

# El *Video Joker* como estrategia performativa en el cine de Wakaliwood

## The Video Joker as a Performative Strategy in the Cinema of Wakaliwood

**Este artículo pretende analizar semióticamente y discursivamente la figura del *Video Joker* tal y como aparece en el cine antiilusorio de Isaac Nabawna. Los *Video Jokers* se popularizaron en las proyecciones cinematográficas de Uganda a finales del siglo XX. Su función, en un principio, era traducir y explicar las películas de acción norteamericanas que se importaban, cuyo doblaje o subtítulo era inasumible económicamente. Sin embargo, progresivamente fueron convirtiéndose en performers cómicos, capaces de atraer al público por sí solos. Las películas de Nabwana se caracterizan por incluir el comentario en *off* de un *Video Joker*, fijando al texto filmico una figura tradicionalmente vinculada al acontecimiento de la exhibición. Analizando tanto el contenido de estos comentarios como su figura en tanto huella de un encuentro performativo entre sujeto e imagen, la investigación pretende demostrar cómo esta fijación provoca el surgimiento de un modelo de realismo que entronca con cierta tradición del cine documental.**

### Palabras clave

VIDEO JOKER  
WAKALIWOOD  
NARRADOR  
COMENTARISTA  
CINE AFRICANO  
DOCUMENTAL  
PERFORMATIVIDAD  
TRASH CINEMA

Fecha de recepción: 15/02/2024  
Fecha de aceptación: 25/07/2024

This article aims to analyze the figure of the Video Joker, both semiotically and discursively, as it appears in Isaac Nabawna's anti-illusory cinema. Video Jokers became popular in Ugandan cinema screenings at the end of the 20th century. Their function, at first, was to translate and explain imported North American action films, which were not economically affordable to dub or subtitle. However, they gradually became comic performers, capable of attracting audiences on their own. Nabwana's films are characterized by the inclusion of a video joker's off-screen commentary, attaching to the film text a figure traditionally linked to film exhibition as an event. By analyzing both the content of these comments and the figure as a trace of a performative encounter between subject and image, the research aims to demonstrate how this fixation provokes the emergence of a model of realism that is linked to a certain tradition of documentary film.

### Keywords

VIDEO JOKER  
WAKALIWOOD  
NARRATOR  
COMMENTARIST  
AFRICAN CINEMA  
DOCUMENTARY  
PERFORMATIVITY  
TRASH CINEMA

Date submitted: 15/02/2024  
Date accepted: 25/07/2024

## Introducción

En sus cerca de quince años de relevancia en las comunidades online afines a lo que Jeffrey Sconce ha definido como “paracine” (Sconce 1995), el cineasta ugandés Isaac Nabwana ha construido un corpus fílmico basado en la celebración performativa del imaginario cinematográfico de Uganda. En el año 2005, Nabwana, un ciudadano de la chabola empobrecida de Wakaliga, a las afueras de Kampala (Uganda), fundó su propia productora, Ramon Film Productions, cuyas obras se filman en los estudios cinematográficos conocidos como Wakaliwood. Desde entonces, Nabwana y su equipo, conformado exclusivamente por amigos, vecinos y familiares, han conseguido rodar más de cuarenta películas de acción, sobreponiéndose a la falta de medios en una cinematografía todavía incipiente como es la ugandesa (Niwamanya 2018). Gran parte de este logro proviene de una filosofía creativa *trash*, basada en la conciencia de que aspirar a explicar historias del cine de acción de los ochenta desde una estética pretendidamente ilusoria implica o bien minimizar la grandilocuencia de la historia para que encaje en los códigos realistas de la cultura visual contemporánea, o bien disponer de un presupuesto abultado que se destine a conseguir ese realismo mediante efectos especiales verosímiles. Sin voluntad para lo primero y sin posibilidad de lo segundo, el cine de Nabwana opta por abrazar unos valores de producción desacomplejadamente pobres (que casan, a su vez, con la pobreza económica de la aldea en la que viven).

Así pues, las películas de Wakaliwood suelen mostrar las grandes explosiones, persecuciones en coche y escenas de acción altamente coreografiadas que se pueden ver en películas de Bud Spencer, Chuck Norris o Bruce Lee, que se proyectaban habitualmente en toda Uganda en los años ochenta, pero rodadas con unos presupuestos medios que rondan los ciento ochenta dólares (Mejías Martínez 2022), una cifra muy reducida teniendo en cuenta tales pretensiones. Esta diferencia entre el presupuesto que exige una puesta en escena realista de las situaciones mencionadas y los recursos de los que realmente disponen provoca que las películas no consigan la suspensión de la incredulidad del espectador para que este asimile las reglas del universo diegético que está observando. A esta premisa se le suman otros elementos distanciadores que derivan de estos modos de producción artesanales. Las armas que aparecen en la película, por ejemplo, están fabricadas con la chatarra que proporciona el mecánico de la aldea, jefe de atrezzo de

---

### \* Adrián Sánchez Martínez

[adrian.sanchez@upf.edu](mailto:adrian.sanchez@upf.edu) / [orcid.org/0000-0001-9116-2790](https://orcid.org/0000-0001-9116-2790)

Graduado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra e investigador predoctoral en el grupo de investigación CINEMA, del Departamento de Comunicación de la misma universidad. Su tesis doctoral aborda el estudio de las posibilidades estéticas de lo performativo en relación al relato clásico en el cine contemporáneo, y está amparada por una ayuda predoctoral FI Joan Oró otorgada por la Generalitat de Catalunya. También forma parte del equipo docente de la escuela privada La Casa del Cine.

Wakaliwood, y las localizaciones que se muestran reaparecen una y otra vez, simulando ser espacios distintos en la ficción. Es por este motivo que William Brown ha definido el cine de Wakaliwood como “no-cinemático”, en el sentido de que las películas “se sitúan en el hueco entre la ‘perfección’ de los efectos especiales digitales de los blockbusters mainstream contemporáneos y las empobrecidas, aún digitales, vidas de los ugandeses de la contemporaneidad”<sup>1</sup> (2017).

Debido a estas disonancias con lo que se considera una película “bien hecha”, las obras de Wakaliwood potencian “lo profílmico por encima de lo fílmico”<sup>2</sup> (Vassilieva y Verevis 2010, 645). Al mismo tiempo que los espectadores asisten a una ficción que conforma una cierta diégesis, su precariedad técnica y falta de cohesión narrativa provocan un desvío de los efectos de significado desde el mundo ficticio que pretende crear hasta su contexto de producción. En ese sentido, además de ser interpretables como películas de ficción, también lo son como registros de sus propios rodajes en colectivo, enfatizando la dimensión empoderadora que emerge de la puesta en escena de sus propias fabulaciones, fundadas en el imaginario cinematográfico que marcó la infancia y adolescencia de la generación de Nabwana.

La faceta política de estas películas reside precisamente en que la voluntad ilusoria que caracteriza al cine que participa de las vías de financiación y exhibición tradicionales –cuyo valor se encuentra habitualmente en el discurso que se extrae de unas imágenes que, ensambladas, dan lugar a un mundo diegético autónomo– es inexistente. Si bien son películas de ficción de pleno derecho, el decalaje entre el modelo y su reproducción mecánica provoca que la representación, como sistema alienante al servicio del espectáculo, se desintegre y, en cambio, se ponga en valor el acto de rodar en colectivo, no como un medio para conseguir determinadas imágenes, sino como un acto intrínsecamente placentero. Este discurso es reforzado por la inclusión de distintas estrategias performativas que tienen por objeto fortalecer el “aquí y ahora” de la imagen, tanto en cuanto al acontecimiento de su registro como en cuanto al acontecimiento de su proyección. Una de las más originales es la presencia, en todas las películas de Wakaliwood, de la voz de VJ Emmie, un comentarista que narra, interactúa y bromea con los acontecimientos que ocurren en la diégesis mediante voz en *off*.

A pesar de que las obras de Wakaliwood la incorporen en la película como texto, la figura del *Video Joker* nace en el acontecimiento de la exhibición como solución a un problema esencialmente narrativo. Hasta mediados de la década del 2000, Uganda no tenía producción cinematográfica propia, de modo que la totalidad de las películas que se proyectaban eran extranjeras y necesitaban traducción. Sin embargo, la precaria economía ugandesa imposibilitaba que las distribuidoras pudieran asumir los costes del doblaje de las películas. A finales de los años ochenta, el *Video Joker* surgió para salvar ese obstáculo, ya que asumía la función de traducir los diálogos del inglés al luganda, el idioma local, además de aportar comentarios cómicos improvisados en directo con el objetivo de entretener al público (Lagarriga 2007). Por lo tanto, el VJ<sup>3</sup> posibilita que la recepción de la obra sea aquella que se espera desde la enunciación, pero al mismo tiempo, su performance contribuye a

forjar un texto nuevo a cada proyección, ya que la recepción final de la película es fruto de una mezcla entre los significados que emergen del artefacto y la relación que el VJ establece con las imágenes en el acontecimiento performativo de la exhibición, ya sea una relación de corte más explicativa, humorística, irónica o exclamativa.

La fijación textual de una actuación improvisada como la del VJ en un artefacto cerrado y reproducible como es la película precisa de un análisis semiótico que dilucide qué nuevos significados emergen del conflicto entre narración y performatividad que expone dicha estrategia. Esta constatación, a su vez, contribuye en gran medida a problematizar el binarismo ficción/no-ficción en el cine de Wakaliwood. Teniendo esto en cuenta, el objetivo de este artículo es doble. En primer lugar, se llevará a cabo este análisis tomando por objeto cuatro comentarios de la secuencia inicial de *Bad Black* (Nabwana I. G. G., 2016), utilizando herramientas semióticas de los estudios narratológicos en comparación con las de los estudios teatrales. De este modo, se argumentará que la voz de Emmie no actúa como mediadora entre el espectador y la imagen, sino que remite a su propio acto de creación, incidiendo así en su naturaleza performativa. En segundo lugar, se analizará de qué modo el estatus interno-externo de VJ Emmie como narrador de las películas de Wakaliwood le permite dialogar con la diégesis en lugar de incluirse en ella, dando pie a un proceso de reapropiación de la imagen desde lo cotidiano que es inevitablemente político.

Cabe subrayar, finalmente, que el análisis que propone este artículo es pertinente a la luz de que el cine de Wakaliwood participa de un ecosistema cinematográfico que es fundamentalmente occidental, como se evidenciará a lo largo del texto. Muestra de ello es que, además de conseguir un público de culto a través de plataformas de comunidad internacional como YouTube o Letterboxd, sus películas también han participado en festivales de renombre en la industria como el Fantastic Fest de Austin, el TIFF (Toronto International Film Festival) o el Festival de Sitges (Moran y Samsó 2019). Por lo tanto, los argumentos se expondrán teniendo en consideración lo que supone discursivamente la puesta en relación de esta tradición propiamente africana con los códigos estéticos canónicos de Occidente.

### La voz corporizada

Para poder situar la figura de VJ Emmie en la categoría semiótica que le corresponde, es necesario, en primer lugar, argumentar de qué manera el paso del VJ del acontecimiento en vivo al texto fílmico supone un cambio en sus modalidades afectivas. André Gaudreault, en su ensayo sobre la enunciación fílmica, ha apuntado que la narración en *off* en el cine de ficción es, en cierta manera, una evolución textual de la voz del comentarista del cine de los orígenes, una figura habitual en las proyecciones occidentales hasta principios de la década de 1910 (Gaudreault 1998)<sup>4</sup>. Este comparecía presencialmente en las salas de cine y se encargaba, mediante su discurso, de “traer la continuidad narrativa que el montaje todavía no podía traer; aportaban contexto explicando las fuentes y las virtudes específicas del film, y traducían los intertítulos de las películas importadas”<sup>5</sup> (Lacasse 2012, 487).

En tanto que los dos son entes extradiegéticos que asumen una función principalmente narrativa, es innegable que existe una conexión entre el comentarista y el narrador en tercera persona de las películas de ficción. Sin embargo, como bien matiza Alain Boillat, de cara a analizar esta evolución, “uno no puede pasar por alto la descorporización que caracteriza a todas las voces en *off*”<sup>6</sup> (Boillat 2010, 219), un error del que, según Boillat, peca Gaudreault. En el caso de nuestro objeto de estudio, este punto resulta especialmente importante, puesto que aquí reside la principal diferencia con respecto a las voces en *off* del cine de ficción. La descorporización del comentarista a la que apunta el autor, en su paso a voz en *off*, suele ser obviada en términos estéticos en las películas de ficción porque la transparencia que las caracteriza focaliza la atención en el contenido de lo enunciado en lugar de en las particularidades del discurso o en el espacio de la enunciación. El objetivo final del recurso de la narración en *off* es “invisibilizar [el cuerpo] para maximizar la inmersión del espectador en el mundo del film”<sup>7</sup> (219), algo que no puede suceder en el caso del comentarista porque su mera comparecencia en el acontecimiento de la exhibición intercede inevitablemente entre el texto y el espectador.

El comentario de VJ Emmie, como veremos, adopta características de ambas figuras. Al deshacerse de su cuerpo en el paso del acontecimiento al texto, Emmie deja de ser un comentarista al uso, ya que pasa de ser una agencia autónoma que dialoga con el texto en el espacio de la proyección a ser un elemento más de la puesta en escena –y en consecuencia, pasa de requerir un análisis desde la semiótica teatral a precisarlo desde la semiótica cinematográfica–. Sin embargo, en este proceso de transición, su configuración no muta en la forma de un narrador al uso, precisamente porque su objetivo no solo no se identifica con la inmersión del espectador en el mundo ficticio que señala Boillat, sino que se propone todo lo contrario: corporizar su voz lo máximo posible para abrir su comentario en *off* al acontecimiento de su grabación, deviniendo así en un ejercicio performativo que nace del encuentro con la imagen en ese espacio.

Entendemos aquí el término “corporizar” tal y como Erika Fischer-Lichte lo aplica al estudio semiótico del teatro. En su *Estética de lo performativo*, la investigadora compara los mecanismos de producción de significado del teatro clásico del siglo XVIII con los de las artes performativas contemporáneas. Su exhaustivo estudio la lleva a la conclusión de que, si bien en el primero “todo lo que remita al cuerpo orgánico del actor, a su físico estar-en-el-mundo, debe ser eliminado de él hasta que quede un cuerpo semiótico ‘puro’” (Fischer-Lichte 2011, 162), en las segundas “el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores (198). Por lo tanto, el objetivo del primero es invisibilizar el cuerpo como entidad física –es decir, *descorporizarlo*–, mientras que el objetivo del segundo es provocar que la producción de significados emerja de la materialidad corporal en sí, es decir, de su *presencia*, lo cual pasa inevitablemente por minimizar, eliminar o banalizar la narración. Muestra de ello son las obras analizadas bajo la perspectiva de lo posdramático, una etiqueta teatral acuñada por Hans Thies Lehman que se define por el desplazamiento del drama como unidad significativa central de la escena (Lehman 2016).

Aun no poseyendo ya un cuerpo, condición indispensable para que haya teatralidad, sostenemos que la voz en *off* de VJ Emmie está sometida al proceso de corporización al que apunta Fischer-Lichte (2011) en sus estudios sobre lo performativo, ya que sus comentarios no funcionan como mediadores entre un espectador incapaz de extraer los significados del texto sin ayuda externa y la película, sino que se trata de un recurso valioso por su misma existencia. En el momento en el que la voz aparece corporizada, el contenido del discurso que se enuncia pasa a remitir al acontecimiento real de su registro, dotando así a la voz de un cuerpo vivo que se encarga de emitirla y, por ende, de un contexto espaciotemporal propio distinto al de la captura de imágenes (Fig. 1).

La secuencia inicial de *Bad Black* pone de manifiesto las diferentes maneras en las que el VJ participa de un proceso de corporización que convierte su rol, inicialmente narrativo, en performativo. La película empieza introduciendo a su protagonista, que se encuentra extrayendo dinero de un banco. El narrador presenta al personaje e informa al público sobre su situación personal: “Este es Swaaz. Swaaz significa Schwarzenegger en Uganda. Swaaz es un buen hombre. Su mujer está en el hospital. Debe hacer lo que necesita para salvarla”<sup>8</sup>. La siguiente intervención del VJ tiene lugar cuando, unos segundos después, otro personaje inicia un tiroteo con el fin de robar en la entidad. El personaje amenaza en luganda a la trabajadora a través de la ventanilla, y la voz en *off* traduce lo que dicen ambos personajes: “Abre, abre. ¡He dicho que abras!”, “¡No, por favor, no!”, “El dinero. Dame el dinero”<sup>9</sup>. Acto seguido, el atracador y su compañero escapan y se encuentran con un policía que, al ver que están sujetando un arma, los confronta. VJ Emmie, entonces, se sorprende: “¡Eh, es el capitán Alex! ¡Está vivo! ¡El capitán Alex está vivo!”<sup>10</sup>, haciendo referencia al personaje que es asesinado en una película anterior de Nabwana, *Who Killed Captain Alex?* (Nabwana I.G.G., 2010) (Fig. 2). Finalmente, unos minutos después, se inicia la secuencia de acción en la que Swaaz persigue a los atracadores, una secuencia marcada por una considerable elevación del tono por parte de Emmie y la exclamación de comentarios o conceptos que no sirven a ninguna función pragmática concreta. Ejemplos de ello son el grito repetido de la palabra “¡Subaru!” cada vez que un automóvil de marca Subaru aparece en pantalla, la imitación constante del ruido de un motor, la repetición de la palabra “¡Película!”<sup>11</sup> cuando tiene lugar una escena de acción especialmente agitada o la advertencia al grito de “¡Cuidado!”<sup>12</sup> cuando dos coches van a chocar.

Los cuatro comentarios descritos en la secuencia inicial dan cuenta de cuatro formas de performatividad que adopta la figura del VJ. Las dos primeras intervenciones sirven todavía a una función narrativa: la primera se encarga de presentar a un personaje y la segunda, de traducir unos diálogos en un idioma desconocido para el público occidental, heredadas del narrador en tercera persona y del VJ ugandés, respectivamente. Ninguna de las dos, sin embargo, responde a la necesidad de cubrir un hueco narrativo real, como sí ocurría en las figuras originarias citadas. En cuanto a la primera, la información que se proporciona mediante la voz en *off* se mostrará más adelante en el metraje. Por ende, en tanto que no es importante en relación a lo que se muestra en la imagen en ese momento, es





Fig. 1: VJ Emmie comentando una película. Fuente: Twitter/X de Wakaliwood.



Fig. 2: Fotograma de *Bad Black* (Nabwana I.G.G., 2016).

prescindible si se atiende a la consigna “*show, don’t tell*”, presente en manuales clásicos de guion. La segunda, por su parte, es igualmente eludible si se tiene en cuenta que, en el resto del largometraje, se combina la traducción mediante subtítulos con la traducción oral del VJ (en ocasiones, incluso se dan las dos simultáneamente). Así, queda patente que la traducción oral no se realiza por el único motivo de hacer entender al espectador un idioma que le es desconocido, puesto que, si así fuera, se habría optado por una única fórmula.

La tercera intervención ejemplifica un tipo de performatividad distinta, puesto que en ella entra en juego el estatus del narrador con respecto a la diégesis. Cuando Sarah Kozloff, siguiendo a otros teóricos de la literatura como Gerard Genette o Wayne C. Booth, define el término “omnisciencia” referido al narrador cinematográfico, apunta tres características principales: “Saber mucho más que cualquier otro personaje de la historia [...], libertad en espacio y tiempo [y] acceso privilegiado a los pensamientos y sentimientos de los personajes”<sup>13</sup> (Kozloff 1988, 80). Estos tres “poderes” diferencian al narrador del comentarista fílmico en tanto que presuponen que la tarea del narrador es puramente diegética, es decir, se trataría de una voz abstracta y etérea sin ninguna entidad individual –y, por lo tanto, sin bagaje extradiegético–. El narrador omnisciente, en consecuencia, navega libremente por el mundo expresado en la película, pero le es imposible relacionar dichos eventos con otros que pueda haber atesorado en su memoria, ya que carece de subjetividad. En *Bad Black*, VJ Emmie cumple las tres dimensiones de la omnisciencia, pero su función de *joker* (bromista) le permite realizar excursiones extradiegéticas con intenciones cómicas. Muestra de ello es la relación que establece entre el cuerpo del actor Kakule William y el rol del personaje que interpretó en otra película distinta a la que está comentando. Cuando apunta “está vivo”<sup>14</sup>, además, se asume el conocimiento de que el personaje del capitán Alex es asesinado en la anterior película de Nabwana. Sin embargo, esta conexión entre eventos que vincula dos diégesis distintas no es consistente, ya que Emmie no comete la misma confusión con otros actores que también aparecen en ambas películas, como Bisasu Dauda o Bukenya Charles.

Otra característica a señalar sobre esta intervención es que la relación que la voz establece con la imagen no es explicativa, sino confrontacional. Atendiendo a las dos primeras intervenciones, el espectador asume que el narrador conoce de antemano las imágenes que ha de narrar, y en consecuencia, el acto de comentar dichas imágenes se invisibiliza en favor del espacio de la diégesis. Sin embargo, en este tercer comentario, VJ Emmie realiza un ademán de sorpresa y conecta el rol pasado de William a su cuerpo, adoptando, paradójicamente, la posición de un espectador que asiste por primera vez a dichas imágenes. Este estatus a caballo entre la narración y la expectación no es ya propio del cine de ficción, sino que presenta similitudes con aquellas películas que, mediante modos de creación teatrales, transitan entre la ficción y la no-ficción para forjar nuevas formas de autorrepresentación. La primera película de ficción de Jean Rouch, *Jaguar* (1954), es pionera en el uso de un narrador que es, simultáneamente, espectador. La obra fue filmada con una cámara Bell & Howell, útil por su ligereza, pero con una autonomía de veinte segundos, lo cual dificultaba la



improvisación en el rodaje, sello personal de las películas fabulativas de Rouch. Debido a este hándicap, la película fue filmada sin sonido, y unos meses después, el cineasta reunió a Damouré y a Lam, dos de sus protagonistas, para grabar un comentario en vivo, simultáneo al visionado de las imágenes montadas, que constituiría posteriormente la banda de sonido del filme (Fulchignoni 2019). El resultado da cuenta de un grado de improvisación distinto al que se hubiera dado en vivo. Los actores, al volver a exponerse a sí mismos con la distancia que les otorga el tiempo, redescubrían en vivo sus propias acciones, lo cual se traduce a nivel oral en construcciones sintácticas algo erráticas, que dan cuenta de un cierto grado de improvisación en base a las imágenes que aparecen.

El *Video Joker* del cine de Wakaliwood y los narradores de *Jaguar* difieren en varios puntos derivados, sobre todo, de que, en la segunda, Damouré y Lam permanecen fieles a su tarea de narrar. Sin embargo, ambos ejemplos subvierten los ejercicios de narración en *off* convencionales de manera similar: los dos provocan una falta de organicidad entre la imagen y las voces porque los narradores se encuentran de súbito con la imagen que han de narrar. Esto deriva en que los significados ya no emerjan del mundo autónomo de la ficción, sino del acontecimiento de la confrontación entre sujetos e imágenes, lo cual hace del audiocomentario una huella teatral del momento en el que fue grabado. En *Bad Black*, ese encuentro entre agencias narrativas provoca que el estatus de su diégesis quede alterado: la película ya no presenta un mundo cerrado y guionizado, sino que hay un narrador que hace prevalecer su acto de narración –un acto extradiagético– sorprendiéndose y reaccionando ante determinadas imágenes que aparecen, como si de un espectador se tratase. Si bien la sorpresa en *Jaguar* es reprimida bajo el yugo narrativo, sí se expone un esquema sensoriomotor, en términos deleuzianos, ya que del comentario se infiere una situación en la que en primer lugar Damouré y Lam perciben las imágenes y después reaccionan en base a lo allí representado. Ejemplo de ello son las construcciones sintácticas del tipo “Aquí está Lam, que viene del monte con su ganado”, en la que “aquí” se refiere al espacio de la imagen cuando esta aparece.

Finalmente, la cuarta intervención ejemplifica un tipo de performatividad no tan ligada a conceptos provenientes de la narratología, sino a la teatralidad que caracteriza al comentarista. Es pertinente recuperar aquí las investigaciones de Germaine Lacasse sobre dicha figura del cine de los orígenes a la luz del archiconocido concepto de “cine de atracciones”, acuñado por Tom Gunning en 1986. Como es sabido, en su artículo, Gunning apunta a que el cine realizado entre 1895 y 1907, contrariamente a lo que se venía teorizando hasta el momento, es visto “no como un modo de contar historias, sino como un modo de presentar una serie de vistas a un público, fascinadoras por su poder ilusorio”<sup>15</sup> (Gunning 1986, 382). En base a esta constatación, Gunning define el cine de atracciones como “un cine que muestra su visibilidad, dispuesto a romper un mundo ficticio cerrado en sí mismo para tener la oportunidad de solicitar la atención del espectador”<sup>16</sup> (382). Tomando el concepto como punto de partida, Lacasse argumenta que el comentarista de los orígenes funcionaba como “la voz de las atracciones”, porque, con sus comentarios tanto durante como antes y después de la proyección,

“suaviza el efecto del shock al presentarlo, pero luego lo amplifica integrándolo en una actuación que se centra en la exacerbación de lo espectacular [...]”<sup>17</sup> (Lacasse 2006, 186). Esta afirmación cobra sentido si se tiene en cuenta que el comentarista no se limitaba a establecer un puente comunicativo entre espectador y texto, sino que también “eran performers, capaces de dramatizar la diégesis de una película y el trabajo de sus actores”<sup>18</sup> (Lacasse 2012, 487).

La amplificación a la que se refiere Lacasse es la que lleva a cabo VJ Emmie en esta faceta de comentarista, especialmente presente durante las escenas de acción, que presentan un tono tan vertiginoso como absurdo. En este sentido, las palabras inconexas que grita el VJ mientras tienen lugar las luchas y persecuciones sirven al propósito de mantener la energía en el espectador. Este ejercicio tiene un fin cómico en tanto que este actúa como si hubiera suspendido su incredulidad y estuviera inmerso en el mundo del filme, algo imposible para el resto de espectadores por el contraste entre las grandilocuentes escenas de acción y la pobreza de la producción. VJ Emmie potencia así el carácter puramente performativo de la acción en el cine de Wakaliwood, ya que, a diferencia del cine de Hollywood al que imitan, el objetivo no es conseguir una imagen que construya una diégesis, sino que se ve a los involucrados disfrutar del acontecimiento del rodaje independientemente del producto final. Por este motivo, el comentario del VJ se refiere más frecuentemente a la propia acción en tanto que movimiento exacerbado –es decir, en tanto que movimiento autorreferencial– que a las consecuencias que la acción pueda tener para la narrativa.

Asimismo, la “corporización” de la voz alcanza en este momento su punto álgido, puesto que las variaciones en volumen, tono y textura enfatizan la fisicidad de su fuente de origen. Si bien en el teatro clásico, estas variables suelen ocultarse en favor de los significados textuales que constituyen al personaje, en el teatro performativo, el espectador centra su atención en “el tempo, la intensidad, la fuerza, la energía y la dirección de los movimientos, y con ello en la materialidad específica del cuerpo-performador, en la especial singularidad de su corporalidad” (Fischer-Lichte 2011, 175). Dicha voz corporizada propicia un comentario caótico y desatado que funciona como un correlato tonal y un contrapunto irónico a las acciones que están ocurriendo en pantalla, unas acciones que escapan tanto como el propio VJ al “efecto diegético” al que en el cine occidental se suele aspirar (Fig. 3).

Los cuatro ejemplos citados dan cuenta de la posición intersticial entre el cine y las artes performativas que explica la operación semiótica de la que es portadora la voz de VJ Emmie. Según Jorge Dubatti, el acontecimiento teatral está compuesto por tres componentes: “convivio (reunión de cuerpo presente) + poiesis corporal + expectación” (Dubatti 2021, 41). En el caso de VJ Emmie en el contexto de la filmografía de Nabwana, los dos primeros no entran en juego (el primero, por la naturaleza en diferido del cine como medio, y el segundo, debido a su falta de corporalidad). Sin embargo, la corporización de su voz genera un simulacro de acontecimiento unificado, propiciado por la raíz teatral de su figura, invocando en fuera de campo una configuración espaciotemporal en la que el cuerpo sí produce significados en relación al texto, y no únicamente a la voz.



Fig. 3: Fotograma de *Bad Black* (Nabwana I.G.G., 2016).

### La subjetivización del acusmaseo

Como hemos señalado, la voz en *off* del VJ presenta unas funciones semióticas que se nutren de las figuras del narrador en *off* y del comentarista. Esta estrategia performativa, entre otras, transforma la concepción cerrada de la representación que deriva de la estética hollywoodiense a la que el cine de Wakaliwood pretende imitar. Sin embargo, para dilucidar el potencial político de esta decisión de puesta en escena, es necesario analizar asimismo de qué modo entronca esta estrategia con la política de las imágenes que deriva de la subjetividad en el cine documental, que supone, a su vez, una puesta en valor de la identidad local.

En su libro *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Sergi Sánchez recupera el referente de Rouch para apuntar hacia una cuestión de vital importancia para el cine de Wakaliwood. El investigador sostiene que ante la proliferación de cámaras digitales en la década de 1990, y la consecuente integración de dicha tecnología en parte del territorio africano –sobre todo en Nigeria, sede de la industria de Nollywood–, la figura del cineasta-antropólogo es prescindible porque “[el digital] ha hecho posible que los nigerianos fueran capaces de producir sus propias imágenes sin interferencias de culturas extranjeras” (Sánchez 2013, 221). Sánchez se pregunta, entonces, si la declaración de Rouch en la que sostenía que “el video es el SIDA del cine” no corresponde, quizás, a un miedo implícito por parte del cineasta a que “el cine en África se transformara solo en un negocio y no en una experiencia estética, en la prueba de que la cultura africana había sido definitivamente colonizada por las costumbres del capitalismo salvaje” (222).

Salvando las distancias en envergadura, esta preocupación estética es pertinente tanto para la cinematografía nigeriana de Nollywood como para la ugandesa de Wakaliwood, teniendo en cuenta que ambas adoptan modelos narrativos y de puesta en escena de la cultura colonizadora, la estadounidense, en lugar de explicar historias tradicionalmente africanas. El acercamiento antropológico a la cultura africana se diluye en favor de la voz creadora de las imágenes, una voz autóctona. La pregunta fundamental a esta cuestión reside, por tanto, en la pertenencia de las imágenes derivadas de este fenómeno: ¿pertenecen al pueblo que las crea o a la industria extranjera, surgida en una sociedad capitalista dominante, de la cual se importan los modelos estéticos de las películas producidas?

Si bien hay multitud de factores a considerar<sup>19</sup>, proponemos aquí volver a la figura de VJ Emmie, ya que se trata de un elemento crucial para resolver la pregunta para el caso específico de Wakaliwood. Sarah Kozloff, en su estudio sobre los narradores cinematográficos, recupera el concepto de *image-maker*, inicialmente acuñado por Christian Metz, para personificar la enunciación fílmica en su dimensión estrictamente narrativa. Las películas que presentan una voz en *off*, apunta Kozloff, incorporan una fuerza narrativa tangible que a menudo se involucra en las imágenes que se suceden, estableciendo con ellas una pugna por el control de la diégesis. Si bien el espectador de ficción suele tener la impresión de que el narrador en *off* es una agencia activa con respecto a lo narrado, es en realidad el *image-maker* quien hace aflorar dichos significados, de manera que la supuesta capacidad operativa de la voz en *off*

es, de hecho, de una ilusión generada por la interacción entre el sonido y la imagen. En sus palabras: “Las películas a menudo crean la sensación de ser narradas por personajes de manera tan convincente que uno acepta al narrador en *off* como si fuera el portavoz del *image-maker* [...]”<sup>20</sup> (Kozloff 1988, 45). Por lo tanto, existe una relación de poder que subordina la voz en *off*, cuya agencia narrativa es meramente un espejismo, a la imagen (y, por lo tanto, al *image-maker* como figura simbólica responsable de la enunciación). Sin embargo, esta relación se basa en el pretexto de que el objetivo final de ambos es explicar la historia, en tanto que suceso de acontecimientos desligados de las imágenes o palabras que la expresan. En ese sentido, el narrador en *off* es un personaje de pleno derecho, ya que, si bien toma una distancia con respecto a lo narrado, su pertenencia al mundo diegético está fuera de toda duda.

Este pretexto, que es válido para la mayoría del cine que incorpora una voz en *off*, no es aplicable al cine de Wakaliwood porque VJ Emmie no se ajusta del todo a dichos códigos, es decir, no es un narrador en el sentido canónico de la palabra porque no finge ser el portador de la información expresada en la imagen. Como se ha apuntado, en lugar de narrar la historia, Emmie parte de un conocimiento mínimo de la historia para posteriormente comentarla a medida que las imágenes se suceden, reaccionando a los acontecimientos de manera cómica, como si se tratara de un espectador más. Los personajes de la película, entonces, no están siendo observados ocultamente por un ente supraterráneo que lo sabe todo sobre ellos. En tanto que se le ha privado de la condición omnisciente que suelen tener los narradores en tercera persona del cine de ficción, VJ Emmie no se sitúa por encima de la diégesis al estilo de “las voces de Dios”, es decir, esos narradores que “guían al público hacia los significados de las imágenes a las que acompañan y hacia cómo deben ser interpretadas”<sup>21</sup> (Honesty Roe 2019, 12). Más bien, abre una suerte de segunda diégesis que lo contiene a él mismo como personaje cuya acción definitoria es ese *tour de force* performativo del que el espectador es testigo. Es por ello que consigue huir de las dinámicas de poder que, según Kozloff, están presentes en las películas de ficción que incorporan un narrador en *off* –huyendo, a su vez, de las lógicas espectaculares que colocan al espectador en una posición esencialmente pasiva con respecto a la obra, como un mero receptor de significados ya emitidos por ella–. Su presencia, en suma, no cobra sentido en el contexto de la narración, sino como parte fundamental de una performance (en el sentido teatral de la palabra) que ocurre en paralelo a las imágenes, en el mundo cotidiano. Como apunta Bill Nichols, el documental “nos permite acceder al mundo” en lugar de “a un mundo” (Nichols 1997, 152), una consigna que se aplica a la figura del *Video Joker*. Esta naturaleza bifurcada provoca que la diégesis de la película se desestabilice por completo.

Esta constatación es relevante en cuanto a lo político si atendemos al otro elemento desestabilizador de la estética de Wakaliwood: su factura amateur. En las películas, el intento de imitar un cine de acción que exige un alto presupuesto para conseguir una cierta verosimilitud provoca que los actores tampoco emitan solamente gestos destinados a constituir un personaje ficticio.

La ficción no puede emanciparse del todo de lo real porque las intenciones fabuladoras de Nabwana entran en conflicto con la paupérrima factura de los filmes, conformando una experiencia de visionado profundamente antiilusoria. Los actores aparecen a menudo disfrazados con ropas antinaturales, pelucas baratas o heridas visiblemente falsas. Además, sus gestos y manierismos son manifiestamente impostados, imposibles de interpretar por completo como pertenecientes a un mundo ficticio cerrado (Fig. 4). Esta evidenciación del disfraz motiva que los cuerpos no cristalicen en su rol, sino que sus significados fluctúen entre el rol que deberían interpretar y el cuerpo del actor que lo interpreta, cuya repetición de película a película provoca, además, que los roles que se invoquen sean múltiples (como se ha demostrado en el caso del tercer comentario analizado en el apartado anterior).

Por ende, si tanto VJ Emmie como el resto de personajes del cine de Wakaliwood tienen una dimensión diegética, que se nutre de los códigos de la ficción, y otra extradiegética, que bebe del registro documental, el resultado es que el estatus de ambos se equipara al nivel del proceso de representación: todos los involucrados, en sus distintos roles, son, más que personajes, *participantes* del proceso de creación de la obra. Esa noción de la película como ejercicio fílmico colectivo es vital para la discusión acerca de la pertenencia de las imágenes porque, cuando VJ Emmie las comenta, su estatus de narrador interno-externo provoca que la representación y su proceso de registro queden imbricadas entre sí, algo que ocurría en el cine de Jean Rouch y que es propio de modalidades reflexivas pertenecientes a la tradición documental. Al debilitarse la potencia ilusoria de la historia, se debilitan con ella esos imaginarios narrativos extranjeros que prevalecen en la cinematografía ugandesa como una semilla colonial, poniendo en valor el gesto de la reapropiación como propiamente autóctono.

Por otro lado, y a modo de conclusión, no es eludible para la cuestión de la pertenencia simbólica de las imágenes el hecho de que el rol del VJ en el cine de Wakaliwood solo tiene sentido en el contexto de su alcance internacional. La primera vez que aparece VJ Emmie en las películas de Nabwana es en *Who Killed Captain Alex?*, un largometraje que inicialmente estaba destinado al consumo local, puesto que ninguno de los involucrados se podía imaginar que una película de tales características superaría las fronteras de Uganda. Por lo tanto, su primera versión carecía tanto de VJ como de subtítulos. Sin embargo, a mediados del 2010, Nabwana publicó un avance en YouTube y en cuestión de semanas se viralizó. Tras saber de la popularidad del clip y de la expectación que se había creado en Occidente hacia la publicación de la película completa, Nabwana decidió incluir dicha figura tanto para que sirviera de traductor como para compartir la tradición local ugandesa del comentario en vivo con la sociedad occidental, cuyo público es completamente ajeno a esta práctica (Soodak 2022). Por lo tanto, la presencia del VJ en las películas de Wakaliwood está condicionada por el reconocimiento previo de que su público potencial ya no es local, sino internacional. Muestra de ello es que el VJ tradicional, el performer que asumía parcialmente una función pragmática para cubrir una necesidad narrativa, hablaba en luganda porque su tarea



Fig. 4: Fotograma de *Who Killed Captain Alex?* (Nabwana I.G.G., 2010).



estaba dirigida al público local. Sin embargo, VJ Emmie performa su comentario en inglés, precisamente porque el espectador implícito de las películas es occidental. La última frase pronunciada por Emmie en *Bad Black* tras un final narrativamente desconcertante es muestra de ello: “¡Estoy muy confuso, y eso que soy ugandés!”<sup>22</sup>, una oración de la cual se infiere que los espectadores deberían estar todavía más confusos porque no son ugandeses. Así, se establece una distinción entre el Yo de la imagen, un Yo autóctono, y el espectador implícito de la película, que es extranjero.

Esta inversión de la cadena comunicativa también implica un matiz en el discurso identitario. En los años ochenta, el VJ ugandés visionaba películas estadounidenses (portadoras de esos modelos estéticos y narrativos extranjeros), lo cual daba cuenta de una colonización del imaginario cinematográfico ugandés por parte de Hollywood. El cine de Wakaliwood se posiciona como una especie de boomerang a este fenómeno, ya que, muchos años después, devuelve al público occidental su propio imaginario pasado por el filtro procesado de la cultura cinematográfica ugandesa. En esta inversión de los roles culturales, el VJ es una figura plenamente sintomática, ya que no hubiera sido necesaria si hubiera existido una industria cinematográfica ugandesa que produjera películas en luganda. Ese tipo de comentarista nace directamente de la apropiación cultural de los imaginarios extranjeros impuestos en Uganda en la década de 1980, de manera que, al realizarse un comentario en inglés, VJ Emmie exporta una tradición que es ya propiamente ugandesa, lo cual supone un ejercicio contrahegemónico.

En suma, tanto la dimensión de Emmie como una bisagra entre la representación y el proceso de creación como su condición simbólica en relación a lo local y lo extranjero tienen lecturas políticas. La primera convierte una estructura tradicionalmente jerárquica –la relación narrador-relato– en una estructura horizontal que desviste a los actores de sus roles para concebirlos como participantes del proceso de creación. La segunda sitúa al *Video Joker* como símbolo de un proceso de colonización cultural que el cine de Wakaliwood revierte integrando esa figura, ya propiamente local, en el ecosistema cinematográfico occidental.

### Conclusión

Cuando Alain Bergala contrapone el gesto del cineasta profesional al del cineasta amateur, señala que, mientras que el primero es “de una meticulosidad maníaca a la ejecución, que no soporta que quede lisa, borrando obsesivamente cualquier rastro de cuerpo”, el segundo “acepta esta imperfección de la ejecución de buena gana” porque “depende de la contingencia” (Bergala 2023, 133). El proyecto estético de Isaac Nabwana, aunque adopta modelos de representación de lo que David E. James ha llamado “cine capitalista” –es decir, ese cine que concibe la película como una mercancía (James 1989)– comulga con la filosofía del amateur, ya que sus películas están llenas de contradicciones e imperfecciones que son rastros del acto creativo. Si bien su intención es crecer y convertirse en una industria, por el momento, más que una productora y un estudio, Ramon Film Productions y Wakaliwood

funcionan como una especie de sello *do-it-yourself* con Isaac Nabwana como cabeza visible, como en la década de 1960 era The Factory para las películas de Andy Warhol o en la década de 1970 era Dreamland Productions para las películas de John Waters.

Para entender completamente la esencia del proyecto estético de Wakaliwood, es necesario tener en consideración otras características, como las fugas narrativas o la utilización de objetos cotidianos con fines fabulativos. Sin embargo, sostenemos que la figura de VJ Emmie es crucial en esta tarea. Su comentario en *off* acaba con la primacía de la representación, ya que subordina el contenido del significado a la imagen que aparece súbitamente en lugar de subordinarlo al relato narrado por la representación, un ejercicio indudablemente disruptivo en el contexto de los códigos estéticos del cine occidental contemporáneo. El trabajo del VJ es sobrescribir el texto fílmico para dotarlo de unos significados que emanan de la convergencia entre imagen y voz, algo que, en una cultura de lo visual, es un ejercicio subversivo. A nivel semiótico, su principal baza es la “corporización” de su voz, es decir, la configuración de una voz que, lejos de invisibilizar su cuerpo como fuente de emisión de sonido, la potencia remitiéndose continuamente a su espacio de registro, que en su versión presencial se corresponde con el espacio de exhibición, junto a la pantalla. Por otra parte, como hemos visto, VJ Emmie también estimula la dimensión colectiva y localista del cine de Wakaliwood, haciendo hincapié en las fronteras entre lo diegético y lo extradiegético, y entre lo internacional y lo local.

La forma en la que el propio Nabwana define la tarea del VJ es sintomática de las divergencias entre las concepciones estéticas occidentales y extraoccidentales: “Un VJ da vida a una película. [...] Intenta explicar algo y lo hace de una manera jocosa. Un VJ la hace más y más preciosa. La manera en la que lo escuchas, los tonos y todo, explica algo que tú no entiendes. A veces miente, pero para hacer reír. E insufla vida. Si veo mi película comentada por alguien, por Emmie, veo otra versión de ella. Hay otra vida en esa película”<sup>23</sup> (Soodak 2022). En contraposición al culto a la obra de arte que marca la historia del arte occidental, Nabwana alaba que su creación artística sea reapropiada, ya que le otorga “otra vida”, como si las imágenes por sí solas fueran portadoras de lo mortuario. Las películas, bajo esta perspectiva, son celebradas no como artefactos cerrados sino como palimpsestos, como una acumulación de huellas creativas que se prolongan las unas en las otras hasta dar cuenta de un proceso artístico colectivo.

Las similitudes que este modelo estético guarda con los códigos semióticos del cine de no-ficción pueden resultar sumamente fértiles para futuras investigaciones. En este sentido, el estudio del cine amateur contemporáneo –generalmente negligido en círculos académicos– puede arrojar luz sobre cómo la sociedad digitalizada difumina los límites entre la representación y el registro. Otros sellos de autoproducción en la línea fabulatoria de Wakaliwood (como Motern Media, fundado por Matt Farley, o en el ámbito español, Películas Inmundas, capitaneado por Marc Ferrer) también se nutren de la apropiación performativa de narrativas presentes en el imaginario popular, utilizando estrategias cuyo análisis puede ser sumamente fructífero para entender las tensiones contemporáneas entre la ficción y la no-ficción.

En este circuito cinematográfico, como hemos venido argumentando, el comentarista del cine de los orígenes ha encontrado una cierta pervivencia soterrada, así como en algunas configuraciones filmicas que exceden los límites de la exhibición tradicional. Ejemplo de ello es lo que Érik Bulloet ha denominado “película performativa” (Bulloet 2021). El resurgimiento contemporáneo de esta figura, en ocasiones tildada de arcaica, merece un estudio propio atendiendo a sus distintas mutaciones, puesto que estas plantean múltiples conflictos relevantes para las discusiones estéticas de la actualidad, entre los cuales podemos destacar la problematización de los binomios documental/ficción y cine/teatro.

- 1/ “[...] allows us to bridge the gap between the ‘perfection’ of contemporary mainstream digital special effect blockbusters and the impoverished if still digital lives of contemporary Ugandans”. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son del autor.
- 2/ “[...] the profilmic over the filmic”.
- 3/ La abreviatura “VJ”, en la sociedad occidental, suele hacer referencia al Videojockey, una figura popular en los años 80 y 90 cuya función consistía en remezclar videos al ritmo de la música mezclada por el DJ, generalmente en clubs de baile. Sin embargo, a lo largo de este artículo, la mención al “VJ” hará referencia al *Video Joker* salvo si el autor indica lo contrario.
- 4/ En Estados Unidos y Europa, el comentarista fue desapareciendo a medida que el lenguaje clásico fue demostrando su autosuficiencia. Sin embargo, en otros países no occidentales, dicha figura se conservó durante unas décadas más. El caso más claro es el japonés. El hecho de que su cultura cuente con formas teatrales como el Kabuki o el No, que acostumbran a separar la acción dramática de la información narrativa, propició que el *benshi*, el comentarista, no fuera concebido meramente como una herramienta narrativa, sino como una estrella cinematográfica de pleno derecho. Su figura, finalmente, entró en declive a finales de la década de los 30, cuando el cine sonoro se asentó como forma dominante. (Lacasse 2012)
- 5/ “[Film lecturers] brought narrative continuity that editing was not yet able to bring; they supplied context, explaining the sources and specific qualities of the film; and they translated the intertitles of imported films.”
- 6/ “one must not overlook the disembodiment that is characteristic of all voice-overs.”
- 7/ “[...] to render invisible in order to maximise the spectator’s immersion in the world of the film.”
- 8/ “This is Swaaz. Swaaz means Schwarzenegger in Uganda. Swaaz is a good man. His wife is in the hospital. He must do what he needs to do to save her”
- 9/ “Open, open. I said open!”, “No, please, no!”, “The money. Bring the money”
- 10/ “Hey, this is Captain Alex! He’s alive! Captain Alex is alive!”
- 11/ “Movie!”
- 12/ “Look out!”
- 13/ “Knowing much more than any of the characters in the story [...], Freedom in space and time [and] [p]rivileged access to characters’ thoughts and feelings.”
- 14/ “He’s alive”
- 15/ “[...] less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power.”
- 16/ “[...] this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator.”
- 17/ “[H]e softens the effect of the shock by introducing it, but he then amplifies it while

integrating it in a performance that focuses on the exacerbation of the spectacular and distractive.”

18/ “They were performers, capable of dramatizing a film’s diegesis and the work of its actors.”

19/ La diferencia más importante concierne a los modos de producción. La industria de Nollywood está plenamente asentada en la cinematografía africana y genera empleo a casi un millón de personas (Chico 2017), de manera que en su seno se engloban relaciones principalmente laborales, con las dinámicas económicas empleador-empleado que estas implican. Apunta el director Eddie Ugboma que “[en Nollywood] una película rodada con tres millones el lunes puede reportar diez millones el viernes” (Sánchez 2013, 222), lo cual pone de manifiesto el tamaño de dicha industria. En cambio, Wakaliwood es todavía un intento fundamentalmente amateur de convertirse en ello. Para empezar, cuenta con un solo director que se encarga de todas las películas del estudio, tanto de dirigir las como de montarlas y guionizarlas. Otro factor es la condición amateur de la producción: los involucrados no son profesionales del sector, sino que realizan sus tareas como actividad de ocio. Y finalmente, cabe recordar que los presupuestos de Wakaliwood rondan los ciento ochenta euros, mientras que en Nollywood alcanzan los 21.000 euros de media (Chico 2017).

20/ “[F]ilms often create the sense of character-narration so strongly that one accepts the voice-over narrator as if he or she were the mouthpiece of the image-maker [...]”

21/ “[...] guides the audience as to the meaning of the images it accompanies and how they should be interpreted.”

22/ “I’m so confused, and I’m Ugandan”

23/ “A VJ gives life to a movie. [...] He tries to explain something and it’s in a joking way. A VJ, he makes it more and more lovely. The way you hear him, the tones and everything, he explains something that you don’t understand. Sometimes he tells lies but in a joking way. And it gives life. If I watch my movie VJ’d by somebody, by Emmie, I see another version of it. There’s another life in that movie.”

### Referencias bibliográficas

Bergala, Alain. 2023. *El acto de creación en el cine*. Traducción de Natalia Ruiz. Madrid: Colección Imprenta Dinámica.

Boillat, Alain. 2010. “The Lecturer, the Image, the Machine and the Audio-Spectator: The Voice as a Component Part of Audiovisual Dispositives.” En *Cinema Beyond Film*, coordinado por François Albera y Maria Tortajada, 215–32. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

Brown, William. 2017. “Wakaliwood: Where Supercinema Meets Non-Cinema.” WJRCBrown on film. <https://wjrcbrown.wordpress.com/2017/03/14/wakaliwood-where-supercinema-meets-non-cinema/> [acceso: 16 de junio de 2024]

Bullot, Érik. 2021. *Cine de lo posible*. Traducción de Ignacio Albornoz Fariña. Madrid: Ediciones Metales Pesados.

Chico, Fran. 2017. “Wakaliwood: Cine de acción en Uganda.” *Revista Mutaciones*. <https://revistamutaciones.com/wakaliwood-cine-accion-uganda/> [acceso: 13 de febrero de 2024]

Dubatti, Jorge. 2021. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Barcelona: Gedisa editorial.

Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada editores.

Fulchignoni, Enrico. 2019. “Entrevista con Jean Rouch.” *Lumière*. <http://www.elumiere.net/especiales/rouch/fulchignoni/fulchi.php> [acceso: 11 de febrero de 2024]

Gaudreault, André. 1998. *Du littéraire au filmique: Système du récit*. Quebec/París: Nota Bene /Armand Colin.

Gunning, Tom. 1986. “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-

Garde." *Wide Angle* 8(3-4): 63-70. <https://doi.org/10.5040/9781838710170.0008>

Honess Roe, Annabelle. 2019. "Playing God: Film Stars as Documentary Narrators." En *Vocal Projections: Voices in Documentary*, coordinado por Annabelle Honess Roe y Maria Pramaggiore, 11-28. New York: Bloomsbury.

James, David E. 1989. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. New Jersey: Princeton University Press.

Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Los Angeles: University of California Press.

Lacasse, Germaine. 2012. "The Film Lecturer." En *A Companion to Early Cinema*, coordinado por André Gaudreault, Nicholas Dulac y Santiago Hidalgo, 487-97. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Lacasse, Germaine. 2006. "The Lecturer and the Attraction." En *The Cinema of Attractions Reloaded*, coordinado por Wanda Strauven, 181-92. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

Lagarriga, Didac P. 2007. "Vee-jay translators in Uganda." *Oozebap*. <https://www.oozebap.org/text/uganda-vj-eng.htm> [acceso: 27 de enero de 2024]

Lehmann, Hans Thies. 2016. *Teatro posdramático*. Traducción de Diana González Martín. Murcia: CENDEAC.

Mejías Martínez, Guillermo. 2022. "Estudio de caso de la exportación del modelo de cine regional en África." *Visual Review: International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual* 11(4): 2-9 <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3696>

Moran, Benedict, y Jorge Samso. 2019. "Uganda's 'Wakaliwood' Gains International Recognition." PBS News Weekend. 6 de julio. <https://www.pbs.org/newshour/show/ugandas-wakaliwood-gains-international-acclaim> [acceso: 14 de febrero de 2024]

Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Traducción de Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós.

Niwamanya, Timothy. 2018. "A Closer Look at Ugandan Cinema." *Cinemaescapist*. <https://www.cinemaescapist.com/2018/08/closer-look-ugandan-cinema/> [acceso: 12 de febrero de 2024]

Sánchez, Sergi. 2013. *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.

Sconce, Jeffrey. 1995. "Trashing the Academy: Taste, Excess and an Emerging Politics of Cinematic." *Screen* 36(4): 371-93. <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>

Soodak, Thomas. 2022. "In Praise of VJ Emmie." *The Contemporary World Cinema Project*. <https://edspace.american.edu/worldcinema/2021-collection/uganda-who-killed-captain-alex-2010/> [acceso: 26 de enero de 2024]

Vassilieva, Julia, y Constantine Verevis. 2010. "After taste: Cultural Value and the Moving Image." *Continuum* 24(5): 643-52. <https://doi.org/10.1080/10304312.2010.505338>