

// ARTÍCULO

Al margen de la adaptación: escritores y cine en el África lusófona

On the margins of adaptation: writers and cinema in Lusophone Africa

Recibido: 8 de septiembre de 2023
Solicitud de modificaciones: 7 de noviembre de 2023
Aceptado: 9 de noviembre de 2023

Fernando González García

Universidad de Salamanca
fergogar@usal.es
<https://orcid.org/0000-0002-5963-9269>

Resumen

En el presente trabajo se examina la participación de escritores en la creación y desarrollo de las cinematografías de los Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa (PALOP), sin entrar en la cuestión de la adaptación cinematográfica de textos literarios. Esta participación se ha llevado a cabo de maneras muy diversas: desde su presencia en instituciones encargadas de la política cinematográfica y en empresas hasta la creación de argumentos originales, la escritura de guiones e incluso, excepcionalmente, la dirección de películas. El trabajo, finalmente, se plantea en qué medida esta colaboración de escritores ha podido propiciar, o no, alternativas a los modelos cinematográficos canónicos, tanto en el ámbito de la ficción como en el de la no ficción.

Palabras clave: cines africanos, PALOP, literatura, posindependencias, escritores.

Abstract

This paper examines the writer's participation in the cinematographies of the Portuguese-speaking African Countries (PALOPs) creation and development, without going into the question of film adaptation of literary texts. This participation has been carried out in many different ways: from its presence in the institutions in charge of film policy and in companies to the creation of original plots, the writing of scripts and even, exceptionally, the directing of films. Finally, the paper asks to what extent this writers collaboration has been able to promote, or not, alternatives to the canonical cinematographic models, both in the field of fiction and non-fiction.

Keywords: African cinemas, PALOP, literature, post-independence, writers.

1. Introducción

La importante participación directa y activa de escritores en las cinematografías de los Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa (PALOP) es algo a lo que no se le ha dedicado ningún estudio. En las siguientes páginas trazaremos un panorama descriptivo de esa actividad definiéndonos, en primer lugar, en identificar a los escritores que intervinieron en la creación de instituciones e infraestructuras, o que colaboraron de otros modos en el nacimiento de estas cinematografías. En segundo lugar, se estudiarán los casos de escritores que han simultaneado o alternado la escritura con la dirección cinematográfica, o que han terminado desplazando hacia el cine el centro de su actividad. En tercero, prestaremos atención a los escritores que han participado en las cinematografías trabajando como argumentistas y guionistas. Finalmente, y dado que muchos de los escritores que han participado en el cine de estos países han tenido un papel importante en la transformación del lenguaje literario en lengua portuguesa, se planteará si su actividad directa en las cinematografías de los PALOP ha funcionado en alguna medida como agente de renovación que haya podido generar alternativas a los modelos canónicos del cine tanto en el ámbito de la ficción como en el de la no ficción.

Antes de comenzar, conviene tener en cuenta algunas cuestiones de índole metodológica. Los PALOP comparten una historia de colonización y de lucha anticolonial. Con excepción de la de São Tomé e Príncipe, consiguieron la independencia a costa de una guerra contra Portugal. En todos estos países, en un principio, se instauraron regímenes de partido único de tendencia comunista; con el tiempo, las nuevas naciones viraron hacia la democracia y la economía de mercado, no siempre en ese orden. Sin embargo, los PALOP distan de constituir un conjunto homogéneo. Las diferencias geográficas, territoriales, demográficas, étnicas y lingüísticas son a veces radicales, y sus historias tras lograr la independencia son también distintas, marcadas, en el caso de Angola y Mozambique, por largas guerras en las que se combinaron de forma devastadora la intervención extranjera y los conflictos étnicos. También son distintas sus literaturas y la evolución de estas. En lo que atañe a las políticas específicamente cinematográficas, desde las posindependencias hasta la actualidad también hay diferencias importantes que imposibilitan considerarlos como un todo: durante el periodo de regímenes de partido único, hubo países que se dotaron de instituciones e infraestructuras de producción cinematográfica, particularmente Mozambique y Angola, mientras que otros no lo hicieron. Desde los años noventa, todos sufren dependencia económica y tecnológica de Occidente, pero también hay importantes diferencias: baste pensar en la actividad constante y la capacidad de perdurar de las empresas productoras mozambiqueñas, y la práctica ausencia de tejido productivo en otros países.

Desde el nacimiento de las cinematografías africanas hasta la actualidad, se han producido cambios importantes que afectan al funcionamiento del sistema cinematográfico. Para el conjunto de los países subsaharianos, Alexie Tcheuyap (2011) y Sada Niang (2016) hablan de un primer periodo nacionalista, seguido de otro posnacionalista que llega hasta la actualidad, produciéndose la transición de uno al otro hacia la segunda mitad de los años ochenta. En el caso de Angola y Mozambique, los dos países que tras la guerra contra Portugal consiguieron levantar infraestructuras cinematográficas, se produce también en este momento una cesura. En Mozambique comienza una rápida decadencia del entramado productivo tras la muerte no aclarada del presidente Samora Machel en 1986. Para el caso de Angola, Matos Cruz y Mena Abrantes (2002, p. 54) hablan de un *colapso* a partir de 1988, debido, principalmente, a la guerra civil. Hasta entonces, en estos países había funcionado una cinematografía dirigida por el Estado, que encontraba, a nivel internacional, un contexto favorable a la recepción de sus productos. Este contexto era el de la posibilidad, que se veía como alcanzable, de crear de un sistema cinematográfico alternativo, vinculado al internacionalismo socialista militante, con su crítica, su ruptura con el canon preexistente, sus reuniones, sus manifiestos programáticos, sus festivales y sus intentos de creación de circuitos. Hay que recordar aquí que, aunque se tiende cada vez más a cuestionar el concepto de cines nacionales, en favor del estudio de las relaciones transnacionales (Medeiros y Apa, 2020), incluso desde una perspectiva transnacional es imposible no reconocer que Angola y Mozambique desarrollaron, durante las inmediatas postindependencias, unas cinematografías que hay que denominar nacionales (Medeiros, 2019, p. 25), vinculadas a ese contexto internacionalista del que acabo de hablar (Gray, 2020). Con la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, los restos de este sistema se desmoronaron rápidamente. Se produjeron transformaciones políticas en la mayoría de los PALOP; los escasos profesionales cinematográficos se quedaron sin apoyos institucionales locales e internacionales y se hizo necesaria una

reconversión total en busca de ayudas occidentales a la producción o de socios coproductores. Es en ese momento de transición cuando las coproducciones basadas en adaptaciones de obras literarias empezaron a convertirse en algo cada vez más frecuente. Se trata, este de las coproducciones, de un importante fenómeno que no se puede abordar en este trabajo por razones de extensión.

2. Escritores y cinefilia. Escritores en la creación de infraestructuras cinematográficas

La participación de escritores en la creación de las cinematografías tras las independencias se dio de manera muy temprana y decidida en Angola y Mozambique. Para comprender este fenómeno hay que retrotraerse a la época colonial y recordar que, internacionalmente, los años cincuenta supusieron la consolidación definitiva del cine en el campo de la cultura, mientras continuaba, además, siendo extremadamente popular. Recuerda José Luis Cabaço, que llegó a ser ministro de Información en Mozambique entre 1980 y 1986, que, a comienzos de los sesenta, cuando tenía unos veinte años, él y el entonces jovencísimo escritor Luis Bernardo Honwana, que aún no había comenzado a publicar, realizaron una película en súper 8, de unos veinte minutos, con amigos y familiares (Ramos Monteiro, 2018, p. 160). Luandino Vieira (2015, p. 1044) confesaba haber visto más de trescientas películas en un año, hacia 1957 o 1958. Es conocida la cinefilia del poeta Fernando Leite, padre de Mia Couto, que en 1965 fue elegido secretario del cineclub de Beira, en Mozambique (Convents, 2010, p. 71). También en Mozambique, el escritor Eduardo Paixão estuvo entre los fundadores del cineclub de Nampula en 1962 (Convents, 2020, p. 66).

La proliferación de cineclubes es un indicador del interés por el cine más allá de su función como entretenimiento. Lourenço Marques, Beira, Nampula, en Mozambique; Luanda, Benguela, Lobito, en Angola, o Praia en Cabo Verde, tenían cineclubes que funcionaban como centros de la vida intelectual. Marisa Moorman, que ha estudiado con detenimiento el caso de Angola, afirma que la actuación de muchos de los primeros líderes del Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA) se dio, hasta 1961, sobre todo en el medio cultural –literatura, música, cine y teatro–. De ellos, muchos eran escritores: José Luandino Vieira, Antero Abréu y José Cardoso, todos ellos militantes del MPLA y futuros cargos políticos tras la independencia, estuvieron vinculados al cineclub de Luanda. Abréu fue programador de este cineclub; tanto él como Vieira realizaron, además, crítica cinematográfica (Moorman, 2001, pp. 103-109). Guido Convents (2010, 61-73) resalta la función política y cultural de los cineclubes de Mozambique: quiero recordar aquí, con él, el poema que José Craveirinha publicó en la revista del cineclub de Lourenço Marques, *Objectiva*, de clara alusión anticolonial, titulado *O massacre dos índios no Cinema Imperio* (Convents, 2010, p. 60).

Un ejemplo llamativo de la compleja relación entre cineclubes, literatura y política durante los años de lucha anticolonial es el entramado a partir del que va a florecer *Deixem-me ão menos subir às palmeiras*, de Joaquim Lopes Barbosa. Basada en un cuento de Luis Bernardo Honwana,¹ lleva como título un verso del poema de António Jacinto *Monangamba*. Como se sabe, la

¹ “Dina”, perteneciente al libro *Nós matamos o cão tihoso* (1964), considerado como una de las obras fundadoras de la narrativa mozambiqueña.

película, de contenido abiertamente anticolonialista, fue prohibida inmediatamente, en 1973, sin que pudiera exhibirse hasta después de la independencia. Lopes Barbosa, portugués que se había formado cinematográficamente en el cineclub de Oporto, había conocido a los poetas António Jacinto y Viriato da Cruz en Luanda, donde también frecuentaba el cineclub, en el seno del que realizó el documental en súper 8 *O regresso* (1970) sobre pintores artesanales de la isla de Luanda. Después de su traslado a Mozambique para trabajar como técnico cinematográfico, convenció al productor Courinha Ramos para filmar *Deixem-me ão menos subir às palmeiras* en 35 mm. (Pereira y Cabecinhas, 2022, pp. 33-34; Ramos y Martins, 2023, pp. 141-147). En ella –hablada en lengua ronga–, participó el pintor Malangatana, asiduo del cineclub de Lourenço Marques, que había compartido cárcel con Honwana y con el poeta José Craveirinha, también cinéfilo. Según Lopes Barbosa, la ayuda de Malangatana fue fundamental (Piçarra, 2010):

O papel de Malangatana foi decisivo para angariar todas as vontades pela parte do elenco negro e para a sua adesão ao filme. Através do seu empenho, tive a participação de actores, músicos, poetas e gente anónima (toda a reconstituição do enterro de Madala), que deu o seu contributo desinteressado para que a sua realização fosse possível.²

Como hace evidente este ejemplo, las relaciones entre lo cinematográfico y lo literario se hacen posibles y se entrecruzan con lo político en el ámbito de un campo cultural en cuyas instituciones participan personas vinculadas a sistemas diferentes, pero todas ellas interesadas por el cine.

Antes de adentrarme en la participación de estos escritores cinéfilos en la creación de infraestructuras e instituciones cinematográficas tras la independencia de sus respectivas regiones, me gustaría detenerme en la contribución de Mário Pinto de Andrade en dos películas emblemáticas de la guerra anticolonial y de la propaganda a favor del Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA). Se trata de *Monangambée* (1968) y de *Sambizanga* (1972), ambas dirigidas por la francesa de ascendencia antillana Sarah Maldoror, y ambas adaptaciones de obras del escritor angoleño Luandino Vieira. Esta participación va más allá de la colaboración en la escritura de los guiones de quien fuera marido de Maldoror, y refleja cómo, en determinados momentos, se producen intersecciones entre las instituciones literarias y cinematográficas que amplifican el alcance de producciones y de autores de cada uno de los sistemas. Mário Pinto de Andrade era uno de los fundadores del MPLA, intelectual, poeta, creador en París de la revista *Présence Africaine*, imprescindible para dar a conocer en Europa los nombres y las obras de los principales escritores africanos o de procedencia africana. En 1968, por ejemplo, Pinto de Andrade publicó allí su propio e importante trabajo *La poésie africaine d'expression portugaise*. La película *Monangambée* fue una adaptación de “O fato completo de Lucas Matesso”, escrito por Vieira durante su estancia en prisión. Este cuento, que denunciaba los abusos del sistema colonial, se había publicado en París, en portugués, de manera clandestina y sin revisión del autor, junto con otros relatos, en el libro *Vidas Novas*, por Edições Anticolonial (Piçarra, 2020, p. 65). En un ambiente internacional que simpatizaba con los movimientos independentistas africanos, en un sistema cinematográfico internacional en el que había tomado posiciones la alternativa del Tercer Cine, *Monangambée* resultó

² “El papel de Malangatana fue fundamental para atraer todas las voluntades por parte del elenco negro y para su adhesión a la película. Gracias a él participaron actores, músicos, poetas y gente anónima (toda la reconstitución del entierro de Madala), que dio su contribución desinteresada para que su realización fuese posible”.

muy bien acogida en 1970 en los festivales de Dinard y de Cartago, y en el de Cannes en 1971. El nombre de Luandino Vieira se proyectaba así más allá de los círculos literarios y militantes. En ese momento, en el mismo 1971, Pinto de Andrade tomó la decisión de publicar la traducción al francés de “Vidas Novas” y de “A vida verdadeira de Domingos Xavier” en un único volumen en *Présence Africaine* (Martínez, 1980). Es muy probable que esta publicación ayudara a conseguir, como sugiere Piçarra, la subvención del Centre Nationale de Cinématographie que le permitió realizar *Sambizanga* (1972), adaptación de “A vida verdadeira de Domingos Xavier”. En cualquier caso, interesa subrayar que, en la introducción, Pinto de Andrade comparaba el realismo de Vieira con el del senegalés Ousmane Sembène (Wolfers, pp. 35-36), bien conocido ya como escritor y también como cineasta, relacionando así, claramente, los sistemas literario y cinematográfico.

Pinto de Andrade, enfrentado a la cúpula del MPLA, no permaneció en Angola tras la independencia –desarrollará un papel importante, como veremos, en Guinea Bissau–, pero Luandino Vieira se convirtió en una pieza fundamental en el desarrollo de la política cultural del MPLA. Fue fundador y secretario general de la Unión de Escritores Angoleños hasta 1980, responsable del Departamento de Orientación Revolucionaria del MPLA y, desde la dirección de la Televisión Popular de Angola y del Instituto Angoleño de Cine (1979-1984), su esfuerzo fue decisivo para la creación de la cinematografía del nuevo país. Fue él quien trajo a profesionales extranjeros para formar al personal que debía levantar la cinematografía nacional y fue el responsable último de la política cinematográfica durante su mandato, tras el cual, por cierto, se produjo el colapso productivo.

Merece la pena recordar aquí la presencia de la Unión de Escritores Angoleños, como productora, en los títulos de crédito de los documentales *O ritmo do N'gola Ritmos* (António Ole, 1978) y *No caminho das estrelas* (António Ole, 1980), aunque no debería de extrañar. Pires Laranjeira (2005, p. 75) recuerda que en aquella situación de acoso internacional y guerra “tornouse normal que, sem cursos superiores de literatura, nem editoras privadas, a actividade literária (fomento, produção, edição e recepção) passasse predominantemente por aquela organização”.³ La asociación, pues, extendió de manera natural su actividad a un sistema cinematográfico en formación. *O ritmo do N'gola Ritmos*, documental sobre un grupo musical fundamental a la hora de crear un sentimiento independentista en la Angola colonial, contó con la colaboración de Luandino Vieira, que escribió el texto para el comentario en *off*. *No caminho das estrelas* es un documental sobre la vida del primer presidente de Angola, Agostinho Neto, poeta, en el que se incide en su relación con otros escritores e intelectuales angoleños en la lucha por la independencia. El papel de la asociación en el cine angoleño no tuvo continuidad.

La Associação dos Escritores Moçambicanos se fundó más tarde, y nunca ha tenido una presencia importante en el cine de Mozambique. Únicamente, en tiempos recientes, junto con la Associação de Escritores Moçambicanos na Diáspora ha participado en la producción de *O pequeno escritor* (Júlio Silva, 2018), una ficción didáctica sobre la literatura de este país.

En Mozambique también hubo escritores que desarrollaron un papel fundamental en la creación de infraestructuras cinematográficas. Como en Angola y en Guinea Bissau, durante la guerra

³ “resultó normal que, sin cursos superiores de literatura ni editoras privadas, la actividad literaria (fomento, producción, edición y recepción) pasara predominantemente por aquella organización”.

anticolonial los movimientos independentistas recibieron el apoyo de cineastas extranjeros que ayudaron a crear simpatías internacionales, pero esto no tenía como consecuencia necesaria que, con la independencia, el nuevo Estado creara infraestructuras para desarrollar una cinematografía nacional. El poeta, dramaturgo, periodista y guionista Luis Carlos Patraquim recuerda que, tras la independencia, los miembros del periódico *A Tribuna*, entre los cuales estaban el poeta Rui Knopfli, Fernando Magalhães, Mia Couto, Ricardo Santos y él mismo, concertaron, con el miembro del Frente de Liberación de Mozambique (FRELIMO) José Luis Cabaço, la estrategia de hablar constantemente de cine en el periódico, con críticas o entrevistas, para llamar la atención de las autoridades sobre la importancia del medio (Pereira y Cabecinhas, 2022, pp. 122-123).

De hecho, algo se estaba haciendo ya, y desde muy pronto encontramos la participación de otro escritor, Teodomiro Leite de Vasconcelos, en esas actividades pioneras (Patraquim, 2008, p. 86):

Ainda no chamado período de transição, antes de haver SNC ou sequer INC (surgido oficialmente em 1976) já Fernando Silva filmava o tudo frenético que acontecia, dos campos da Frelimo a Dar-es-Salam, dos Acordos de Lusaka à viagem de Samora Machel, do Rovuma ão Maputo. Revelação, montagem e som executados na produtora de Courinha Ramos, dono da Somar Filmes. Os textos e a locução de Leite de Vasconcelos, jornalista, radialista, poeta e tudo, ou Sérgio Vieira, importante personalidade da Frelimo.

Así, terminará creándose en Mozambique la más importante de las instituciones del África lusófona en este periodo nacionalista, hasta su incendio en 1991, el Instituto Nacional del Cine (INC). Patraquim fue uno de sus fundadores, y trabajó en él como redactor y guionista de documentales, participando también con esas funciones en el noticiario *Kuxa Kanema*, el único noticiario cinematográfico del África Lusófona, que funcionó entre 1978 y 1986.

Hay que recordar aquí a Luis Bernardo Honwana, reconocido fundador de la prosa de ficción mozambiqueña con su libro *Nós matamos o cão tinhoso* (1964), y de cuyo temprano interés por el cine ya he hablado. Presidente de la Organización Nacional de Periodistas de Mozambique, director del Gabinete del Presidente, secretario de Estado para la Cultura y, posteriormente, ministro de Cultura, no solo tuvo bajo su responsabilidad diversas instituciones vinculadas al cine y a la televisión, sino que se implicó también en los guiones de algunos de los noticiarios *Kuxa Kanema* y en el del importante documental del INC *Estas são as armas* (Murilo Sales, 1978) en el que se incidirá más adelante.

Al margen del INC, también se realizaron actividades cinematográficas, y también allí hubo presencia de escritores, o futuros escritores, en cuadros organizativos. João Paulo Borges Cõello, y Bento Sitõ compondían la directiva del TBARN (Técnicas de Base de Aproveitamento de Recursos Naturais), dependiente del Instituto de Investigação Científica de Moçambique, de la Universidad Eduardo Mondlane. El cine ahí se utilizaba como herramienta para registrar y discutir experiencias con los campesinos (Cabaço, 2017, p. 93).

En Guinea Bissau, no llegaron a crearse estructuras productivas tras la independencia, a pesar de que durante la guerra el líder del PAIGC, Amílcar Cabral –también poeta–, enviase a cuatro jóvenes –José Cobumba Bolama, Josefina Crato, Flora Gomes y Sana Na N’Hada– a estudiar a Cuba para preparar una cinematografía nacional que su asesinato no le permitió poner en marcha. Mário

Pinto de Andrade, entonces secretario de Estado para la Cultura, crearía el Instituto Nacional do Cinema, pero, casi sin dotación económica, este solo sería capaz de realizar una única película, el documental *O regresso de Cabral* (Sana na N'hada, Flora Gomes, 1976) (Cunha y Laranjeira, 2016, pp. 13-15). Tras un largo periodo de inactividad, en 2004 el dramaturgo Carlos Vaz –también propietario de Telecine Bissau Produções Lda.– fue nombrado director del instituto (Leite, Khan, Falconi, Tindó, Krakowska, 2019, p. 253). Con él, el INC pasó a denominarse Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual, y apoyó iniciativas como la creación de la Asociación de Cineastas Guineanos (ACINEGUI), pero con escasa capacidad productiva (Cunha, Laranjeira, p. 16).

Entramos, así, en este trabajo, en ese segundo periodo al que podríamos denominar, siguiendo a Tcheuyap, como posnacionalista, caracterizado por el retroceso, hasta rozar la ausencia, de la presencia del Estado en la producción cinematográfica, y por la dependencia tecnológica y económica del exterior en esta materia.

También en esta fase, aunque en menor medida, hallamos presencia de escritores en empresas y en instituciones, y quizá sea en Mozambique donde esta resulte más numerosa. Teodomiro Leite de Vasconcelos, de quien ya se ha hablado, y que llegó a ser en los ochenta director de la Televisión Experimental de Mozambique, participó, tras el colapso de la cinematografía estatalizada, en la fundación de Coopimagem, una de las primeras productoras privadas del país. También Licínio Azevedo, periodista y narrador brasileño afincado en Mozambique, está entre los fundadores, en 1991, de Ébano Multimédia, con José Luis Cabaço, antiguo ministro de Información, y Sol de Carvalho, periodista, que, desde 1986, se dedica solo al cine. El papel de estas y otras empresas ha sido vital para mantener la actividad cinematográfica en el país.

El conocido autor de novela negra, el sueco Henning Mankell, codirector del Teatro Avenida, en Maputo, tuvo también un lugar en el desarrollo de la cinematografía mozambiqueña, ya que estuvo implicado en dos coproducciones de largometrajes de ficción que no solo tocaban problemas recientes de la sociedad de Mozambique, sino que sirvieron para mantener y promocionar la actividad de técnicos y actores nacionales. Una es *Etterfolgeren* (*The successor*, Tor M. Torstad, 1997), coproducida con Noruega por la mozambiqueña Iris Imaçinações (Convents, 2011, p. 546).⁴ En ella intervino el actor João Manja, del grupo Mutumbela Gogo, vinculado al Avenida. Al año siguiente, con Avenida Produções, Mankell coprodujo con Suecia y Portugal la adaptación de su novela *Comédia infantil* (Solveig Nordlund, 1998), en la que no solo vuelve a actuar João Manja, sino que Mutumbela Gogo representa en esta película –un interesante momento intermedial de teatro dentro del cine– un fragmento de su obra *Meninos de ninguém*, cuya puesta en escena era de Mankell y Manuela Soeiro.

En Cabo Verde, hay que prestar atención sobre todo a Leão Lopes, fundador de la revista literaria *Ponto e Vírgula* (1983-1987), que quiso impulsar, durante su mandato como ministro de Cultura y Comunicaciones, la cinematografía caboverdiana, como artífice de la segunda coproducción con Portugal, *Ilhéu de contenda* (1996). Esta adaptación de la novela de Henrique Teixeira de Sousa fue el primer largometraje dirigido por un caboverdiano: él mismo. Como director del Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura, de Mindelo, Lopes ha participado en la coproducción

⁴ Aunque, según la base de datos del British Film Institute fue Avenida Produções, la empresa mozambiqueña es coproductora.

con España del documental *Chã*, que codirigió con Miguel Miralles: esta obra se asoma a la vida de los habitantes de Chã das Caldeiras, Ilha do Fogo, tras la erupción de un volcán en 2014. Desde ese Instituto, se ha implicado en la creación de un posgrado universitario en cine. Ha gestionado también un proyecto de recogida del patrimonio de cine y video amateur de las islas (Leite, Kahn, Tindó Falconi, Kracowska, 2018, p. 79).

3. Escritores que dirigen películas

Son escasos los escritores que han trabajado también como realizadores, como ocurre en general en todo el mundo. Llama por eso poderosamente la atención el caso de Ruy Duarte de Carvalho, portugués de nacimiento y nacionalizado angoleño quien, durante unos años, desarrolló una intensa actividad paralela como escritor y como realizador para la recién creada Televisión Popular de Angola. El trabajo de Duarte fue importantísimo para el desarrollo de esa primera cinematografía, nacional, angoleña, y no solo por el número de obras, sino por las potenciales vías que abrió. En un momento en el que al Estado le interesaba, sobre todo, el documental, y en el que no había posibilidad de realizar ficciones con presupuestos elevados, Duarte se las ingenió para experimentar en el campo del primer formato y crear además, a partir de él, las primeras ficciones angoleñas: todo ello con una extrema coherencia ética y estética. Reinventa, para Angola, el documental cultural. Reinventa, para Angola, el documental cultural con *Geração 50* (1975). En la serie *Presente angolano: o tempo mumuila* (1977-1979) hibrida el *cinema vérité* y el *direct cinema* creando de un nuevo tipo de documental de tipo antropológico, no exento de poesía y de función política, que sustituye al etnográfico de tradición colonial. Propone también Duarte tempranas formulaciones intermediales e hibridaciones genéricas: en *Como foi, como não foi* (1976), combina testimonio oral y representación teatral en el medio cinematográfico; en *Faz lá coragem, camarada* (1977) se acerca al docudrama, en *Nelisita* (1982) combina el cine etnográfico y la ficción; y finalmente, en *Moia, o recado das ilhas* (1989), explora las posibilidades de la intertextualidad y la intermedialidad, realizando una película extraordinariamente compleja (González García, 2023).

En Mozambique, mientras se desmorona el régimen de partido único, empieza a despuntar la figura de Licínio Azevedo, quien había llegado a este país desde Brasil tras la independencia y se quedó trabajando como redactor para el INC. Azevedo, periodista y narrador, ya había visto cómo su libro *Relatos do povo armado* se convertía en la base de la primera coproducción internacional –con Yugoslavia– de Mozambique –*O tempo dos leopardos* (1986)–, para la que hizo con Patraquim un guion que no fue respetado. Va a ser a partir de la segunda mitad de los ochenta, y en las décadas posteriores, cuando se convierte en una figura importante para el cine mozambiqueño, como cofundador de la empresa Ébano Multimédia y como realizador que ha despertado el interés internacional con obras en las que se hibridan el documental y la ficción. Entre ellas, y por poner solo algunos ejemplos, encontramos *A colheita do diabo* (1988), *A árvore dos antepassados* (1994), *Mariana e a lua* (1999) o *Desobediencia* (2002). Se trata de películas muchas veces realizadas en régimen de coproducción o con financiación extranjera (Jiménez de las Heras y Gallego, 2022, pp. 267-281). Aunque menos intensamente, Azevedo ha mantenido una actividad literaria paralela: dos de sus cuentos aparecen en la antología *As mãos dos pretos*, editada por Nelson Saúte, y su novela *Combóio de sal e açúcar* ha tenido repercusión internacional, hasta el punto

de haber sido traducida al inglés. Azevedo protagoniza también un raro caso de autoadaptación, al haber realizado en 2016 y con el mismo título la trasposición fílmica de esta novela. Resulta llamativo que en esta película, igual que ya ocurrió con *Virgem Margarida* (2012), otra coproducción de alto presupuesto, nos encontremos ante ficciones que ya no juegan a hibridarse con el documental. El último trabajo, hasta la fecha, de Licínio Azevedo, es el cortometraje *Nhinguitimo* (2021), adaptación del cuento homónimo de Luis Bernardo Honwana, perteneciente a *Nós matamos o cão tinhoso*.

En Mozambique, finalmente, cabe mencionar al poeta, narrador, periodista, actor y director teatral Rogério Manjate, que ha dirigido dos cortometrajes vinculados al tema del SIDA: *O meu marido está a negar* (2007), con financiación de organizaciones no gubernamentales occidentales, y *I love you* (2008) producido por la Unesco. En el primero, siguiendo la estela de Azevedo, conjuga la ficción y el documental a través del docudrama, construyendo una trama mínima con la participación del grupo de teatro Retratistas, de Quelimane. La película tiene, así, el carácter educativo que le exigen los promotores, al tiempo que lo supera y muestra las técnicas interactivas del Teatro do Oprimido, en un nuevo ejemplo de hibridación genérica y, en este caso, también intermedial.

También en Angola, el escritor Ondjaki, admirador de la obra de Duarte de Carvalho, se ha autoadaptado en los últimos tiempos reescribiendo en un cortometraje de treinta minutos, de producción exclusivamente angoleña, *Vou mudar a cozinha* (2022) uno de los cuentos del libro que lleva ese título. Ya antes, Ondjaki había realizado, en 2006, el documental *Oxalá cresçam pitangas*, con el realizador Kiluanje Liberdade, en el que exploraba la cotidianidad de la población juvenil de una Luanda que desde hacía poco vivía en paz. Hablaré de estas obras de Ondjaki un poco más adelante.

El caboverdiano Leão Lopes, responsable de *Ilhéu de contenda* (1996), basada, ya se dijo, en la novela de Teixeira de Sousa, ha sido también realizador de documentales. Ya se ha hecho referencia a *Chã* (2019). En 2010 dirigió el documental *Os últimos contratados*, en São Tomé e Príncipe, en el que participa la poeta Alda do Espírito Santo. También de ese año es *Bitú*, sobre el artista plástico y su relación con el carnaval y la cultura popular de Mindelo. Me gustaría recordar aquí la temprana colaboración de Lopes con Duarte de Carvalho en *Moia, o recado das ilhas*, por lo que tiene de acercamiento a la cultura oral caboverdiana y por lo que apunta a la hora de estudiar las relaciones entre lo fílmico y lo literario como procesos intermediales que necesitan de un estudio diacrónico. También resulta interesante desde la perspectiva de las prácticas colaborativas en el arte. Para esa película, Lopes ponía en escena, con niños, la historia del buey Blimundo, -eliminado con astucias por un rey por su amor a la libertad-. Este cuento de la tradición oral caboverdiana ha fascinado siempre a Lopes, que también lo ha puesto por escrito en 2013 para el libro de Zetho Cunha Gonçalves *Dina, o passarinho que criou o mundo: mitos, contos e lendas dos países de lingua portuguesa*.

4. Escritores argumentistas y guionistas

Si es raro encontrar escritores como directores de cine, es más frecuente su participación en la elaboración de guiones. Ya he hablado de Luis Carlos Patraquim como guionista de documentales del INC y del noticiario *Kuxa Kanema*, así como de su trabajo en *O tempo dos leopardos* (1986). También de los textos de Leite de Vasconcelos para los primeros reportajes del Mozambique

independiente, antes de la creación del INC.⁵ Asimismo, Licínio Azevedo fue guionista para el INC, y, ocasionalmente, Luis Bernardo Honwana. El trabajo para el INC estaba marcado por la urgencia y la utilidad. Cada día sucedía algo nuevo y había que filmarlo, dice Patraquim en el documental de Margarida Cardoso *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2004). Hay que destacar también la juventud de los miembros del INC y su escasa formación:

Aprendizes, nós todos, sem escolas nem de Lódz, nem ICAIC, nem IDHEC, fazemos o cinema que nos deixam. A pulsão ficcional é reprimida. A tensão entre cinefilia, via cineclubismo, e o modelo do cinema da luta armada, visto como a origem do cinema moçambicano, manifestar-se-á a par e passo (Patraquim, 2008, p. 86).⁶

En estas circunstancias, los escritores –que estaban aprendiendo a hacer cine– se veían en la necesidad de dar coherencia estructural y capacidad comunicativa a unos productos que, además, se dirigían a unas audiencias plurales. Evidentemente, el destinatario de las películas era la población de estos nuevos países en formación. Pero algunas de ellas se dirigían también a públicos transnacionales y se presentaban en festivales internacionales en busca, más que de prestigio artístico, de efectividad política.

Voy a detenerme un momento en *Estas são as armas* (1978), cuyo guion es de Luis Bernardo Honwana. Se trata de una obra importante, realizada para probar ante Naciones Unidas la agresión del régimen racista de Rhodesia contra las fronteras mozambiqueñas, aunque también para movilizar a la población y defender los logros de la revolución (Simão, 2018, p. 15). Una obra de este calado contó con la participación del poeta de combate, y, entonces Ministro de Información, Jorge Rebelo. Según su director, el brasileño Murilo Salles, el trabajo de Honwana consistió en estructurar el texto que se iba a recitar. Sin embargo, esta fue una tarea en la que necesariamente tuvieron que estar muy bien coordinados director, guionista y montador, dada la cuidadosa imbricación del discurso oral y el montaje. Construida con material de actualidad rodado por Murilo Salles y su equipo, fragmentos de documentales simpatizantes con la causa del FRELIMO del tiempo de la guerra anticolonial y con material cinematográfico colonial nacionalizado, la película construye un discurso complejo narrado por dos voces, una masculina y la otra femenina, que combina el didactismo y la ironía de tal forma que es capaz de despertar eficazmente emociones de horror y simpatía.

En 1986, año de la muerte de Samora Machel e inicio del cambio, primero económico y luego político en Mozambique, Patraquim se trasladó a Portugal: desde entonces ha colaborado en los guiones de películas de ficción y documentales que, a pesar de tratar en ocasiones temas mozambiqueños, son producciones portuguesas, como *A tempestade da terra* (Fernando Silva, 1998), *O gotejar da luz* (Fernando Vendrell, 2001) o *Um rio* (José Carlos de Oliveira, 2005). Ha participado también en los guiones de *O grande Kilapy* (Zezé Gamboa, 2012), coproducción entre Angola,

⁵ Vasconcelos fue responsable años más tarde, junto con António Souto, del texto del documental de Mário Borgneth *Fronteiras de Sangue* (1987), producido por Kanemo, sobre la implicación de Sudáfrica en los conflictos internos de los países independientes que la rodeaban, entre ellos Mozambique.

⁶ «Aprendices todos nosotros, sin escuela de Lódz, ni ICAIC, ni IDHEC, hacemos el cine que nos dejan. La pulsión ficcional es reprimida. La tensión entre cinefilia vía cineclubismo, y el modelo del cine de lucha armada, visto como el origen del cine mozambiqueño, iba a manifestarse paso a paso».

Brasil y Portugal, y *Combóio de sal e açúcar*, de Licínio Azevedo. También Honwana ha colaborado con Azevedo, en el guion de *A ilha dos espíritos* (2009), un documental sobre la historia y la población de Ilha de Moçambique.

En Mozambique, hay que mencionar la labor como argumentista de Mia Couto, probablemente el escritor más conocido del África lusófona. En 1994, para Promarte e Iris Imaginações, escribió el guion de *Não é preciso empurrar*, que trata acerca de una familia de Maputo que se enfrenta a los grandes cambios que se han producido en el país con la caída del Muro de Berlín. Esta serie, de 300 min de duración fue emitida por la televisión con fines educativos, de cara a las primeras elecciones democráticas del país. (Convents, 2011, pp. 508-510 y 545). Según Convents, Couto realizó también los argumentos de la serie *Sabadão*, de la TVM, y, en 2008, los textos de una serie de documentales sobre los parques nacionales de Mozambique, coproducción entre la TVM y la RTP (Convents, 2011, p. 510).

No hay espacio aquí para hablar de las adaptaciones que se han realizado de obras de Mia Couto.⁷ Me referiré ahora únicamente a aquellas películas en las que el escritor ha participado colaborando directamente en el guion. Se trata de *O olhar das estrelas* (1997), a partir de su relato “Saíde”, o *Lata de Água*, perteneciente al libro *Vozes anoitecidas*, y de *Tatana* (2005), ambas dirigidas por João Ribeiro. *O olhar das estrelas* parte de una idea original de Mia Couto, que escribió el guion con Ribeiro. En *Tatana*, director y escritor trabajaron juntos para adaptar una narración tradicional makondé, que Couto puso por escrito mucho más adelante, en el libro que publicó con ilustraciones del pintor Malangatana, titulado *O pátio das sombras*. En ambos casos las propuestas resultan muy originales: *O olhar das estrelas* no es una adaptación del cuento, sino una obra nueva que desarrolla personajes y situaciones que permanecían como fondo, mientras que amplía otras que no estaban allí; *Tatana* incluye números de danza y desarrolla la cuestión de la relación entre muertos y vivos, central en la narrativa del escritor, que, a su vez, la toma de la tradición oral mozambiqueña. En el momento actual –septiembre de 2023–, estamos a la espera del estreno del largometraje *O ancoradouro do tempo*, adaptación de la novela de Couto *A varanda do frangipani*, película en la que el escritor participa en el guion junto con el director, Sol de Carvalho, muchos años después de sus colaboraciones con Ribeiro.

En Angola, Ondjaki, realizó el guion de la importante serie de la Televisión Popular de Angola *Sede de viver* (2005).

En Guinea Bissau no hay prácticamente participación directa de escritores como directores o guionistas. Es necesario recordar aquí el caso de *Clara di Sabura*, película dirigida por José Lopes, a partir –según los créditos de cabecera– de la antología poética de Mussa Baldé, periodista y poeta conocido por su obra en *crioulo*, que ha circulado retransmitida a través de la radio, en *pen drive* u otros medios, recitada por él mismo o cantada por otros. Baldé no firma el guion, pero participa en la película como productor delegado y como presidente de la empresa que la llevó a cabo –Gapro Audiovisual–. Él mismo ha traducido los diálogos del *crioulo* al portugués para los subtítulos con los que la película se ha visto fuera de Guinea Bissau. Odete Semedo, poeta y política, tradujo por su parte al *crioulo* el guion de *Olhos azuis de Yonta* (Flora Gomes, 1992).

⁷ Reenvío a González García (2021).

Apenas encontramos escritores en el cine de São Tomé e Príncipe, donde la poeta Alda do Espírito Santo participa con su comentario en los documentales *Os últimos contratados* (Leão Lopes, 2010), y *Contract* (Guenny Pires, 2010), ambos sobre el mismo tema de los contratados caboverdianos que nunca pudieron volver a su país y tuvieron descendencia en São Tomé.

5. Conclusiones

A diferencia de la literatura, el cine poscolonial, en el momento de su primer impulso tras las independencias, no tenía una tradición local que le sirviera de humus. Puede ser cierto que, como dice Convents (2022), en el caso de Mozambique, una parte del cine colonial hubiera contribuido al crecimiento de una identidad particular, una cierta *moçambicanidade* de los euromozambiqueños. Con todo, no había participado apenas en la creación de un sentimiento de nación, como sí lo había ido haciendo la literatura en la mayor parte de los PALOP, ni había realizado nada parecido a la apropiación creativa de la lengua o a la contaminación de la poesía y la narrativa con formas y estructuras de la oralidad. Podría pensarse que la participación de escritores en las cinematografías de los países que alcanzan la independencia ayudaría a dotar a sus cinematografías de vínculos temáticos y formales con las propuestas literarias poscoloniales, pero esto no sucedió de manera directa e inmediata. Si al lado de la literatura de exaltación nacionalista encontramos pronto otra, de carácter más intimista que se apropia de la lengua portuguesa y la conquista (Vilar, 2018, pp. 57-58; Basto, 2008), el cine no participa todavía, más que excepcionalmente, de un movimiento similar que le permita apropiarse del lenguaje cinematográfico.

Por el contrario, según Raquel Schefer, en Mozambique, tras un momento inicial que instituye una estética de la liberación, hacia 1979-80 se produce la “destitución” de esta estética, que trae consigo la estandarización del lenguaje cinematográfico y la imposición de una narrativa dominante (Schefer, 2017). Según Sol de Carvalho, “a procura estética tenha desaparecido e ficado circunscrita ão documentário”⁸ (Pereira y Cabecinhas, 2022, p. 158).

Lo que ocurre en Mozambique puede, aunque con cautela, extrapolarse a Angola, y esto hace más singular e interesante la obra cinematográfica de Ruy Duarte de Carvalho, quien lleva a cabo un proceso de hibridación de géneros que incluye la tradición oral y que alcanza a plantear también, ya a finales de los ochenta, con *Moia*, la porosidad de los límites entre cine y literatura. Puede afirmarse que, si hay un cineasta que en estos momentos iniciales de las cinematografías africanas en lengua portuguesa realiza una labor comparable a la que se lleva a cabo en el ámbito literario, es precisamente un escritor, Ruy Duarte de Carvalho, en cuyo cine podríamos hallar casi todos los rasgos que, teóricamente, definirían una literatura poscolonial (Fernández, Corpas y Seghiri, 2021).

Pero la obra de Duarte es excepcional en su amplitud y complejidad. La presencia de escritores no parece haber propiciado ningún tipo de integración entre el sistema cinematográfico y el sistema literario en estos países. La decisión de Ruy Duarte de Carvalho de firmar con ese nombre su obra literaria, mientras que como cineasta lo hacía con el de Rui Duarte, resulta significativa: no es hasta su última película, *Moia, o recado das ilhas*, ya en 1989, una película completamente

⁸ “la búsqueda estética había desaparecido y quedado circunscrita al documental”.

atravesada por referencias literarias, cuando aparece en los títulos de cabecera como Ruy Duarte, en una aproximación entre ambos nombres que resulta más que interesante.

En relación con esta falta de integración entre los sistemas literario y cinematográfico, llama la atención, por ejemplo, que en el volumen de entrevistas realizadas a escritores angoleños y mozambiqueños (Leite, Khan, Falconi, Krakowska, 2012), varios de los cuales han tenido experiencias importantes en el cine de sus países, ni entrevistadores ni entrevistados hagan referencia a ello. Años más tarde, las autoras del mismo proyecto entrevistaron a cineastas y escritores de Guinea Bissau, Cabo Verde y São Tomé e Príncipe (Leite, Khan, Falconi, Tindó, Krakowska, 2019) pero, probablemente por esa diferencia entre ambas realidades, las entrevistas no pudieron alcanzar el mismo nivel de organización y coherencia generales que en el volumen anterior.

La cinefilia de los escritores chocaba contra las necesidades de los Estados, y buena parte del cine que se realizó en esos primeros años se produjo necesariamente bajo parámetros propagandísticos y educativos, incluso en instituciones que, como el INC de Mozambique, gozaron en sus primeros tiempos de una cierta autonomía. Cuenta Luis Carlos Patraquim (Pereira y Cabecinhas, 2022, pp. 126-127) que, a veces, en los documentales y noticiarios del INC, trataron de crear un tempo “africano”, más lento, a través del montaje, pero los resultados resultaron excesivos para las autoridades y tuvieron que volver a un ritmo más dinámico. También hubo por su parte intentos de mostrar formas africanas de hablar el portugués, e incluso de escribir los comentarios en *off* con variaciones locales, pero fueron censuradas por el ministro de Información Jorge Rebelo –autor, como ya se dijo, de poesía militante de combate–: “porque ele queria que se utilizasse o português padrão e a variante europeia. Para ele o que eu estava a fazer eran ‘moçambicanices’, e achava que não podia ser assim, porque o povo tinha de ser educado a ouvir o português padrão, de Lisboa”⁹ (Pereira y Cabecinhas, 2022, p. 127).

Durante la etapa posnacionalista, tras el colapso de los regímenes de partido único, la participación de los escritores se ha desarrollado, por lo general, fuera de las instituciones estatales, salvo casos excepcionales, como el del caboverdiano Leão Lopes. Ciertamente, no hay ahora limitaciones que provengan de la censura estatal o de las necesidades de propaganda, pero, a cambio, hay dependencia económica y tecnológica del exterior. Para hacer una película es necesario trabajar con fondos extranjeros o con coproductores, y esto plantea distintas clases de condicionantes, muy distintos de los que pueden afectar a los autores en el sistema literario. Resulta muy interesante el caso de Licínio Azevedo quien, a través de la hibridación del documental y la ficción ha creado obras muy originales capaces de superar las constricciones derivadas de la financiación externa o la coproducción. Pero, curiosamente, cuando Azevedo ha podido realizar ficciones con mayor inversión, como en *Virgem Margarida* y en *Comboio de sal e açúcar*, se ha mantenido dentro de los límites canónicos de la ficción cinematográfica internacional.

Mia Couto, el autor más adaptado del África lusófona, ha expresado su distancia con respecto a la mayor parte de las adaptaciones que se habían hecho de sus obras hasta *Mabata Bata*: para

⁹ “porque ele queria que se utilizasse o português padrão e a variante europeia. Para ele o que eu estava a fazer eran ‘moçambicanices’, e achava que não podia ser assim, porque o povo tinha de ser educado a ouvir o português padrão, de Lisboa”.

acercarse a lo que plantea con su escritura habría que “hacer un trabajo paralelo en el lenguaje cinematográfico, construir un lenguaje poético, construir una cosa que fuera osada, transgresora” (Rodrigues dos Santos, 2014, p. 163).

Llama la atención que, aunque es precisamente a partir de la segunda mitad de los años ochenta y, sobre todo, desde los noventa, cuando empieza a manifestarse una imparable tendencia a adaptar obras literarias en los largometrajes de ficción, siempre coproducidos, los escritores ceden o venden los derechos o trabajan como argumentistas, pero rara vez participan como guionistas y menos aún como realizadores en largometrajes de ficción. Esto, evidentemente, aleja las propuestas que realizan en el sistema literario de las que pueden llevar a cabo en el cinematográfico. Saltar a la arena de la dirección o la colaboración efectiva con los directores, más allá de la escritura de argumentos, como sucede en los casos de Couto y Ondjaki supone un intento de superar ese problema.

De la colaboración de Mia Couto en el guion con el director João Ribeiro han surgido cortometrajes –*Tatana, O olhar das estrelas*–, de alto interés. *Tatana* está construida a partir de un relato makondé, y en ella se integran danza y poesía; *O olhar das estrelas* se aleja de la adaptación para proponer un elegante relato transficcional, en el que, además, se juega de manera interesante con el portugués y una lengua local. Su colaboración con Sol de Carvalho para el guion de *O ancoradouro do tempo* probablemente dé como resultado una obra que esté cerca de su trabajo literario, más allá de la adaptación del argumento. Sol de Carvalho es el director de *O ancoradouro do tempo*, y lo fue de la serie *Não é preciso empurrar*, que realizó desde su empresa Promarte. Después de haber trabajado como periodista, entre otros lugares en la revista *Tempo*, abandonó la escritura en 1986 para dedicarse solamente al cine. La relación de Sol de Carvalho con la literatura ha sido continuada. Para la revista *Tempo*, por ejemplo, coordinó, con Orlando Mendes, la antología poética *A palavra é lume aceso*, en 1980 (Basto, 2008, pp. 82-83). Además de con Mia Couto, ha colaborado con el escritor portugués afincado en Mozambique António Cabrita para la serie *As teias de aranha* (2007), coproducida con Portugal. Leite de Vasconcelos fue el autor del argumento de su cortometraje *A janela* (2005);¹⁰ según Sol de Carvalho, la primera película de amor de la posindependencia (Geralda de Miranda, 2015, p. 23). *A janela* es un interesante cortometraje en el que Carvalho juega con la diferencia entre el tiempo de la vigilia y el del ensueño, con la posibilidad de que un personaje tenga simultáneamente distintas edades, en un acercamiento audiovisual a formas y temas de la narración oral tradicional. Esta apuesta la llevará más lejos en *Mabata Bata* (2018), adaptación del relato de Mia Couto “O dia em que explodiu Mabata Bata”, asunto que ya se trata en otro artículo (González García, 2021). En este aspecto, hay que recordar que Carvalho se había interesado previamente por las manifestaciones y estrategias narrativas de la cultura oral tradicional, y no solo en su adaptación de relatos bantúes *Contos tradicionais* (2001) (Vieira, 2020).

Otro escritor que ha vinculado el cine con los usos propios de la lengua literaria poscolonial es el angoleño Ondjaki. En el documental *Oxalá cresçam pitangas* se muestra curiosidad por las formas de habla de Luanda y por la creatividad de sus hablantes; Ondjaki relaciona en una entrevista el arte de los raperos que participaron en la película con el tradicional arte o juego de

¹⁰ Disponible en <https://www.solcarvalhorepositorios.com/>

la estiga, competiciones de ofensas y respuestas en verso (Faccini de Bastos Cruz, 2012, pp. 252-253). En su reciente cortometraje *Vou mudar a cozinha*, autoadaptación que ya he mencionado, Ondjaki juega con la mirada a cámara de la protagonista, con el recitado de un monólogo, con figuras infantiles fantasmales, con la voz en *off* del marido muerto, la música y los ruidos –entre otros, de bombardeos–, en una original puesta en escena que encadena presente y pasado. En la película, el uso del portugués por parte de los personajes enlaza perfectamente con el que de él hace Ondjaki en su literatura.

En este orden de cosas, que relaciona el cine con la literatura de manera indirecta a través del vínculo común con el lenguaje hablado y la tradición oral y más ampliamente con la cultura popular, resultan esclarecedoras algunas declaraciones del director mozambiqueño Sol de Carvalho, quien afirmó en una entrevista con Silvia Vieira (2020) que, en buena medida, la afirmación del cine mozambiqueño como hecho cultural está íntimamente ligado al éxito de la literatura de Mia Couto. En la misma entrevista, declaró que la narrativa oral puede estimular un cine que busque participar en la creación de una identidad nacional, como, de hecho, sucede en la obra de Couto o de Paulina Chidziane. Su adaptación del relato de Mia Couto, “O dia em que explodiu Mabata Bata” (*Mabata Bata*, 2018) es un ejemplo magnífico y exitoso de negociación a tres bandas: lo literario poscolonial, la tradición oral que este reelabora y los recursos del cine narrativo canónico. El resultado es una obra en la que la apropiación del lenguaje narrativo cinematográfico puede parangonarse a lo que han hecho los escritores poscoloniales. Es probablemente por eso por lo que Mia Couto y Sol de Carvalho se han propuesto trabajar juntos en *O ancoradouro do tempo*.

Las relaciones entre lo literario y lo cinematográfico en el África lusófona constituyen un fenómeno complejo que va mucho más allá de la contribución que puedan hacer directamente los escritores en el sistema cinematográfico. No se ha podido hablar aquí de adaptaciones ni de la influencia del cine en la literatura, e incluso de su presencia en ella. En el caso de José Eduardo Agualusa, la novela *As mulheres do meu pai* nació de un proyecto cinematográfico no realizado, y un guion estuvo en el origen de *Teoria geral do esquecimento*, que la directora palestina Anne-marie Jacir va a convertir en largometraje, lo que nos lleva de nuevo a la inevitable cuestión de lo transnacional. Agualusa, escritor angoleño que también ha sido guionista, no ha participado directamente en ninguna producción africana y, sin embargo, es el guionista de la primera adaptación de una obra narrativa de Ruy Duarte de Carvalho: se trata de *Os papéis do inglês*, producción portuguesa que está realizando Sérgio Graciano.¹¹ La película parte de la compleja trilogía de Duarte de Carvalho *Os filhos de Próspero*, también ella permeada por el cine. En otro trabajo profundizaré en estas cuestiones, así como en el estudio de las adaptaciones, en los vínculos con la oralidad y otras formas de la cultura popular, como la canción y la poesía.

¹¹ <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/sergio-graciano-filma-no-pais-trilogia-do-angolano-ruy-duarte-de-carvalho/>

Referencias bibliográficas

- Basto, M. B. (2008). Relendo a Literatura Moçambicana dos anos 80. En Margarida Calafate-Ribeiro y Maria Paula Menezes, *Moçambique. Das palavras escritas* (pp. 77-110). Afrontamento.
- Cabaço, J. L. (2017). Notas para uma contextualização do cinema moçambicano. *Revista Mulemba*, 9(17), 90-98. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2017.v9n17a11942>
- Convents, G. (2010). Cine-clubs au Mozambique. Un lieu d'émancipation politique, résistance contre la dictature et lutte pour une meilleure connaissance du cinema (1953-2010 1ère. Partie). *Cuadernos de los Cineclubs*, 1, 61-73.
- Convents, G. (2011). *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)*. Dokanema/ Afrika Filmfestival.
- Convents, G. (2022). A construção de uma identidade “moçambicana” na época colonial e o papel dos filmes de não-ficção. En alexandre Ramos y Paulo Martins, *Biografias do cinema colonial (Moçambique, 1951-1975)*. Publicações do Cidehus. <https://books.openedition.org/cidehus/20801>
- Cunha, P., Laranjeira, C. (2016). Do cinema de Estado ao cinema fora do estado. *Rebeca. Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, 5(2), 1-23.
- Faccini de Bastos Cruz, P. (2012). Film em debate. Ondjaki fala de sua obra. *Oxalá cresçam pitangas. Historia oral*, 15(2), 243-257.
- Fernández Ruiz, M. R., Corpas Pastor, G. y Seghiri, M. (2021). Decálogo de características de la literatura poscolonial: propuesta de una taxonomía para la crítica literaria y los estudios de literatura comparada. *Revista de Literatura*, LXXXIII(165), 7-31. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.001>
- Geralda de Miranda, M. (2015). Cinema africano em foco: entrevista com o cineasta Sol de Carvalho. *Mulemba*, 12(1), 21-25. <http://dx.doi.org/10.17074/2176-381X.2015v12n1p21>
- González García, F. (2021). El cine y la literatura de Mia Couto. Coproducciones mozambiqueñas. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 57, 27-50. DOI: 10.15366/secuencias2021.54.002
- González García, F. (2023). La importancia de la forma en el cine de Ruy Duarte de Carvalho. *Arte, individuo y sociedad*. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.87202>
- Gray, R. (2020). *Cinemas of the Mozambican Revolution. Anticolonialism, independence and internationalism in filmmaking* (1968-1991). James Currey.
- Jiménez de las Heras, J. A., Muñoz Gallego, A. (2022). Hibridaciones de ficción y realidad en la obra de Licínio Azevedo. Tres paradigmas: *A colheita do diabo* (1988), *A árvore dos antepassados* (1996) y *Desobediencia* (2002). *Historia y comunicación social*, 27(1), 267-281.
- Leite, A. M., Kahn, S., Falconi, J., Krakowska, K. (2012). *Nação e narrativa poscolonial II. Angola e Moçambique. Entrevistas*. Colibrí.

- Leite, A. M., Kahn, S., Tindó, C., Falconi, J., Krakowska, K. (2018). *Nação e narrativa poscolonial IV. Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Entrevistas*. Colibri.
- Martínez, C. P. (1980). José Luandino Vieira: "Mon'Angola". *Grial, Revista galega de cultura*, 67, 11-21.
- Matos Cruz, J., Mena Abrantes, J. (2002). *O cinema em Angola*. Caxinde.
- Medeiros, P. (2019). Cinemas lusofonos em perspectiva transnacional. En A. M. Leite, Ellen Sapega, Hillary Owen y Carmen Tindó Secco, *Nação e narrativa poscolonial. III. Literatura & Cinema. Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe* (pp. 23-34). Edições Colibri.
- Medeiros, P., Apa, L. (2021). *Contemporary lusophone African film. Transnational communities and alternative modernities*. Routledge.
- Moorman, M. (2001). Of westerns, women, and war: Re-situating Angolan cinema and the nation. *Research in African Literatures*, 32(3), 103-122.
- Niang, Sada (2016). *Nationalist African cinemas. Legacy and transformations*. Lexington Books.
- Patraquim, L. C. (2008). Cinema moçambicano. Um *flashback* pessoal e transmissível. docs.pt#07 *Revista semestral, Especial Mozambique*, 84-87.
- Pereira, A. C., Cabecinhas, R. (2022). *Abrir os gomos do tempo. Conversas Sobre Cinema em Moçambique*. Universidade do Minho/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49>
- Piçarra, M. C. (2010). Deixem-me ão menos subir às palmeiras... Um filme da "frente de guerrilla". <https://www.buala.org/pt/afroscreen/deixem-me-ão-menos-subir-as-palmeiras-um-filme-da-frente-de-guerrilha>
- Piçarra, M. C. (2020). Resistance and political awareness through the poetic gaze of Sarah Maldoror. En Paulo de Medeiros y Livia Apa (2021). *Contemporary lusophone African film. Transnational communities and alternative modernities* (pp. 63-80). Routledge.
- Pires Laranjeira, J. L. (2005). *Ensaaios afroliterários*. Novo Imbondeiro.
- Ramos, A., Martins, P. M. (2023). *Biografias do cinema colonial. Moçambique (1951-1975)*. Publicações do Cidehus.
- Ramos Monteiro, L. (2018). O nascimento del cinema moçambicano: debate. En Lúcia Ramos Monteiro (Coord.). *Áfricas. Cinema e memória em construção* (pp. 153-171). Caixa Cultural Rio de Janeiro.
- Rodrigues dos Santos, A. M. C. J. (2014). *O voo de João Ribeiro sobre O Último Voo do Flamingo de Mia Couto* [Trabajo de fin de máster]. Universidad de Aveiro.
- Schefer, R. (2017). Cine revolucionario mozambiqueño: lo visible, lo invisible y o translúcido. *A quarta parede*, 25-9.
- Simão, C. (2018). *Specters of freedom. Cinema and decolonization* [Folleto de DVD]. Arsenal.
- Tcheuyap, A. (2011). *Postnationalist African cinemas*. Manchester University Press.
- Vieira, L. (2015). *Papéis da prisão: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. Caminho.

Vieira, S. (20 de octubre de 2020). Entrevista a Sol de Carvalho. *Argumento* n.º 166, Boletim Cineclube de Viseu, pp. 15-19.

Vilar, F. (2018). A África no cânone na literatura lusófona pos-colonial. *Letrônica*, 11(1), 55-64.

Wolfers, M. (1982). José Luandino Vieira. *Index of Censorship* 1/82, 11(1), 35-36.