

La representación de Nollywood en el ensayo fotográfico de Pieter Hugo

José Luis Valhondo Crego

Grupo ARDOPA. Universidad de Extremadura

jlvalcre@unex.es

Resumen

El trabajo de Pieter Hugo ha contribuido a dar a conocer a nivel global a la tercera industria cinematográfica más prolífica del mundo. *Nollywood* ha reinventado la distribución y la exhibición del cine en el entorno del continente africano permitiendo a millones de personas construir nuevas narrativas a través de sus propias historias (Tomaselli, 2014). Existe todo un relato tras la fundación de esta industria del cine que se remonta al negocio de la importación de cintas de video VHS a principios de la década de 1990 (Ewan, 2008). Ese relato ha resultado transfigurado en un ensayo fotográfico realizado entre 2008 y 2009 por el fotógrafo sudafricano Pieter Hugo. La mayoría de las fotografías fueron realizadas en Enugu, el segundo centro de producción de *Nollywood* en Nigeria, tras Lagos. Las fotos que analizamos son retratos de actores y actrices en las pausas de rodaje, con el vestuario de las películas en las que trabajan. Miran directamente al objetivo de la cámara y aparecen con fondos que podrían ser calificados como no-lugares (Augé, 1992). A través de un análisis crítico del discurso de las imágenes, este texto se apoya en el marco de la teoría crítica de la raza (Chaudhri, 2012). La manifiesta ambigüedad de los retratos de Hugo dejan espacio para interpretaciones que van desde la celebración posmoderna hasta el reduccionismo de los estereotipos coloniales.

Introducción

Hollywood estableció un canon en el cine en, al menos, dos dimensiones: el modo de producción y la estructura dramática. Por decirlo de otro modo, el cine se ha construido a lo largo del siglo XX y XXI respecto a *Hollywood*, que ha funcionado como esfera central de la representación fílmica, nunca mejor dicho “canon” hollywoodiense (Bordwell, 1985).

Frente a ese canon, el cine global ha creado sus industrias periféricas y estructuras dramáticas diversas. Un caso interesante es el de *Nollywood*. Solo el nombre de la industria remite ya al canon de Hollywood. La industria nigeriana constituye hoy en día el tercer centro de mayor producción mundial, sólo detrás de *Hollywood* y *Bollywood* (Kings y Okome, 2013).

El objetivo de este texto consiste en explorar el significado del ensayo del fotógrafo sudafricano Pieter Hugo respecto a lo que significa esta industria desde los ojos no informados de espectador no africano.

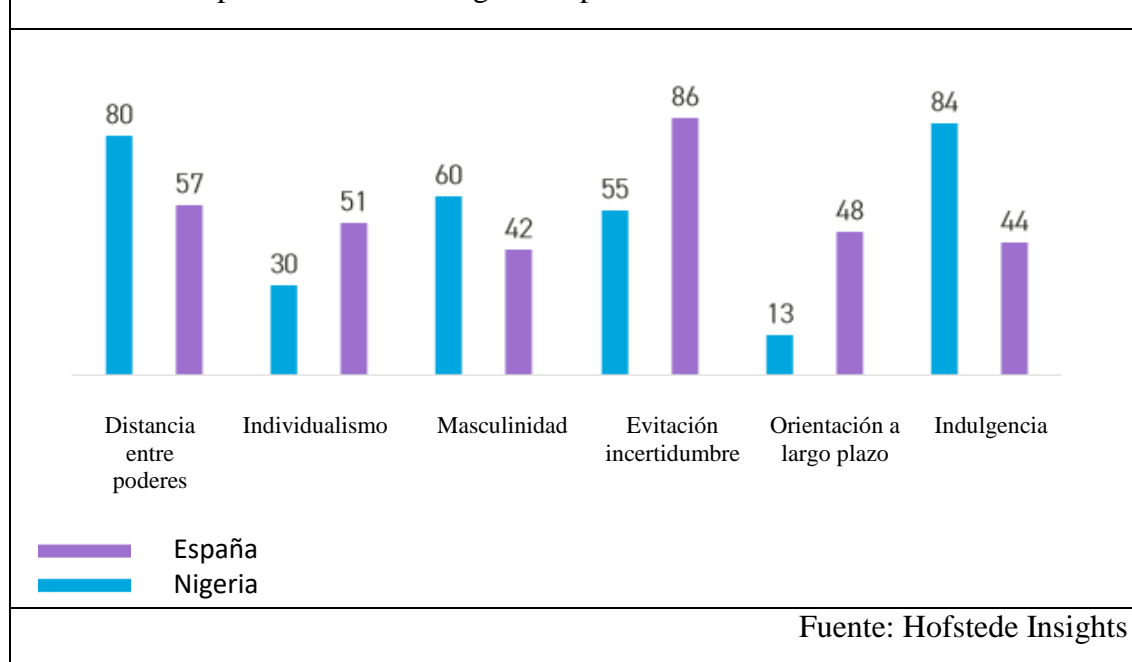
Aquello que está en el margen suele ser reapropiado por el centro y rearticulado. Esto es lo que ocurrió por ejemplo con *Slumdog Millionaire* (2008), de Danny Boyle, respecto al cine hindi de *Bollywood*, cine indio producido en el sur, en la zona de Bombay. *Slumdog millionaire* contiene, según su autor, varias reapropiaciones procedentes del cine de *Bollywood* (la trama maestra de *rag to riches*, muy propia de *Bollywood*, la mezcla *massala* de géneros, tropos típicos, como escenas de baile, fantasías y secuencias de montaje). En ese caso, la reapropiación cultural sucede en el mismo medio a través de una cultura distinta; en el caso que tratamos aquí, hablamos de intermedialidad (cine-fotografía) entre una matriz cultural africana con raíces europeas (Pieter Hugo es afrikáans) y *Nollywood*.

Analizamos varias fotografías de Hugo y las contextualizamos en el marco de tres conceptos: uno sociológico e íntimamente relacionado con la cultura visual: la teoría del monstruo social; el otro más específico de las artes visuales: la categoría de lo grotesco. Antes de eso, introducimos algunos aspectos sobre la poco conocida en Europa industria de *Nollywood*, para después comentar el estilo fotográfico de Pieter Hugo.

Nollywood como industria periférica del cine mundial

Para contextualizar la producción cultural de Nigeria, hemos considerado interesante contemplar la comparación entre los valores culturales en relación a España (Gráfico 1).

Gráfico 1: comparación cultural Nigeria-España



Nigeria resulta ser una sociedad muy jerárquica, donde las diferencias de poder se aceptan mejor que en España (siendo España muy jerárquica respecto a otros países europeos). Se trata de una sociedad poco individualista en el que las tradiciones están muy presentes. Un fuerte sentido de la masculinidad y menos evitación de la incertidumbre que en la cultura española son otros dos rasgos. También es una cultura muy poco orientada al futuro y muy indulgente, más del doble que España.

Señala Bala Musa (2019) que durante décadas el discurso sobre la cultura popular ha estado dominado por la dialéctica cultural entre imperialismo y anti-colonialismo, globalización y localización, naciones productoras y naciones consumidoras, arte y cultura visual. Con los nuevos medios y la globalización, se ha abierto camino una fluidez y un intercambio cultural entre diversos polos mundiales, de Seúl a Río de Janeiro, desde Lagos a Bombay. El nuevo mercado de la cultura popular se define por el talento y el software más que por el capital y el hardware. Aunque, en nuestra opinión, la afirmación de Musa peca de excesivamente optimista, no debemos ignorar que ese intercambio cultural no tiene precedentes y que esos centros culturales de producción son realidades actuales.

Nollywood es una industria cultural creciente en el panorama africano y global, sobre todo a través de la diáspora africana. Inicialmente producida y distribuida por cintas VHS y DVDs, las películas de *Nollywood* se producen principalmente en Lagos (Nigeria) pero también en Benin, Onitsha y Accra (Ghana). Junto con la exportación de petróleo, *Nollywood* es el principal pilar de la economía exterior de Nigeria. Musa reivindica que se trata del producto del ingenio y la iniciativa que rompe con la cultura nigeriana del clientelismo político. A pesar de la falta de subsidios económicos gubernamentales, *Nollywood* es un ejemplo de vitalidad de la sociedad civil. Su expansión ha inspirado el crecimiento de sitios como Ghallywood (Ghana), Riverwood (Kenya) y Bongowood (Tanzania).

Esta industria fílmica desafía las narrativas hegemónicas globales con una mezcla de culturas y lenguas. En sus películas se utiliza el inglés junto con las lenguas locales (Yoruba, Igbo y Hausa). También ha fomentado la igualdad de género a través de numerosas actrices, directoras y productoras de la industria.

Las tramas de *Nollywood* mantienen una relación ambigua con la cultura europea. Al tiempo que apelan al deseo de alcanzar un lugar representado como un paraíso, revelan una necesidad de revancha cultural sobre lo occidental. Según Abodurin y Akinola (2019), el producto cultural de *Nollywood* ha tendido a demonizarse sin comprender su contexto cultural. Las elites culturales africanas desprecian estas películas como signo de cultura atrasada en la que la representación de la brujería, los espíritus, las maldiciones y los rituales *juju* abundan. Desde otro punto de vista menos elitista, se considera que estas manifestaciones son tan propias como las de los vampiros en el *Hollywood* clásico. En ambos casos, se están mostrando los miedos colectivos a través de una proyección artística.

Aparte de proyectar los miedos colectivos, las películas de *Nollywood* también tratan sobre historias de la vida real y acontecimientos históricos como los mostrados en la reciente *Somewhere in Africa* (2013), una colaboración entre Nigeria y Ghana donde se relata la crónica de la caída de varios dictadores africanos.

Las películas de *Nollywood* retratan una sociedad a caballo entre dos mundos, el de la modernidad de jóvenes profesionales y el de una rica tradición cultural. Para alguien como Ike Ude, fotógrafo nigeriano afincado en Estados Unidos, *Nollywood* es lo mejor que ha salido de África desde las pirámides o los faraones. Y por eso le dedica su trabajo, con un foco totalmente distinto al de Pieter Hugo.

Estética de Pieter Hugo

Pieter Hugo (1976) es un fotógrafo sudafricano perteneciente a una generación posterior a la de los fotoperiodistas que cubrieron con apasionamiento el *apartheid* de su país natal. En su trabajo, Hugo se separa de las guías clásicas del fotoperiodismo en busca de un estilo propio¹, pero, como el mismo reconoce, mezcla en ese estilo la ascendencia de los turbulentos eventos vividos en su país con el *apartheid* o, dentro del continente africano, con el genocidio ruandés². De ahí que Hugo se considere a sí mismo un fotógrafo político, aunque con una “p” pequeña en relación a los fotoperiodistas que le precedieron. Su fotografía comenzó a ser conocida a partir de su serie *The Hyena and the other men* (2005), seleccionada para la *World Press Photo* de ese año³, y de otra serie denominada *Wild honey collectors* (2005). Ambas forman parte de un conjunto de cuatro realizadas en sus viajes por el oeste de África: Nigeria, Ghana, etc. *The Hyena and the other men* sigue el periplo de unos artistas ambulantes que llevan animales en su espectáculo, entre ellos hienas. En *Permanent error* (2010), Hugo muestra un suburbio de Accra (Ghana) donde van a parar miles de toneladas de basura electrónica que pretende ser reciclada en un paisaje de aspecto dantesco.

Hugo cuenta que en un principio no mostró ningún interés por las producciones nigerianas, pero mientras trabajaba en *The hyena and the other man*, comprobó que el género de *Nollywood* impregnaba toda la vida social de Nigeria. En cada lugar que visitaba en la parte oeste de África veía gente mirando pantallas con películas de *Nollywood*. Las producciones eran bastante pobres técnicamente hablando, sobre todo en lo referente al sonido, que podía llegar a ser irritante por su estridencia. Poco a poco, comenzó a percibir esas películas como un modo de auto-representación contemporánea de la sociedad africana; como una potente producción cultural, insólita en otras épocas o lugares en África, producida por artistas y técnicos locales para audiencias locales, con tramas de la cultura autóctona. Hugo no sobrevalora la condición de esas producciones. La industria fílmica nigeriana genera de modo *taylorista* miles de cintas que mezclan películas banales, bizarras, interesantes y, a veces, profundas. Pero lo que le intrigaba era la eterna cuestión existencialista de la *autenticidad* (Pardo, 2016) como desafío a los prejuicios y estereotipos occidentales sobre África.

¹ <https://ascmag.com/blog/johns-bailiwick/pieter-hugo-in-nollywood>

² <https://www.youtube.com/watch?v=P26nUlrmA18>

³ <https://joiamagazine.com/pieter-hugo-nollywood/>

Con estas ideas en mente, comenzó a fotografiar en los propios *sets* de cine, pero comprendió que ese no era su objetivo con la serie. No se trataba, según la idea que iba tomando forma en su mente, de representar documentalmente, desde un punto de vista fotoperiodístico, un proyecto que mostrara la tramoya de las producciones de *Nollywood*. Estaba más interesado en explorar esa creación de ideas fílmicas y estereotipos que suplían de imágenes a toda una cultura para su consumo masivo. En el proyecto, un aliado fundamental resultó ser un maquillador de cine con el que se desplazó a Enugu (segundo centro industrial de films, tras Lagos) y donde el acceso a los actores y las producciones fue mucho más sencillo.

Descartada el enfoque documental o fotoperiodístico puro, Hugo decidió plantearse el proyecto como un *happening* propio de una *sociedad del espectáculo* anticipada por Guy Debord (1959) que ahora comenzaba a vivir un apogeo en África. Ese *happening* en sus fotos aludía, quizás, al otro que se producía masivamente en *Nollywood*. Miles de imágenes constantemente fabricadas combinando géneros, tramas, mitos, en los que hay un continuo entre lo local y lo global, etc.

El fotógrafo titula su trabajo como *Nollywood*, pero después confiesa que sus fotos no tienen la pretensión de ser una representación de la industria de *Nollywood*. Y que su proyecto desarrollado a lo largo de cuatro visitas diferentes en el tiempo es una mezcla entre lo documental, lo performativo y lo artístico. De cualquier modo, esta fue parte de su desarrollo frente a las imágenes que iba tomando en su serie. Hugo componía las imágenes, no había una improvisación total pero sí grados de experimentalidad altos que aprovechaban las situaciones que se iban presentando provocando un verdadero *pastiche* literal, más allá de las connotaciones posmodernas de este término. El fotógrafo decidió también tomar el rumbo de las producciones relacionadas con lo macabro, las películas de terror que adoraba de niño; y descartar así las producciones de culebrón o telenovelas que se desarrollaban siempre en escenarios sociales de clase alta, con familias acomodadas.

Hay dos ideas clave que delimitan la fotografía de Hugo estéticamente según su propia definición: por una parte, la intención de fotografiar África de una manera distinta a los estereotipos culturales del imaginario global. Por otra, su evolución filosófica respecto a la concepción de la fotografía. De contemplarla como una técnica que pretende revelar la realidad a entenderla como una construcción de esa realidad, al modo de la post-fotografía⁴. Hugo indica que *Nollywood* fue un punto de inflexión; la primera vez que se planteaba filosóficamente la cuestión de la veracidad fotográfica y el valor de los retratos humanos. Pone como ejemplo el retrato de tres mujeres esclavizadas. Se trata de tres actrices pagadas llevando disfraces y cadenas. En cierta manera, es como si Hugo hubiera tenido la iluminación de que *el rey va desnudo*; la fotografía es una construcción muy alejada de la necesidad realista de la generación anterior que le precedió y fotografió el *apartheid* sudafricano. Más que leer sobre la fotografía como objeto posmoderno definido así a nivel académico, Hugo ha tomado conciencia de cómo los espectadores de sus fotos perseveran en llenar de significado un significante flotante que se les presenta ante los ojos.

⁴ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/20/photography.southafrica>

Hugo está convencido de que sus retratos difícilmente pueden revelar algo sobre los sujetos fotografiados, y menos comunicarlo. Aunque tiene trazas políticas, *Nollywood* no parece tener las implicaciones de otros trabajos como el de *Permanent Error* (Figura 1) o algunos realizados sobre el genocidio en Ruanda o en su país sobre el VIH. Tampoco acepta las críticas que interpretan su fotografía como una explotación exótica de la *alteridad* u *otredad*. En su defensa, señala que siempre paga a sus modelos y éstos son muy conscientes de lo que significa ser fotografiado. Además, esas críticas siempre proceden de blancos europeos que ven esa fotografía desde una perspectiva distinta a los sujetos fotografiados. ¿Habría que preguntarse qué ganan ellos en el sentido de la identidad social o de la mirada poco convencional que dice Hugo sostener? ¿Hay algún modo de escapar a los prejuicios de las miradas colonialistas respecto a las representaciones que se generan sobre las sociedades actuales africanas? Desde luego que, como señala Elisabeth Biondi (editora visual de *New Yorker*), las fotos de Hugo producen atónitas miradas en las exposiciones donde se muestran. Pero, ¿hay algo más allá de eso? En las conclusiones, tras mostrar el análisis de los resultados, volveremos sobre estas premisas estéticas sostenidas por el fotógrafo.

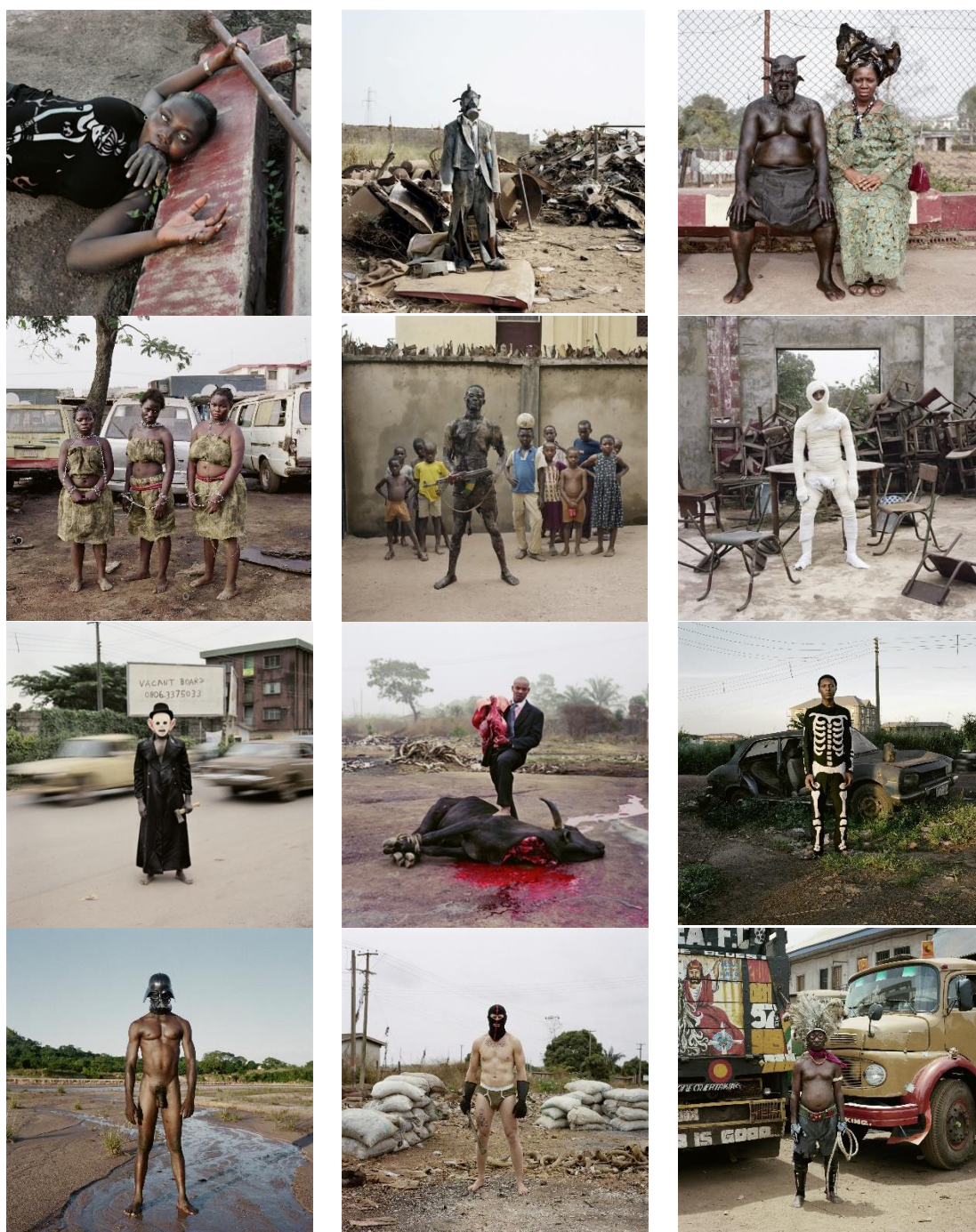
Figura 1: *Permanent Error* (Pieter Hugo, 2009)



Metodología y muestra

Hemos seleccionado una muestra de todas las fotos del proyecto de Hugo, escogidas a través de su presentación en la web del autor. Nos hemos centrado en aquellas fotografías que creemos expresan mejor las intenciones que el propio autor señala respecto a su proyecto. Doce retratos de actores de cine con connotaciones relacionadas con lo macabro o lo estrafalario.

Figura 2: Nollywood (Pieter Hugo; 2008)



Hemos aplicado un análisis al contenido de dichas fotos primero obedeciendo a criterios básicos de composición, añadiendo aspectos sobre el género fotográfico. Incluimos también un autorretrato del propio Pieter Hugo, el único modelo blanco.

Hacia el retrato posfotográfico

¿Qué elementos podemos considerar que funcionan a modo de hilo estilístico en la muestra escogida? Se trata de retratos que parten de la concepción clásica del género. Los modelos son fotografiados frontalmente, posando para la cámara, a la altura de la mirada, sin inclinaciones del encuadre, ocupando el eje central vertical de las fotos y con un formato cuadrado. Las composiciones son sencillas y siguen líneas de fuerza clásicas donde el horizonte suele estar en mitad de la composición, en el tercio superior o, en otras, sin horizonte, con un plano artificial de fondo. La luz es natural y los colores están desaturados, en general, de modo que los cielos son grises azulados propios de una temperatura de color alta que casi no produce sombras ni contrastes. Los blancos y negros aparecen en muchas fotos, y los colores tienen tonalidades suaves con armonías complementarias o adyacentes.

Todos los modelos aparecen maquillados y con el vestuario correspondiente al trabajo que están realizando. Los retratos son representaciones de otras representaciones. Es decir, se trata de actores extraídos de sus contextos fílmicos y fotografiados con fondos diversos, pero en general anodinos. Una especie de *making-of* descontextualizado.

La composición formal clásica contrasta con el contenido y la relación entre los objetos, el espacio y los sujetos. Como ha señalado la crítica de arte Bronwyn Law-Viljoen en un ensayo sobre *The hyena and the other men* “colocando a sus sujetos contra los cielos desaturados”, el fotógrafo se enfrenta a un drama latente que genera más preguntas que respuestas. El contexto que escoge Hugo descontextualiza y desorienta al espectador. De hecho, un concepto artístico que puede definirlo podría ser grotesco, más que macabro.

Nollywood grotesco

Si alguien encontrara las imágenes de las fotografías de Pieter Hugo sobre *Nollywood* en un futuro que hubiera perdido la memoria de su pasado, quizás experimentara sensaciones similares a las de aquellos que encontraron los *grutescos* en la *Domus Aurea* en el *Renacimiento* (Fernández Ruiz, 2004). En esa época los artistas se interesaron por esas imágenes que aparecían normalmente en los márgenes de las representaciones y mostraban seres propios de los bestiarios medievales. Los *grutescos* también aparecían en los márgenes de los libros para permitir dejar volar la imaginación.

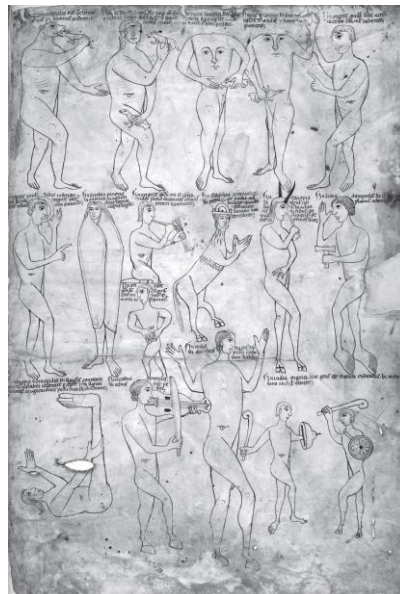
Nollywood refleja en sus películas una serie de significados sobre la *otredad*. Muchos de sus argumentos destacan Europa como un lugar donde las carreteras están repletas de leche y miel. Al mismo tiempo hay una especie de venganza hacia el humano blanco. Algunas de los argumentos de sus películas intentan reflejar cómo quieren ser asimilados en la cultura occidental, casándose con una blanca. Existe todo un universo semiótico a descubrir en las entrañas de *Nollywood*, pero la imagen de las fotografías de Pieter Hugo son retratos grotescos de identidades sociales. Como retratos son impactantes, descontextualizados, más aún si entendemos el contexto. Como grotescos, empujan hacia la periferia los significados de sus contenidos, creando una sensación de marginalidad que parece irreversible.

El atrezzo que visten algunos modelos resalta esa marginalidad construida con las imágenes que proceden de Occidente y ocupan el centro de los significados. ¿Cómo entender sino la máscara de Darth Vader en el desnudo de uno de los modelos? Los retratos son grotescos que remiten a una realidad remota sin mucho sentido. Igual que los grotescos representaban animales y bestias imaginarias, combinación de seres reales, las imágenes de Pieter Hugo mezclan algo que, estando presente en el imaginario de *Nollywood*, se distorsiona hasta lo grotesco. Eso que está presente es la mezcla cultural de relatos globales y locales. Lejos de mostrar una imagen positiva de ese *melting pot* cultural, estas fotografías inciden en lo estafalario. Revelan la colonización del imaginario occidental en las mentes africanas mezcladas con los ritos y cultura del lugar, el rito *juju*, etc. A primera vista, si quisiéramos entender algo de *Nollywood* quizás estas fotografías no sean el medio para entenderlo. Lo grotesco comparte terrenos semánticos con lo monstruoso, aquello desconocido y apartado, y sobre lo que se proyectan creencias de quienes construyen esas representaciones. A veces, para estigmatizar; a veces, para intentar entender esas identidades; a veces, como pura impresión frente a lo extraño.

Nollywood monstruoso

El concepto de monstruosidad es una forma de comprobar la tensión existente entre lo que se consideran identidades socialmente admitidas y aquellas que no (Wright, 2013). Además, estas identidades evolucionan con el tiempo, de manera que lo considerado monstruoso cambia; en cada momento histórico han señalado territorios inexplorados que se convierten en espacios de negociación sobre las identidades. En ese sentido, existe una relación que Alexa Wright subraya, entre los territorios inexplorados y las identidades marginales.

Figura 3: Las razas monstruosas.



Fuente: Biblia de Arnstein

De modo brillante, Wright señala esta relación haciendo referencia a la Biblia de Arnstein (Figura 3), un manuscrito del siglo XII escrito por el monje Lunandus de Arnstein. Los dibujos que figuran en este libro reflejan “una extendida visión histórica del cuerpo del monstruo como lugar para el interrogante cultural sobre los límites entre naturaleza y cultura, humano y animal, humano y no-humano” (Wright, 2013: 9). Cuando se indica “extendida”, la autora se refiere a que, desde el siglo V D.C hasta el siglo XVI, era muy popular este tipo de representaciones de criaturas no consideradas humanas, que habitaban en remotos lugares para aquellos europeos que se percibían como la cultura “civilizada”. Los cuerpos de estos “monstruos” hibridaban elementos humanos y animales, además de atribuirles conductas poco humanas. La cultura visual de ese período articulaba las narrativas de la identidad y la *otredad* localizándolas en estos cuerpos. Rudolf Wittkower (1977) explicaba estas manifestaciones en el seno de una cultura en la que esos monstruos señalaban las ansiedades propias respecto a los límites de lo propio “humano”, precisamente por ser criaturas reales pero inaccesibles.

Aunque los monstruos sean distintos, el modo en que los construimos en la cultura actual es similar al seguido en la Biblia de Arnstein. Cada cultura crea sus propios monstruos. Como construcción cultural, la monstruosidad se encuentra íntimamente apegada a los valores sociales y morales del observador. Esas construcciones reflejan seres extraños, outsiders, proscritos, trasgresores, que revelan más sobre la cultura que los construye que sobre los propios seres. Tanto es así que resulta imposible imaginarlos sin su vínculo con esos observadores. Ambos conforman un tándem que corrobora que aquello que es socialmente periférico resulta simbólicamente central (Stallybrass & White, 1986).

Como señala Richard Kearney (2003) existe una relación paradójica entre el monstruo y el yo, en el sentido de que ellos son la *otredad* por excelencia. Sin ellos, no sabríamos quiénes somos. A fin de cuentas, la identidad histórica resulta de la ampliación de los límites sobre lo considerado “humano”. Para la hegemonía “blanca” anterior al siglo XX, el negro era una raza inferior, producto de alguna transgresión. Incluso la mujer es explicada de manera monstruosa como derivación del hombre. Lo grotesco de la representación de los actores y actrices de *Nollywood*, desde una mirada occidental, sigue manteniendo esa impresión de ignorancia respecto a la cultura africana.

Conclusiones

Si quisiéramos entender *Nollywood*, ya sea a nivel industrial o cultural, estas fotografías lo mejor que pueden hacer es provocar nuestra curiosidad. Ni se puede entender la estructura dramática cultural de las narrativas ni su impacto como industria o sus modos de producción.

Comparándolas con un trabajo como el de Ike Ude, otro fotógrafo nigeriano en la diáspora cultural, las fotos de Pieter Hugo resultan inquietantes en un sentido negativo. Es una mirada externa, poco empática con los sujetos fotografiados. Hugo reivindica su condición de africano pero su mirada cultural parece muy distanciada de *Nollywood*. Los retratos expresan cierto desasosiego y desesperanza.

Pieter Hugo se siente africano y quiere mostrar África de otro modo. Pretende dignificar a los modelos de las fotografías, pagándoles por las fotos. La mirada de Hugo no deja de ser la de un extraño, alguien tan perplejo como un occidental con la industria fílmica de *Nollywood*. A ello contribuye la descontextualización de los retratos, situados en no-lugares. La repetición del motivo y el fondo no refleja ningún intento por profundizar en la realidad de la industria. Más bien es una serie que abunda en la *desfamiliarización* que provocan signos familiares (el retrato clásico con su composición frontal, etc.) relacionados con signos extraños, como la negritud del *zombie*, los “malos” efectos especiales de maquillaje, vestuario, etc.

Que sepamos, nadie ha reparado en la relación de *Permanent error* y *Nollywood*, ni siquiera el propio autor. La primera es una serie políticamente mucho más clara. África como un estercolero de un sistema capitalista apocalíptico, como el final de una cadena trófica que obliga a las “bacterias” del sistema a degradar los últimos valores de la tremenda cadena de la basura global, buscando una supervivencia a costes muy elevados. *Permanent error* como el último infierno de Dante en el que niños queman la basura para obtener metales preciosos que revender.

La serie de *Nollywood* podría explicar la sociedad del espectáculo a nivel global, muy lejos de la visión optimista de Musa. Los desechos del *capitalismo de las imágenes* encontrando un lugar en el que mezclar la cultura autóctona y su deseo de supervivencia con la vorágine de las imágenes de *Hollywood* (como principal proveedor del siglo XX). De esas imágenes la industria de *Nollywood* extrae a veces metales preciosos pero resulta costoso. *Nollywood* como penúltima parada de la sociedad del espectáculo, construida aquí a base de girones, desechos y ruinas de otra sociedad del espectáculo occidental. La última parada es el espectador. Quizás resulta simplificador hablar así de un fenómeno complejo pero, análogamente a lo que ocurre en *Permanent Error*, *Nollywood* ha terminado reciclando lo que Hollywood ha ido dejando caer en esa cadena trófica, a modo de economía *trickle-down*. Hasta qué punto esta tesis es cierta merece una investigación más profunda que aquí ofrece un punto de partida.

Referencias bibliográficas

- Abodunrin, Olufemi J. y Akinola, Ogunggemi Ch. (2019). "Nollywood as an agent of African Culture and Identity". En Musa, Bala A. (ed.). *Nollywood in glocal perspective*. Palgrave MacMillan.
- Auge, M. (1992). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.
<https://doi.org/10.1525/fq.1986.40.1.04a00150>
- Chaudhri, A. (2012). *The skin we're in: A literary analysis of representations of mixed race identity in children's literature*. PhD dissertation on Curriculum and Instruction, Graduate College of the University of Illinois at Chicago.
- Fernández Ruiz, Beatriz (2004). *De Rabelais a Dali. La imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de València.
- Kearney, Richard (2003). *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*. London: Routledge.
- Krings, Matthias y Okome, Onnokome (eds.) (2013) *Global Nollywood. The transnational dimensions of an African video and film industry*. Indiana University Press.
- Musa, Bala A. (ed.) (2019). *Nollywood in glocal perspective*. Palgrave MacMillan.
- Pardo, José L. (2018). *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Anagrama.
- Stallybrass, Peter y White, Allon (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- Tomaselli, K. G. (2014). Nollywood production, distribution and reception. *Journal of African Cinemas* 6(1): 11–19. doi: 10.1386/jac.6.1.11_1
- Wright, Alexa (2013). *Mostrosity. The human monster in visual culture*. London: I.B. Tauris.
- Wittkower, Rudolf (1977). *Marvels of the East*. En Wittkower, Rudolf. *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames & Hudson.