, dirigida por Ndubusi Okoh y escrita por Felix Okoro, narra las vicisitudes de dos aldeas enfrentadas en una guerra y de la llegada de los misioneros británicos que pretenden trastocar ese mundo; finalmente, los misioneros son expulsados y el hijo del jefe que se había convertido al cristianismo se ve obligado a reconocer frente al oráculo del pueblo que el dios cristiano y el dios de su gente son diferentes facetas de una misma manifestación.

Los tiempos pretéritos, por lo general finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se convierten en el marco ideal de cuentos de amor y de guerra, con príncipes y princesas, o héroes y heroínas, que han de pasar mil infortunios hasta conseguir un objetivo. Generalmente, el objetivo es el reconocimiento social puesto que por una u otra razón, casi siempre la maldad de un vecino, han sido apartados de la sociedad acusados de algún crimen. Un caso particularmente bello por sus diálogos es *Rising sun*, cuya protagonista se vuelve loca al ver morir en un mismo día en sendos accidentes a su esposo y a su hijo, siendo además acusada por el pueblo de bruja y teniendo que vivir exiliada en otra aldea. Al final conocerá a un bravo guerrero y atleta. Debe destacarse aquí cómo, en el encuentro entre ambos, y antes de que el espectador sepa el pasado de ella, la muchacha contesta a los alardes del campeón que acaba de vencer en una competición de tiro al arco: *Can you defeat Death?* La pregunta deja al protagonista intrigado sobre quién es esa joven y cómo se volvió loca. Hasta que juntos consiguen lo que ella le demanda: *I'm expecting a Rising Sun*.

En *Rising Sun* se advierten trazos de cierta intencionalidad estética de la imagen, algo que por lo general está ausente en el video nigeriano que presenta los encuadres tradicionales y las secuencias precisas para relatar los hechos con la mayor nitidez posible. *Rising Sun* presenta saltos en el tiempo y en el espacio que no son comunes, para lo cual se sirve de un filtro azul que cubre las escenas contadas en pretérito.

En el cine nigeriano no se busca la impresión visual mediante el esteticismo, ni siquiera mediante la manipulación de decorados, a excepción de los lugares donde se celebran las sesiones mágicas; tampoco se recurre frecuentemente a las tonalidades o a las composiciones de color. Aunque a veces se uti-





“La muerte no teme a nadie”. Este calendario-cartel avisa a los poderosos de que por mucha riqueza y poder que acumulen al final la muerte viene para todos, por igual, mostrando el ejemplo de varios miembros del régimen militar de Sani Abacha ya muertos.

liza la ralentización y la aceleración de cámara con propósitos estéticos, lo común es el movimiento natural y la escenografía natural: un naturalismo en el que la figura humana lo ocupa todo, el encuadre se adapta a tal silueta y por tanto rara vez, a no ser como introducción, se nos ofrecen panorámicas de paisajes. Poco a poco, se observa, se han ido introduciendo técnicas para el movimiento de cámara, como las grúas o los raíles, pero lo más común suele ser la cámara montada sobre un tripié mientras que el ritmo viene propiciado por la rapidez de las secuencias o el uso de *zoom*, diversas clases de fundidos y encadenados entre secuencias o, incluso, el efecto de la cámara al hombro. Encuadres clásicos, casi de teatro, son lo habitual, y sólo cuando lo sobrenatural se manifiesta encontramos que los objetos se distorsionan, aparecen extrañas luces o se utilizan viejos y nuevos trucos, como las desapariciones o el *morphing*.

Para comprender la artística visual de este tipo de cine podemos acudir a una tradición largamente asentada, la de creación de carteles y calendarios que siguen los esquemas del cómic para narrar un hecho de interés público. De nuevo nos encontramos con la intención moralizante. Y todo se ordena normalmente en torno de un motivo central o en una secuencia cuya lógica está más cercana a la de la argumentación, con sus premisas y sus resultados, que a la estricta lógica narrativa de presentación-introducción, nudo y desenlace.

### África vive

En Nigeria, el gigante demográfico africano con 130 millones de habitantes, vive actualmente una sexta parte de la población de África Negra. Tristemente famosa por la aplicación de la ley islámica en el norte y, en los primeros años de su independencia, por una sangrienta guerra civil para mantener la unidad de la federación, es sin embargo un auténtico crisol de culturas y un tesoro para el historiador con cerca de quinientas etnias y decenas de sistemas lingüísticos. Desde el norte de la confluencia del Níger y de su afluente el Benue, en la meseta de Jos, y en el tramo del mismo Níger que se prolonga hasta el

Golfo de Biafra formando un poderoso sistema hídrico, se han encontrado por milenios las civilizaciones africanas; costeras, selváticas y sahelianas.

Desde el siglo v antes de nuestra era hay vestigios de una cultura material artística sublime que se manifiesta en la estatuaria, es la conocida como cultura de Nok. En torno de esa época, en todos los rincones de la actual federación proliferan los tallistas de la piedra, y presumiblemente de la desaparecida madera: celebran la perfección y la belleza que culminará en los siglos dorados de la Edad Media africana, con las magníficas obras de bronce de Igbo Ukwu, Ifé o de la cultura Edo, realizadas mediante la técnica de la cera perdida.

La feraz naturaleza permite en la región desde el siglo x la presencia de ciudades magnificentes como Benin que pudo contener cerca de 60 000 habitantes en el siglo XIII y que será afamada por sus escultores del bronce y del marfil, o como las ciudades-Estado yorubas, cuyo intrincado mundo religioso y mitológico ha traspasado las fronteras africanas y tiene devotos de todas las razas en Brasil y en Cuba.

Como toda historia, la de Nigeria está llena de terribles contrastes que ejemplifican los mejores logros del ser humano y sus sombras. Contrastes del pasado que de un modo u otro afectan al presente. Los nigerianos lo saben bien, su historia es la historia de África magnificada, como si en ese lugar sobre el que los británicos obligaron a convivir a gentes tan dispares —para su beneficio o desgracia, eso nunca acaba de saberse— se hubiesen conjurado todos los demonios y ángeles de la sangran-te y trascendental África.

Es como si Nigeria fuese una olla en ebullición. Si el arte naciera de una pretensión de ordenar el universo en movimiento, desde el sufrimiento más palmario y la carcajada más extensa, Nigeria es la gran candidata africana a la excelencia artística. El drama, la música, las letras y la danza además de la estatuaria, todas estas artes se encuentran en una cumbre africana en la Nigeria de las quinientas culturas.

El cine nigeriano, con sus dificultades, con sus particularidades y sus maravillas, está imponiéndose en África, al margen de las decisiones de las autoridades y de las políticas culturales dirigidas se presenta vigoroso e independiente; puede que a mu-



Tunde Kelani.  
*Director y productor*



Onyeka Onwemu.  
*Actriz y cantante*



Peter Gabriels Mounagor.  
*Director, guionista y productor*

chos les desagrada la profusión de magia o violencia o la descarnada presentación de los dramas cotidianos, pero está ahí entreteniendo a millones de espectadores, rompiendo los esquemas de lo políticamente correcto. Un conjunto de empresarios, a menudo muy jóvenes, está creando su propio *Star sys-*

*tem* sin consultar a las grandes productoras mundiales; es esta gratificante frescura la que más me atrae a este cine que me recuerda que África no está ni mucho menos muerta, como los creadores de guerra y plagas quisieran. ❖

### **Bibliografía y filmografía (video y cine nigerianos)**

- Africa Film & TV-Furco, Ltd., "Nigeria Profile" [www.africafilmtv.com].
- BALOGUN, Ola, *Video: la pista africana*, Correo de la Unesco, núm. 11, 1988.
- Historia General de África, Unesco, 1981.
- JAHN, Janheiz, *Muntu: las culturas neoafricanas*, México, FCE, 1963.
- NATHAN, Jeremy, "No Budget Nigeria", *Filmmaker*, otoño de 2002 [www.filmmakermagazine.com].
- ONISHI, Norimitsu, "Step Aside, L.A. and Bombay, for Nollywood", *New York Times*, 16 de noviembre de 2002.
- OWENS IBIE, Nosa, "How video films developed in Nigeria", Wacc Media Development [www.wac.org.uk].
- SERVANT, Jean Christophe, "Nigeria's flourishing home-video industry", *Le Monde Diplomatique*, febrero de 2001.

### *Monografías sobre el cine de Nigeria*

- BALOGUN, Françoise, *The Cinema in Nigeria*, Enugu, Anambra State, Delta of Nigeria, 1987.
- EKWUAZI, Hyginus, *Film in Nigeria*, Jos, Nigerian Film Corporation, 1991.
- OKOME, Onookome, *Cinema and Social Change in West Africa*, Jos, Nigerian Film Corp., 1995.

### *Monografías sobre cine africano en general*

- BAKARI, Imruh y Mbye B. Cham (eds.), *African Experiences of Cinema*, Londres, BFI Pub., 1996.
- BLIGNAUT, Johan y Martin Botha. Movies (eds.), *Moguls, Mavericks: South African Cinema 1979-1991*, Ciudad del Cabo, Showdata, 1992.

- BOTHA, Martin, *Images of South Africa: The Rise of the Alternative Film*, Pretoria, Human Sciences Research Council, 1992.
- CAMERON, Kenneth M., *Africa on Film: Beyond Black and White*, Nueva York, Continuum, 1994.
- CHAM, Mbye B. y Claire Andrade-Watkins (eds.), *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*, Cambridge, MIT Press, 1988.
- Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African film*, Londres-Nueva York, Routledge, 2001.
- DIAWARA, Manthia, *African Cinema: Politics & Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey, *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1997.
- GABRIEL, Teshome H., *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Mich., UMI Research Press, 1982.
- GADJIGO, Samba (ed.), *Ousmane Sembene: Dialogues with Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.
- GRAY, John (comp.), *Gray, John Blacks in Film and Television: A Pan-African Bibliography of Films, Filmmakers and Performers*, Nueva York, Greenwood Press, 1990.
- GUTSCHE, Thelma, *The History and Social Significance of Motion Pictures in South Africa, 1895-1940*, Cape Town, H. Timmins, 1972.
- HARROW, Kenneth W. (ed.), *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*, Trenton, NJ, Africa World Press, 1999.
- MALKMUS, Lizbeth, *Arab and African Film Making*, Londres, Zed Books, 1991.
- MARTIN, Michael T. (ed.), *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.
- MAYNARD, Richard A. (ed.), *Africa on Film: Myth and Reality*, Rochelle Park, Hayden Book Co., 1974.
- PETTY, Sheila (ed.), *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, Westport, Greenwood Press, 1996.
- PFUFF, Françoise, *Twenty-five Black African Filmmakers: A Critical Study*, Nueva York, Greenwood Press, 1988.
- RUSSELL, Sharon A., *Guide to African Cinema*, Westport, Greenwood Press, 1998.
- SCHMIDT, Nancy J., *Sub-Saharan African Films and Filmmakers, 1987-1992: An Annotated Bibliography*, Londres, Hans Zell Publishers, 1994.
- SHERZER, Dina (ed.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives*

- from the French and Francophone World*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- SHIRI, Keith (ed.), *Directory of African Film-Makers and Films*, Westport, Greenwood Press, 1992.
- SLAVIN, David Henry, *Colonial cinema and imperial France, 1919-1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- TOMASELLI, Keyan G., *The Cinema of Apartheid: Race and Class in South African Film*, Nueva York, Smyrna-Lake View Press, 1988.
- , *Myth, Race, and Power: South Africans Imaged on Film and TV*, Bellville, Anthropos, 1986.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank, *Black African Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- , "New Developments in Black African Cinema", en Micheal T. Martin (ed.), *Cinemas of the Black Diaspora*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.

*Filmografías: las primeras películas africanas*

PAULÍN SOUMANOU VIEYRA  
Senegal

*Afrique-sur Seine*, documental, 1955, 16 mm, 21', b/n.\*  
*Une Nation est née*, 1961, documental, 16 mm, 20', color.  
*Lamb*, 1963, documental, 35 mm, 18', color.  
*Sindely*, 1964, documental, 35 mm, 11', color.  
*N'Diogane*, Senegal, 1965, 16 mm, 18', color.

\*Director y guionista: Paulin Soumanou Vieyra.

Codirectores y coguionistas: Mamadou Sarr, Robert Caristan, Jacques Melokane.

Director de fotografía: Robert Caristan.

Música: G. Chouchou.

Reparto: Marpessa Dawn, Annette M'Baye, Mamadou Sarr.

Productora: Sección del film etnográfico del Musée de l'Homme de París, Ministère de la Coopération Française.

Síntesis:

Como si de un retrato etnográfico de Europa se tratase, un grupo de observadores africanos observa París y las relaciones entre personas blancas y negras que allí se dan.

OUSMANE SEMBENE  
Senegal

*Borom Sarret*, 1963, 20', 16 mm, b/n.

*La noire de...*, 1966, 60', 16 mm, b/n, Jean Vigo Prize (París), Grand Prize Black Arts Festival (Dakar).

*Madabi*, 1968, 90', 16 mm, color.

*Xala*, 1975, 120', b/n.

SOULEYMANE CISSE  
Malí

*Den Muso* (La mujer), 1974, 90', 16 mm, color.

*Baara* (El trabajo), 1978, 90', 35 mm, color, Fespaco, 1979.

*Finyé* (El viento), 1982, 100', 35 mm, color, Fespaco, 1983.

*Yeelen* (La luz), 1987, 105', 35 mm, color, Premio del Jury de Cannes, 1987.



