

# EL CINE Y LA LITERATURA DE MIA COUTO. COPRODUCCIONES MOZAMBIQUEÑAS

Cinema and Mia Couto's Literature. Mozambican Co-productions<sup>1</sup>

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA<sup>a</sup>

Universidad de Salamanca

DOI: 10.15366/secuencias2021.54.002

## RESUMEN

Este artículo estudia las películas basadas en obras literarias de Mia Couto en las que hay coproducción mozambiqueña, aunque se dedicará un apartado al largometraje portugués *Um rio* (2005). Se trata de investigar cómo cortometrajes y largometrajes se han venido enfrentando a la compleja escritura de Mia Couto, intentando encontrar soluciones originales en algunos casos, trasponiendo en otros los relatos a moldes genéricos o esquemas narrativos dominantes en la industria cinematográfica. Para estudiar ese mayor o menor acercamiento a temas y estrategias comunicativas del escritor, se ha considerado imprescindible prestar especial atención al entramado productivo de cada película.

**Palabras clave:** Mia Couto, Mozambique, cines africanos, adaptación, coproducciones.

## ABSTRACT

This article studies the films based on Mia Couto's literary works that are co-produced by Mozambique, although a special section is devoted to the Portuguese feature film *Um rio* (2005). The aim is to investigate how short and feature-length films have been facing the complex writing of Mia Couto, trying to find original solutions in some cases, whilst transposing in others the stories to generic moulds or dominant narrative schemes of the film industry. Thus, it is crucial to pay attention to the productive framework of each film in order to be able to study this greater or lesser approach to the writer's themes and communicative structures.

**Key words:** Mia Couto, Mozambique, African Cinemas, Adaptation, Coproductions

[a] **FERNANDO GONZÁLEZ** es Catedrático en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Su investigación se desarrolla en el campo de los Estudios Filmicos. Ha publicado numerosas contribuciones en forma de libros, capítulos y artículos académicos sobre diversos autores (Pasolini, Martín Patino, Bergman, Olmi, Chahine, etc.), distintos aspectos de la Historia del cine español, sobre todo sus relaciones con la Literatura, y los llamados cines periféricos, particularmente las cinematografías africanas. E-mail: [fergogar@usal.es](mailto:fergogar@usal.es)

[1] Esta publicación es parte del Proyecto de I+D+i *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas*, Ref. HAR2017-85392-P financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/

## Introducción

La relación del cine con la obra de Mia Couto es ya larga y fructífera. Comenzó en 1991 con la adaptación que hizo el director mozambiqueño João Ribeiro del cuento *A fogueira* —del libro *Vozes anoitecidas* (1986)— para su cortometraje *Fogata* (1992), y ha dado como último resultado el filme *O dia em que explodiu Mabata Bata* (Sol de Carvalho, 2017), adaptación del cuento homónimo, también del libro citado. Esta obra de 51 minutos se ha exhibido en varios festivales y ha ganado ya premios importantes, entre ellos el de mejor película de ficción en el Festival de Cine Independiente de Nueva York de 2019. Quizá gracias al respaldo de su éxito internacional, Sol de Carvalho —director y productor mozambiqueño— ha conseguido la participación de la productora portuguesa Realficção para presentar un nuevo proyecto a la convocatoria de ayudas del ICA —Instituto del Cinema y del Audiovisual de Portugal—, en la que ha obtenido una ayuda de 450.000 euros para adaptar la novela *A varanda do Frangipani*. Esta nueva película está ya en preparación con el título provisional de *O Acoradouro do Tempo*, y cuenta con la participación en el guion del propio Mia Couto, quien también es responsable de los diálogos.

La mayor parte de las películas basadas en obras de Mia Couto tienen participación mozambiqueña en la producción, aunque no siempre es así. El cuento *A fogueira* ha sido adaptado en España, en gallego, con el título de *As muxicas* (Carlos Alberto Alonso, 2002), y también en Brasil como *O Borracho* (Arturo Saboia, Paulo Barbosa, 2006); *Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu*, cortometraje de Francisco Villa-Lobos, de 2000, a partir del relato homónimo perteneciente a *Cada homem é uma raça*, es una producción portuguesa, como también lo es el cortometraje de animación *Ossudo* (Júlio Alves, 2007), basado en *Ossos*, de *Contos do nascer da terra*. En cuanto a los largometrajes, *Um rio* (José Carlos de Oliveira, 2005), a partir de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, es una película portuguesa con participación brasileña.

En esta contribución, voy a ocuparme de las películas basadas en obras literarias de Mia Couto en las que hay participación mozambiqueña en la producción, aunque dedicaré algunos párrafos a la portuguesa *Um rio*, y un apartado al cortometraje *Tanana* que, no siendo una adaptación de un relato de Couto —no lo publicó hasta muchos años después— es adaptación de una leyenda en cuyo guion él colaboró.

Mi interés es ver en qué medida las adaptaciones de las obras de Couto tienden a acercarse, a alejarse o a dialogar con una escritura compleja, que propende tanto a borrar las fronteras entre lo real y lo fantástico como entre la prosa y la poesía, en construcciones meticulosas —breves y con un final inesperado en los cuentos, y en las novelas muy segmentadas en pequeñas historias— que cuestionan las expectativas del lector<sup>2</sup>.

La adaptación de obras literarias al cine es un fenómeno casi tan antiguo como el mismo medio, que pone en relación formas de narrar muy diferentes: una, a través de la lengua escrita; la otra, mediante imágenes, palabras, sonidos, música. La cuestión de las diferencias ontológicas entre los medios ha sido tratada infinidad de veces a lo largo de cien años de teoría<sup>3</sup>. Me parece más interesante recordar aquí que el término *adaptación* hace ya tiempo que se considera insuficiente para hacer referencia a la enorme variedad de relaciones entre lo literario y lo filmico, que se mantiene por comodidad o inercia, y que las prácticas designadas bajo este término distan de haber dado lugar, desde la teoría, a una tipología consensuada<sup>4</sup>. Por la extensión de

[2] Patrick Chabal, «Mia Couto or the Art of Storytelling», en Grant Hamilton y David Huddart, *A Companion to Mia Couto* (Rochester, New York, James Currey, 2016), pp. 86-105.

[3] José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008).

[4] José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine*, p. 186.

su uso, utilizaré, sin embargo, en este trabajo el término adaptación. Por otra parte, el problema que he planteado —en qué medida las versiones de obras de Mia Couto dialogan con su escritura—, está relacionado con el de la fidelidad de la obra audiovisual resultante en relación con el texto literario de partida. Hace ya tiempo que se reconoce la imposibilidad de la traslación fiel del medio escrito al cinematográfico y, sobre todo, la escasa productividad de ese tipo de acercamientos a la relación del cine con la literatura, resultando más útil estudiar las respectivas intertextualidades en relación con las transformaciones que se producen en el proceso adaptativo<sup>5</sup>. Sin embargo, esto no significa tener que abandonar necesariamente la discusión del valor de adaptaciones específicas<sup>6</sup>. Como explica Sánchez Noriega, aunque nos alejemos del criterio de fidelidad, queda el asunto de saber si la adaptación ha intentado o no buscar un lenguaje equivalente al de la obra de partida<sup>7</sup>. Dado que la tipología que propone Sánchez Noriega parte de esa premisa, y mi interés es ver en qué medida las adaptaciones dialogan con la escritura de Couto, la tendré en cuenta en este trabajo. Además, una obra literaria no transmite únicamente una fábula, sino un discurso, unos valores, una relación con otras obras, a través de una estrategia comunicativa; Gianfranco Bettetini, por ejemplo, manifestaba que, en la medida en la que consideremos una adaptación como traducción a otro medio, sería conveniente que se intentara trasladar sus estrategias comunicativas en confrontación con el espectador de ese otro medio<sup>8</sup>. Este problema lo proponía el propio Mia Couto, tras la adaptación de *El último vuelo del flamenco* (2010). Ante la pregunta de si el director, João Ribeiro, aparte de utilizar literalmente algunos diálogos, consiguió mantener también el lenguaje de la obra, Mia Couto respondía: «No, mi lenguaje es una especie de poética. Lo que yo quiero es que la poesía descoloque aquello que es la narrativa novelística y la prosa». Para conseguir eso en otro medio el realizador tendría que «hacer un trabajo paralelo en el lenguaje cinematográfico, construir un lenguaje poético, construir una cosa que fuera osada, transgresora (...)»<sup>9</sup>.

Por otra parte, está el problema, que también apunta Sánchez Noriega, de la coherencia o divergencia estilística: trasladar a esquemas narrativos clásicos una obra de carácter moderno sería un ejemplo de divergencia estilística<sup>10</sup>. Esa fue justo la decisión del director y productor portugués, vinculado a la RTP —Radio Televisión Portuguesa—, José Carlos de Oliveira, cuando decidió versionar *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, para hacer la película *Um rio*. En una entrevista concedida a la RTP el 11 de agosto de 2005 afirmaba que lo que hay que hacer con una obra literaria es, según él, básicamente, reconvertirla en función de un esquema: una situación, unos personajes con unas intenciones que deben quedar claras para el espectador, un conflicto y una resolución. Es decir, adecuarla a un esquema narrativo clásico, a los esquemas de patrón que organizan la causalidad y el tiempo de una narración para un espectador occidental<sup>11</sup>. La novela de Mia Couto se separaba demasiado de ese esquema y había sido necesario, según, Oliveira, adecuarla al mismo.

Las afirmaciones de Oliveira apuntan además a otro problema: según él, con esta película quiso tocar el tema de las relaciones de Portugal con África; un «tema asustador», según dijo en una entrevista para *Correio da Manhã*, donde explica haber intentado en ella «descubrir lo que hay de malo y de bueno en la relación entre mozambiqueños y portugueses y lo que nos impide estar más cerca»<sup>12</sup>. ¿Cómo acercarse a ese problema adecuando la película a esquemas narrativos que olvidan que la formulación literaria ya era en parte una respuesta a ese tema? A pesar de haber contado como guionistas con el mozambiqueño Luís Carlos Patraquim, y el portugués

[5] Robert Stam, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (Londres, Athlone, 2000), pp. 54-76.

[6] Robert Stam, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», p. 75.

[7] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine* (Barcelona, Paidós, 2000), p. 58.

[8] Gianfranco Bettetini, *La comunicación audiovisual* (Madrid, Cátedra, 1986), p. 82.

[9] Ana Maria da Conceição Joanes Rodrigues dos Santos, *O voo de João Ribeiro sobre O Último Voo do Flamingo de Mia Couto* (Disertación para la obtención del título de Master en Lenguas, Literaturas y Culturas, Universidad de Aveiro, 2014), p. 163. (La traducción es mía).

[10] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 68.

[11] David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1996), p. 35.

[12] «África é um tema assustador», entrevista con José Carlos de Oliveira. *Correio da Manhã*, 12 de septiembre de 2005, <<https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/africa-e-um-tema-assustador>> (12/02/2020). (La traducción es mía).

asentado en Mozambique António Cabrita, de la entrevista para la RTP se deduce que la elaboración final del guion fue suya. La literatura de Mia Couto no solo es moderna, sino también poscolonial. Traducirla a otra lengua es un problema que necesita de decisiones por parte del traductor. Gorette López Heredia, traductora de *A varanda do frangipani* al catalán, lo expone a partir de su experiencia y de un profundo conocimiento de la teoría de la traducción. Siguiendo su argumentación, algunos escritores poscoloniales, como Couto, moldean la lengua colonial de forma particular, poniendo por escrito la lengua mestiza oral, que se ve así institucionalizada en un acto que es subversivo en la medida en la que coloca al mismo nivel de validez estas lenguas y las variantes occidentales. El escritor es también un *traductor-creador* que hace de puente entre culturas. El problema para el traductor es evitar una neutralidad que negaría la búsqueda *diferencia* de estas literaturas, tanto como acentuarla, cayendo así en el exotismo: ambos extremos impedirían la función de mediación cultural que tenía la obra original. El traductor, pues, debe conocer tanto el contexto cultural en el que se imbrica la obra de partida como aquel que va a ser el de llegada de la obra traducida<sup>13</sup>.

Se plantea así, a la hora de estudiar las adaptaciones al cine de Mia Couto, un problema, que no es ya el de la fidelidad de la película al texto de partida en ese sentido tradicional que rechazan las teorías contemporáneas sobre la adaptación, sino el del posible diálogo con una literatura que es una forma de mediación cultural tanto como una poética personal. Esa es la razón por la que en este trabajo se estudian las películas en las que ha habido participación mozambiqueña, y que tiene que ver con algo que, desde los estudios poscoloniales, planteaba Carolyn Overhoff Ferreira: las coproducciones en las que participan países africanos y países occidentales, particularmente si entre estos están las antiguas potencias coloniales, suponen una negociación sobre la identidad transnacional, la hibridación, la construcción de comunidades imaginadas, que se lleva a cabo en una situación de dependencia económica y tecnológica. El título de su estudio, *Ambivalent Transnationality*, tiene que ver con la posibilidad de que en este tipo de obras se desarrolle o no un discurso equilibrado sobre la identidad transnacional, la hibridación y la responsabilidad de las antiguas potencias coloniales en la situación de los países que fueron colonias. Overhoff Ferreira plantea, en las conclusiones a su estudio, dedicado a las coproducciones entre los PALOP (Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa) y Portugal<sup>14</sup>, que muchas veces —aunque no necesariamente—, las producciones de bajo presupuesto son más convincentes —desde el punto de vista de la multilateralidad de sus planteamientos poscoloniales—, que aquellas que gozan de una gran inversión.

Paralelamente a estos planteamientos, puede pensarse también en qué medida las adaptaciones de obras de Mia Couto en las que ha habido participación mozambiqueña negocian con la escritura poscolonial del autor y sus estrategias comunicativas. De ninguna manera planteo que una adaptación *deba* ser una traducción: lo que me interesan son esas formas de negociación con su escritura, que pueden además tender un puente entre los estudios comparatistas y los poscoloniales. Quiero acercarme a ellas desde un punto de vista pragmático, que tenga en cuenta las condiciones de producción, el tipo de obra adaptada, si es cuento o novela, si hay o no divergencia estilística, y si ha habido o no participación del escritor en la obra resultante.

En el caso de las adaptaciones de Mia Couto, hasta ahora, predominan las de relatos breves, en forma de cortometrajes o medimetrajes de no más de una hora de duración. Llamativamente, casi todas ellas pertenecen al mismo libro —*Vozes*

[13] Gorette López Heredia, «El traductor visible de la literatura poscolonial ante la tentación del exotismo» (*Linguística Antverpiensia, New Series*, vol. 2, 2003), pp. 161-172.

[14] Carolin Overhoff Ferreira, «Ambivalent Transnationality: Lusofrancophone Coproductions after Independence (1988-2010)» (*Journal of African Cinemas*, vol. 3, nº 2, 2011), pp. 231-255, p. 251.

*anoitecidas*—, mientras que los largometrajes parten de novelas. Mientras que en las adaptaciones de relatos breves encontramos a veces colaboración del autor, esto no ocurre hasta ahora en los largometrajes, en los que simplemente este ha cedido o vendido los derechos intelectuales. Dividiré por eso este trabajo entre las adaptaciones de cuentos y las de novelas, con un intermedio, *Tatana*, que no es una adaptación de una obra de Couto, sino una versión cinematográfica de una leyenda, en la que colaboró en el guion, y que puso por escrito más tarde.

### Las adaptaciones de relatos breves. *Vozes anoitecidas*

La inmensa mayoría de las adaptaciones de relatos de Couto en las que ha habido participación mozambiqueña parten de este libro. *Vozes anoitecidas* fue publicado en 1986 en Mozambique por la Associação dos Escritores Moçambicanos, y en 1987 en Portugal por la editorial Caminho, en la que desde entonces hasta 2018 conoció trece ediciones. En la actualidad, Mia Couto es un escritor reconocido universalmente, cuyas obras han sido traducidas a varios idiomas. Con este libro, Mia Couto se convirtió en un autor capaz de atravesar las fronteras de su país, siendo considerado allí como plenamente mozambiqueño. Conviene repasar las introducciones al libro, hechas la primera para la edición mozambiqueña por Luís Carlos Patraquim, y la segunda escrita por el poeta José Craveirinha para el prefacio a la edición portuguesa de 1987<sup>15</sup>. En esta, Craveirinha saluda al libro, poniéndolo en relación con otras dos obras ejemplares de una posible narrativa mozambiqueña: *Godido*, de João Dias, de la década de los cincuenta, y *Nós matámos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, de la de los sesenta. El libro de Couto vendría a establecer lo que llama una «trilogía» que «nos apetece exaltar como base y fase de nuestra creación en el arte de escribir o —¿por qué no?— capítulo cultural importante de una fisonomía africana con una personalidad identificablemente mozambiqueña, unas veces en las simbologías, otras en ciertos desenlaces, reacciones y codificaciones de un fatalismo místico ritualista, aparentemente imaginado, pero extraído de la propia vida»<sup>16</sup>. Luís Carlos Patraquim —periodista, escritor, poeta y guionista— afirma que el libro expresa un compromiso total con la «substância da Moçambicanidade», a pesar de lo problemático del concepto de la búsqueda de la identidad en los países excolonizados, que tienen que hacer las cuentas consigo mismos y con todo el resto del mundo. Lejos de cualquier peligroso reduccionismo de carácter nacionalista, los cuentos de Mia Couto son capaces de iluminar el lado de sombra de la saga histórica que nos envuelve, dice, y representan una auténtica descolonización de la palabra. Patraquim considera positivamente la experimentación con las estructuras narrativas y el modo sentencioso, pero siempre más persuasivo que impositivo, de recordar las pequeñas verdades de pequeños y olvidados personajes. Finalmente, afirma que la literatura de Couto, «no exenta de un sustrato ético, cultural, político, también nos redime de tentaciones reductoras respecto a las múltiples y entrelazadas facetas de este nuestro real día a día que se descubre más mozambiqueño»<sup>17</sup>.

El precedente libro de poemas de Mia Couto, *Raiz de orvalho*, publicado por la Associação dos Escritores Moçambicanos, sin dejar de estar comprometido con la realidad, sin olvidar la guerra que asolaba al país, que relaciona con la colonización en el poema *Eles*, ya había optado por una vía más íntima, lejos de la poesía de contenido político, y había sido un éxito de crítica y público. Allí, Mia Couto —que había trabajado como periodista para el FRELIMO—, en la prosa final titulada *Carta*,

[15] Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), pp. 9-17.

[16] José Craveirinha, «Prefácio à edição portuguesa», Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), p. 11. (La traducción es mía).

[17] Luís Carlos Patraquim, «Como se fosse um prefácio», Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), pp. 13-17. (La traducción es mía).



reivindica el sueño y la verdad de las cosas pequeñas —«esta agua viene de dónde, quién tejó este lino, que manos hicieron este pan»—, frente a la «ceremonia de las palabras muertas a las que se ve obligado por aquellos que dicen que no se viene a este mundo a soñar»<sup>18</sup>.

### 1.1. *Fogata* (João Ribeiro, 1992)

Se trata de la primera de las adaptaciones de obras de Mia Couto, y fue realizado en un momento que es necesario subrayar, porque marca un cambio de rumbo definitivo para el cine mozambiqueño. Tras la muerte del presidente Samora Machel en 1986, durante cuyos años de mandato Mozambique había sido el único de los PALOP capaz de dotarse de infraestructuras para desarrollar una cinematografía nacional, con la continuación de la guerra civil y la falta de divisas se va deteriorando la infraestructura creada; a ello hay que añadir, a finales de la década, la llegada del video, con la aparición de clubes y copias ilegales. El INC (Instituto Nacional do Cinema), que se nutre del dinero que consigue a través de la distribución, se ve afectado por el desabastecimiento y por el cierre de salas, que se va a acentuar a partir del fin del régimen de partido único en 1990. Desde entonces, el Estado deja de tener el monopolio del cine; por otra parte, el INC sufre en 1991 un enorme incendio que afecta decisivamente a su capacidad productiva. Aun así, el INC, y también Kanemo, una empresa paraestatal creada por Ruy Guerra<sup>19</sup>, habían funcionado como una auténtica cantera de profesionales que van a estar muy presentes en el devenir posterior del cine mozambiqueño.

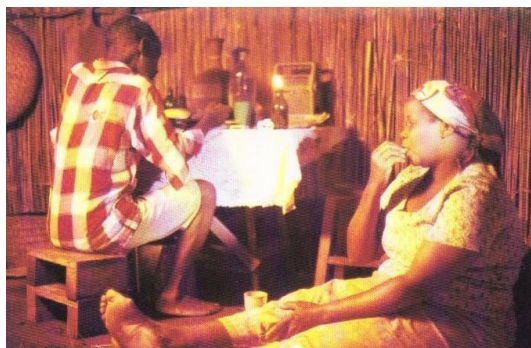
Es en este momento de crisis y acelerada transición cuando se realiza *Fogata*. Filmada en Mozambique en marzo de 1992, solo unos meses antes de que se firmen los acuerdos que terminarán con la guerra civil, puede considerarse tanto una obra realizada a partir de las estructuras preexistentes, como un ensayo para la nueva situación de libre mercado en la que, si los profesionales del cine mozambiqueño quieren seguir haciendo películas, van a necesitar realizarlas en régimen de coproducción. Este elaborado cortometraje, rodado en Mozambique, fue el trabajo de fin de estudios en el EICTV cubano de João Ribeiro, pero puede considerarse que fue también una experiencia de colaboración entre instituciones internacionales y empresas en un momento de cambio profundo para la política, la economía y por supuesto para el cine en Mozambique. En él participaron como coproductores, el EICTV, el INC, Kanemo, y Cinko Producciones, y contó con la colaboración de Coopération Française.

Adaptar un relato de *Vozes anoitecidas* es una apuesta para llevar el cine mozambiqueño, todavía en la pequeña escala que representa un cortometraje, al nivel de aceptación, tanto nacional como internacional, que puede tener ya la voz de Mia Couto, en un contexto que podemos definir, siguiendo a Tcheuyap<sup>20</sup>, como posnacionalista. Es decir, el de unos cines —los africanos—

[18] Mia Couto, *Raiz de orvalho e outros poemas* (Lisboa, Caminho, 2018), p. 52. (La traducción es mía).

[19] Vavy Pacheco Borges, *Ruy Guerra: paixão escancarada* (São Paulo, Boitempo, 2017), pp. 98-122.

[20] Alexie Tcheuyap, *Postnationalist African Cinemas* (Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 2011).



Cartel de *Fogata*, João Ribeiro, 1992.

que ya no pueden seguir apegados a los postulados de la Carta de Argel, y para los que los fines de la Asociación Africana de Cooperación Cinematográfica, que partían de regímenes de partido único de tendencia socialista —como Angola y Mozambique— son ya cosa del pasado.

Ahora bien, adaptar uno de los relatos que componen *Vozes anoitecidas* es sacarlo del contexto del libro, del que es una pieza. Esto no quiere decir que, como cada uno de los cuentos que lo componen, *A fogueira* no constituya una unidad narrativa, sino que el sentido del relato se enriquece al leerlo en el conjunto al que pertenece. Así, la soledad y la pobreza de los protagonistas<sup>21</sup>, cuyos hijos se han ido, puede ponerse en relación con la guerra que aparece en otros cuentos; el dominio del hombre sobre la mujer, con otros relatos en los que se va entretejiendo la conflictiva relación entre los sexos.

El cuento tiene una estructura muy sencilla: una pareja de ancianos vive sola, todos los hijos han partido y no han vuelto; un día, el hombre decide que, viejo y cansado, debe ir preparando la tumba de su esposa. Ella accede, sumisa: solo le pide que no la entierre muy hondo para estar más cerca de la vida. La operación de cavar la tumba se prolonga por varios días, más lenta a medida que se acerca el final. Las lluvias destruyen la obra, pero el marido, obcecado, sigue cavando a pesar de tener fiebre, calentura que achaca a haber dormido demasiado cerca de la hoguera, lo que extraña a la esposa, ya que no habían encendido ninguna. Cuando la obra está casi acabada, el hombre, exhausto, le dice que tendrá que matarla al día siguiente, a lo que ella responde que lo entiende: no se puede desperdiciar tanto trabajo. Durante esa noche, ella sueña que toda la familia está reunida y alegre, las tierras ricas y verdes. Cuando despierta, encuentra muerto a su marido.

La versión de João Ribeiro realiza algunas transformaciones en las que merece la pena detenerse. La primera es que la película está completamente dialogada en kimbundu. La segunda, es que está dotada de un prólogo y de un epílogo. En el prólogo, tras los títulos de cabecera, un grupo de personas está reunido en torno a una hoguera: alguien dice que va a relatar una historia que le contó su abuela, a lo que los presentes responden *karingana*, que es la expresión con la que se da permiso para comenzar una narración y con la que se acepta su cierre. Es entonces cuando aparece el intertítulo que dice que el filme está basado en un cuento de Mía Couto. La persona que relata presenta a los personajes, resaltando la línea de parentesco de la protagonista; del hombre solo se dice la conoció cuando llegó del sur con todo su equipaje. Así, se recontextualiza un relato que, fuera del libro, podría ocurrir en casi cualquier parte —ya se ha dicho que este cuento ha tenido una versión española y otra brasileña—, y se asocia el nombre de Mía Couto a una tradición cultural oral —algo en lo que el escritor ha insistido en repetidas ocasiones— mozambiqueña. Por otra parte, el prólogo de la película justifica un cierre inesperado, que no aparece en el relato escrito. Hay en la versión cinematográfica del cuento otros cambios importantes. El primero tiene que ver con el hecho de que la respuesta de la esposa, cuando le dice a su marido que es muy bueno al ocuparse de cavar la tumba, va acompañada de una expresión irónica que no está de ninguna manera señalada en el cuento, y que no aparece tampoco

[21] «Gran parte de las lenguas bantú de mi país no posee palabras específicas para decir *pobre*. Para designar un pobre se dice *chissiwana*. Esa palabra quiere decir *huérfano*. Pobre es quien vive sin familia ni amigos, pobre es quien perdió los lazos de solidaridad.» Mía Couto, *O universo num grão de areia* (Lisboa, Caminho, 2019), pp. 85-86. (La traducción es mía).



La anciana cuenta su dinero (*Fogata*, João Ribeiro, 1992).

en la versión brasileña. El segundo, es que el hombre le pregunta acusatoriamente a la mujer, cuando se siente enfermo, si le ha puesto algo en la comida que le ha dado, sembrando así en el espectador la sospecha de que realmente ella no va a someterse al arbitrario designio del marido. Que la anciana, a la puerta de la casa, ya condenada a muerte por el hombre, cuente las pocas monedas que tiene, acentúa esta sospecha. A diferencia de la versión brasileña, también la española trabaja en este sentido cuando, al final, sugiere que la mujer abandona al marido enfermo. Por último, falta el sueño de la mujer con la familia reunida y el campo fértil y alegre. En todas las versiones, por cierto, se ha omitido ese sueño.

En el epílogo, cuando los asistentes dan por finalizado el relato con otro *karingana*, un hombre se queda mirando absorto la hoguera, con una expresión extraña, casi loca, como si la historia pudiera repetirse.

Desde el punto de vista de la puesta en forma, la película es visualmente rica. No utiliza en general grandes campos, y hay abundancia de planos de detalle que dejan ver la cotidiana pobreza, el trabajo diario de la mujer; los movimientos de cámara, con *travellings*, son continuos, pero lo más interesante son quizás los llamativos movimientos de grúa que relacionan a los personajes con el gran árbol que está al lado de la casa, bajo el cual se cava la tumba. El sonido resulta también importante: hay un fuera de campo sonoro en el que eventualmente se oyen conversaciones y que remite ambiguamente a la posibilidad de otras viviendas cercanas tanto como a la circunstancia del relato oral, es decir, que estas voces pudieran ser las de los asistentes que escuchan y comentan, alrededor de la hoguera, la historia que les está siendo contada.

En esta primera adaptación de una obra de Mía Couto, hay que hablar ya, a pesar de la fidelidad al esqueleto del argumento, de transposición<sup>22</sup> de una sugerencia de interpretación del enigma que contiene esta historia sacada fuera del contexto de *Vozes anoitecidas* o, como diría Craveirinha, de su «clima». *A fogueira* es el enigmático relato que abre el libro, un cuento que tiene introducción, nudo y desenlace, pero que no se atiene a un esquema causal, en el que las motivaciones y metas de los personajes partan de una situación dada. Más bien es el libro en su conjunto el que propone una situación en la que se entremezclan lo históricamente concreto con la comprensión del mundo por parte de los personajes. En *A fogueira*, no se explica el comportamiento del varón: las razones que expone para querer cavar la tumba y matar a su mujer son tan incomprensibles como la sumisión de ella. En la adaptación, en cambio, se insinúa que, ante la orden absurda del varón de obedecerle hasta el máximo límite, y que el epílogo sugiere como una locura contagiosa<sup>23</sup>, la esposa puede reaccionar, librándose de él.

Se introduce así en *Fogata*, mediante la sospecha de que la esposa ha podido envenenar al varón, un principio de causalidad —ausente en el cuento— a través del personaje femenino, que reacciona a una situación dada. La película se acerca así al esquema de plantilla centrado en los personajes, sus motivaciones y metas, descrito por Bordwell<sup>25</sup>, al que suele ajustarse el cine narrativo dominante, aunque manteniendo una cierta ambigüedad.

## 1.2. *O olhar das estrelas* (João Ribeiro, 1997)

La siguiente obra que se realiza en Mozambique con el nombre de Mía Couto en los títulos de cabecera es el medimetraje *Mississe* (1995), donde se dice que está inspirada en el relato, también perteneciente a *Vozes anoitecidas*, *Patanhoca, o cobreiro*

[22] «A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra, y con la segunda en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario», José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 64.

[23] Este asunto es el núcleo del cuento *Afinal Carlota Gentina não chegou de voar?*, del mismo libro, en el que también las mujeres son víctimas de los varones, por sospechas que viajan de un hombre a otro.

[24] David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1996), pp. 33-40.



*apaixonado*. Dirigida por António Forjaz y Hissham Issawi, la película, aparte de una cita del cuento, convenientemente recortada, con la que se abre la película, del nombre de Mississe para la protagonista femenina, su vestimenta de estilo chino y el hecho de que un hombre quiera aislar a esta mujer del resto de los varones, la película no guarda relación argumental ni temática con el cuento de Couto. Es interesante, sin embargo, que se trate de una coproducción con Portugal<sup>25</sup>. Para entonces, aparte de su cada vez mayor reconocimiento internacional como escritor, Mia Couto también ha colaborado con la televisión estatal TVM, escribiendo en 1994 el argumento de la primera miniserie mozambiqueña, la educativa *Não é preciso empurrar*, emitida con vistas a las elecciones de ese año, en la que también por primera vez esta televisión coproduce con una empresa privada, Promarte, creada entre otros por Sol de Carvalho. También, para la TVM, escribió el argumento de la serie *Sabadão*<sup>26</sup>.

Tras la aventura de *Mississe*, la siguiente película relacionada con un relato de Mia Couto va a ser el cortometraje *O olhar das estrelas* (1997), a partir del cuento *Saíde, o Lata de Água*, perteneciente también a *Vozes anoitecidas*, dirigido nuevamente por João Ribeiro<sup>27</sup>. En los títulos de crédito de la película, se especifica que es una idea original de Mia Couto, quien escribió el guion con Ribeiro. Realmente se trata de un trabajo muy especial en el que me detendré, ya que, más que adaptar el relato, nos da una historia íntimamente ligada con aquél, con la que comparte personajes y situaciones, sin ser una adaptación en el sentido comúnmente aceptado del término. Podría hablarse aquí de un interesantísimo caso de transfuncionalidad<sup>28</sup>, donde la trama del cuento se mantiene como fondo de una historia que amplía su mundo.

Según Petrov, en los relatos de *Vozes anoitecidas*

Genéricamente, los temas se circunscriben a angustias, pesadillas, dramas y tragedias, resultado del conflicto entre el mundo tradicional y el mundo urbano, entre los valores míticos de la cultura rural y la racionalidad que preside el hábitat urbano. Los personajes se ven sorprendidos en comportamientos marcados por la errancia, se destacan por su humildad y obstinación, están condenados a compartir desgracias y sufrimientos<sup>29</sup>.

[25] PAF (Mozambique), Ébano (Mozambique), Hora Mágica (Portugal). Cuenta con apoyo financiero del Instituto Portugués de Arte Cinematográfico y Audiovisual.

[26] Guido Convents, *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)* (Maputo, Edições Dockanema / África Film Festival, 2011), pp. 510 y 535.

[27] En este caso, la película, de veintiseis minutos de duración, forma parte de un proyecto televisivo de Jeremy Nathan para South Africa Broadcasting Corporation, titulado *Africa Dreaming*, una serie de cuatro películas con la misma duración, todas ellas africanas. Aparte del apoyo del proyecto, es una coproducción internacional de Ébano Multimédia con participación de La Sept-ARTE, CNC Fonds Sud; Canal France International, Hubert Bals Fund; International Festival Film de Rotterdam, y ERTT (Túnez).

[28] Circulación intermediática de personajes y universos ficcionales, según Richard Saint-Gelais, en «Adaptation et transfuncionalité», André Mercier y Esther Pelletier (eds), *L'adaptation dans tous ses états* (Québec, Éditions Nota Bene, 1999), pp. 243-258. Una acertada revisión del asunto en Pérez Bowie, «Sobre reescrituras y cuestiones conexas: un estado de la cuestión», en Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), pp. 35-38.

[29] Petar Petrov, *O projecto literário de Mia Couto* (Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014), p. 41. (La traducción es mía).



Salomão y Betinho (*O Olhar das estrelas*, João Ribeiro, 1997).

Continúa Petrov afirmando que los héroes son meros figurantes, inconscientes de sus posibilidades, oprimidos muchas veces por el oscurantismo y perplejos ante los cambios sociales que se desarrollan. Así, Saíde, bebedor y fracasado, es apodado por sus vecinos Lata de agua por convivir con una mujer «muy usada» que ya tuvo otros amantes y otros hijos que siempre se llevaron los padres. De ella, que le dio calor una noche, quiere un hijo, pero como el niño no viene, le pide que se acueste con otros hombres hasta que se quede embarazada. Con la gravidez, aparecen los celos y, más tarde, el maltrato, los golpes que escandalizan a los vecinos. Ella deja de salir de casa. Una noche particularmente violenta, Severino, el jefe del barrio, viene a ver qué ocurre. Cuando entra en la casa no hay nadie más que Saíde, quien le confiesa que fingía golpear a su mujer para que nadie supiera que ella se había ido hacía tiempo. Al salir, Severino guarda el secreto y dice a los vecinos reunidos en la calle que ella les pide que se vayan, que se encuentra bien: «Ya saben como son nuestras mujeres».

Soares Vanalli ha estudiado la compleja construcción del relato y resume:

El conductor del discurso en esta instancia ficcional, siendo analizado a la luz de la teoría de Genette, opta en ocasiones por un narrador heterodiegético en nivel extradiegético y escoge en determinados momentos sumarizar los hechos representados. Así, la voz asume la detención demiúrgica de la narrativa y escoge muy bien lo que quiere mostrar y lo que desea omitir. Va construyendo una visión fragmentada de los acontecimientos narrados dejando a lo largo del cuento lagunas diversas, dudas por explicar, delegando al lector la incumbencia de entender los hechos omitidos y de crear variadas posibilidades de comprensión<sup>30</sup>.



Betinho espía en la caja de recuerdos de Salomão (*O Olhar das estrelas*, João Ribeiro, 1997).

Como se dijo más arriba, Ribeiro y Couto optaron por no adaptar el relato, sino por complementarlo. En *O olhar das estrelas*, los protagonistas son un niño, Betinho, y el hombre con el que vive, al que llama tío. Se intuye alguna línea de parentesco, pero no se explicita: en cierto momento, el hombre amenaza al niño con enviarlo de nuevo al pueblo con su abuela si no se porta como debe. Aunque este hombre haga la función, al final, de Severino, entrando en casa de Saíde, el nombre es otro: aquí se llama Salomão. Este cambio de nombre es interesante: impide identificar plenamente dos narraciones que comparten mucho, como, aparte de Saíde, el nombre de Julia para el personaje femenino que en la película no aparece más que en fotografías y en conversaciones. Aquí, la historia de Saíde y Julia, de la que se habla en el barrio y en el bar, es el fondo y el motor de un relato de conocimiento mutuo entre Betinho y Salomão, quien, al final de la película termina llamando *hijo* al niño, transformándose en un padre. A lo largo de la película, Betinho va conociendo el amor de Salomão por Julia, de la que guarda fotos en una caja con cartas: una de ellas con él, vestida de novia. «Las estrellas son los ojos de los que murieron de amor», le dice una noche Salomão a Betinho, cuando este le pregunta por Julia. Un día llega un contorsionista al barrio y Betinho se queda solo cuidando el bar, coloca en la barra la foto de Julia que le ha robado a Salomão y actúa para ella, como si fuera una madre, limpiando las mesas y atendiendo a clientes imaginarios, pero

[30] Marilani Soares Vanalli, «Vozes em confronto em *Saíde o Lata de água*, de Mia Couto» (*Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, vol. 19, 2016), pp. 221-234, p. 225. (La traducción es mía).

llega Saíde, y roba el dinero de la caja registradora y la foto. Es entonces cuando Salomão, enfurecido, va a casa de Saíde, seguido por una multitud que quiere entrar, porque Saíde parece estar golpeando brutalmente a Julia. La explicación de Saíde a Salomão, en la que este le explica que ella le dejó hace tiempo porque por causa de él no podían tener hijos la hace, significativamente, en una lengua local, mientras que el resto de la película está dialogada en portugués. En ningún momento de su confesión Saíde habla del embarazo de Julia con otro hombre, que era nuclear en el cuento.

Idea original de Mia Couto, *O olhar das estrelas* es, más que una adaptación, un diálogo transcifcional con el relato literario en otro medio. También aquí se le dejan al espectador incógnitas que explicar: ¿quién es Betinho?, ¿quién es su padre?, ¿Julia abandonó a Salomão para irse con Saíde? ¿Por qué Saíde parece tener tanto interés en hablar con Betinho? Aunque la película tiene un efecto de cierre, estas incógnitas remiten al universo esbozado en el cuento y desarrollado en *Vozes anoitecidas*: la anécdota del contorsionista reenvía al relato *A menina de futuro torcido*, del mismo volumen.

[31] Mia Couto y Ngwenya Malangatana Valente, *O pátio das sombras* (São Paulo, Kapulana, 2018).

[32] La productora principal es Fado Filmes, de Portugal, en coproducción con IRM (Instalações Radioelétricas de Moçambique), con apoyo del Ministério da Cultura portugués, el ICAM (Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia, de Moçambique); y cuenta con la cofinanciación de la Radio Televisión Portuguesa y con el apoyo del Instituto Camões (Portugal). En los agradecimientos finales, se incluye a Pedro Pimenta, de Ébano Multimédia.

### 1.3. Intermedio. *Tatana* (João Ribeiro, 2005)

Este cortometraje, dirigido otra vez por João Ribeiro, trata directamente de la presencia de los muertos en la vida de los vivos. No se trata de una adaptación de una obra de Couto, sino de un argumento tomado de una narración makondé. Mia Couto no la puso por escrito, o por lo menos no la publicó hasta su aparición en el libro infantil ilustrado por el pintor Malangatana<sup>31</sup>, años después de la realización de esta

película. El guion está escrito entre Mia Couto y João Ribeiro. Aparte del interés que tiene la participación directa del escritor en el guion, la película vuelve a ser una coproducción entre Portugal y Mozambique<sup>32</sup>. Cuando todos los habitantes de una aldea se van a trabajar al campo, una abuela se queda, pretextando dolor de cabeza. Antes de que partan, le pregunta a su nieto de dónde sacó la pulsera que lleva: él le dice que la encontró al lado de la hoguera y ella le ordena que se la devuelva, porque era de su padre, uno de sus hijos difuntos. Desde los cultivos se oyen cantos de fiesta en la aldea y le piden al niño que vaya a ver qué ocurre.

Cuando está llegando ve a su abuela rodeada de bailarines que desaparecen súbitamente. Esa noche, la abuela le da la pulsera y le pide que la tire a un pozo. Al día siguiente, la situación se repite: por el camino, el niño sufre un encontronazo con un hombre que camina deprisa y cae al suelo inconsciente. Cuando la abuela lo encuentra, en el suelo, al lado del niño está la pulsera. Esa noche, le confiesa que los bailarines son sus hijos muertos, que vuelven para festejarla y ver qué ocurre en el mundo de los vivos. El único de ellos que no acude nunca es el padre del niño. Nadie puede enterarse, porque entonces olvidarían el camino y no podrían volver. Al día siguiente ocurre lo mismo y los agricultores regresan a la aldea, donde encuentran a los bailarines que desaparecen como si murieran. Cuando el niño despierta en la mañana, el hombre con el que chocó le está esperando, le ata la pulsera a la muñeca y, sonriendo, le hace un gesto para que se vaya. La película



Los difuntos visitan a la abuela (*Tatana*, João Ribeiro, 2005).

termina con la imagen de una multitud inmóvil en una colina, al atardecer, y unos versos:

Y los muertos nunca se fueron,  
siempre han estado aquí  
para velar por los que se han quedado<sup>33</sup>.

Podría argüirse que Couto y Ribeiro, en esta coproducción, realizan un producto que puede ser del agrado de unos espectadores occidentales que aplauden lo exótico en algunas producciones africanas, pero también es cierto que el cortometraje se centra en temas nucleares en la obra de Couto, como las relaciones entre padres e hijos y la presencia de los difuntos en la vida cotidiana, tema este profundamente presente en las áreas rurales de Mozambique y que forma parte de su legado cultural.



El padre difunto le coloca su pulsera a su hijo (*Tatana*, João Ribeiro, 2005)

#### 1.4. *O dia em que explodiu Mabata Bata* (Sol de Carvalho, 2017)

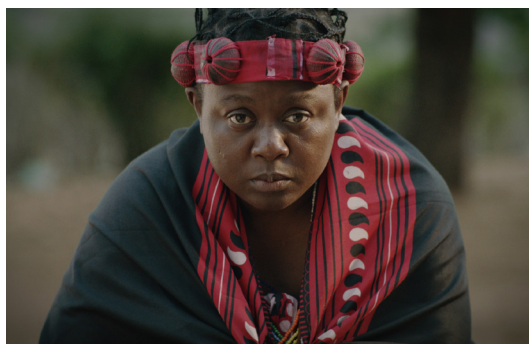
Esta película, como la mayor parte de las anteriormente comentadas, parte de un relato del libro *Vozes anoitecidas*, pero es importante señalar que, hasta el momento, es la última de las adaptaciones de una obra de Mia Couto. Desde *Tatana* hasta *Mabata Bata*, se realizaron tres largometrajes que adaptaban novelas de Couto: uno portugués, *Um rio* (2005), y dos coproducciones que han circulado por festivales internacionales, *Terra sonâmbula* (2007) y *El ultimo vuelo del flamenco* (*O Último Voo do Flamingo*, 2010). Todas ellas sin participación del escritor que, simplemente, vendió los derechos intelectuales. Volver al universo de *Vozes anoitecidas* no parece una elección casual, sobre todo si tenemos en cuenta que su director y coproductor mozambiqueño, Sol de Carvalho, manifestó públicamente que esta película pretendía homenajear la escritura de Mia Couto, que el escritor fue consultado y propuso algunas ampliaciones con respecto al relato original que fueron tenidas en cuenta<sup>34</sup>. Las condiciones de producción también fueron muy distintas de las que condicionaron los largometrajes: en este caso una subvención de la CPLP (Comunidad de Países de Lengua Portuguesa) para productos televisivos, una de cuyas condiciones era precisamente que en la categoría de ficción cada país propusiera la adaptación de una obra de un autor nacional<sup>35</sup>. La película, sin embargo, no se quedó en el mercado televisivo: Sol de Carvalho consiguió que con su duración de unos cincuenta minutos pudiera presentarse a festivales cinematográficos en la categoría de largometraje, entre ellos al festival de cine panafricano FESPACO, donde obtuvo dos premios, así como al Festival de Cine Independiente de Nueva York donde fue premiada en la categoría de mejor película de ficción.

El crítico Olivier Barlet la saludó entusiasta tras FESPACO 2019, como una película de estilo refinado, belleza estética y brillante narrativa, profundamente anclada en la cultura mozambiqueña, pero de alcance

[33] La traducción es mía.

[34] Olivier Barlet, «Pour une nouvelle proposition esthétique. Entretien de Olivier Barlet avec Sol de Carvalho à propos de *Mabata Bata*» (*Africultures*, 14 de agosto, 2019). <<http://africultures.com/pour-une-nouvelle-proposition-esthetique-14735/>> (29-02-2020).

[35] «RTP estreia em Portugal obras do Programa CPLP Audiovisual» (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, 27/04/2017), <<https://www.cplp.org/id-4447.aspx?Action=1&NewsId=5023&M=NewsV2&PID=10872>> (30-02-2020)



La hechicera invocando el espíritu de Azarías (*Mabata Bata*, Sol de Carvalho, 2017)





Azarías mira el buey que ha pisado una mina (*Mabata Bata*, Sol de Carvalho, 2017)

universal<sup>36</sup>. Barlet entrevistó después, en *Africulturas*, a Sol de Carvalho<sup>37</sup>. Allí, el director afirma que su película pretende, entre otras cosas, ser un homenaje a la escritura de Mia Couto, conservando su mundo imaginario. Recordando la amistad que los une desde hace más de treinta y cinco años, y el hecho de que él estuviera implicado en la edición de su primer libro, Sol de Carvalho dice que el escritor era reticente a una nueva adaptación, pero que cedió cuando le aseguró que respetaría su estética de realismo mágico, y que se mostró tan contento con el resultado que le ofreció adaptar la novela *A varanda do frangipani*, actualmente

en preproducción. Couto, dice, le pidió que introdujera en la película el problema de la emigración, pensando en los jóvenes que creen que no se puede resolver nada quedándose en el propio país.

En el cuento, estalla un buey, Mabata Bata. El pequeño pastor, Azarías, un niño huérfano, piensa que, si no ha sido un relámpago, puede que el buey pisara un resto maligno del ave del relámpago. El buey era el pago de la novia de su tío Raúl, para el que cuida el ganado, que no le deja ir a la escuela, que puede castigarle violentamente —ya lo conoce—, y decide huir. Los soldados llegan a casa del tío y de la abuela y les hablan de la explosión de una mina pisada por un buey. La abuela convence al tío para ir a buscar a Azarías al lugar secreto donde agrupaba los animales. Fingiendo que le va a perdonar y no le va a golpear, pensando sobre todo en el rebaño, Raúl llama a Azarías: entonces llega también la abuela, para proteger al niño de la posible represalia de su tío. Azarías exige, para volver con los animales, que el tío le permita ir al año siguiente a la escuela, aunque sea solo un rato al día, y este finge aceptar. El niño camina hacia ellos y suena una deflagración. Azarías habla con el ave del rayo, preguntándole a quién viene a buscar, si a la abuela que le cuida o al tío «¿[...] al final, arrepentido y haciendo promesas como el padre verdadero que se me murió? Antes de que el ave de fuego decidiese, Azarías corrió y la abrazó en el viaje de su llama»<sup>38</sup>.

La estrategia de Sol de Carvalho para transponer<sup>39</sup> el cuento en otro medio, manteniendo lo «mágico» fue, como decía Olivier Barlet en la entrevista, «romper el tiempo». Esto significa dislocar en dos tiempos lo que en el cuento se da en dos niveles de realidad entrelazados y distintos mediante el uso del lenguaje, manteniendo en sincronía el pasado y el presente a través de un uso particular del montaje alternado y del flashback. La clave es crear un personaje nuevo, la hechicera que pone en comunicación lo que ocurrió y lo que acontece, y duplicar el personaje de Azarías, como niño en el pasado inmediato y como adulto envejecido que vive en el más allá —en el bosque, dentro del tronco de un árbol—, sin perdonar, lejos de querer volver a casa y bendecir la boda de su tío. «Acabo de morir y ya me están llamando», dice el Azarías adulto que murió niño muy poco antes. No se trata de adecuar la transposición a esquemas de tipo racional-causal, manteniendo lo sobrenatural como añadido mágico —como veremos que ocurre en los largometrajes que adaptan novelas—, sino de movilizar los recursos de los que dispone un cineasta —y los de comprensión de un público transnacional— en sentido inverso. El *flashback* y el montaje alternado combinando pasado y presente unen a los vivos con los muertos, porque los primeros necesitan de la aprobación de los segundos. Cuando el Azarías difunto, cuya historia ya se nos ha narrado en flashback, ha accedido finalmente a bendecir el *lobolo* —la dote que el

[36] Olivier Barlet y Chloe Farrell, «Fespaco 2019: Moving Toward Resurrection» (*Black Camera*, vol. 11, nº 1, 2019), pp. 412-413.

[37] Olivier Barlet, «Pour une nouvelle proposition esthétique. Entretien de Olivier Barlet avec Sol de Carvalho à propos de *Mabata Bata*».

[38] Mia Couto, *Vozes anoitecidas*, p. 51. (La traducción es mía).

[39] Porque, siguiendo la tipología de Sánchez Noriega, se trataría de una transposición.



novio ofrece a la novia, que son los bueyes que él pastoreaba—, exigiendo en compensación que se abra una escuela a la que puedan asistir todos los niños y una mujer para él, llegan los soldados e interrumpen la ceremonia, arrasando el poblado. No son enemigos, sino militares del Estado, que supuestamente están allí para protegerles de ataques guerrilleros, pero que habían exigido comida, y se vengan cuando los bueyes que cuidaba Azarías, y que ellos se habían llevado, les son arrebatados de nuevo por Raúl, que los necesita como *lobolo*. La guerra aparece como un elemento crucial que ataca directamente un mundo en el que lo económico, lo social y las creencias están íntimamente ligados. La película amplía así un tema presente en el relato y en el libro del que procede. Nuevo, en cambio, es el de tema de la emigración: Raúl trabaja en las minas de Sudáfrica y su novia, aunque hija de jefe, lo que desea es que se la lleve de allí con él. Raúl le dice que no puede ser, que quizás más adelante: lo primero es casarse siguiendo la tradición. El tema queda en suspenso, pero es puesto de relieve, como quería Couto. Azarías, además de la escuela, exigía una mujer. La película crea un tema que no estaba en el relato, como la mutua fascinación entre el pequeño Azarías y una niña del poblado. La película finaliza, tras el ataque de las tropas a la aldea, con la niña caminando hacia el árbol en cuyo interior vive el Azarías difunto: un cierre que sugiere la resistencia del mundo tradicional a pesar de la guerra.

Sol de Carvalho ha realizado una transposición que amplía el relato con la finalidad de permanecer fiel y «homenajear» la escritura de Couto. Pero también podríamos proponer que la película *negocia* con sistemas de comprensión ajenos a la escritura de Couto y a la cultura tradicional mozambiqueña. La película comienza con un rótulo: «En África, cuando en una familia acontece una muerte violenta, cualquier acto futuro exige una consulta a los espíritus». El flashback no deja de tener una función que explica lo anunciado en ese rótulo, y la ampliación, con nuevos personajes y subtramas, va construyendo una situación que al final permite comprender motivaciones, metas y dificultades, tanto de los vivos como de los muertos. Se trata, entonces, de una negociación con el esquema de comprensión de narraciones basado en la causalidad que describe Bordwell y al que ya me he referido, con la diferencia de que la película fuerza a comprender lo sobrenatural como algo que tiene una lógica social —místico-ritualista, decía Craveirinha en la primera introducción a *Vozes anoitecidas*—. Es decir, lo mágico no es presentado como añadido exótico, sino como elemento constituyente de una realidad que el autor de la transposición comparte con el escritor porque forma parte del entorno de ambos, de su cultura.

## 2. Las adaptaciones de novelas

Como dice Sánchez Noriega, si un relato breve puede ser objeto de ampliaciones, la adaptación de una novela suele serlo de reducciones<sup>40</sup>, sobre todo si se atiene a la duración estandarizada de una película de largometraje. Los largometrajes que voy a comentar son reducciones en los que la trama ha prescindido de personajes y situaciones que afectan a la polifonía de voces narrativas que caracterizan la obra novelística de Mia Couto. No me interesa estudiar esa reducción desde el punto de



Durante el tiempo de pastoreo (*Mabata Bata*, Sol de Carvalho, 2017).

[40] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 70.



Portada de la novela de Mia Couto. Editorial Caminho, octava edición, 2019.

vista de la fidelidad al texto escrito, sino en relación con el diálogo que se establece en ellas con una escritura y un universo ficcional que son, a la vez poscoloniales, y manifestaciones de una poética literaria individual, pero profundamente implicada en la construcción imaginaria de una identidad nacional.

La primera adaptación de una novela de Mia Couto no tuvo participación mozambiqueña, sino que fue una producción portuguesa. Se trata de *Um rio*, y ya se ha dicho en la introducción que no hay en ella ninguna intención con diálogo con la escritura de Couto, sino de reconvertirla en función de un esquema narrativo clásico. Se trataría, siguiendo a Noriega, de una adaptación libre<sup>41</sup>, que recoge parte del esqueleto dramático y algunos temas que altera abiertamente por intereses ideológicos y comerciales. Una adaptación libre que se presenta además con una importante divergencia estilística. Las diferencias entre la novela y la película son tantas que llevaría demasiado espacio ocuparse de ellas. Bastará decir que la relación entre el presente y el pasado, que en la novela de Couto se entrelaza de nuevo con la comunicación entre vivos y muertos y donde no está claro qué es sueño o imaginación y qué es un hecho objetivo, está en la película prácticamente ausente. Quedan algunos leves elementos mágicos o misteriosos, desligados de la trama principal. Esta, traslada un hecho del pasado —el enamoramiento del tío Últimio por una portuguesa— a

la actualidad: la mujer que en la novela es solo un recuerdo, aquí regresa para recuperar a su amado y tiene una presencia protagonista, que pone de relieve que el racismo también se da entre los africanos, sin incidir nunca en el racismo de la política colonial. Este tema, que aparece en esta y otras novelas de Couto, está aquí sobredimensionado, entre otras razones para que una actriz portuguesa, blanca, tenga un papel principal. En ella, no hay recuerdo alguno —o está muy mitigado— de la opresión colonial que sí está presente en la novela como parte del pasado que explica el presente. Por otra parte, el tema de los sacos de droga, que en la novela se va descubriendo a través de cartas del abuelo que, muerto o en estado cataléptico, utiliza a su nieto como médium para reconciliar a la familia, y de oscuras conversaciones, aquí aparece mostrado de manera objetiva, dando a los traficantes una presencia de la que carecen en la novela. El lenguaje de estos personajes, grotesco, pretendidamente actual, enlaza, igual que muchas de las elecciones para la puesta en forma de la película —acelerados y ralentis, *leitmotiv* musicales repetitivos, personajes a veces caricaturizados— con recursos de las producciones en vídeo de bajo presupuesto de Nigeria, Ghana o Angola. Por último, el ambiente, que en la novela expresa el conflicto entre lo rural y lo urbano, aquí se ha convertido en un simple aldea suburbial, a la otra orilla del río que lo separa de un Maputo que aparece con frecuencia mostrado como fondo.

Estrenada también en Maputo, *Um rio*, que costó un millón de euros, según dijo Oliveira en una entrevista para *Correio da Manhã*, aparece como una obra que, más que establecer un diálogo con la literatura de Mia Couto, tuviera otras finalidades.

[41] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 65.

Probablemente una ideológica, consciente, en ese mirar desde Portugal hacia Mozambique, esa África que es un «tema asustador», según decía el director en la entrevista recién citada, que dice haber intentado en ella «descubrir lo que hay de malo y de bueno en la relación entre mozambiqueños y portugueses y lo que nos impide estar más cerca»<sup>42</sup>. Aquí, debo concordar con las apreciaciones de Overhoff Ferreira, que no analiza en su estudio esta película por no ser una coproducción: la balanza se inclina a favor de la protagonista portuguesa. Pero me interesa también el intento por construir, desde Portugal, rodando allí y en Mozambique, un producto capaz de interesar a espectadores portugueses, africanos y brasileños. Creo que, a pesar de su relativamente alto coste, el intento de imitar fórmulas de los vídeos de bajo presupuesto —el *cinema das bordas* o *da poeira*, que también es un fenómeno brasileño—, trata de conectar también con una tendencia audiovisual no europea y con públicos habituados a esos productos. En este sentido, la película aparece como pionera de preocupaciones de producción portuguesas que se mostrarán claramente pocos años más tarde en un panel titulado «O Cinema Africano na era da TV e dos Festivais», que tuvo lugar en Lisboa en 2009 en el marco de la muestra *African Screens, Novos cinemas de África*. Aparte de que en ese panel se habló

con cierta preocupación de Nollywood y los productos que por su influencia surgen también en los PALOP, allí, María São José Ribeiro, de la RTP portuguesa, explicó el interés de esta televisión por hacer coproducciones cinematográficas de ficción con países africanos: la única condición es que la narración tiene que implicar siempre al menos a un personaje portugués<sup>43</sup>. *Um rio*, en la que como hemos visto participó la RTP, aparece así como una propuesta de producción con vistas a conquistar un público transnacional. A juzgar por las escasas entradas en webs, la película no parece haber despertado, sin embargo, mucho interés.

## 2.1. *Terra sonâmbula* (Teresa Prata, 2007)

Mia Couto escribió esta, que fue su primera novela, antes del final de la guerra civil que asoló el país durante casi dos décadas, produciendo más de un millón de muertos. Fue publicada en 1992, año de los acuerdos de paz, por la editorial portuguesa Caminho, y en 1995, ganó el Premio Nacional de Ficción de la Asociación de Escritores Mozambiqueños. Tuahir, un anciano, y Muidinga, un niño que ha perdido la memoria, se refugian en el bosque dentro de un autobús incendiado por guerrilleros. Aunque no se explicita, el contexto da a entender que se trata de la guerrilla de RENAMO<sup>44</sup>. Tras enterrar a los muertos, encuentran en una maleta los diarios de uno de ellos —Kindzu—, y Muidinga comienza a leerlos en voz alta cada noche. Cada capítulo tiene dos partes, una dedicada a la peripecia cotidiana de Muidinga y Tuahir —que siempre terminan regresando al autobús del que pretendían alejarse, como si todos los caminos les condujeran de nuevo a él, o la tierra se moviera para traerlos



Cartel de *Um rio* (José Carlos de Oliveira, 2005).

[42] «África é um tema assustador», entrevista con José Carlos de Oliveira (*Correio da Manhã*, 12 de septiembre de 2005). <<https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/africa-e-um-tema-assustador>> (12/02/2020). (La traducción es mía).

[43] Manthia Diawara y Lydie Diakaté, *Cinema africano. Novas formas estéticas e políticas* (Lisboa, Sextante Editora, 2011), p. 163.

[44] Movimiento apoyado por Sudáfrica al que las autoridades del FRELIMO denominaban como bandidos.



siempre de retorno—, y otra al viaje de Kindzu, que sale de su aldea a pesar de las amenazas de su padre muerto, para convertirse en un guerrero *naparama* y luchar contra los bandidos<sup>45</sup>. El difícil, áspero día a día de Muidinga y Tuahir, rodeados de muerte, desolación y sueños imposibles, se ve iluminado en la noche por la lectura del azaroso viaje de Kindzu, lleno de sufrimiento, pero también de esperanza, magia y amor. A medida que leen, el paisaje que rodea al autobús parece ir cambiando hasta que se encuentran en un inmenso pantanal por el que es posible navegar. Los relatos se entrelazan ambiguamente al final, cuando llegan en una pequeña embarcación en la que muere Tuahir a un barco cuyo nombre es el del padre de Kindzu. Pero ya antes, Muidinga se va convenciendo de que él puede ser el hijo perdido de Farida, violada por un portugués antes de la independencia, que vive en un barco abandonado a la espera de que Kindzu se lo traiga de nuevo. El vislumbre del barco por Muidinga va precedido, en la novela, por la muerte de Farida, que lo ha hecho estallar.

La adaptación —guion y dirección— es obra de Teresa Prata, del año 2007, producida por la portuguesa Filmes de Fundo y coproducida por Ébano Multimedia (Mozambique), ZDF/Arte (Alemania) y Animatógrafo 2 (Portugal), con apoyo financiero del ICAM portugués, del Ministerio de Cultura del mismo país, de la Radiotelevisión Portuguesa y del Instituto Camões.



Muidinga y Tahir (*Terra sonâmbula*, Teresa Prata, 2007).

[45] Los *naparama*, dice Kindzu en su narración, son guerreros tradicionales que combaten contra los hacedores de la guerra. *Bandidos*, es como denominaba el FRELIMO a los guerrilleros del RENAMO, apoyados por el régimen racista de Sudáfrica.

[46] *Comédia infantil* (Solweig Nordlund, 1998), adaptación de la novela homónima de Henning Mankell, y *O gotejar da luz* (Fernando Vendrell, 2002), adaptación del cuento del mismo título de Teodomiro Leite de Vasconcelos.

[47] Guido Convents, *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*, p. 626.

Se trata del tercer largometraje realizado en coproducción portuguesa con Mozambique tras los acuerdos de 1986: los dos anteriores también habían sido adaptaciones de obras literarias<sup>46</sup>. Guido Convents, en su obra de referencia ya citada sobre el cine mozambiqueño, la incluye en el apartado dedicado a la mirada extranjera sobre Mozambique, relacionándola con el largo olvido del cine portugués sobre sus excolonias tras la Revolución de los Claveles y las independencias, incidiendo, sin embargo, en que la coproducción de Ébano Multimedia posibilitó la participación en la película de un importante número de mozambiqueños<sup>47</sup>. La propia directora, Teresa Prata, de nacionalidad portuguesa, que pasó su infancia en Mozambique, dice en una entrevista

que su película tuvo problemas para ser exhibida en festivales de cine africano debido a su nacionalidad portuguesa, y en festivales europeos porque la historia no es europea<sup>48</sup>.

El carácter transnacional de la película, que podemos calificar como una transposición, que reduce el hipotexto, intentando, como veremos, acercarse de alguna manera a la escritura de Mia Couto, ha dado origen a discusiones en el ámbito académico. Overhoff Ferreira magnifica el hecho de que Muidinga, el niño protagonista, sea mulato: representación de una identidad futura euroafricana para el país. Si ya, según ella, es discutible la propuesta de Mia Couto, que hace responsables tanto a Portugal como a África de la violencia desencadenada, la película distorsiona acriticamente esa promisoría identidad futura que oscurece la relación del pasado colonial con la guerra civil<sup>49</sup>. La búsqueda en la película de la representación de lo identitario puede ir en dirección contraria: para Mendes Lima y Sumica Carneido<sup>50</sup>, tanto la novela como la película —asumiendo erróneamente la nacionalidad mozambiqueña para Teresa Prata— suponen una aportación para la reconstrucción de la nación a partir de los escombros, materiales y culturales, que dejaron primero el colonialismo y luego la guerra civil. Desde un punto de vista centrado en la problemática específica de la adaptación de obras literarias al cine, Miguel Lopes concluye afirmando que, a pesar de la imposibilidad de adaptar el trabajo lingüístico del escritor, la película da vida al imaginario dual presentado por Mia Couto, en el que conviven la dura realidad, momentánea y presente, y lo fantástico, perenne y lleno de esperanza<sup>51</sup>. Yendo más allá, Douglas Mulliken<sup>52</sup> analiza y compara novela y película a partir de la distinta presencia en ellas de la violencia y de lo mágico. Según Mulliken, la mayor diferencia entre ambas obras, aparte de la reducción de la violencia en la película, estriba en el hecho de que en esta, hasta que surge inesperadamente lo maravilloso en los minutos finales, se opta por una narración realista que contrasta con el realismo mágico de la novela de Mia Couto. La entrevista ya citada con Teresa Prata resulta interesante tanto en este sentido como en el de la ambivalencia de la transnacionalidad manifestada en las coproducciones de la que habla Overhoff Ferreira en el artículo citado. En ella, Prata expone que realizó el guion sin consultar con Mia Couto, y que los cambios que realizó, además de estar motivados por la duración estándar de una película comercial, tenían en cuenta la necesidad de atrapar al espectador conduciéndolo a un clímax. Optó por un tono realista al principio e ir introduciendo poco a poco no solo elementos mágicos, sino también la propia escritura de Mia Couto en los diálogos. Se trata, en definitiva, de adecuar el argumento, al menos hasta lograr la atención de un espectador habituado al cine *mainstream*, al esquema causal descrito por Bordwell, que ya ha sido citado. La estructura de la novela, con cada capítulo dividido en dos partes, se adecua, además, fácilmente a la estructura del montaje alternado. Lo difícil era relacionar las dos líneas de acción paralelas que, como se dijo, confluyen ambiguamente en la novela: por eso ella, desde su experiencia como guionista, considera como un logro la invención de la construcción mágica del río por Muidinga —que transforma un episodio de la novela eliminado en la película—. Ese río hace confluír las dos líneas de acción de manera mucho más optimista que en la novela: quizás Muidinga consiga reencontrarse con su madre, que aquí no ha incendiado el barco. Este optimismo sin duda tiene que ver con la distancia que separa la obra de Teresa Prata de la guerra, a diferencia de la novela de Couto.

El final de la novela de Mia Couto pone doblemente en contacto a los vivos con los muertos a la vez que entreteje el vínculo entre las dos historias paralelas y los distintos niveles de la realidad: la vigilia y el sueño; lo actual, lo pasado y lo futuro:

[48] Else R. P. Vieira, «The Adaptation of Mia Couto's *Terra Sonâmbula/Sleepwalking Land* to the Screen: An Interview with Teresa Prata» (*Hispanic Research Journal*, vol. 14, n.º 1, febrero, 2013), pp. 94-101, p. 96.

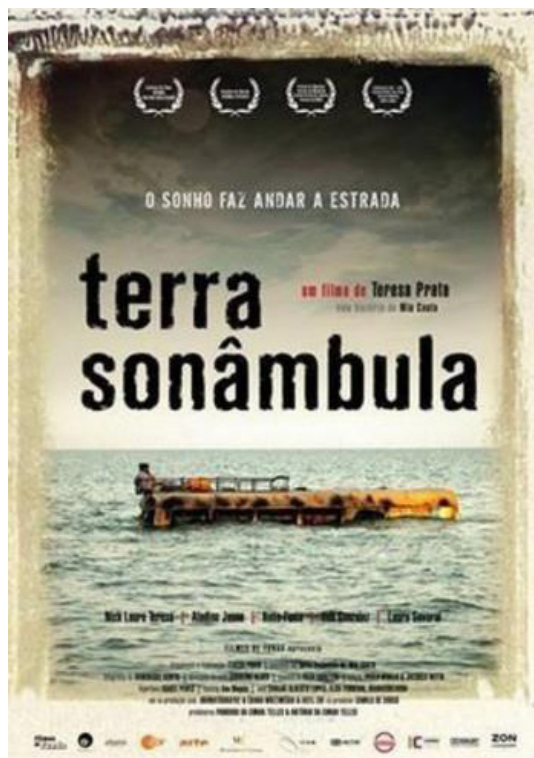
[49] Carolin Overhoff Ferreira, «Ambivalent Transnationality: Lusoafrikan Coproductions after Independence (1988-2010)», p. 248.

[50] Ludmylla Mendes Lima y Mirian Sumica Carneido Reis, «Ecombros de falsa paz: As memórias indizíveis da nação em *Terra Sonâmbula*» (*Revista Cerrados*, vol. 25, n.º 41, 2016: *Áfricas em movimento: literaturas, culturas, histórias, sociedades*), pp. 261-275.

[51] Miguel Lopes, «Mia Couto no cinema: alguns apontamentos a partir da obra ficcional *Terra Sonâmbula*» (*Mulemba*, vol. 1, n.º 9, 2013), pp. 70-83.

[52] Douglas Mulliken, *Adapting Mozambique: Representations of Violence and Trauma in Mozambican Cinema and Literature* (Disertación para el grado en Máster de Filosofía en Estudios Filmicos, Universidad de Cape Town, 2013).





Cartel de *Terra sonâmbula* (Teresa Prata, 2007).

[53] Carmen Ciller y Ana Mejón, «Coproducciones internacionales hispanobrasileñas de la década de los noventa» (*Archivos de la Filmoteca*, n° 76, 2019), pp. 35-52.

[54] Ana Maria da Conceição Joanes Rodrigues dos Santos (2014), *O voo de João Ribeiro sobre O Último Voo do Flamingo de Mia Couto* (Disertación para la obtención del título de Master en Lenguas, Literaturas y Culturas, Universidad de Aveiro, 2014), p. 165.

[55] Ana Cristina Pereira, «Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar. Entrevista com João Ribeiro» (*Revista Lusófona de Estudos Culturais*, vol 3, n° 2, 2017), pp. 363-372.

la balsa de Muindinga y Tuahir llega a una nave cuyo nombre es el del padre de Kindzu, cuya maldición por abandonar el poblado ocupa buena parte del libro; en su último sueño Kindzu, antes de tomar el autobús, ve a un niño con sus cuadernos en la mano, que el viento y la tierra esparcen, convirtiéndolas en páginas de tierra.

En la película, la presencia de los muertos en la vida de los protagonistas, vehiculada a través del sueño o de situaciones racionalmente inexplicables, está ausente. Desde el punto de vista que guía este artículo, la conversación de la película de Teresa Prata con la literatura de Couto presenta el interés de tratarse de una transposición que intenta incorporar algunos de sus elementos, como diálogos, pero condicionada, conscientemente, por la intención de realizar un producto transnacional adecuado a una causalidad que hace que predomine lo que llama *realismo*, y que lo mágico aparezca como condición para un final alegórico, como sucede en parte en el siguiente largometraje.

### *El último vuelo del flamenco (O Último Voo do Flamingo, João Ribeiro, 2010)*

La apuesta por lo transnacional encuentra su apogeo en esta adaptación de la novela homónima de Mia Couto,

publicada en Portugal por Caminho en 2000, y dirigida por João Ribeiro en 2010. La novela trata sobre las misteriosas explosiones que afectan a soldados cascos azules que están en una pequeña ciudad de Mozambique vigilando la paz tras la guerra civil, y que dejan como resto únicamente el pene. Un oficial italiano es el encargado de la investigación. El argumento resulta muy atractivo para una coproducción internacional. En ella participaron empresas de seis países: Portugal, Brasil, Mozambique, Italia, Francia y España. El esfuerzo para realizar esta coproducción partió de João Ribeiro, y contó con financiación mozambiqueña de TIM (Televisão Independente de Moçambique, en cuyo director se convirtió en 2012) y de Slate One, pero entre las dos sólo aportaron el 10% del capital. El socio mayoritario fue Fado Filmes, de Portugal, que aportó el 40%, seguido de Potenza Producciones (España), 14%, Neon Productions (Francia), 13%, Video Filmes (Brasil), 11%, y Carlo D'Ursi Produzioni (Italia), 10%<sup>53</sup>. La película cuenta además con el apoyo financiero de la Radio Televisión Portuguesa y de distintas instituciones europeas, así como del programa Ibermedia. La construcción de este entramado productivo fue dificultosa, y le llevó a Ribeiro entre siete y ocho años<sup>54</sup>. Evidentemente, las condiciones de los acuerdos de coproducción y de los programas de ayuda afectan al producto, desde el guion hasta los técnicos que necesariamente deben participar, los actores de una u otra nacionalidad que aparecen, e incluso el tipo de imagen que debe tener la película<sup>55</sup>. El objetivo es crear un producto transnacional que pueda circular no solo por los festivales, sino también por los circuitos comerciales de distintos países. En este sentido, la película funcionó: fue estrenada en salas comerciales de los países coproductores, participó en Cannes, en la sección Les Cinémas du Monde, y en más de sesenta festivales, entre ellos Toronto y Pusan,



*El último vuelo del flamenco* (João Ribeiro, 2010).



*El último vuelo del flamenco* (João Ribeiro, 2010).

con dos premios en festivales internacionales y nominaciones, entre otros a los Goya como película española, y en la Academia del Cine Brasileño como película brasileña. Fue editada en DVD en Brasil (Editora Cultura) y en Mozambique<sup>56</sup>.

El argumento y la fama del escritor hacían la obra tentadora para trasladarla a la pantalla. En la entrevista de Rodrigues dos Santos a Mia Couto, este afirma que ya había recibido otras propuestas, pero que prefirió que la realizara un mozambiqueño, que era también un amigo, aunque el resultado de Ribeiro le parece distinto, más político<sup>57</sup>. En el trabajo del que esta entrevista es anexo, la autora defiende la adaptación, afirmando que ambas obras son dos miradas distintas a la misma realidad de un país que sale de la guerra y entra en un nuevo orden neocolonial, siendo la crítica de Couto a la nueva situación más velada, y más ligada a aspectos no visibles de la cultura, a través de un lenguaje metafórico. Sin embargo, Ribeiro no ha desatendido los aspectos mágicos, aunque reduciéndolos, sobre todo la presencia de los muertos en la realidad de los vivos, haciendo desaparecer a algunos personajes, como la madre difunta del traductor que hace de guía para el oficial italiano en un universo que no comprende.

En las distintas entrevistas citadas con Ribeiro, aparece clara su apuesta por lo transnacional para mantener vivas las estructuras de producción en Mozambique, y poder seguir hablando desde África, a pesar de las concesiones y equilibristas que esto supone. Su último largometraje, adaptado del cada vez más valorado escritor angolés Ondjaki —*Avó dezanove e o segredo do soviético* (2019)—, que le ha llevado años de trabajo, va en esa vía, ampliando la cooperación de las estructuras mozambiqueñas con Angola —y su mercado— a partir de la coproducción con Portugal.

Ahora bien, volviendo a *El último vuelo del flamenco* y su adaptación cinematográfica, aparte de que pueda tratarse de dos miradas distintas sobre una misma realidad, en la entrevista de Rodrigues dos Santos con Mia Couto hay un pasaje interesante que ya ha sido citado, cuando Mia Couto dice que para transponer su obra en otro medio sería necesaria, en ese otro medio, una poética equivalente que fuera osada y transgresora. Couto no está acusando a Ribeiro, sino sencillamente marcando una diferencia en la que se puede profundizar. En su novela, Couto mezcla el sarcasmo, el humor y la crítica contra las autoridades que adaptan su forma de enriquecerse y dominar, desde el marxismo-leninismo que sustituyó al colonialismo, hasta la nueva situación neoliberal, con la seriedad trágica con la que trata unas tradiciones que no se han adaptado a unos regímenes de pensamiento racional-causales, como los que dominan en la novelística y en la prosa occidentales, que las ignoran. Para ese descolocar —*desarrumar*— es fundamental en Couto la polifonía de voces, a través

[56] Entrevista de João Ribeiro para la Televisión Independiente de Mozambique: <<https://vimeo.com/jribeiro>> (15/02/2019).

[57] Ana Maria da Conceição Joanes Rodrigues dos Santos, *O voo de João Ribeiro*, p. 164.

de cartas, grabaciones, del uso de la primera y tercera persona, lo que se manifiesta a través de los sueños, y el desarrollo narrativo de las metáforas a través de la voz en primera persona, como cuando el traductor afirma que su padre se despoja de los huesos y los cuelga en un árbol antes de dormir, salvo la mandíbula, por si tiene que hablar, y mantiene así una conversación con él.

Por su parte, la película tiene que recolocar lo previamente *desarrumado* si no quiere o no puede «construir un lenguaje poético paralelo». La experiencia conjunta de Couto y Ribeiro en *O olhar das estrelas* fue muy interesante en ese sentido: evitar adaptar la historia, pero manteniéndola como fondo para sostener con ella temas y estrategias comunicativas similares a las del cuento original.

En esta coproducción, Ribeiro opta por otra solución, que es la de adecuar el argumento, basado en la investigación de unas explosiones inexplicables a un género transnacional como el *thriller*, pero manteniendo algunos elementos mágicos o inexplicables. Esta elección, desde un punto de vista crítico, tiene dos caras: por una parte, abre la puerta, sobre todo a través de los diálogos, a la existencia de una cultura que no se ajusta a una comprensión racional-causal del mundo; por otra, también la abre a una posible fruición de lo mágico como algo exótico para espectadores extranjeros. El final, alegórico, en el que una nación ha desaparecido y quedan unos personajes flotando en un fragmento de tierra en medio de la nada, recuerda sin embargo al de *Underground* (Emir Kusturica, 1995), con un país desgajado flotando en el mar, o al de *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, Aleksandr Sokurov, 2002), con el Hermitage rodeado de vacío, así como a la novela de Saramago *La balsa de piedra* (1986) en la que la Península Ibérica se separa de Europa y flota en el mar. Ignoro si Couto y Ribeiro tuvieron en cuenta estos antecedentes cinematográficos y literarios para el inesperado colofón de su novela y el de la película: en cualquier caso, ese final matiza el posible exotismo y lo relaciona con una reflexión sobre la globalización que está presente en la película.

## Conclusiones

Las motivaciones que pueden tener los directores, las empresas productoras y las instituciones que apoyan los proyectos basados en una obra literaria pueden ser muy variados e ir, desde el interés por el tratamiento de unos temas, hasta la investigación de nuevas fórmulas narrativas; puede influir el prestigio del escritor, puede haber una intencionalidad puramente comercial, o finalidades políticas. Es muy probable que los intereses de los participantes en proyectos de este tipo sean muy diferentes, a veces incluso hasta divergentes. En cualquier caso, lo que llama la atención es la cantidad de películas que buscan inspiración en obras de Mia Couto. Ya se ha dicho que él mismo está colaborando en la versión de *A varanda do frangipani*, que dirigirá en coproducción de Mozambique con Portugal Sol de Carvalho. También está realizándose a la altura de 2020, y desde hace unos cuatro años, el largometraje de animación *Nayola*, dirigido por José Miguel Ribeiro, con producción portuguesa de Praça Filmes, a partir de la obra de teatro *A caixa preta*, co-escrita por Mia Couto y el angolés José Eduardo Agualusa.

En este trabajo me he ocupado —salvo en los párrafos dedicados a *Um rio*— de las películas en las que hay coproducción mozambiqueña, que son la mayoría. La mayor parte de ellas, dirigidas por João Ribeiro, quien además se encargó de buscar la participación de empresas e instituciones en sus proyectos.

La bibliografía sobre la obra escrita de Mia Couto es ya muy amplia, pero todavía es relativamente escasa para su presencia en el cine, y se concentra en general en los largometrajes, adaptaciones de novelas, en particular en *Terra sonâmbula* y *El último vuelo del flamenco*. Esta, a su vez, suele analizar la mayor o menor adecuación de las adaptaciones a la situación poscolonial de Mozambique. Aunque no se dedique a estudiar específicamente las adaptaciones de Couto, el planteamiento de Overhoff Ferreira acerca de la negociación sobre la situación poscolonial que suponen las películas en coproducción es particularmente importante. Mi intención en este trabajo era ver de qué manera el cine ha venido acercándose a las obras de Mia Couto, y si ha habido un intento por dialogar con una escritura compleja de la que decían Craveirinha y Patraquim hablando del libro más adaptado de Couto —*Vozes anoitecidas*— que *descoloniza la palabra*. Como proponía el propio escritor, cabe plantearse en qué medida las versiones que se han hecho de sus obras han intentado construir, en otro medio, un «lenguaje poético paralelo». El problema es complicado. Los directores y productores mozambiqueños no solo necesitan coproducir para mantener unas mínimas estructuras empresariales: en un país en el que casi han desaparecido las salas tradicionales y donde las televisiones no son un apoyo real, la amortización de una película pasa necesariamente por su exhibición más allá de sus fronteras. Esto parece exigir la negociación con esquemas de comprensión narrativa potencialmente transnacionales. Overhoff Ferreira plantea, en las conclusiones a su estudio<sup>58</sup>, que muchas veces —aunque no necesariamente— las producciones de bajo presupuesto son más convincentes —desde el punto de vista de la multilateralidad de sus planteamientos poscoloniales— que aquellas que gozan de una gran inversión. Casi paralelamente, a través de este estudio hemos podido comprobar que —hasta el momento— los largometrajes, adaptaciones de novelas, con presupuesto mayor y ambición, o bien de conquistar un mercado transnacional, o de integrarse en el sistema de festivales internacionales, han sido más propensos a adecuar las historias de Mia Couto al esquema de plantilla causal dominante: aunque incluyan momentos mágicos, evitan o limitan la contaminación entre distintos niveles de realidad —lo imaginado y lo fáctico, lo sobrenatural y lo causal, los sueños—y tratan de cerrar ambigüedades, huecos, lagunas, omisiones, cuyo trabajo de comprensión sería tarea del lector o del espectador. Entre ellos hay también diferencias: el intento de Teresa Prata de partir de lo realista para ir adentrándose en lo mágico a través de una cada vez mayor presencia de diálogos procedentes directamente de la novela, y de sonidos de agua fuera de campo antes de la secuencia del río es interesante, mientras que lo inexplicable aparece sobre todo como elemento exótico en *Um rio*; lo maravilloso en *El último vuelo del flamenco*, de manera bastante atrevida, funciona como forma de mostrar la diferencia cultural con Occidente, como metáfora política y como preparación de la alegoría final.

Las adaptaciones de cuentos, normalmente cortometrajes o medimetrajes, trabajan en general de otro modo, aparte de que en algunos de ellos hay participación directa del escritor. En principio, parten de un sistema de producción que no parece buscar rentabilidad económica inmediata ni integración en secciones competitivas de festivales. La excepción de *Mabata Bata* es llamativa, porque parte de una subvención para productos televisivos, pero su coproductor mozambiqueño, Sol de Carvalho, consiguió introducirla como largometraje en el circuito de festivales internacionales y hacerla existir precisamente en el panafricano de FESPACO, que mantiene la idea de un cine panafricano, estética y políticamente *diferente*. En *Fogata*, a pesar de los

[58] Carolin Overhoff Ferreira, «Ambivalent Transnationality: Lusoafrikan Coproductions after Independence (1988-2010)», p. 251.

indicios que apuntan a una narración causal, se mantiene una cierta ambigüedad. *O olhar das estrelas*, con participación de Mia Couto en el guion, es un interesantísimo diálogo transficcional con el cuento de partida, manteniendo lagunas y omisiones propias de su escritura. En ellos no hay todavía relación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, que se expresa como tema fundamental en *Tatana*, a partir de una narración tradicional y una idea de Mia Couto. Tema central en *O dia em que explodiu Mabata Bata*, que, basada en un cuento, con sus 51 minutos de duración, es un intento serio de integrar distintas lógicas y causalidades, expresando su conflicto en una negociación muy elaborada con los esquemas de comprensión a los que nos tiene habituados el cine que quiere traspasar fronteras.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARLET, Olivier, y FARRELL, Chloe, «Fespaco 2019: Moving Toward Resurrection» (*Black Camera*, vol. 11, n.º 1, 2019), pp. 407-423.
- , «Pour une nouvelle proposition esthétique. Entretien de Olivier Barlet avec Sol de Carvalho à propos de *Mabata Bata*» (*Africultures*, 14 de agosto, 2019). <<http://africultures.com/pour-une-nouvelle-proposition-esthetique-14735/>> (29/3/2020).
- BETTETTINI, Gianfranco, *La comunicación audiovisual* (Madrid, Cátedra, 1986).
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1996).
- CHABAL, Patrick, «Mia Couto or the Art of Storytelling», en Grant Hamilton y David Huddart, *A Companion to Mia Couto* (Rochester/Nueva York, James Currei, 2016), pp. 86-105.
- CILLER, Carmen, y MEJÓN, Ana, «Coproducciones internacionales hispanobrasileñas de la década de los noventa» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 76, 2019), pp. 35-52.
- COUTO, Mia, *Raiz de orvalho e outros poemas* (Lisboa, Caminho, 2018).
- , *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018).
- , *O universo num grão de areia* (Lisboa, Caminho, 2019).
- , y MALANGATANA VALENTE, Ngwenya, *O pátio das sombas* (São Paulo Kapulana, 2018).
- CONVENTS, Guido, *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)* (Maputo, Edições Dockanema / África Film Festival, 2011).
- CRAVEIRINHA, José, «Prefácio à edição portuguesa», Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), pp. 9-12.
- DIAWARA, Manthia, y DIAKATÉ, Lydie, *Cinema africano. Novas formas estéticas e políticas* (Lisboa, Sextante Editora, 2011).
- LÓPEZ HEREDIA, Goretti, «El traductor visible de literatura poscolonial ante la tentación del exotismo» (*Linguística Antverpiensia, New Series*, vol. 2, 2003), pp. 161-172. DOI: 10.52034/lansts.v2i.83
- MENDES LIMA, Ludmylla, y CARNEDO REIS, Mírian Sumica, «Escombros de falsa paz: As memórias indizíveis da nação em *Terra Sonâmbula*» (*Revista Cerrados*, vol. 25, n.º 41, 2016: *Áfricas em movimento: literaturas, culturas, histórias, sociedades*), pp. 261-275.
- MIGUEL LOPES, José de Sousa, «Mia Couto no cinema: alguns apontamentos a partir da obra ficcional *Terra Sonâmbula*» (*Mulemba*, vol. 1, n.º 9, 2013), pp. 70-83.



- MULLIKEN, Douglas, *Adapting Mozambique: Representations of Violence and Trauma in Mozambican Cinema and Literature* (Disertación para el grado en Máster de Filosofía en Estudios Fílmicos, Universidad de Cape Town, 2013).
- OVERHOFF FERREIRA, Carolin, «Ambivalent Transnationality: Lusoafrikan Coproductions after Independence (1988-2010)» (*Journal of African Cinemas*, vol. 3, n.º 2, 2011), pp. 231-255. DOI: 10.1386/jac.3.2.231\_1
- PACHECO BORGES, Vavy, *Ruy Guerra: paixão escancarada* (São Paulo, Boitempo, 2017).
- PATRAQUIM, Luís Carlos, «Cinema moçambicano. Um flashback pessoal e transmissível» (*docs.pt#07 Revista semestral*, especial Mozambique, octubre, 2008), pp. 84-87.
- , «Como se fosse um prefácio», Mia Couto, *Vozes anotecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), pp. 13-17.
- PEREIRA, Ana Cristina, «Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar: entrevista com João Ribeiro» (*Revista Lusófona de Estudos Culturais*, vol. 3, n.º 2, 2017), pp. 363-372.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Sobre reescrituras y cuestiones conexas: un estado de la cuestión», en Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), pp. 21-44.
- , *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008).
- PETROV, Petar, *O projecto literário de Mia Couto* (Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014).
- RODRIGUES DOS SANTOS, Ana Maria da Conceição Joanes, *O voo de João Ribeiro sobre O Último Voo do Flamingo de Mia Couto* (Disertación para la obtención del título de Máster en Lenguas, Literaturas y Culturas, Universidad de Aveiro, 2014).
- SAINT-GELAIS, Richard, «Adaptation et transfictionnalité», André Mercier y Esther Pelletier (eds.), *L'adaptation dans tous ses états* (Québec, Éditions Nota Bene, 1999), pp. 243-258.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* (Madrid, Cátedra, 2000).
- SOARES VANALLI, Marilani, «Vozes em confronto em Saíde o Lata de água, de Mia Couto» (*Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, vol. 19, 2016), pp. 221-234.
- STAM, Robert, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (London, Athlone, 2000), pp. 54-76.
- TCHUYAP, Alexie, *Postnationalist African Cinemas* (Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 2011).
- VIEIRA, Else R. P., «The Adaptation of Mia Couto's *Terra Sonâmbula/Sleepwalking Land* to the Screen: An Interview with Teresa Prata» (*Hispanic Research Journal*, vol. 14, n.º 1, febrero, 2013), pp. 94-101. DOI: 10.1179/1468273712Z.00000000036.

**Recibido:** 8 de mayo de 2020

**Aceptado para revisión por pares:** 24 de junio de 2020

**Aceptado para publicación:** 16 de septiembre de 2021