

# DEL *HOME VIDEO* AL NUEVO NOLLYWOOD: LA PODEROSA INDUSTRIA AUDIOVISUAL EN NIGERIA

From the Home Video to the New Nollywood: The Powerful Audiovisual Industry in Nigeria

ALEJANDRA VAL CUBERO<sup>a</sup>

Universidad Carlos III de Madrid

DOI:<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41.002>

## RESUMEN

El *home video* de Nigeria tuvo su nacimiento en un contexto de crisis económica, política y social; se desarrolló sin ninguna ayuda estatal, con unos medios técnicos muy básicos, grabando historias cotidianas que han abierto la puerta a una nueva filmografía que en sus inicios dio la espalda a la clásica manera de contar y de producir historias en occidente. En la actualidad la fuerte atracción que el vídeo ha despertado entre la diáspora nigeriana está dando lugar a nuevas realizaciones filmicas que rompen con los videos clásicos de los noventa, planteando numerosos interrogantes relativos a la diversidad audiovisual en un contexto de cambio nacional y transnacional.

**Palabras clave:** Nigeria, cine, *home video*, Nollywood, Transnational Cinema.

## ABSTRACT

The home video in Nigeria is born in a context of economic and social crisis and was developed without any governmental assistance, with very basic technical resources and filming everyday-life stories that opened the door to a new filmography that initially turned away from the traditional Western trend. At present, the strong attraction that the video has aroused within the Nigerian diaspora is leading to new productions that break with the classic videos of the nineties, raising many questions regarding visual diversity in a context of national and transnational change.

**Keywords:** Nigeria, Cinema, home video, Nollywood, Transnational Cinema.

[a] ALEJANDRA VAL CUBERO (Madrid, 1959) es profesora en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, en la Universidad Carlos III de Madrid. Especialista en cines de la India y Medio Oriente, ha publicado recientemente el libro sobre la realizadora bengalí Aparna Sen (Eila, 2015). En la actualidad se encuentra en Dubai realizando una investigación postdoctoral en la American University Dubai sobre el cine en los Emiratos Árabes.

## Introducción

El objetivo de este artículo es tratar de aproximarnos a la importancia que el *home video* ha tenido y tiene como medio de apropiación visual en Nigeria, y la manera en que su éxito ha creado una industria cultural en pleno desarrollo, conocida en la actualidad como *Nollywood*. Para aproximarnos al cine nigeriano actual hemos creído conveniente describir la manera en la que el cine llegó a Nigeria, cuáles fueron las primeras películas que se exhibieron, de qué manera tras la independencia en los sesenta surge un grupo de cineastas comprometidos social y políticamente, formados en su mayoría en el extranjero, y cómo a finales de los ochenta y principios de los noventa una nueva ola de directores comienza a realizar vídeos de gran éxito entre el público, realizaciones que conviven en la actualidad con un tipo de cine más comercial, más cuidado estéticamente, con más medios y destinado principalmente a la diáspora nigeriana en concreto y africana en general.

Pensamos que este breve recorrido histórico y genealógico es clave para observar los momentos de cambio, transformaciones y conflictos que tuvo y está teniendo el *home video* en Nigeria, un campo cinematográfico muy criticado desde diferentes tribunas por el tipo de temática que trata y su peculiar manera de producción, distribución y consumo. Sin embargo, estas narraciones son un golpe al fenómeno colonial y a un cierto gusto occidental de lo que debe ser el cine, y por ello son obras que no pueden ser desdeñadas en la cultura nigeriana, africana y en el nuevo cine transnacional. El intelectual y escritor keniata Nguagiwa Thiong'o destacó con el concepto de «descolonización mental» la importancia de hacer cine para consumo nacional porque la verdadera colonización se había realizado a través de la cultura y de las imágenes que los otros habían hecho y seguían haciendo de los africanos<sup>1</sup>. Debido a unas condiciones sociales, políticas, económicas y culturales determinadas, el *home video* permitió dar la espalda a las creaciones procedentes de Europa y principalmente de Estados Unidos, o como señalara el especialista en cultura africana y colonialismo Chukwuma Okoye supuso una estrategia exitosa al construir un marco soberano a pesar de la imposición cultural y económica de occidente<sup>2</sup>.

## La larga historia del cine en Nigeria: usos y prácticas coloniales

El cine llegó a África a finales del siglo XIX con el intento, por parte de los colonizadores, de instruir y de propagar las ideas coloniales. En Nigeria la primera proyección tuvo lugar en Lagos en agosto de 1903 de la mano del guineano Balboa de Barcelona<sup>3</sup>. Dos décadas más tarde, en 1929, se creó en Inglaterra *The Commission on Educational and Cultural Films*, que publicó un informe en el que recomendaba el uso del cine como medio de instrucción tanto en las islas británicas como en las colonias. Siguiendo estas directrices, ese mismo año

[1] Brendon Nicholls, *Nguagiwa Thiong'o's, Gender, and the Ethics of Postcolonial Reading* (Surrey, Ashgate Publishing Company, 2010).

[2] Chukwuma Okoye, «Looking at Ourselves in Our Mirror: Agency, Counter Discourse and the Nigerian Video Film» (*Film International*, vol. 5, nº 4, 2007), pp. 20-29.

[3] Onyero Mgbajume, «Film in Nigeria: Development, Problems and Promise» (*African Council on Communication Education*, nº 21), 1989.

aparece el *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE), gestionado por el *International Missionary Council* y financiado por la *Carnegie Corporation* y otras empresas relacionadas con la extracción de minas en Rhodesia como *The Roan Antelope*, *Rhokana* o *Mufulira*<sup>4</sup>. En el mismo periodo y con intereses similares surgió en el Reino Unido *The Colonial Film Unit (CFU)* para promover la creación de películas en las colonias<sup>5</sup>.

Pero antes de que se pusieran en marcha estas instituciones, los británicos residentes en Nigeria ya habían comenzado a filmar sus propias obras. En 1926 el doctor A. R. Paterson del *Kenya Department of Medical and Sanitary Service* realizó un película en 16 mm sobre un parásito intestinal, el anquilostoma<sup>6</sup>. Y en 1929 gracias a una beca del *Colonial Development Fund* William Sellers filmó más de quince películas para el *Nigerian Health Service* sobre temas relacionados con la salud que se pudieron ver en las principales ciudades nigerianas.

Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial *The Colonial Film Unit* (CFU) instauró una nueva estrategia exhibiendo documentales sobre la vida y las costumbres británicas como *Mr. English at Home* (1940) y *An African in London* (1940). La primera mostraba el día de una familia inglesa (levantarse, lavarse, desayunar, vestirse e ir al trabajo) y la segunda contaba la historia de un nigeriano en Londres, una sutil declaración de intereses al insinuar que los colonos eran miembros de pleno derecho del *British Empire*. El CFU capitaneado por William Sellers rodó más de veinte títulos en el periodo de posguerra sobre temas relativos a la salud en diferentes localidades de Nigeria: *Fight TB in the Home* (1946), *Weaving in Togoland* (1946), *Good Business* (1947), *Towards True Democracy* (1947), *Better Pottery* (1948) y *Village Development* (1948), entre otros. Para Sellers los materiales tenían que ser simples y sencillos porque... «la audiencia africana tiene limitadas habilidades cognitivas que le imposibilitan entender el moderno lenguaje fílmico»<sup>7</sup>. Ideas que se hicieron populares entre las colonias y persistieron durante décadas<sup>8</sup>.

A partir de la década de los cincuenta la necesidad de ir dejando la industria del cine en manos de los africanos se expresó en la conferencia *The Film in Colonial Development* organizada por el *British Film Institute* en 1948. John Grierson, uno de los participantes en esta conferencia, habló de la necesidad del *Colonial Film Unit* de iniciar una nueva etapa: «las películas deben ser creadas desde dentro, por y para las colonias»<sup>9</sup>. Siguiendo estos planteamientos y a iniciativa del CFU se fundó en Accra la primera escuela de cine en 1949, y ese mismo año, el gobierno Nigeriano creó la primera organización relativa al cine: el *Federal Film Unit* (FFU), cuyas tareas principales eran producir noticieros y documentales para mostrarse en cines públicos, unidades de cine móviles y televisiones. Pero para Alberto Elena el verdadero legado de las autoridades coloniales fue dejar en manos de extranjeros el monopolio de la distribución de películas en todo el país, gestionado fundamentalmente por sirios y libaneses, legado que ligeramente

[4] Rob Skinner, «Natives Are Not Critical of Photographic Quality: Censorship, Education and Films in African Colonies Between the Wars» (*Journal of Contemporary History*, 2010), <<https://www.sussex.ac.uk/webeam/gateway/file.php?name=2-skinner-natives-are-notcritical-of-photographic-quality&site=15>> (05/12/2015)

[5] En 1933 nacía el *British Film Institute* (BFI).

[6] Rosaleen Smyth, «The Roots of Community Development in Colonial Office Policy and Practice in Africa» (*Social Policy & Administration*, n.º 38, August, 2004), pp. 418-436.

[7] Leen Engelen, «The Black Face of Cinema in Africa» (*Historical Journal of Film, Radio and TV*, vol. 26, n.º. 1, March, 2006), pp. 103-109. Como señala el historiador de cine africano Manthia Diawara: «el papel del CFU no puede ser desdeñado porque introdujo tecnología y maneras de hacer, aunque a nivel de producción el legado colonial fue prácticamente inexistente: el material para filmar era importado y el CFU se encargó de que toda la estructura y operaciones dependieran de Reino Unido», Manthia Diawara (*African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1992), pp. 4.

[8] James Burns, «Watching Africans Watch Films: Theories of Spectatorship in British Colonial Africa», (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 2, n.º 20, 2000), pp. 197-211.

[9] *The Film in Colonial Development: A Report of a Conference* (London, British Film Institute, 1948).



Nigerian Film Market.

consiguió alterarse con el nacimiento del *home video* a finales de los ochenta<sup>10</sup>.

Los EEUU no se interesaron por el potencial mercado audiovisual africano hasta los años cincuenta, pero desde este momento lo tuvieron en el punto de mira. En 1961 se creó el *American Motion Picture Export Company of Africa* (AMPECA) que cubría los países anglófonos de África y estaba formada por las mismas *Mayors* que integraban la *Motion Pictures Export Association* (MPEA): *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Paramount Pictures*, *20th Century Fox Film Corporation*, *RKO Pictures Inc*, *Warner Bros. Inc*, *Universal Pictures*, *United Artists* y *Columbia Pictures*. A partir de esta fecha la AMPECA se hizo con el control de la distribución de las películas junto a las compañías libanesas *NDO Films* y *CINE*, estas últimas especializadas en cine indio y egipcio<sup>11</sup>. El gobierno nigeriano, para contrarrestar el cada vez mayor peso americano, promulgó *The Nigerian Enterprises Promotion Decree* en 1972, que obligaba a las empresas extranjeras a vender un determinado capital a los nigerianos, medida que no tuvo resultado alguno debido a las turbulencias políticas del país.

En el año de la independencia nigeriana, 1960, la industria filmica era inexistente, los canales de distribución eran inaccesibles, el gobierno no ofrecía ningún apoyo para el desarrollo de este sector y había pocas personas formadas en el medio cinematográfico. Hasta los años sesenta las películas que se proyectaban en todo el continente africano, y en Nigeria en particular, tenían un origen americano, europeo o asiático. Sin embargo, un nuevo grupo de directores, la mayoría de ellos formados en el extranjero y convertidos también en productores, comenzaron a realizar un cine que sirvió como plataforma para el proyecto nacional de reconstrucción cinematográfica en África. Una manera de contrarrestar la mirada de un África colonial y colonizada que, aunque no tuvo gran éxito en taquilla, inició una nueva etapa en la historia del cine en Nigeria.

[10] Alberto Elena, *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona, Paidós, 1999. Especial mención a este respecto merece el monográfico *Nollywood Forever*, coordinado también por Alberto Elena (*Archivos de la Filmoteca*, 2009) y en el que colaboraron Daniel Kunzler y Jaume Peris, entre otros.

[11] Kerry Segrave, *American Films Abroad: How Hollywood's Domination of the World's Movie Screens* (Jefferson, N.C, Mc Farland, 1997).

Esta nueva ola de directores educados en Francia e Inglaterra hizo frente a innumerables problemas para producir y distribuir sus largometrajes. Nuevos aires cinematográficos soplaban en los países llamados del Tercer Mundo, quienes a través de sus cámaras empezaron a contar sus historias, pese a que tuvieron, como hemos dicho, un escaso éxito comercial.

Los historiadores del cine de Nigeria consideran *Kongi's Harvest* (1970), dirigida por Ossie Davis y producida por Francis Oladele, como la primera película nigeriana. Oladele trabajó en los años cuarenta y cincuenta en la televisión americana y volvió a Nigeria para incorporarse en 1956 al *Federal Film Unit*. Tras la independencia fundó la compañía *Calpenny Nigeria Films Limited*. *Kongi's Harvest*, adaptación de una obra del Premio Nobel de literatura Wole Soyinka, denuncia los delirios de grandeza de una Nigeria independiente, y al igual que en su siguiente largometraje, *Bullgrog in the Sun* basada en la obra *Todo se desmorona* (*Things Fall Apart*, 1958) del escritor Chinua Achebe, criticó el peso que la llegada de los ingleses tuvo en la vida cotidiana de los nigerianos, donde la incomprensión mutua fue un aspecto que marcó el enfrentamiento y las disputas coloniales.

Ola Balogun es otro de los más destacados directores de la década de los setenta y ochenta en Nigeria. Balogun nació en 1945, estudió en el *Institut des Hautes Études Cinematographiques* de París en los sesenta, y rodó de manera independiente una veintena de documentales y largometrajes desde 1969 hasta 1982, la mayoría a través de su productora *Afrocult Foundation Limited*. Entre sus documentales destacan *One Nigeria* (1969) sobre la independencia nigeriana y las luchas coloniales, junto a *Thundergod* (1971), *Fire in the Afternoon* (1971), *In the Beginning* (1972), *Owuama* y *New Yam Festival* (1973) en los que trató de reflejar las tradiciones culturales nigerianas a través de la danza, el baile y la música.

Algo mayor que Balogun, Adamu Halilu, nacido en 1936 y formado en la *Shell Film Unit* de Londres después de haber colaborado en el *Film Unit* a partir de 1955, rodó más de sesenta documentales sobre temas sociales como *Mama Learns a Lesson*, sobre los beneficios de dar a luz en el hospital, o *Child Bride* sobre los efectos del matrimonio a temprana edad, ambos financiados



Rodaje de una película de Nollywood.

por el gobierno británico. Con *Sheru Umar* (1977), otra de sus obras, representó a Nigeria en el festival FESTAC, pero como venía siendo normal en estos años, la película no tuvo distribución comercial; igual que sucedió con el documental *Moments of Truth* (1976), que trata sobre la realidad socio cultural de las mujeres en Nigeria y que solo se exhibió en el extranjero<sup>12</sup>.

A partir de la década de los ochenta la alta dosis de violencia que se vivía en la calle, junto con la desaparición de salas de cine<sup>13</sup> y la mejora económica de una frágil clase media hizo que el *home video* comenzara a despuntar; sin recursos, sin ayudas estatales o privadas pero con una idea clara: la de llegar a los hogares. Esta nueva generación de directores amateurs encontró la varita mágica para alcanzar el éxito comercial que no había conseguido la generación de directores de los setenta, iniciando un nuevo capítulo que todavía se está escribiendo.

### La llegada del *home video* en los noventa

La aparición de las reservas de petróleo a finales de la década de los cincuenta coincidió con la obtención de la independencia política de Nigeria en 1960, iniciándose una etapa marcada por los conflictos entre las diferentes comunidades yoruba, igbo y hausa que se saldó con varias décadas de desconfianza hacia la clase dirigente por su desmesurado enriquecimiento, con una alta tasa de desempleo, desánimo y violencia. En 1962 el Gobierno nigeriano lanzó el Primer Plan de Desarrollo Nacional que no tuvo efectos prácticos debido al golpe de Estado de Johnson Aguiyi Irosi en 1966, asesinado siete meses después de haber llegado al poder. Comenzaba un periodo que duraría más de treinta

[12] Siguiendo una estela parecida, Sanya Dosunmu, conocido por la popular serie de televisión *The Village Headmaster*, dirigió *Dinner with the Devil* (1975) y produjo *Count-down at Kusini* (1976). Eddie Ugbomah, formado en periodismo y artes escénicas en Londres, creó igual que sus compatriotas su propia productora *Edifosa Film Enterprise* en 1976, desde donde rodó numerosas películas centradas en los problemas de la sociedad nigeriana tras la guerra de independencia convirtiéndose, además de realizador, en productor y actor. Así, en *The Rise and Fall of Doctor Oyenusi* (1977), cuenta la historia de uno de los más célebres ladrones nigerianos ejecutado públicamente en los años setenta. En *The Mask* (1979), narra la operación de rescate de una máscara que ha sido llevada a Inglaterra por los colonizadores y en *The Death of Black President* (1983), trata, basándose en una historia real, el asesinato del general Murtala Mohamed, Jefe de Estado de julio de 1975 a febrero de 1976.

[13] Durante el boom petrolero de los años setenta había numerosas salas de cine, gestionadas la mayoría por libaneses en las grandes ciudades como Lagos, Ibadan, Kano y Jos.



Tienda de venta de DVD en Lagos (Nigeria).

años y estaría marcado por la inestabilidad política y social, y las guerrillas entre las diferentes etnias, convirtiendo a Nigeria en uno de los países más sangrientos del mundo.

A comienzos de los años noventa se puede situar el nacimiento del *home video* en Nigeria: continuaban las altas dosis de violencia en las calles y los duros enfrentamientos entre las diferentes etnias, al tiempo que la apertura del país a las empresas extranjeras y la ligera mejora económica permitieron a muchos nigerianos adquirir equipos de televisión y vídeo, y con ello la posibilidad de ver este tipo de obras en el hogar. Las diferencias geográficas, lingüísticas y religiosas de las tres etnias principales, en un país de más de ciento setenta millones de habitantes, según el último censo oficial del 2012, marcaron la temática del tipo de vídeos de cada región: los realizados en el norte del país de habla hausa y religión musulmana; los producidos en el este, rodados en lengua igbo o en inglés; y los vídeos en lengua yoruba y también en inglés, del suroeste de Nigeria<sup>14</sup>. Aunque no vamos a entrar a estudiar en profundidad sus diferencias, en los vídeos hausas tienen una enorme influencia la literatura hausa, el cine popular indio y las canciones indias, y son vídeos adaptados a los ritmos locales que han pasado a formar parte de la cultura popular, con la utilización de instrumentos autóctonos como el *bandir*<sup>15</sup>. Kano, la capital de esta región, es una de las más pobladas y activas económicamente del norte del país, con más de tres millones de habitantes, y con una producción anual de más de ciento cuarenta películas. El presupuesto medio de una película es de 500.000 nairas –3.000 euros–, y el caché de una actriz es de 40.000 nairas –235 euros– por cinco o seis días de rodaje<sup>16</sup>. El peso de la religión musulmana marcó un punto de inflexión tras la promulgación de la *sharia* en el año 2000, cuando se debatió la posibilidad de prohibir este tipo de vídeos, medida que no llegó a aplicarse debido a la importancia económica de un sector que crea miles de puestos de trabajo tanto en el sector formal como en el informal.

Los vídeos igbo, según Daniel Kunzler, presentan comedias que abordan las cuestiones vitales de la cotidianidad africana, como la tensión entre la vida contemporánea (matrimonio por amor) y las tradiciones (matrimonio concertado), la corrupción, las relaciones entre jóvenes y mayores, hombres y mujeres, pobres y ricos. Pero han sido los vídeos yoruba los que han encontrado mayor desarrollo y repercusión en toda África anglófona por su mayor calidad técnica y por ser la etnia mayoritaria en Nigeria<sup>17</sup>. Todo indica que el teatro itinerante yoruba fue una de las fuentes principales del vídeo, donde directores y actores de teatro comenzaron a grabar sus representaciones teatrales para emitirlos en los espacios televisivos. En fechas tan alejadas como 1959 nacería la cadena *WNTV*, una de las primeras estaciones de televisión en África, las cuales cedieron espacios al teatro grabado y posteriormente a los vídeos<sup>18</sup>.

Pero si las actuaciones filmadas del teatro itinerante trataron temas concernientes al mundo rural y a las relaciones sociales, el *home video* pronto

[14] Los hausas son uno de los grupos étnicos con mayor presencia en África Occidental. Los hausas están ubicados mayoritariamente en el norte de Nigeria y en el sureste de Níger, pero tienen una presencia significativa también en diferentes regiones de Camerún, Ghana, Costa de Marfil, Chad y Sudán. Los ibos (originarios del sureste, llamado Biafra) representan el tercer grupo étnico de Nigeria. Son particularmente activos en el comercio y controlan una buena parte del mercado de vídeos. La villa de Onitsha es el segundo mercado de películas a escala nacional.

[15] Frédéric Noy, «Hausa Video & Sharia Law» en Pierre Barrot (ed), *The Video Phenomenon in Nigeria*, (Bloomington, Indiana University Press, 2009), pp. 78-89.

[16] Frédéric Noy, «Hausa Video & Sharia Law», pp. 93.

[17] Daniel Kunzler, «El caso de la industria nigeriana del vídeo (Nollywood)» (*Archivos de la Filmoteca*, nº 62, 2009), pp. 33-54.

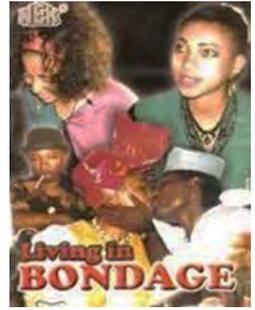
[18] Abiodun Olayiwola, «No Nollywood at the Borders of History: Yoruba Travelling Theatre and Video Film Development in Nigeria» (*The Journal of Pan African Studies*, vol. 4, nº. 5, September, 2011).

comenzó a abandonar este escenario para adentrarse en el espacio de la ciudad<sup>19</sup>. Las ciudades se habían convertido en los noventa en los principales núcleos de emigración y asentamiento: Lagos, la más poblada y uno de los puertos más importantes de toda África, junto con Ibadán, Kano, Iwo y Aba empezaron a acoger a numerosos núcleos de población asentados en los suburbios de estas macrociudades. El *home video*, en cierta medida, exorcizaría la difícil llegada al mundo urbano de poblaciones arraigadas en el hábitat rural y, como ha señalado Frances Harding, uno de los mayores conocedores de esta industria audiovisual: «el *home video* absorbe una función social que en la sociedad nigeriana habían desempeñado tradicionalmente los fabus o mitos populares, entendiendo el fabu como la transformación de la existencia de personas propulsadas de la pobreza a la riqueza a través de medios invisibles (...) apoyándose en intercambios y transacciones que una persona normal no puede ver»<sup>20</sup>. La pobreza, la brujería, los infortunios, el amor y también la maldad encontraban su razón de ser dentro de la pantalla televisiva.

Los historiadores del cine de Nigeria consideran *Living in Bondage* (1992) dirigida por Chris Obi Rapu y guionizada por Kenneth Nnebue como la obra pionera del *home video*. Grabada en lengua igbo, subtitulada al inglés y con más de ciento sesenta y siete minutos de duración, salió al mercado en VHS y alcanzó un gran éxito de ventas gracias a su formato y temática. *Living in Bondage*, interpretada por Kanayo O. Kanayo y Francis Agu, entre otros, cuenta el ascenso social de un hombre tras la muerte de su esposa debido a un conjuro. Este tipo de creaciones audiovisuales comenzaron a lanzar al estrellato a actores y actrices que hoy conforman el *Star-System* nigeriano como Geneviève Nnaji, Omotola, Stéphanie Okereke, Jim Iyke, Nkem Owoh, y Emeka Ike, convertidos en iconos publicitarios y cinematográficos en numerosas partes de África y de fuera de ella.

Se hable de vídeos yoruba, hausa o igbo, los *home video* han sido muy criticados, tanto por los cineastas de la generación de los setenta, como por otros intelectuales que opinan que el *home video* basa sus narraciones en historias muy predecibles, donde la cámara es muy estática, proliferan las secuencias largas, los actores sobreactúan y la mayoría gira en torno a la violencia desmedida que va desde violaciones a suicidios, incestos y torturas. Otra de las críticas es que se trata de una industria centrada en el aspecto mercantil donde lo importante es producir y vender de manera rápida.

Y aunque estas críticas escondan cierta realidad, también es cierto que su aprecio entre un público al que le llegaban principalmente largometrajes americanos e indios es indiscutible. Por otra parte, su fuerza también reside en que son creaciones realizadas por directores nigerianos para un público nigeriano, que mira al público *de la calle*, sin financiación externa y por ello, sin intromisión de los países extranjeros, una práctica que venía siendo constante desde la época colonial; y este hecho tiene fuertes connotaciones culturales pero también políticas y económicas, y no debe ser obviado.



Cartel de *Living in Bondage* (1992) dirigida por Chris Obi Rapu.

[19] Okome Onnokome, Jonathan Haynes (eds), *Cinema and Social Change in West Africa*, (Jos, Nigerian Film Corporation, 1995).

[20] Frances Harding, «Mythes Populaires dans les homes videos: de l'amour tendre au sexe terrifiant», en Pierre Barrot (ed), *Nollywood. Le phénomène video du Nigeria* (Paris, l'Harmattan, 2005), pp. 143-159.

## El Nuevo Nollywood

En el cambio de siglo, el *home video* ha pasado de constituir pequeñas producciones de escasos días de rodaje y poco presupuesto, a convertirse en producciones mucho más complejas técnicamente, películas que atraen a la clase media nigeriana y a una diáspora que no ha cortado los lazos con su país de origen. El *home video* se ha transformado en una industria que produce de mil a dos mil películas al año, inyecta entre doscientos cincuenta a quinientos millones en la economía nigeriana y emplea de medio millón a un millón de personas<sup>21</sup>.

El interés que esta industria ha despertado en los últimos diez años ha hecho que a este tipo de vídeos se les conozca bajo la etiqueta de «Nollywood», término que apareció por primera vez en un artículo en el *New York Times* en el año 2002, destacando que Nigeria era la segunda industria cinematográfica del mundo, por detrás de Bollywood y delante de Hollywood<sup>22</sup>.

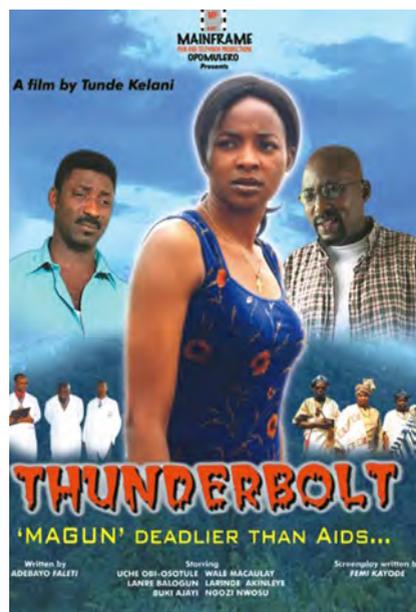
La realización y la producción de vídeos ha sufrido cambios muy destacados en esta última década: los vídeos están más cuidados estéticamente, cuentan con actores más profesionales, más medios y las campañas de marketing para su promoción empiezan a tener un presupuesto considerable. Los directores, al contrario de lo que sucedía en los años noventa, se han formado en escuelas de cine, y el público al que va dirigido este tipo de vídeos ya no solo pertenece a una clase popular, sino que hay directores que ruedan para una clase media alta que reside tanto en Nigeria como en el extranjero; lo que ha influido en la temática, que, sin dejar de lado el tema de la violencia, ha incorporado nuevos referentes

como el exilio, la emigración, la identidad, y el difícil ajuste entre la tradición y la modernidad. En la actualidad las películas hausa producidas en Kano están muy presentes en Níger, igual que los casetes yoruba en Benín y Togo. Y los vídeos doblados en francés se venden en diferentes países del África francófona, con tal éxito entre el público que ha llevado a que la cadena *Africa Magic* emita de manera ininterrumpida estos vídeos durante su programación<sup>23</sup>, pero su distribución va más allá y hoy resulta normal encontrar directores nigerianos que trabajan en Hollywood y que, sin abandonar la temática clásica de los *home videos*, trata de llegar no solo a la diáspora sino a un público más internacional.

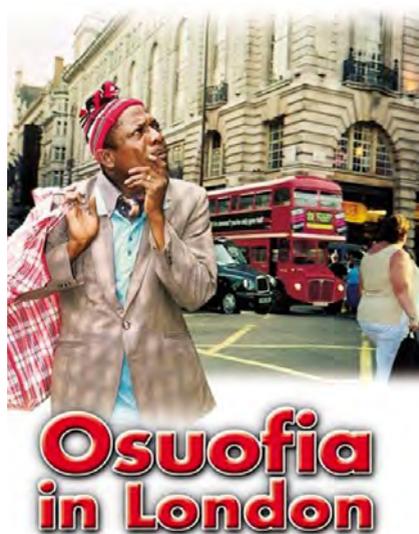
[21] Santori Chamley, «New Nollywood Cinema. From Home-Video Productions Back to the Big Screen», (*Cineaste*, 2012), pp. 21-23.

[22] Norimitsu Onishi, «Step Aside, L.A. and Bombay, for Nollywood» (*New York Times*, 2002) <<http://www.nytimes.com/2002/09/16/world/step-aside-la-and-bombay-for-nollywood.html>> (05/11/2015)

[23] *Africa Magic* pertenece a la cadena sudafricana *M-Net*. En julio de 2004 la cadena *M-Net* envió a dos especialistas a Lagos para formar a los técnicos en sonido y mejorar la calidad de producción. También hay un programa europeo por satélite que muestra vídeos nigerianos y una edición londinense del magazine *Nigerian Videos*. *Thunderbolt*; tuvo un presupuesto de 75.000 dólares cuando una película de *home video* suele contar con un presupuesto entre 15.000 y 20.000.



Cartel de *Thunderbolt* (2001) del realizador Tunde Kelani.



Cartel de *Osuofia in London I* (2003) del realizador Kingsley Ogoro.

Tunde Kelani es uno de los realizadores más representativos de esta nueva etapa. En *Thunderbolt* (2001), Kelani, formado en Nigeria e Inglaterra, plantea las complejas relaciones entre la medicina tradicional y la occidental, al tiempo que destaca las dificultades culturales existentes entre un matrimonio de diferente procedencia étnica: Ngozi, una joven de la etnia igbo casada con un yoruba, recibe la visita de un espíritu que le echa el mal de ojo y le impide hacer el amor bajo pena de que el hombre muera al instante<sup>24</sup>. Otra película del mismo estilo es *The Mourning After* (2004) dirigida por Jimi Oduosusu, sobre la historia de Bisi, una cardióloga de éxito que desea tener

un hijo varón y, tras ver cumplido su sueño, se enfrenta al espíritu de su marido por no haber asistido a su entierro; o la exitosa *Araromire (The Figurine)*, (2009) de Kundle Afolayan, en la que dos amigos que quieren a la misma mujer se retan al encontrar una figura de la diosa yoruba de la buena suerte y la fortuna.

En la actualidad, más de veinte millones de nigerianos viven fuera de su país, fundamentalmente en Gran Bretaña o Estados Unidos y son numerosas las películas que reflejan la difícil adaptación de los nigerianos en el extranjero<sup>25</sup>. El primer vídeo en conseguir renombre internacional fue *Osuofia in London I y II* (2003 y 2004) escrita y dirigida por Kingsley Ogoro sobre los infortunios de un nigeriano en Londres. Este vídeo se asemeja a *American Visa I* (2004), centrada en los esfuerzos inútiles de un ciudadano nigeriano para obtener un visado de turista y emprender una nueva vida en los Estados Unidos, temática que ha proliferado en este cambio de siglo. En esta línea de recoger el sueño occidental tenemos: *Ibu in London* (2004) de Adim Williams, *This America* (2004) de Tunde Kelani, *God's Own Country* (2007) de Femi Agbayewa y *Only in America* (2005) y *My American Nurse I y II* (2006, 2010) de Pascal Atum. O las enredadas historias de ida y vuelta de occidente a Nigeria que presentan los vídeos *Dangerous Twins I, II, III* (2004) del director Tade Ogidanen en la que dos gemelos, uno residente en Londres y otro en Lagos, deciden intercambiar sus respectivas vidas; narración que se repite en *Ijé: The Journey* (2010) en la que la joven Chioma intenta convencer a su hermana Anya para que no se marche a Estados Unidos; diez años más tarde Anya es acusada de asesinar a tres hombres en una mansión de Hollywood y

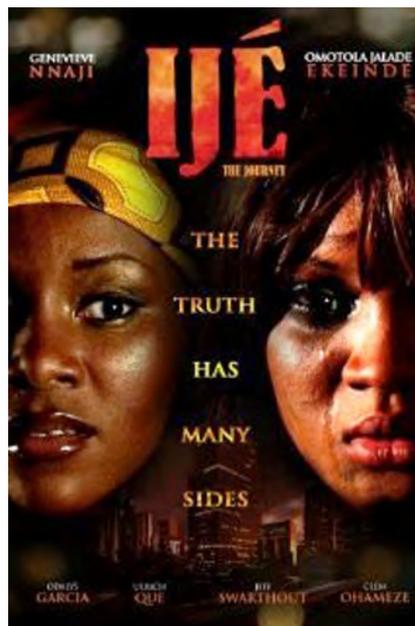
[24] La música es del compositor nigeriano residente en Londres Tunji Oyelana.

[25] Sola Akinrinade, Olukoya Ogen, «Historicising the Nigerian Diaspora: Nigerian Migrants and Homeland Relations» (*Turkish Journal of Politics*, vol. 2, nº 2 Winter, 2011), pp. 71-85.

Chioma viaja a Los Angeles en busca de los verdaderos culpables. Mientras *Dangerous Twins* conserva la esencia de los vídeos más artesanales y está dirigida fundamentalmente al público nigeriano, *IJÉ*, rodada en 35 milímetros, estrenada primero en Estados Unidos que en Nigeria y con un elenco muy internacional que va desde la joven realizadora Chineze Anyaene hasta la productora Paula Moreno, con la participación de las estrellas de Nollywood Genevieve Nnaji y Omolota Jalade, trata de aproximarse a la diáspora nigeriana que vive en los Estados Unidos con un lenguaje fílmico muy próximo a los dramas de Hollywood. Otro ejemplo muy similar es *Doctor Bello* estrenada en 2013 y dirigida por Tony Abulu; es la historia de un brillante médico de origen nigeriano que tras la muerte de su hijo de cáncer, trata de curar a otro niño mediante un brebaje que solo existe en Nigeria y allí acude para encontrar la bebida misteriosa<sup>26</sup>.

En cualquier caso, sean producciones más o menos costosas que se vendan en el mercado de Idumoto en Lagos, o se proyecten en los lujosos teatros de reciente creación en las principales ciudades nigerianas, unas y otras presentan los miedos, los temores, el rechazo y el sueño de la vida en occidente y la pérdida de la identidad que acontece al vivir en lugares culturalmente tan diversos<sup>27</sup>.

Pero quizá sean las comedias de amor el género que más aceptación ha tenido entre la diáspora nigeriana y el que más se aproxima a la estética hollywoodiense. Así, la película *Tango with Me* (2011) de Mahmood Ali-Balogun estrenada en las pantallas americanas, inglesas y nigerianas prácticamente al mismo tiempo, con cinco nominaciones en el *African Movie Academy Awards* y con la participación de Genevieve Nnaji y Joseph Benjamin; *Phone Swap* (2012) de Kunle Afolayan, en la que dos jóvenes de muy diferente procedencia social se intercambian en el aeropuerto sus teléfonos móviles iniciándose una aventura con final feliz; o la serie televisiva emitida en la HBO *Brooklyn Shaka* de Femi Agbayewa que imita y sigue la línea argumental de *Mi gran boda griega* (*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002) son algunos de los numerosos ejemplos que abordan las relaciones de pareja desde una perspec-



Cartel de *Ijé: The Journey* (2010), del realizador Chineze Anyaene. Con la actuación de las estrellas de Nollywood Genevieve Nnaji y Omolota Jalade.

[26] Tony Abulu es el presidente de la Asociación de directores nigerianos en los Estados Unidos y editor de *Black Ivory Magazine*. Otro de sus largometrajes más conocidos ha sido *American Dream* (2007) sobre los problemas de un nigeriano en busca del sueño americano para obtener un visado americano.

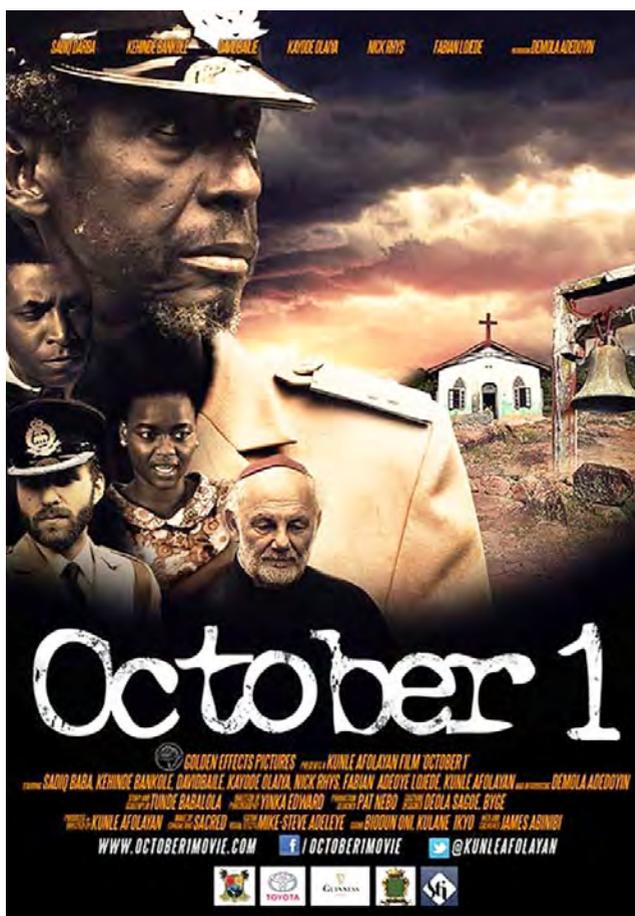
[27] *God's Own Country* de Femi Agbayewa cuenta la historia de Ike, un abogado nigeriano que emigra a los Estados Unidos en busca del sueño americano para darse cuenta de que ese sueño no existe, y que hay más competitividad que en su país y mucho más racismo.

tiva cómica y que se olvidan de la violencia y el terror presentes en otras producciones.

Por otra parte, a través de la ficción, los directores nigerianos de la primera década del siglo XXI han presentado temas que serían difíciles de tratar de manera tan explícita en otros medios, como es el caso de la corrupción, el poder o el colonialismo: *Agogo Eewo (Le gong du Tabou, 2002)* de Tunde Kelani, primera parte de una trilogía política inspirada en la llegada de la democracia a Nigeria y el ascenso del presidente Olusegun Obasajjo. O *The President Must Not Die (2004)* de Zeb Ejiro cuyo título original *The President Must Die* fue censurado porque la mitad de los jefes de Estado habían sido asesinados durante o al final de su mandato<sup>28</sup>. O *Black November. The Struggle for Niger (2012)* de Jeta Amata, con la participación de los actores nigerianos Hakeem Kae-Kazim y Enyinna Nwigwe y de americanos, entre los que se incluyen Mickey Rourke, Kim Basinger, Vivica Foxx,

Michael Madsen y Tom Sizemore. Se trata de un drama sobre lo que sucedió y está sucediendo en el Delta del río Níger, y que el director dedicó en honor a la desaparición del activista Ken Saro-Wiwa. Incluso *October 1 (2013)* una interesante película de Kunle Afolayan sobre la llegada de la independencia nigeriana en 1960 y las misteriosas muertes de numerosas mujeres en un pueblo con gran presencia británica que el anciano detective Dan Waziri tiene que investigar. Estos son algunos de los muchos ejemplos de esta vuelta de tuerca del cine nigeriano en busca de una respuesta a temas del pasado aún no resueltos.

En este cambio de siglo convive el *home video* más artesanal de los noventa con la realización de largometrajes de mayor presupuesto, aunque las diferencias no sean solo financieras. En el *home video* sigue existiendo mucho diálogo (influencia de la tradición oral), se filmaba y se sigue filmando en escasos días, con una duración de casi dos horas, y sin presupuesto de marketing. En el nuevo cine de Nollywood los diálogos son menores, y la mayoría de los nuevos realizadores como Saddik Balewa, Newton Aduaka o Odion P. Agboh, al igual que sucediera con los realizadores de los años setenta, están formados



Cartel de *October 1* (2013) de Kunle Afolayan.

[28] Como ha sido el caso de los Presidentes Tafawa Balewa, Johnson Ironsi, Murtala Mohammed, Sani Abacha y Moshod Abiola.

fuera de Nigeria, principalmente en los Estados Unidos o Inglaterra donde fijan su residencia. Aunque a diferencia de la generación de los setenta, su cine es más comercial y no tienen los problemas de distribución y exhibición que se encontraron esta generación de pioneros; incluso sus películas se estrenan al mismo tiempo que en Nigeria, en Inglaterra o Estados Unidos, como ha sido el caso de *Groovy Housewives* o *African Mafioso* del nigeriano afincado en Dallas Brodricks Abumere, cuyas obras, según el mismo explica, «son intentos de africanizar a los americanos».

## A modo de conclusión

El *home video* nigeriano caracterizado en sus inicios por un bajo presupuesto, actores no profesionales y directores amateurs está conviviendo con otro tipo de cine más internacional, más dirigido a los nigerianos que viven fuera del país y a la creciente clase media alta nigeriana donde priman los temas románticos o más comerciales, que se asemejan al tipo de filmografías que Bollywood ofrece a su diáspora. Y en este punto Bollywood y Nollywood han comenzado a establecer interesantes sinergias. En marzo de 2013 se estrenó *J.U.D.E* dirigida por el director nigeriano Chukwuma Osakwe, bajo la supervisión de Parveen Kumar y que contó con la participación de actores de ambos países como Daniel Lloyd, Lovina Qureishi, Tina Mba, Ani Iyoho, Abhey Attri y Uche Nwaezeapu, y los conocidos Abbey Attri, Amitabh Bachchan, Amanjot Gill y Lavina Qureshi. Rodada en Lagos y en Chandigarh y dirigida principalmente a la comunidad india que reside en África, cuenta la historia del joven publicista que por problemas de visa acaba en la India, en concreto en el Punjab y tiene que adaptarse a las nuevas normas de un país que desconoce y que nunca hubiera imaginado visitar.

La historia del cine de Nigeria está aún por escribir y es una historia que va mucho más allá de las fronteras nacionales: las cámaras llegaron a Nigeria traídas de las manos de los colonizadores británicos dispuestos a educar, instruir y colonizar mediante unas directivas paternalistas y racistas que trataron de guiar lo que se veía y se producía en el país –y en toda África– durante más de seis décadas, alejándose de la idiosincrasia de la vida africana y de sus tradiciones.

En los setenta un grupo de realizadores optaron por contar sus historias, unas historias que tuvieron dificultades para ser producidas y exhibidas, y en las que se percibe el peso de la colonización; mientras que el *home video* bebe de otras prácticas culturales como la danza, el teatro o la música popular, un universo con el que el público nigeriano se siente identificado y con el que los espectadores pueden reconocerse, exorcizando, en cierta medida, las tensiones sociales sufridas por el pueblo nigeriano en los últimos cuarenta años.

El nuevo cine de Nollywood atraviesa fronteras y abarca nuevas temáticas y por ello es tan sugerente: el desarrollo de la clase media nigeriana, la aper-

tura económica y la menor violencia que se vive en el país han dado lugar a la creación de complejos de ocio en los que el cine tiene un papel fundamental. La sociedad américo-sudafricana *Nu Metro* ha construido un macrocine en Lagos que compite en tamaño con el *Silverbird Cinema* situado en la ultramoderna Galería Mall. Y cada domingo al medio día, las familias se dirigen al *National Theater* donde se proyectan los vídeos yoruba de mayor éxito y a los que acude la clase alta nigeriana, porque el coste de la entrada está entre los quince y treinta euros, mientras que una película de vídeo no supera el coste de un euro.

Lo cierto es que existen varios mundos paralelos interconectados: se siguen filmando vídeos artesanales, junto con producciones más costosas rodadas en Nigeria y otras aún más costosas rodadas principalmente en Estados Unidos para la diáspora nigeriana en concreto y africana en general. Mientras tanto Europa mira a Nollywood con el recién creado *The Nollywood Europe Golden Awards* (NEGA) que se entrega desde el año 2015 en el Festival de Nollywood en Alemania. Y aunque, sin duda, lo interesante sería que se realizaran vídeos y largometrajes más incisivos y críticos que representen a otras minorías olvidadas, y no solo a la clase media urbana, también es cierto que quizá una nueva generación más comprometida surgirá al cobijo de esta novedosa industria y tome de la generación de los setenta su ansia de presentar otras realidades. El viaje de ida y vuelta no ha hecho más que comenzar, aunque lleve más de un siglo de historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABIODUN, Olayiwola, «Nollywood at the Borders of History: Yoruba Travelling Theatre and Video Film Development in Nigeria», (*The Journal of Pan African Studies*, vol.4, nº.5, 2001), pp. 183-195.
- ADELEYE-FAYESI, Bisi, «Either One or the Other: Images of Women in Nigerian Television» en Karin Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, (London, James Curry, 1997), pp. 125-30.
- ADESOKAN, Akin, «Practising Democracy in Nigerian Films» (*African Affairs*, 108 [433], 2009), pp. 599-619.
- AKINRINADE, Sola; OGEN, Olukoya, «Historicising the Nigerian Diaspora: Nigerian Migrants and Homeland Relations», (*Turkish Journal of Politics*, vol. 2, nº 2 Winter, 2001), pp. 71-85.
- ÁLVAREZ, Aloia, *Nigeria: las brechas de un petroestado* (Madrid, Casa África, 2010).
- BALOGUN, Francoise, *Le cinéma du Nigeria*. (Bruselas, L' Harmattan, 1984).
- BURNS, James, «Watching Africans Watch Films: Theories of Spectatorship in British Colonial Africa» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, nº 20. vol. 2, 2000), pp. 197-211.
- BRITISH FILM INSTITUTE, *The Film in Colonial Development: A Report of a Conference*. (London: British Film Institute, 1948)

- CHAMLEY, Santori, «New Nollywood Cinema. From Home-Video Productions Back to the Big Screen» (*Cineaste*, 2012), pp. 21-23.
- DIAWARA, Manthia, *African Cinema: Politics and Culture*. (Bloomington, Indiana University Press, 1992)
- ELENA, Alberto, *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*. (Madrid, Turfan, 1993)
- , *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. (Barcelona, Paidós, 1999)
- , «Nollywood Forever» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º. 62, 2009), pp. 12-31.
- EKWUAZI, Hyginus, «The Hausa Video Film: The Call of the Muezzin» (*Film International*, vol. 5, n.º. 4, 2007), pp. 64-70.
- HARDING, Frances, *The Performance Arts in Africa*. (London and New York: Routledge, 2002)
- , «Mythes Populaires dans les homes videos: de l' amour tendre au sexe terrifiant», en Pierre Barrot (ed), *Nollywood. Le phénomène vidéo du Nigeria* (Paris, l' Harmattan, 2005), pp. 143-159.
- HAYNES, Jonathan (ed), *Nigerian Video Films* (Ohio University Center for International Studies, 2000)
- , «Political Critique in Nigerian Video Films» (*African Affairs*, 105/421, 2006), p. 33.
- , «Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films» (*Africa Today*, n.º. vol. 13.2, 2009), pp. 131-150.
- JAAFAR, Ali, «Hollywood Hears Africa's Call» (*Variety*, vol. 404, 2006), pp. 13-19.
- KORLEY, Nii Laryea, «The video Boom», (*Écrans d' Afrique*, n.º 7, 2004), pp. 66-70.
- KUNZLER, Daniel, «El caso de la industria nigeriana del vídeo (Nollywood)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 62, 2009), pp. 33-54.
- LARKIN, Brian, «Hausa Dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria», en Jonathan Haynes (ed.) *Nigerian Video Films*, (Ohio University Center for International Studies, 2000) pp. 209-241.
- MAHIR, Saul; RAHUL A. Austen (eds.), *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*. (Athens: Ohio University Press, 2010)
- MGBEJUME, Onyero, «Film in Nigeria: Development, Problems and Promise», (*African Council on Communication Education*, n.º 21, 1989)
- MILTON, Thomas, «La production audiovisuelle au Nigeria», en «Cinémás africains, une oasis dans le désert ?» (*Ciném' Action*, n.º 106, 2003)
- NOY, Frédéric, «Hausa Video & Sharia Law» en Pierre Barrot (ed), *The Video Phenomenon in Nigeria* (Bloomington, Indiana University Press, 2009), pp. 78-89.
- OBIAYA, Ikechukwu, «A Break with the Past: The Nigerian video-film Industry in the Context of Colonial Filmmaking» (*Film History*, n.º. 23, 2001), pp. 126-146.
- OKOYE, Chukwuma, «Looking at Ourselves in Our Mirror: Agency, Counter Discourse and the Nigerian Video Film» (*Film International*, vol. 5, n.º 4, 2007), pp. 20-29.
- ONOOKOME, Okome, «Loud in Lagos Home Videos» (*African Quarterly on the Arts*, vol. 2, 2010), pp. 105-120.
- ONISHI, Norimitsu, «Step Aside, L.A. and Bombay, for Nollywood», (*New York Times*. 2002). Disponible en: <http://www.nytimes.com/2002/09/16/world/step-aside-la-and-bombay-for-nollywood.html>.

- PERIS, Jaume, «Sueño y Pesadilla de la modernización urbana» (*Archivos de la Filmoteca*, nº. 62, 2009), pp. 56-71.
- PONZANESI, Sandra; WALLER, Marguerite, *Postcolonial CinemaStudies*. (London, Routledge, 2011).
- SERVANT, Jean-Christophe, «Le Nigeria, Eldorado de la home video», *Libération*, 7 juillet 2004. Disponible en: [http://next.liberation.fr/cinema/2004/07/07/le-nigeria-eldorado-de-la-home-video\\_485648](http://next.liberation.fr/cinema/2004/07/07/le-nigeria-eldorado-de-la-home-video_485648).
- SKINNER, Rob, «Natives Are Not Critical of Photographic Quality: Censorship, Education and Films in African Colonies Between the Wars» (*Journal of Contemporary History*, 2010). Disponible en: <https://www.sussex.ac.uk/webteam/gateway/file.php?name=2-skinner-natives-are-not-critical-of-photographic-quality&site=15>.
- SMYTH, Rosaleen, «The Roots of Community Development in Colonial Office Policy and Practice in Africa» (*Social Policy & Administration*, 38, august 2004), pp. 418-436.
- UKADIKE, N. Frank (2000). «Video Booms and the manifestation of 'first' cinema in anglophone Africa» en Anthony R. Guneratne y Wimal Dissanayakeed, *Rethinking Third Cinema* (London, Roudledge, 2000), pp. 126-143.
- VV.AA, «Nigeria. Ficha país» (Embajada de España en Nigeria, 2013). Disponible en: [http://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/NIGERIA\\_FICHA%20PAIS.pdf](http://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/NIGERIA_FICHA%20PAIS.pdf).
- VOURLIAS, Christopher, «Nollywood diáspora shows webside the Love» (*Variety*, oct 3-9, 424, 2011), p. 8.
- ZAKARI, Jenkeri, «A Dramatised Society: representing rituals of human sacrifice as efficacious action in Nigerian home video movies» (*Journal of African Cultural Studies*, vol. 16, nº 1, 2003), pp. 7-23.