

Visiones de Lagos: urbanismo didáctico en el cine de Nollywood¹

Akin Adesokan²

Resumen

Este ensayo discute el film nigeriano *Owo Blow*, con el objeto de examinar ciertas estéticas del cine de Nollywood, así como las representaciones urbanas de Lagos que lo caracterizan. En primer lugar, se argumenta que el actual interés global en Nollywood se encuentra excesivamente mediatizado, utilizándose el término “Nollywood” solamente con referencia a un subgénero hablado en inglés, de gusto popular y altamente codificado. Segundo, se plantea que este proceso de mediación ha tendido a una cierta totalización, porque enfatiza lo comercial en cuanto identidad primaria de la práctica cinematográfica. Tercero, se postula que la posible globalización de Nollywood se ve limitada por las posibilidades de difusión de este tipo genérico. A partir de estos elementos, se concluye que *Owo Blow* plantea un análisis en en múltiples capas de Lagos, como un estudio de caso de lo “increíble postcolonial”.

Palabras clave: Lagos, cine urbanismo visual, marginalidad urbana, megápolis.

Abstract

This essay discusses the Nigerian film *Owo Blow* (1996), as a way to examine an aesthetic tendency that is largely missing in Nollywood, and to explore the relationship between media and the city, particularly in regard to Lagos. I use this film to propose three issues that are worth highlighting for a productive engagement with the relationship between media and urbanity. First, I argue that the current global interest in Nollywood is highly mediated, isolating the Englishlanguage-accented, popular genre-formatted sub-genre as *the* Nollywood film. Secondly, this process of mediation has tended to a kind of totalisation because it emphasises the commercial as the primary identity of the cinematic practice. Thirdly, I argue that the possible globalisation of Nollywood is undercut by limitations on how well

the generic type can travel. Although recent and longstanding bureaucratic exhortations of Nigerian filmmakers to promote positive images of the country are often derided, Nollywood already fulfils this expectation by default because a systemic, ideologically explicit critique of Lagos as an urban city, for instance, is hard to come by in the films. I contrast this with *Owo Blow*, which attempts one such critique, a multi-layered analysis of Lagos as a case study of the postcolonial incredible.

Keywords: Lagos, cinema, visual urbanism, urban marginality, megapolis.

1. Introducción

Por una extraña, aunque no totalmente inexplicable coincidencia, Nollywood, el fenómeno cinematográfico de Nigeria, y Lagos, una de las “megaciudades” emergentes del mundo, se han transformado recientemente en el foco de la atención global de maneras demasiado particulares e insistentes como para ser ignorados. En cuanto narrativas autónomas producto de una formación sociocultural, las películas de Nollywood representan una nueva experiencia cinematográfica que no puede ser suficientemente explicada por los modelos disponibles, pero que pueden servir como puntos de referencia. El nombre Nollywood referencia de manera directa a Hollywood y Bollywood (la industria fílmica india), en términos de la escala de producción y estética distintiva³. Cualquiera que haya seguido de cerca la retórica y la práctica de los cineastas de Nollywood sabe que, hasta donde interesa a estos modelos, existe una importante tensión entre lo que

³ Sin embargo, citando a los geógrafos Sallie Marston, Keith Woodward and John Paul Jones, el crítico Jonathan Haynes ha procurado que Nollywood sea considerado “no un ejemplo de modelos escalares de relaciones jerárquicas [el modelo dominante en la globalización], lo que inevitablemente lo transformaría en una defectuosa imitación de Hollywood, sino un ejemplo de una actividad social específicamente situada y localizada en red con otros sitios, que produce algo fundamentalmente diferente de Hollywood en producción, distribución, consumo y estética” (2007: 133).

¹ Recibido el 25 de noviembre de 2013, aprobado el 18 de diciembre de 2013. Traducido por Diego Campos.

² Departamento de Literatura Comparada, Universidad de Indiana. E-mail: alafara3@yahoo.com

profesan y lo que los filmes revelan en un nivel estético. Esto no es inusual; los trabajos artísticos a menudo hablan en exceso de las intenciones declaradas de los realizadores, y encontrarse en el centro de una atención sin precedentes facilita a los profesionales otras formas de auto-dramatización⁴. La ciudad de Lagos, por otra parte, representa un ejemplo espectacular de lo “increíble postcolonial” [*postcolonial incredible*], lo cual –como Olaniyan conceptualiza– es “lo que no puede ser creído; lo que es demasiado improbable, sorprendente y extraordinario para ser creído... una flagrante infracción a la ‘normalidad’” (2004: 2). Para Olaniyan, lo “postcolonial increíble” es la manifestación social de una situación en la cual “todos los accesorios de estabilidad, normalidad e intelegibilidad” se disualven, dado paso así a una “crisis social y simbólica” que amenaza con transformarse en regla. Aunque Olaniyan habla de lo increíble generalmente como una condición postcolonial, y especialmente de la “respuesta compleja” que elicitaba del fallecido músico de *afrobeat* Fela Anikulapo-Kuti, me parece que el concepto es lo suficientemente sugerente para referirlo al llamativo y confuso carácter de Lagos como megaciudad emergente. En realidad, esta incredibilidad es probablemente la razón principal por la cual Lagos, tanto como cualquier otra ciudad postcolonial, ha atraído la atención que menciono en la frase inicial de este ensayo.

Las estadísticas sobre la ciudad resultan ahora bien familiares: es hogar para una población que actualmente supera los 15 millones y que, de acuerdo a estimaciones de Naciones Unidas, se espera que alcance 23 millones en 2015; más de dos tercios de ella viven en *shantytowns* como Makoko y Ajegunle, ganándose la vida con ocupaciones marginales en vertederos, centros de reciclaje,

⁴ Creo que es por esto que el sentimiento de logro imperante entre directores y productores de Nollywood (“Hemos creado una industria sin el apoyo del gobierno”, etc.), así como la fascinación de periodistas y documentalistas extranjeros, sugiere una relación que se refuerza mutuamente.

etc., lo que sugiere un nivel de pobreza inconsistente con las elevadas ganancias de Nigeria producto de las rentas del petróleo; la esperanza de vida es del 51% y está decayendo. Estas estadísticas refuerzan y son reforzadas por comentarios académicos, periodísticos y artísticos que se incrementan mes a mes, y son conducidos por la peculiar realidad de Lagos como un imán de contradicciones⁵. El ensayo de Haynes presenta un excelente y conceptualmente hábil resumen de estos comentarios, subrayando las dos tendencias en las discusiones: el “género de descripciones espeluznantes de Lagos como un ‘apocalipsis urbano’” (2007: 131), y las “celebraciones, infusionadas de posmodernismo, de los mecanismos de adaptación y formas creativas de autoorganización” en la ciudad” (2007: 132). La racionalidad del ensayo de Hayes descansa en el uso de Nollywood como ejemplo del “mecanismo adaptativo” celebrado por la segunda tendencia. Comparto su apreciación.

Mi objeto específico en este ensayo es centrarme en un patrón en las descripciones cinemáticas de Lagos que anteceden la formalización de Nollywood (como se lo entiende y discute actualmente), y utilizarlo para destacar lo que puede estar faltando del obviamente progresivo impulso en las dos tendencias identificadas anteriormente. A través de la discusión en profundidad de un film, *Owo Blow* (1996), se argumentará en pos de una manera de mirar a Lagos (y quizás a otras urbanidades postcoloniales de su clase) que no observe estas dos tendencias como

⁵ Intentos recientes por aprehender la ciudad incluyen ensayos académicos (Gandy, 2005) y periodísticos (Packer, 2006; Bures, 2008); el proyecto del arquitecto de Harvard Rem Koolhaas, formalizado en el film *Lagos Wide and Close* (2005); el libro de gran formato *Lagos: A City at Work* (Tejuoso y Atigbi, 2007); y más recientemente, el documental de la BBC *Welcome to Lagos* (2010). Aunque centrado específicamente en Nollywood, el documental *This is Nollywood* (2007) se puede incluir en este grupo, tanto por su foco en la ciudad como por la similitud de su estética con el documental de la BBC.

incompatibles, pero que presenta sin embargo un tipo diferente de argumento, y que por tanto anticipa la idea de Nollywood que circula actualmente. En este sentido, me apartaré levemente de Haynes (y de Koolhaas, con quien parece simpatizar) sin oponerme a ellos: lo que significativo acerca de la imagen de la ciudad que se observa en *Owo Blow* es *al mismo tiempo* la distopia de una entidad urbana donde la modernidad ha fracasado en manifestarse por completo, *así como* la resiliente creatividad característica de las experiencias urbanas nigerianas –cuando no de la África postcolonial. Excepto que la “incredibilidad” que ambas posiciones trasuntan no se encuentra representada en el filme como una “crisis invalidante” o una “norma” ante la cual adaptarse, sino como una situación que debe ser cambiada programáticamente. Como se discutirá, *Owo Blow*, producido durante la dictadura militar del general Sani Abacha (1993-1998), representa un discurso sobre Lagos y sus habitantes (aunque difícilmente se trate de un discurso auto-evidente). En sus preocupaciones por la cordura tanto a nivel individual como social, el film fusiona poderosamente el idealismo característico del inconsciente socialista de Nigeria con el más explícito programa de modernización que, sin embargo, fundamentalmente ha fracasado.

Escribo “inconsciente socialista” porque una organización socialista de las fuerzas productivas no fue ampliamente respaldada por los recursos del Estado, como sí lo fue el programa de modernización con el cual Nigeria no podía sino identificarse, especialmente durante el periodo de “construcción de nación” (literal y metafóricamente hablando) que siguió a la guerra civil. A través de este film, sugeriré, encontramos varias actitudes hacia las relaciones sociales que son más deliberadas que la decencia humana aleatoria, y me gustaría dirigir la atención a los diferentes programas en los que el país se embarcó como fuentes parciales de las actitudes que vemos en el film. En los ’70, la ciudad de

Lagos fue emplazamiento de enormes “edificios” nacionales: el Estadio Nacional en Surulere; el Complejo Nacional Feria de Comercio en Badagry Road; la Vía Expresa Lagos-Idaban, entre otros. Estos proyectos impactaron sobre la geografía física de Lagos tan fundamentalmente que crearon un aura de renovación urbana vinculada al eufórico espíritu de los *petro-naira*, de Lagos como ciudad moderna y pan-africana por excelencia. La más espectacular de estas construcciones, el Teatro Nacional, está situado a pocos kilómetros del estadio, y fue importado en su totalidad de la Bulgaria “socialista” para servir de sede central al Segundo Festival Mundial de Arte Negro, FESTAC 1977, conmemorado al mismo tiempo en Festival Town, un proyecto residencial emplazado a medio camino entre el teatro y el complejo comercial⁶. Mi invocación del “inconsciente socialista”, sin embargo, tiene afiliaciones más allá del trato con Bulgaria: cuando el régimen militar del general Ibrahim Babangida instituyó un comité burocrático para diseñar un sistema político para el país en 1985, el proceso finalizó con un sorpresivo referéndum que mayoritariamente se expresó a favor del socialismo. Mi punto es que este inconsciente debe ser entendido no sólo en cuanto fragmento psíquico de un sistema africano de valores (“comunalismo”), sino además como una reafirmación intencionada de proyectos gubernamentales, sea que se encuentren establecidos en programas o embarcados en la dirección de una Nigeria que se gobierna a sí misma. Estos proyectos existieron como políticas del gobierno regional en Nigeria Occidental (1952–1960; 1979–1983) y más tarde como programas como el de Educación Primaria Universal (1976-1979), y eran socialistas en forma y fondo, incluso cuando se encontraban articulados en el vocabulario

⁶ *Opera Wonyosi*, de Wole Soyinka (interpretada por primera vez en 1977), constituye una vigorosa sátira de este extraordinario periodo. Para una revisión académica reciente de FESTAC en cuanto expresión de las aspiraciones culturales transcontinentales de Nigeria, véase Apter (2005).

de la modernización weberiana clásica. Ya en 1968, en el lodazal profundo de la guerra civil, el político y autor Obafemi Awolowo, arquitecto de estas políticas en la región occidental, publicó *The people's republic*, un texto teórico monumental pero tristemente olvidado, que inequívocamente se pronuncia a favor del socialismo en Nigeria. El compromiso de *Owo Blow* a una agenda altruista resulta en parte de haber residido en el mundo de estos cambios sociales e intelectuales.

El espectro de la represión militarista persigue a *Owo Blow*, pero éste se encuentra mucho más imbuido de vida, después –o a pesar– del gobierno militar. Es más resuelto reclamando el camino que la ciudad se traza en sus momentos de sobriedad, pero que pierde al transitar de una crisis a otra. Retóricamente, el film es didáctico; se basa en un procedimiento estético descrito generalmente (y a menudo desaprobado) como melodrama. Como he argumentado en otra ocasión (Adesokan, 2009), la fascinación de los films nigerianos con los temas melodramáticos, en concepción y resolución, revela un profundo compromiso con una moralidad inclusiva que surgió filosóficamente del comunismo. De hecho, siguiendo la definición entregada por el filósofo ganés Kwasi Wiredu, el comunismo ejerce una fuerza poderosa en este film, pero lo hace en concierto con impulsos que marcan los programas en contención de la modernización socialista y capitalista⁷.

No puedo referirme a este film en un vacío discursivo. Nollywood es hoy un fenómeno

muy comentado, que compromete los intereses de críticos, periodistas y elaboradores de políticas por igual. Pero estos comentarios revelan un número de patrones en circulación en los films de Nollywood que vale la pena destacar, de modo de subrayar la importancia del proceso estético en marcha en *Owo Blow*. En cierto sentido, hay una conexión entre la preocupación de estos films por una agenda social responsable, y su proximidad histórica a una tradición del celuloide en Nigeria. Antes de volvernos al análisis de *Owo Blow* en sí, me gustaría ahondar en el contexto en el cual los films de Nollywood están siendo ahora recibidos.

En primer lugar, el interés global actual en Nollywood se encuentra altamente (quizá en exceso) mediatizado. Con esto, quiero decir que estos films circulan como parte de un confusión de imágenes en un torrente de flujos globales, ayudados por la intensa relación entre los medios de comunicación y los imaginarios culturales. En segundo lugar, esta mediación aisla un solo subgénero (hablado en inglés, popular, codificado) como el film de Nollywood, siendo que hay al menos cuatro categorías lingüísticas y/o formales de films en Nollywood: sólo la variedad hablada en inglés, que se basa en convenciones genéricas familiares, es promovida como el film de Nollywood por defecto. En tercer lugar, este proceso de mediación tiende a la totalización, porque es orientado al mercado. En sí, no se trata de un desarrollo negativo, porque en las diferentes tendencias estéticas dentro de Nollywood predomina la idea de la producción fílmica como un negocio. Un film se considera “bueno” si se vende: si lo es, se venderá. Sin embargo, cuando se lo sitúa en relación al impulso triangular que da forma a los films (comercio, cultura y arte), el foco principal en el mercado ha tendido a quitar énfasis a las consideraciones estéticas en la aproximación académica: mientras un enfoque académico enfatiza las posibilidades económicas de esta forma, otro considera los films como una manifestación de la cultura, pero no del arte.

⁷ Wiredu ha escrito: “Una sociedad comunista es aquella en la cual un individuo es formado para cultivar un sentido íntimo de obligación y pertenencia a grupos de gran tamaño, sobre la base de vínculos filiales. Esta inculcación de un sentido extensivo de lazos humanos provee de una escuela natural para el desarrollo de la simpatía, que se extiende más allá de los límites de parentesco de la comunidad más amplia” (2000: 185).

Estos efectos de la mediación de los films de Nollywood no deben ser confundidos con los problemas bien conocidos de exotismo y prejuicio cultural, que a menudo persiguen a las obras de arte de países no occidentales y su circulación en las principales ciudades e instituciones culturales del Occidente metropolitano. Estos problemas se encuentran también en el camino de Nollywood, ciertamente, y de maneras no difíciles de imaginar, dadas las orientaciones filosóficas de estas instituciones y las estructuras disponibles dentro de las cuales operan. Como numerosos estudiosos han argumentado, la recepción de formas culturales foráneas en instituciones dominantes de prestigio produce un sentido de diferencia y otredad que se logra por medio de un proceso de comodificación⁸. Pero el proceso de mediación que se asocia actualmente a los films de Nollywood es levemente diferente. A menudo, estos films son vistos como una representación de las realidades africanas (la frase “contando nuestras propias historias”, a menudo utilizada por realizadores nigerianos, es elocuente en este sentido), y la audiencia a que se dirigen es menos el público liberal occidental con impulsos multiculturales que los africanos en casa y en el extranjero. Esta aproximación al auto-entendimiento no excluye a los medios y los intelectuales liberales/progresivos/alternativos; de hecho, la percepción de Nollywood como un correctivo a los ímpetus supuestamente neocoloniales en la mayoría de las obras en la categoría de cine africano es más fuerte entre estos grupos, quienes perciben una forma cultural doblemente fascinante como forma social. Existe también el sentido de que Nollywood es una forma potencialmente comercial, dado el tamaño de Nigeria como mercado y el creciente atractivo de los films más allá de las fronteras geográficas y étnicas. Los documentales que han sido producidos sobre Nollywood se encuentran en parte

motivados por estos factores. A pesar de todo, sin embargo, las dimensiones estéticas de los films no consiguen obtener atención suficiente. Debido a la gran escala de producción y las temáticas excesivamente repetitivas y estilos genéricos, la mayoría de los críticos piensa: si has visto uno, los has visto todos. En este ensayo intento oponerme a este paradigma, y *Owo Blow* ofrece una excelente oportunidad para ello.

A menudo se olvida que ha existido una tradición específica de films nigerianos antes de que se acuñara el término “Nollywood”, e incluso después del colapso del formato celuloide que solía ser el modo aceptado de hacer películas. Estos films, incluyendo los primeros trabajos del destacado realizador Tunde Kelani (*Ti Oluwa Nile*, *Koseegbe* and *Ayo Ni Mo Fe*), *Violated*, de Amaka Igwe, *Amin Orun* e *Iyano Albaji*, de Tunde Alabi-Hundeyin, *The Golden Cage* y *Owuro L’ojo*, de Bunmi y Soji Oyinsan y *Hostages*, de Tade Ogidan, tenían valores de producción muy altos en relación a la mayoría de los films del periodo. El *star system* aun no desarrollaba el nivel actual de salarios de seis cifras pagados a los actores, en parte porque los directores y productores eran pocos y se apoyaban guinistas muy competentes. Esto dio a la mayor parte de los films del periodo (más o menos entre 1993 y 2001) un carácter como de texto, con significados estéticos y filosóficos, incluyendo un sentido determinado del film como forma socialmente responsable con posibilidades didácticas. En resumen, Nollywood no había sido “industrializado” como lo es ahora, por discordante que parezca ese proceso en comparación a otros sistemas industrializados como Hollywood y Bollywood. En la globalización mediatizada de Nollywood, estos aspectos han sido significativamente silenciados. Tal es el contexto de *Owo Blow*, que presenta una gran similitud esteética con los títulos citados anteriormente.

⁸ Para ejemplos, véase Naficy y Gabriel (1993) y Chow (1995).

2. Con fuerza en Lagos

Owo Blow, thriller en tres partes hablado en el yoruba de Lagos y ambientado en la Nigeria del general Abacha, anuncia sus objetivos inmediatos y relevantes como drama socialmente responsable ya desde los créditos iniciales⁹. Dedicado “a las masas luchadoras [de Nigeria] y la clase media que desaparece gradualmente”, el film exhorta al espectador a “ser amable con alguien hoy; podría hacer una diferencia positiva mañana”. El film se sitúa en el trasfondo de dos momentos en el Lagos urbano de los '90, uno histórico y el otro permanente. El evento histórico es el desalojo masivo y catastrófico de cientos de miles de residentes de las barriadas de Maroko e Ilado (en el sudeste de la ciudad) por parte del régimen militar del gobernador Raji Rasaki en 1990, uno de los incidentes de mayor escala en Nigeria en tiempos de paz. El aspecto permanente es el fenómeno del comercio callejero, la transformación informalizada e irrepreensible de las calles en espacios de intercambio por parte de vendedores ambulantes de poca monta, incapaces de costear tiendas cerradas, cada vez más exclusivas. No se trata tanto de que el comercio callejero está más allá del control de las autoridades municipales; antes bien, la práctica florece porque en la astuta comprensión de las personas de la negociabilidad de las reglas oficiales, una porción de las ganancias derivadas de actividades ilegales se destina a sobornar oficiales que patrullan las calles. Los oficiales de la Fuerzas Especiales hacen redadas por sorpresa, y los comerciantes le siguen el rastro a sus bienes confiscados a un lugar donde son extorsionados. Owolabi y su familia se encuentran con una de aquellas redadas en cuanto comienza en film. Con una

⁹ El título es intraducible: se trata de un famoso alias derivado poéticamente del apellido del protagonista, y usado libremente por cualquiera llamado Olawi, por lo cual –además de otras consideraciones dramáticas– cada parte tiene un subtítulo en inglés. La primera se subtítulo “El génesis”, y las otras dos, “La revuelta” y “La lucha final”.

devota esposa, cuatro niños y un hogar en la zona de clase media de Surulere, Owolabi es casi feliz, si la felicidad es una posibilidad psicológica en un contexto donde el gobierno es brutal y el dinero escaso. Rebelándose ante el espectáculo de hombres uniformados incautando mercaderías y golpeando a los comerciantes que se resisten, Owolabi, quien es un empleado de la Fuerzas Especiales, interviene y desafía a sus colegas, y el altercado que se sucede, aunque breve, termina con una fatal balacera. En realidad, este incidente es el segundo en el rápido prólogo: en el primero, un grupo de “Area Boys”¹⁰ le roba un bolso a Mope, la hija de Owolabi. Pero como marca de su actitud valórica hacia la anomia social, momentos más tarde Owolabi se encuentra defendiendo a vendedores callejeros que pertenecen a la misma clase que estos Area Boys.

Esta postura valórica es una afrenta a la jerarquía de las Fuerzas Especiales. De vuelta en la oficina, y con una lesión producto de esta situación, Owolabi confronta al jefe, cuya oficina se encuentra visiblemente amoblada con bienes confiscados. Este encuentro dramático, el tercero en los primeros seis minutos del film, representa un momento precioso, integrando transparentemente caracterización, desarrollo argumental y didacticismo. Sabiendo que se trata de una cuestión de principios, Owolabi elabora un argumento en relación con el problema del comercio callejero, que ni siquiera el gobierno ha previsto. “Si los policías llegan a esos lugares cada mañana antes que los comerciantes”, argumenta,

¹⁰ *Area boys* es un término genérico para referirse a matones callejeros que acosan a los transeúntes con su mezcla de agresividad e impertinencia. El término se deriva de “Area”, la sección de Lagos donde estaba el club nocturno del fallecido Fela Anikulapo-Kuti, antes del infame ataque de febrero de 1977. De lo que se trata es de caracterizar la agresión como un rasgo de los seguidores contraculturales de Fela. En el film, algunos de los personajes usan la expresión “alright sir” para describir a los *Area boys*.

“nadie se atrevería a vender... Pero [ustedes] no harán lo correcto porque quieren quedarse con el botín”. Aunque dirigida al jefe de las Fuerzas Especiales, esta crítica funciona de manera constructiva en la diégesis: constituye la premisa de los objetivos didácticos mayores del film, y representa un marco conceptual de su actitud hacia otros males sociales (drogadicción, hurto o robo a mano armada, prostitución, parasitismo social) que forman el foco del subsecuente conflicto dramático. Es también consecuente en el sentido de que sella el destino de Owolabi. Por la audacia de decirle a su jefe “tal liberalidad es abominable”, es culpado por los asesinatos y enviado a la cárcel. No saldrá vivo de ella.

Desde este momento, el objetivo de la cámara es seguirle la pista a las tribulaciones de su familia (esposa e hijos), que han comenzado a sucedere después de su encarcelamiento. De los tres, es el hijo, Wole, quien concentra el mayor interés, y sus acciones, elecciones y encuentros destacan una relación pertinente entre el objeto dramático y el ambiente de la mayoría de los films del periodo: su civismo como una forma socialmente responsable y la exterioridad de las escenas. Una de las principales críticas de los primeros films, anteriores a este periodo (pero que también lo incluyen) es que se basan exclusivamente en escenas interiores, un elemento importado de las comedias y telenovelas en las que se inspiraban. Pero buena parte de la acción de *Owo Blow* tiene lugar en público, bajo una luz llamativa y natural. Invoca y evoca deliberadamente a Lagos, la gran metrópolis, y sus muchos rasgos característicos, que constituyen el interés explícito del film en una aprehensión didáctica de los dilemas urbanos, sin opacar la irreductible ironía de aparejar el glamoroso *skyline* del centro de la ciudad con la materialidad de su masa humana, especialmente los Area Boys.

Este aspecto del film, su integración entre objeto dramático y ambiente socialmente

situado, encuentra expresión en la narrativa, el sentido de un film como una historia que se desarrolla discursivamente a través de incidentes y diálogos, a lo cuales las imágenes cinemáticas y la banda sonora se encuentran subordinados. Este impulso está presente de muchas maneras a lo largo del film, pero resumiré las diferentes manifestaciones en tres elementos principales, para subrayar su representación de Lagos en cuanto ciudad increíble. El primero de estos elementos es la materialidad de lo urbano; el segundo, la constitución de comunidades complejas y en traslape; y el tercero, el procedimiento estético del didacticismo. Como se demostrará en la discusión que sigue, estos elementos no son discretos ni se presentan sin contradicciones. Juntos o separados, constituyen las relacionalidades particulares que descomponen la incredibilidad de la ciudad, o la vuelven tolerable. Son prueba de la complejidad integral del tipo de formación urbana que el film busca iluminar.

Si la actitud de Owolabi a lo increíble de las diversas fuerzas de la ciudad es una voluntad principista de reforma, su hijo Wole sigue un camino más inconexo hacia esta agenda reformista. El encarcelamiento del proveedor lleva a este niño brillante a ser expulsado de la escuela, que empieza a hacer mandados en el vecindario y a pregonear en el transporte público, desde donde hay un pequeño paso para transformarse en un ladronzuelo. Atrapado robando, y salvado del linchamiento por la intercepción providencial de dos vecinas de la familia y el presidente del sindicato de conductores, Wole se siente demasiado desgraciado para volver a casa. Es ahora un niño de la calle, un Area Boy que aprende rápido, la imagen exacta de lo que amenazaba a su padre en la secuencia inicial del film. La transformación no está exenta de tensiones, y el movimiento de la acción es muy sugerente respecto de la explicación social de este desarrollo. Sin ser explícito, el film muestra que las elecciones de Wole son las únicas que tiene ante las presiones sociales

sobre su familia¹¹. Para mantener a Wole en la escuela, su madre debe acercarse primero a una tía acaudalada y luego, relucientemente, a su casero, quien utiliza la oportunidad para obtener favores sexuales de ella. A pesar de su rotunda negativa, las lenguas se agitan: en un momento extenso y divertido, característico de los barrios urbanos, Mama Ojuju, una de las dos vecinas, comienza a prestar gran atención a las súplicas que la desdichada madre le hace al casero, y a la fuente de las repentinas posesiones de Mope, la hija. Como lo resume memorablemente después, *Mope n prostitute, Wole n pickpocket* (“Mope se prostituye y Wole roba”). En un momento crucial en las tribulaciones de la familia, estos actos son los que salvan a los mellizos de los destinos de sus hermanos mayores como desertores de la escuela.

Me interesa detenerme en dos elementos: la materialidad de lo urbano representado en este film –el fenómeno denominado “Area Boys”, y el habla de las calles. Ambos están conectados de modo que significan las limitaciones de las actitudes gentiles de las clases medias, la desaparición de cuyos valores lamenta el film. Cuando Wole vuelve a las calles después de su encuentro cercano con la turba iracunda, se encuentra con Jeje, un antiguo compañero de curso dedicado por completo a los timos callejeros y sus prácticas relacionadas, como la drogadicción. Los Area Boys se encuentran en perpetuo movimiento, siempre atentos a la siguiente persona bien

vestida o de aspecto importante, en su auto grande, que habrá de ser llamada, engatusada o intimidada para separarla de parte de su dinero. Un Area Boy sigue una rutina diaria: una comida abultada en la mañana, seguida de una dosis de cocaína; merienda durante el “turno” de día; retirarse al Comedor Especial de Risi para una juerga sin fin –comida, más cocaína, heroína (“mercadería”) y marihuana (“medicina herbal”); juegos de naipes, retozar en el callejón. Es una vida de penuria y desesperación sostenida por la resiliencia del ingenio. Jeje se encuentra inmerso en todo esto y más. Timador fiero, capaz de alternar entre códigos lingüísticos diversos, Jeje es también un desertor escolar, y se sorprende de ver a Wole, más promisorio académicamente, en tales aprietos. Antes de que Wole pueda narrar sus aventuras, Jeje lo interrumpe:

Jeje: Muchacho, ¿es una historia larga o quienes resumirla?

Wole: Es larga, en realidad.

Jeje: Entonces tendrás que ser paciente. Estos son mis colegas y tengo que alcanzarlos. Estoy de turno, cuando regrese te acompañaré. Pero ves ese callejón, cuando llegues dobla a la izquierda, hay un vendedor de comida. Se llama Risi, dile que te pedí que me esperaras. Si al verte piensas que eres un lunático, diles que no has llegado a eso todavía.

El comportamiento y el habla de Jeje chispean de precipitación. Los subtítulos no son muy útiles; antes bien, opacan el brillo del habla de Jeje, lleno de matices específicamente lagosianos, que sirve además como vehículo para la autodramatización. (Por ejemplo, la parte subtitulada “No has llegado a eso todavía” es en realidad expresada como “[la locura] no ha entrado totalmente en tu cuerpo”.) El cambio de registro ni siquiera describe su habla; no es inglés nigeriano ni yorubanglish, sino una variedad altamente matizada de yoruba lagosiano salpicado de callejero, y aun más

¹¹ Kole Ade-Odutola, director asistente del film, afirmó en una comunicación personal que la inspiración para el guión fue el *Gbewiri* de M. A. Aderinkomi, una obra en lengua yoruba publicada en los '70. El dramaturgo, un reverendo, estuvo presente en la *premiere* del film en 1996. Esta línea de pensamiento se encontraba bien difundida en los '70 entre intelectuales nigerianos de izquierda, y algunos textos literarios que tratan de la amenaza de los robos a mano armada –como *Once Upon Four Robbers* de Femi Osofisan, y *Justice on Trial*, de T. U. Nwala– apoyan este argumento. Durante los '70 se introdujo el fusilamiento de los condenados por este delito, uno de los males satirizados en la referida obra de Soyinka (véase la nota 4).

animado por la destacada actuación de Jeje¹². Cuando finalmente le concede audiencia a Wole, bromea: “Tu biografía da para escribir una novela”. La importancia de este “giro” particular es destacada por otros dos, que también involucran a Wole. Luego de que Jeje lo presenta a los demás y Wole se une a un grupo de timadores que saludan a un hombre rico, lo atrapan sonriendo con fascinación ante las payasadas de los Area Boys. Uno de ellos lo lleva a aparte:

Area Boy: Estamos trabajando muy duro y tú te ríes. ¿Qué es tan gracioso? Si no te portas bien, te las verás con nosotros... Llegaste como un lunático y todavía te comportas así.

El mal comportamiento de Wole constituye también la base para el segundo reproche, que tiene lugar ante Ebosa, el líder principal de los Area Boys, al final de la jornada de trabajo, y podemos observar manierismos similares a los de Jeje exhibidos por otros Area Boys. La respuesta del jefe de los Area Boys a los informes de la calle es rica en malos entendidos motivados por la paranoia, e ilustrativos de la precariedad de la vida en los márgenes de la ciudad. La formación y su habla son inseparables, por cierto, pero transmiten las contradicciones de lo urbano desplegándose frente al paisaje material del centro de Lagos, donde el *skyline* de los edificios corporativos parece crear un desencuentro con los actividades sin descanso de los Area Boys. Es elocuente que Jeje aluda a la bancarrota de las casas financieras, una crisis fiscal mayor en la Nigeria de mediados de los '90, para explicar su negativa prestarle dinero a Wole. En lugar de ello, lo convence de unirse a la pandilla, que posee los recursos de una “plc” (compañía de responsabilidad pública, a diferencia de la “responsabilidad limitada” de las financieras), y tiene su durabilidad garantizada por las contradicciones sociales

que la producen. Aun más: Risi el vendedor de comida, que advierte la disciplina personal de Wole, le advierte en contra de la adicción a las drogas o de (mal)gastar en mujeres, y le ofrece guardarle su dinero.

Una vez que ha ahorrado hasta diez mil naira (unos doscientos dólares en 1996), Wole está listo para volver a una existencia orientada a los resultados, y mientras Risi le entrega el dinero, renueva su consejo y agrega uno más agudo: “Cuando estés lejos de aquí, asegúrate de no volver”. Sin romantizar el fenómeno de los Area Boys, *Owo Blow* parece intentar poner de cabeza la desviación social que representa y extraer significados positivos, los cuales están establecidos en relación a hábitos socialmente destructivos más arraigados, altos (malas conductas en el mundo financiero) y bajos (drogas y prostitución). A este respecto, el film puede ser leído intertextualmente con *The Beatification of Area Boy*, de Wole Soyinka (1995), que trabaja con materiales similares y que fue montada y ensayada clandestinamente en Lagos durante la dictadura de Abacha, quien acusaría al premio Nobel de traición y lo enjuiciaría (junto a otros) *in absentia*. En *Owo Blow*, la salida final de Wole de la pandilla es precipitada por una pelea sangrienta y masiva, pero el robo a mano armada a gran escala, juto con una filosofía “serubawon” (sólo asustar, no derramar sangre) constituirá su próxima línea de trabajo. Como se mencionó anteriormente, aunque el film es muy sugerente en relación a las presiones que obligan a Wole a recurrir a este tipo de criminalidad, también establece una estrecha conexión entre eventos en su familia y sus elecciones. Al regresar del Comedor Especial de Risi, es informado de que su hermana Mope he muerto por complicaciones después de un aborto. Se sabe después que el viejo Owolabi ha muerto en prisión. El casero rechazado permanece incorregible y petulante, usando ahora la repentina aparición de Wole como excusa para desalojar a la acosada familia.

¹² Sobre el “inglés nigeriano”, véase Bamgbose y otros (1995). Para el término “yorubanglish”, véase Adelugba (1978).

El segundo elemento de importancia en el film es la creación de comunidades complejas que se sobreponen. Lagos es una ciudad transétnica. Aunque ha estado dominada históricamente por la cultura yoruba, el papel de la ciudad como sede del gobierno desde 1906 (hasta 1991) y su ubicación geográfica como ciudad costera la han enriquecido con un multiculturalismo integral a cualquier metrópolis moderna. Es cosmopolita, ostentosa, vacua, elegante y despiadada, pero también la más acertada candidata a la sofisticación entre las ciudades nigerianas. Lagos es una ciudad terminal. Movimientos verticales desde la parte norte del país, así como horizontales, desde naciones del oeste y el centro de Africa, confluyen a menudo en la ciudad, desde donde irradian de manera centrífuga en busca del gran negocio de la vida. En este tipo de asentamientos, los residentes establecen relaciones que trascienden categorías sociales específicas, ya sean familiares, étnicas, regionales, religiosas, económicas o políticas. La familia Owolabi es yoruba, como lo es Mama Jide, la más apaciguadora de las dos vecinas. Mama Ojuju ha vivido ciertamente lo suficiente en Lagos para hablar yoruba (el personaje es interpretado por Binta Ayo Mogaji, una actriz excepcionalmente talentosa), y de acuerdo a su habla, el casero (interpretado por el legendario Sam Loco Efe), quien ha heredado la propiedad de su difunto hermano, proviene casi con seguridad del delta.

La actitud de estas personas hacia la familia Owolabi no es por completo positiva, siendo la conducta del casero la prueba más inmediata. Mama Jide y Mama Ojuju son menos predatorias. Ellas constituyen el *alajogbe* de la familia (una relación basada en la existencia entre vecinos), distinta del *alajobi* (consanguinidad o parentesco de sangre). Ellas apoyan a la familia cuando Owolabi es encerrado por asesinato; aparecen providencialmente en la escena del *motor park* cuando Wole y los otros ladronzuelos están a punto de ser linchados; por lo general hacen sentir su presencia cuando el espectador

requiere una voz adicional para darle perspectiva al desastre de los Owolabi. De las dos, Mama Ojuju es la más ingeniosa. Se la ve siguiendo a la señora Owolabi a la casa de su tía, espiando junto a la puerta, fingiendo que el cerrojo es demasiado duro. Reprende al inepto abogado que defiende a Owolabi, y no oculta su sensación de que necesita volver a la escuela. Junto al conductor de buses Akanni y Jeje, Mama Ojuju es la actriz más interesante en *Owo Blow*, con un increíble arsenal de jerga a su disposición. En *The Village Headmaster*, una extensa serie de televisión durante fines de los años '80, este tipo de personaje es caracterizado como "Amebo".

Más allá del vecindario inmediato, hay otros tipos de relacionalidad. Cuando Wole se ve en la calle después de escapar al linchamiento, se encuentra con Chima Okoroji, un chico igbo cuya familia ha sido desalojada de Maroko. De hecho, Chima vive bajo el puente porque las tres casas de su padre en Maroko han sido reducidas a ruinas en el gran desalojo de 1990. Un sonido no diegético se insinúa en la calidez entre éste y Wole, intensificando la exhortación epigramática en los créditos iniciales a "mostrar algo de amabilidad". La secuencia y la banda sonora constituyen un muy necesario contraste a los recientes encuentros de Wole. Un buen ejemplo (uno de muchos) de la inconmesurabilidad de la actitud valórica de la familia Owolabi y la impredecibilidad de la vida en Lagos puede ser encontrada en el intercambio entre Wole y Akanni, el conductor del bus al que se apegado. Después de unos pocos días de aprendizaje, Akanni aparece en el *motor park* para anunciar que el propietario del vehículo lo ha retirado:

Wole: ¿Sin avisarte antes?

Akanni: ¿Qué has dicho? ¿En Lagos? No te dicen nada hasta que estás listo. Cada uno se las arregla solo. Lagos es demasiado duro para mí...

Akanni puede dejar Lagos y volver a la menos impredecible rutina de la vida en el pueblo, pero esa opción no existe para Wole. Ni siquiera el presidente del sindicato de conductores puede ayudarlo, aunque su intervención es decisiva cuando a Wole lo atrapan robando.

De manera importante, sin embargo, cada una de estas personas será parte de la “familia” de Wole, más tarde en el film. Teniendo a su haber un cierto número de “operaciones” exitosas como líder de una banda de ladrones, Wole invierte con inteligencia su dinero, transformándose en un filántropo, el gerente general de Owolabi Multi-Investment Limited, y por tanto en un miembro respetable de la sociedad. Primero busca a sus benefactores del pasado (Akanni, el presidente del sindicato de conductores) y les hace regalos en aprecio de sus acciones pasadas. Luego se pone a disposición de aquello que no mostraron simpatía hacia él pero que ahora se encuentran sin fortuna (el casero, Ebose el jefe de la pandilla) y los ayuda con dinero. Además, establece un programa de becas, un instituto de capacitación profesional y un programa de viviendas para los pobres. Cuando su pasado como ladrón está por alcanzarlo, Wole reúne a estos nuevos beneficiarios y les indica qué papel deben cumplir. Esta secuencia es importante por varias razones. Primero, Wole enuncia la significativa afirmación de que “no tengo más parientes que ustedes”, vinculando así estos dispares individuos en una estructura familiar sobre la base de buenas acciones dirigidas en ambas direcciones. Todos los cofrades son hombres; su madre, su esposa y las dos vecinas están ausentes. Segundo, la secuencia está filmada en un semicírculo reminiscente de la escena de la reunión familiar en *Quartier Mozart* (1992), de Jean-Pierre Bekolo, un procedimiento cinematográfico que acentúa la intimidad de la situación. Tercero, el propósito de la reunión, extrañamente, es animar a estos hombres a negar cualquier asociación con Wole, en caso de que una investigación policial apunte a

estas personas buscando pistas sobre su pasado. Lo que es relevante en esta y otras secuencias del film donde la idea de comunidad elaborada en contextos trans-étnicos se encuentra presente, es tanto la elasticidad como la especificidad de la idea, porque es a menudo movilizadora por razones instrumentales.

El tercero de los elementos que he aislado es el despliegue estético del didacticismo en el film. Se trata un elemento complejo a la vez que directo. Partamos por el segundo. En muchas maneras, *Owo Blow* es un film que apunta a la reforma social, a cambiar situaciones debilitantes para la salud de todos. Ya desde el comienzo, cuando el robo de la bolsa de Mope impacta a Wole y le hace preguntarse por qué el gobierno no le da ocupaciones a los Area Boys, el film no desperdicia ninguna oportunidad para predicar la necesidad de una sociedad moralmente reformada. A cada momento, ya sea en público o en privado, los personajes refieren constantemente unos a otros las virtudes de la buena vecindad. El dispositivo de transformar al anciano Owolabi en un crítico social y activista es la expresión más formalmente explícita de esta agenda, y una vez que éste desaparece de la escena, Wole asume ese rol. Coraje, consciencia social y fe en el buen nombre son rasgos familiares, al punto de que Mope, recibiendo ingenuamente dinero y regalos de un novio engatusador, interesado sólo en su cuerpo, se opone a que Wole sea aprendiz de conductor de bus, por las percepciones sociales negativas asociadas a ese trabajo. La filosofía “serubawon” de Wole está motivada por la consciencia de que robar es malo, pero desperdiciar vidas humanas en el proceso es aun peor. Así que él ordena a los miembros de su banda a ser conscientes cuando desvalijen a sus víctimas, de modo que éstas vivan para trabajar y recuperar sus fortunas, para así ser nuevamente robadas.

Al final de la segunda parte (“La revuelta”), cuando las escenas de los robos a mano

armada dominan la diégesis, la canción de cierre advierte severamente que ninguno de los personajes (Jugnum Wole, Fatai) es un asaltante; sólo están actuando, y se trata sólo de cine. En un sentido, este mensaje didáctico es una prevención a ciertas acciones de las audiencias lagosianas, por cuando se ha sabido de ataques a actores que han aparecido en papeles negativos. En otro, se trata de un argumento a favor de la responsabilidad social del film, que muestra obviamente que los robos a mano armada son lucrativos. El que la bien conocida filantropía de Wole no le compre una inmunidad total de su pasado no es tampoco accidental; los productores de *Owo Blow* no desean enviar mensajes incorrectos al público.

Para un analista preocupado por la sofisticación de una obra de arte en un nivel estético, el didacticismo como procedimiento formal agota; la idea de poner el arte al servicio de una agenda social explícita (sin importar cuán elevada) de manera directa, es vista generalmente como reflejo de un entendimiento limitado del proceso artístico. Sin embargo, para los films de Nollywood, especialmente de mediados de los '90 (pero también continuando hasta el presente), el mensaje social de un film es primario. El crítico puede tener una actitud saludablemente irónica hacia el didacticismo, pero no tiene por qué eludir una obra que abraza voluntariamente este procedimiento. En un film que muestra la pistola de un ladrón como la magia más potente, una advertencia en contra de ver literalmente al film puede ser excesiva, pero no fuera de lugar. Así, el didacticismo opera aquí no como un elemento gratuito para el entretenimiento del espectador, sino como la responsabilidad cívica del productor para la reforma de su sociedad. Esta agenda del realizador-como-ciudadano complementa la manifestación más compleja del didacticismo en el film.

En *Lagos Wide and Close* (2005), Kolhaas realiza la irresistible observación de que el mecanismo de sobrevivencia inventivo y permanentemente improvisacional tiene éxito en Lagos debido en parte a que Nigeria suscribe un modelo convencional de modernización. Se trata de un punto muy relevante. El trabajo de Kolhaas en Lagos es conocido por exagerar el espíritu de inventiva e improvisación de los habitantes de la ciudad, y el film es elocuente en nociones postmodernistas como “aglomeraciones selectivas”, “disposición sistemática en capas”, “formación social empobrecida, rica en inteligencia”. Esta visión de Lagos como una urbanidad que se inventa a sí misma se acompaña de teorizaciones más innovadoras del urbanismo africano en tiempos recientes (Simone, 2004; Nuttall y Mbembe, 2008), pero como he sugerido al comienzo de este ensayo, no debemos concluir de esto que una sociedad que se inventa a sí misma y una sociedad bien hecha son incompatibles. La ordenación espacial de Lagos puede no hablar bien de los programas de modernización y desarrollo nacional que predominaron en los '60 y '70. Sin embargo, estos proyectos (incluyendo aquellos derivados del bloque socialista, y adhiriendo a una supuesta visión socialista del mundo) dejan huellas en la ciudad y en las visiones de mundo de sus habitantes, y dado que la ciudad permanece abierta a ideas de diferentes partes del mundo, su paisaje representa una suerte de palimpsesto geográfico.

No obstante, como los visitantes a la ciudad desde mediados de la década del 2000 han continuado enfatizando, existen esfuerzos concertados para “disciplinar” la ciudad. Estos esfuerzos, que involucran construcción de calles, reorganización del transporte público, proyectos paisajísticos y otros sistemas regulatorios, han sido en buena parte obra de los gobernadores Bola Tinubu (1999–2007) y Raji Fashola (2007–). Un ejemplo pertinente del posible triunfo de “planificación racional” sobre la

improvisación lagosiana es el plan para la construcción del sistema de tren ligero de Lagos de Orile-Iganmu a Badagry, que ha sido acompañado de la destrucción de muchas estructuras ilegales a lo largo de la autopista Badagry. Desde el punto de vista de la “crisis como norma”, la ilegalidad de estas estructuras sería vista como un rasgo permanente del terreno urbano. Pero los administradores actuales de Lagos no están convencidos. Esto significa que aunque los códigos morales puedan estar rotos, llevando a las formas de desviación social que el film representa, también existe entre sus residentes una aspiración subterránea hacia los sueños perdidos. Esta corriente contribuye al espíritu reformista de la familia Owolabi y los vecinos y cómplices más empáticos. Lejos se sugiere que el gobernador Fashola está representando un guión de Nollywood *circa* 1996, nuestro punto es que el idealismo que guía el argumento del film es estructural a la ciudad, incluso en sus formas distópicas, y el régimen actual de saneamiento es un bienvenido intento por darle una nueva oportunidad.

3. Conclusión

Puede parecer que el conjunto de valores que estoy deduciendo de *Owo Blow* contradice la historia bien conocida de Nollywood como una práctica empresarial vinculada a la desintegración de la nación nigeriana “moderna”; que los modos deliberados, reflexivos, en que el film exhibe sus ideas discurren por un carril contrario al modelo del “todo o nada” que hace a Nollywood tan vibrante, al igual que Lagos. He argumentado que aunque procede de una forma económica improvisacional (abandonando la idea imposible del formato celuloide), *Owo Blow* y la mayoría de los films de los '90 aparecen comprometidos con la visión de una sociedad nigeriana en la que las ideas de planificación racional (“hacer lo correcto”) reinan sin contrapeso. En esta conexión, se podría reflexionar sobre la que quizás sea la mayor crisis que Nollywood enfrenta actualmente: la

piratería. Para una industria que tiene una gran deuda con el tipo de economía subterránea en la que prospera la piratería, resulta extraño que Nollywood se sienta ahora amenazado por uno de los arquitectos de su éxito. Mientras que la piratería se vincula de manera compleja a problemáticas relacionadas con los gustos, accesos globales, intercambios desiguales y proliferación de tecnología, que desafían las soluciones simples, el que estos problemas deban ser confrontados dentro de los parámetros de una reforma ética -que la didáctica *Owo Blow* impone- está más allá de la discusión¹³. Además de la piratería, Nollywood enfrenta también el problema de la *cartelización*, esto es, el control de los procesos de producción – incluyendo el financiamiento, mano de obra y redes de distribución- por arte de grupos e individuos poderosos. Hay sindicatos, sociedades y asociaciones bien conocidas, que sirven al bienestar de los profesionales de Nollywood y que funcionan como mecanismos de control de calidad. Pero estos grupos, como el Sindicato de Actores Nigerianos, contienen también camarillas y alianzas cuyos protocolos pueden a veces sobreponerse a aquellos de las asociaciones registradas. Incluso *Owo Blow*, producido mucho antes de que el sistema tomara su forma actual, lleva la marca de tales juegos de poder, dada la prominencia que en el film tienen actores del grupo Odunfa, de Lagos (Taiwo Hassan, que interpreta al Wole anciano, es una figura principal en esta

¹³ Para una extensa reflexión sobre la piratería y los films nigerianos, véase Larkin (2008), especialmente el capítulo 7. La relación paradójica entre los problemas planteados por la piratería y un compromiso intelectual al acceso global es abordada de manera conmovedora en el documental de Jean-Marie Teno, *Sacred places* (2008), cuando el realizador encuentra a jóvenes burkinabe exhibiendo una versión pirata de *Yaaba*, de Idrissa Ouedraogo, en un barrio ouagadougou. Más recientemente, el destacado realizador Tunde Kelani se ha referido con preocupación al impacto de la piratería en la industria, llegando a afirmar que “la popular industria de Nollywood está bajo una grave amenaza y puede estar experimentando su agonía” (Wood, 2010: 35).

camarilla). Además, en los créditos de la Parte Tres se listan los nombres de varios individuos y negocios que contribuyeron a la realización del film. En el contexto de producción de Nollywood, entonces como ahora, esto sugiere un modo de transacción que puede ser más personal que formal.

La movilización que hace la película del impulso melodramático busca volver su actitud hacia el didacticismo en una idea universalizable, adicionándole un espíritu comunalista. Sin embargo, el problema con este espíritu comunalista, así como con el sistema patrón-cliente ampliamente debatido por antropólogos e historiadores en África Occidental (Barnes, 1986; Davidson, 1993), es su alineación con un sustrato de prácticas sociales que no son democráticas. Pueden ser racionales, dependiendo de favores oficiales o de puntos ciegos para la autopreservación, como lo demuestran los comerciantes callejeros defendidos por Owolabi, o de una red de vínculos, como la que Wole intenta movilizar cuando la falsedad de su imagen pública está a punto de ser expuesta. Pero esta racionalidad es estratégica y calculada; es escapista, porque sólo buscar lidiar con la crisis manufacturada de la ciudad. El filme aborda esta colusión con el enfoque de “la crisis como norma”, primero a través de la sugerencia explícita de Owolabi acerca de lo que se podría hacer para desincentivar el comercio callejero, y después, asegurándose de que los crímenes de Wole no son dados a conocer. Pero no la rechaza por completo, dejando la responsabilidad por la muerte de Wole en sus propias manos en lugar de las del Estado. Una actitud propiamente formal hacia las relaciones sociales le habría dado una sentencia adecuada a su crimen, a pesar de sus buenas acciones pasadas. La incapacidad de *Owo Blow* de presionar esta línea es un fracaso filosófico antes que artístico. Sin embargo el film es relevante en muchos sentidos; su importancia, así como la de otros films del periodo (principalmente *Ayo Ni Mo Fe*, de Kelani, y *Iyavo Albaji*, de Alabi-Hundeyin), tiene que ver con el modo

en que recupera las ideas progresistas de los proyectos nacionales que se disputan en el Estado nigeriano, neoliberal y socialista, sin descartarlo ni buscar reemplazarlo. A través de una agenda reformista que presenta a la policía como eficiente, pero a las instituciones financieras de nuevo cuño como poco confiables, el film sugiere que la sociedad bien hecha y la sociedad que se reinventa no son incompatibles. En otras palabras, los argumentos de las dos tendencias académicas opuestas acerca de Lagos que Haynes (2007) sintetiza están lejos de ser mutuamente excluyentes, porque existen versiones de ellas que siguen impactando en la ciudad, aun bajo formas truncadas.

A este respecto, el longevo paradigma de “política cultural nacional” en el cine nigeriano, que busca hacer de los cineastas embajadores culturales, exhortándolos a promover imágenes positivas del país, merece una respuesta más seria que el habitual escarnio de la crítica o las evasiones de los realizadores. Los films producidos en Nigeria antes de que Nollywood se volviera un fenómeno atractivo global han invertido en este enfoque de política, pero no a través de una colusión explícita con los procedimientos burocráticos del Estado. A diferencia de la mayoría de los films actuales, que satisfacen esta expectativa por defecto –evitando cuidadosamente críticas sistémicas o ideológicas explícitas sobre sus sujetos-, *Owo Blow* intenta un ejercicio crítico, con efectos elocuentes. Se trata del film en cuanto argumento. Este aborda temáticas que resuenan en las discusiones teóricas contemporáneas del urbanismo, y es que el film fue realizado en un momento en que aquellas eran aun demasiado rudimentarias o teóricas para haber permeado lo que Williams (1985) denomina la “estructura del sentimiento”. El increíble postcolonial inscrito en el paisaje de Lagos no se considera como una norma a acatar, sino como un problema a enfrentar. Lo importante es que esta corriente al interior de

Nollywood no fue era un fenómeno histórico, estancándose en los '90. Ha continuado prosperando en modos diversos, más consistentemente en el trabajo de Kelani, quizá el más reconocido de los directores de Nollywood. Las formas multidimensionales en que el film observa a Lagos deben ser combinadas con los diversos intereses contingentes para generar un compromiso productivo con la ciudad, en cuanto signo de una “crisis postcolonial” que puede y debe ser transformado. Estos elementos –el ejemplo específico de *Owo Blow* como un argumento sobre urbanismo, y la persistencia de variedades de tal argumentación en Nollywood- sugieren, me parece, una cantidad de debates teóricos sobre las relaciones entre representaciones y métodos filosóficos, etnográficos o cuantitativos.

El nombre más inclusivo que se le ha dado al marco conceptual de estas relaciones es el de interdisciplinariedad, la idea de que aproximando diferentes disciplinas académicas, y disponiendo sus diferentes métodos, protocolos y lenguajes en intercambios heterogéneos, es posible revertir la división de las prácticas a la base de la segmentación del trabajo intelectual. Sin embargo, como ha advertido Edwards en un importante ensayo sobre interdisciplina, lo que resulta de utilidad en este paradigma es “la proliferación de aproximaciones interdisciplinarias” (2008: 191) a una forma textual u objeto de estudio. La forma escrogida por Edwards en su ensayo es la poesía, pero el valor teórico de su argumento reside en el reconocimiento de que el enfoque propiamente interdisciplinario es aquel en que el paradigma crítico se articula con el social. Si se aplicara a los estudios urbanos, el tipo de trabajo interdisciplinario postulado por Edwards reflejaría la coexistencia de procesos que son simultáneos pero contradictorios (el auge de la realización de films con temáticas urbanas en el mismo periodo de la destrucción de Maroko), en contrapunto pero apuntando a objetivos en último término compatibles: la renovación de

Lagos por sus administradores ilustrados, coincidiendo con esta nueva atención internacional por la ciudad y sus múltiples signos, Nollywood entre ellos.

Referencias bibliográficas

- Adelugba, D. (1978). Wale Ogunyemi, 'Zulu Sofola, and Ola Rotimi: three playwrights in search of language. En Ogunba, O. e Irele, A. (eds.), *Theatre in Africa*. Ibadan: Ibadan University Press.
- Adesokan, A. (2009). Excess luggage: Nigerian films and the world of immigrants. En Okpewho, I. y Nzegwu, N. (eds.), *The new African diaspora*. Bloomington: Indiana University Press.
- Apter, A. (2005). *The Pan-African nation: oil and the spectacle of culture in Nigeria*. Chicago: University of Chicago Press.
- Awolowo, O. (1968). *The people's republic*. Ibadan: Oxford University Press.
- Bamgbose, A., Banjo, A. y Thomas, A. (eds.) (1995). *New Englishes: a west African perspective*. Ibadan: Mosuro Books.
- Barnes, S. T. (1986). *Patrons and power: creating a political community in metropolitan Lagos*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Bures, F. (2008). A mind dismembered. *Harper's Magazine*, junio.
- Chow, R. (1995). *Primitive passions: visibility, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Davidson, B. (1993). *The black man's burden: Africa and the curse of the nation-state*. Ibadan: Spectrum Books.
- Edwards, B. H. (2008). The specter of interdisciplinarity. *PMLA*, 123, 1.
- Gandy, M. (2005). Learning from Lagos. *New Left Review*, 33.
- Haynes, J. (2007). Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood films. *Africa Today*, 54, 2.
- Larkin, B. (2008). *Signal and noise: media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*. Durham, NC: Duke University Press.

- Naficy, H. y Gabriel, T. (1993). Introduction – consuming the other. In: Naficy, H. y Gabriel, T. (eds.), *Otherness and the media: the ethnography of the imagined and the imaged*. Chur: Harwood Academic Publishers.
- Nuttall, S. y Mbembe, A. (eds.) (2008). *Johannesburg: the elusive metropolis*. Durham, NC: Duke University Press.
- Olaniyan, T. (2004). *Arrest the music! Fela and his rebel art and politics*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Packer, G. (2006). The megacity: decoding the chaos of Lagos. *New Yorker*, 13 November.
- Simone, A. (2004). *For the city yet to come: changing African life in four cities*. Durham, NC: Duke University Press.
- Soyinka, W. (1981). *Opera Wonyosi*. Londres: Rex Collings.
- Soyinka, W. (1995). *The beatification of area boy: a Lagosian kaleidoscope*. Londres: Methuen.
- Tejuoso, K. y Atigbi, W. (eds.) (2007). *Lagos: a city at work*. Lagos: Glendora Books.
- Williams, R., 1985. *The country and the city*. London: Chatto and Windus.
- Wiredu, K., 2000. Our problem of knowledge: brief reflections on knowledge and development in Africa. In: I. Karp and D.A. Masolo, eds. *African philosophy as cultural inquiry*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 181–186.
- Wood, M., 2010. Kelani cries piracy as *Arugba* goes on general release. *NEXT on Sunday*, 6 June, 35.