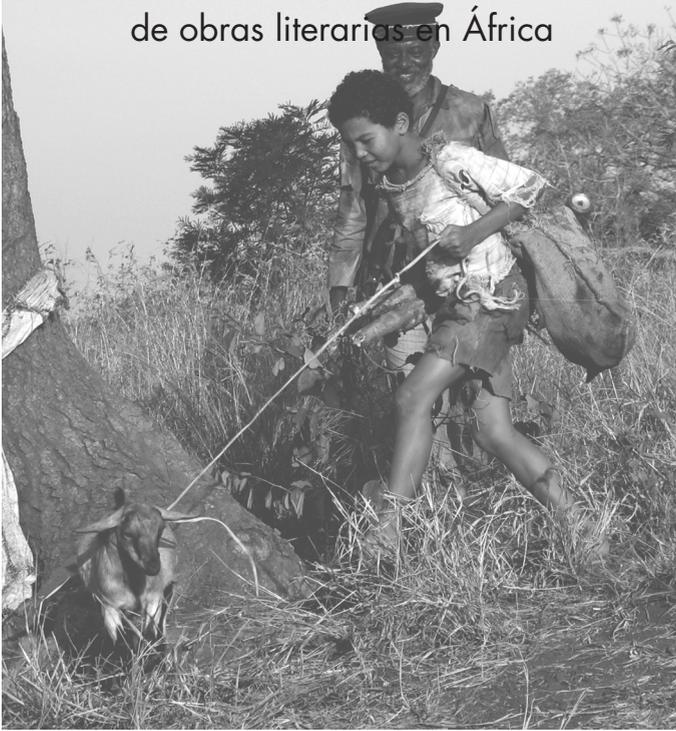


Cuadernos Africanos

Cine y Literatura

/

Pantalla Escrita:
las adaptaciones cinematográficas
de obras literarias en África





Casa África

Presidencia de Honor

SS.MM. Los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía

Presidencia

Excmo. Sr. Don José Manuel García-Margallo y Marfil

Vicepresidencia

Excmo. Sr. D. Paulino Rivero Baute

Consejo Rector de Casa África

José Manuel García-Margallo y Marfil / Gonzalo De Benito Secades / Gonzalo Robles Orozco / Ignacio Ybáñez Rubio / Fernando Eguidazu Palacios / María Claver Ruiz / Luis Tomás Melgar Valero / Pilar Serret de Murga / Rafael Luengo Lázaro / Juan López-Dóriga Pérez / Paulino Rivero Baute / José Miguel Pérez García / Javier González Ortiz / Francisco Hernández Spinola / Ildelfonso Socorro Quevedo / Alberto Delgado Prieto / Pablo Martín-Carbajal González / Juan José Cardona González

Director General

Ricardo Martínez Vázquez

Secretario General

Luis Padilla Macabeo

Gerente

José Luis Márquez Ocaña

Jefe del Área de Cultura y Educación

Juan Jaime Martínez

Casa África es un instrumento de la política exterior española, dedicado a fomentar las relaciones entre África y España y a mejorar el conocimiento mutuo entre ambas. Con esos fines, Casa África impulsa la cooperación y las relaciones duraderas a través de actividades y programas conjuntos de carácter económico, político, cultural, académico y social.

Casa África tiene su sede en Las Palmas de Gran Canaria y está constituida como consorcio público en el marco del Plan África del Gobierno de España. Está integrada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, el Gobierno de Canarias, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

Casa África considera los Cuadernos Africanos como una herramienta que favorece el debate constructivo y la información sobre cuestiones africanas y no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de esta publicación ni se identifica con ellas. Dichas opiniones son de la responsabilidad única de quienes las escriben y sostienen.

/

El diseño de estos cuadernos da protagonismo al imaginario africano que representa su diseño textil, reproduciendo los motivos de sus tejidos. La tela elegida para esta cubierta proviene de Senegal, es del tipo wax y se usa generalmente para hacer ropa. Su diseño es contemporáneo y su autor es anónimo. La imagen de cubierta es una escena de la película *Terra Sonámbula* de Teresa Prata (2007). © Ukbar Filmes Lda.

Cuadernos Africanos

Cine y Literatura

/

Pantalla Escrita: las adaptaciones cinematográficas
de obras literarias en África

Encuentro organizado en la 8ª edición del Festival
de Cine Africano de Tarifa

7

Prólogo

Ricardo Martínez Vázquez

9

Introducción

Marion Berger

13

Intervenciones

*El contexto histórico de la adaptación al cine
de obras literarias en África*

Lindiwe Dovey

La adaptación cinematográfica de obras literarias

Transcripción de la mesa redonda *Pantalla Escrita* organizada en el marco de la 8ª edición del FCAT, 18 de julio de 2011, Sala Silos, Tarifa. Newton Aduaka, Wanuri Kahiu, Martin Stellman, Lindiwe Dovey, Daouda Coulibaly, Carlos Domínguez

59

Artículo

La adaptación cinematográfica de Oil on Water

Helon Habila

69

Breve lista de adaptaciones de la literatura africana

Lindiwe Dovey

Prólogo

/

Ricardo Martínez Vázquez

Casa África se sitúa del lado de África y de los africanos desde su creación, hace ya cinco años. Entre sus desafíos ha estado promover el conocimiento y aproximación del cine y la literatura africana al público de nuestro país y haciendo especial hincapié en la lucha contra los clichés y estereotipos que rodean lo africano.

Bajo el amparo de la Estrategia de Cultura y Desarrollo de la Cooperación Española, uno de los objetivos de nuestro trabajo con el cine y literatura africana se traduce en el apoyo a los artistas y creadores para desarrollar sus industrias culturales y su acceso a los mercados internacionales, como una contribución más al desarrollo de África.

Casa África, con este quinto Cuaderno Africano y tercero que dedicamos al cine y en concreto, a las adaptaciones literarias al cine, pretende difundir el resultado de las jornadas *Pantalla Escrita* que tuvieron lugar en la 8ª Edición del Festival de Cine Africano de Tarifa, cita única con el cine africano en España que hoy ha cambiado de escenario para ubicarse en Córdoba. El Festival propició un encuentro con autores africanos de los ámbitos de la literatura y cine (realizadores y guionistas) y las conclusiones y ponencias que pudieron extraerse de estos encuentros son el motivo de la publicación de este cuaderno.

Para estudiar la política de adaptación literaria en el cine africano, primero hay que entender el contexto socio-histórico de la llegada de la imagen en movimiento a África. El nacimiento de la imagen en movimiento se produce en contextos literarios y filosóficos de discurso eurocentrista y de hegemonía colonial. El poder del cine era (y sigue siendo) el poder de narrar así que, el África retratado por “cámaras coloniales” era exactamente el tipo de África inventado, distorsionado y diseñado por una retórica segregacionista.

En los años 30, artistas africanos residentes en Europa crean el movimiento nacionalista cultural africano que más influirá en la creación artística posterior, conocido por diversos nombres: “negritud” o “autenticidad”. Este movimiento supone una resistencia contra la colonización de la mente africana.

Un movimiento en el que literatura, cine y política están tan unidos que es difícil decir si es un movimiento cultural que influye en la actividad política o a la inversa. El senegalés Léopold Sédar Senghor es considerado como su principal representante. Senghor, Fodeba, Keita, Dadié, Cofi y otros, se servirán de revistas como *Presencia Africana* (París), *Orpheo Negro* (Ibadán) y *Transición* (Kampala y Accra) para transmitir sus ideas.

Este movimiento fue extendiéndose, y escritores como Jean-Joseph Ra-beanvelo (Madagascar), Tchicaya U'Tamsi (Congo) y Yambo Ouologuern (Malí) se suman al mismo para defender la existencia de una literatura africana, combatir el imperialismo cultural europeo y apostar por el desarrollo de una cultura auténticamente africana.

El lazo estrecho entre la reciente literatura africana y el cine ha sido una constante. El resurgir del cine africano estuvo unido al proceso de creación de los Estados independientes en África estando a la cabeza realizadores de la talla de Ousmane Sembène (Senegal), Djibril Diop Mambèty (Senegal), Med Hondo (Mauritania), Souleymane Cissé (Malí), Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso), entre otros.

En este sentido, parece evidente que, para los cineastas africanos de la década de los 50 y 60, la cámara juega el mismo papel que la pluma para los escritores que en los años 30 la utilizaron como medio para denunciar el colonialismo. Según ellos, las imágenes fueron utilizadas como arma política durante las guerras de liberación en diversas partes del continente. El cine fue usado como arma ideológica para subyugar a los africanos durante el colonialismo.

En el caso de la literatura, un impedimento importante para su desarrollo en África es la escasez de imprentas y editoriales, así como el coste elevado de los libros para la renta media africana. Cuando el escritor opta por utilizar su idioma materno se encuentra con nuevos problemas: la alfabetización en idiomas africanos es un hecho reciente en muchos países y, por tanto, el público potencial, escaso. Si el idioma, además, no es utilizado por mucha población, se reduce aún más la tirada, con el consiguiente encarecimiento del producto. El árabe es el único idioma que se salva de estos problemas.

Las adaptaciones literarias africanas al cine han funcionado como lenguaje visual con el deseo de llegar a un público más amplio. Suponen la necesidad de alcanzar una audiencia más allá de la lengua extranjera en la que fue escrita la obra literaria original y un intento de reducir la inaccesibilidad económica a los libros. Todas estas estrategias están diseñadas para un único propósito: Utilizar imágenes como una herramienta para la transformación social, para educar a los espectadores sobre las realidades (post) coloniales y en las cuestiones diarias. Desde la década de 1960, se establecieron las perspectivas para lo que sería la naturaleza de las adaptaciones al cine en África, entendida como herramientas para la educación, como prácticas artísticas destinadas a resolver o, al menos, reducir los impactos negativos de una cuestión rampante: la alfabetización.

El caso de Sembène Ousmane es muy interesante. En casi todas sus películas, no sólo son actores no profesionales (muchos son ancianos de aldeas remotas), que hablan sólo idiomas africanos (por ejemplo wolof), lo que hace que su actuación sea más auténtica y fácil de entender. Sembène es también, junto con Bassek Ba Kobhio en África Subsahariana, Mehdi Charef, Ali Ghalem y Merzak Allouache en África del Norte, una ilustra-

ción perfecta en la historia cultural del mundo: Aquí tenemos la publicación de un libro y su posterior adaptación a la pantalla, ambos realizados por la misma persona.

En esa utilización de las películas y adaptaciones literarias africanas para liberar mentes frente al colonialismo. Es importante, destacar que el cine argelino nació en los campos de batalla de la liberación y que los cines angoleño y mozambiqueño están profundamente conectados a las guerras de liberación nacional.

Dado este contexto histórico, las películas de la época, ya sean de guiones originales o adaptaciones literarias, tienen en su mayoría un contenido único, realista, con un fuerte discurso social y de transformación sobre la innovación estética. La ideología parece haber determinado la teoría y la práctica del cine en las adaptaciones en África. Su impacto fue tan fuerte que todavía actúa como un criterio importante para evaluar las adaptaciones de los cineastas extranjeros y africanos. En algunos casos recientes, la capacidad de reproducir los códigos culturales también forma parte de los mecanismos implicados en la transferencia de lo literario al texto fílmico.

Muchos estudios han puesto de relieve las especificidades del cine africano. Entre ellas, la oralidad parece haber tenido el impacto más significativo sobre la estética del cine y la ideología. La influencia de la oralidad en el cine se ve en el papel del griot, que, de acuerdo a Ousmane Sembène, es la personalidad central en las sociedades tradicionales africanas. La política cultural sigue siendo un componente muy influyente en la construcción teórica del cine africano. El peso de las culturas y las normas locales parece haber sido determinante al adaptar los guiones originales.

Las películas estudiadas indican que la cuestión de la fidelidad al texto o idea primigenia coexiste con la adaptación al público y a la idiosincrasia local. En este sentido, los cineastas y los espectadores son fieles a las culturas locales haciendo hincapié en el pragmatismo, la crítica social y el utilitarismo.

Muchos cineastas africanos no sólo tienen en cuenta los parámetros de la diversión o el escapismo del cine, como simple medio de distracción. Al contrario, utilizan el cine como instrumento de cambio social para ello hacen al público consciente de la problemática diaria.

Esa es la razón por la que Ousmane Sembène compara al cineasta y el artista con el tradicional griot, y sistemáticamente dispara todas sus películas en lenguas africanas.

Incluso los cineastas extranjeros involucran a este personaje en una narrativa completamente transformada. Todo esto muestra cómo las tradiciones africanas son dinámicas y pueden ser retratadas en las producciones modernas. Pero este dinamismo también significa que los valores culturales serán continuamente cuestionados, como es el caso de *Karmen* de Joseph Gai Ramaka. Lo que hace inevitable que una gran parte de las adaptaciones al cine africano estén cargadas de connotaciones políticas.

En definitiva, Casa África con este Cuaderno Africano pretende acercar a los lectores de manera didáctica no sólo a los aspectos históricos del cine africano sino profundizar en lo creativo y técnico de la adaptación cinematográfica africana actual. Para ello, se utilizan también como valioso medio expresivo la transcripción de las ponencias y debates de los autores africanos y expertos que participaron en las jornadas *Pantalla Escrita*.

Ricardo Martínez Vázquez.
Director General de Casa África.

Introducción

/

Marion Berger

A pesar de que el nacimiento de la literatura africana es anterior al de su cine, podemos decir que las dos expresiones artísticas se desarrollaron durante el periodo colonial de forma paralela. Algunos escritores y directores africanos han trabajado de forma conjunta. Otros, como Ousmane Sembène, Tsitsi Dangaremba y Assia Djebar han abordado ambas expresiones artísticas con el objetivo de llegar a un público más variado y transmitir su pensamiento a través de diferentes soportes. Ousmane Sembène, padre del cine africano, creó todo un precedente en la relación entre literatura y cine, adaptando sus propias novelas, como es el caso de *La Noire de...* o *Manda-bi*. Desde entonces, algunas otras películas africanas, entre otras *Sarraouina* (1987) de Med Hondo, *Le Prix du pardon* (2001) del senegalés Mansour Sora Wade o *Ramata* (2008) de Léandre-Alain Baker, por citar solo algunas, son adaptaciones de novelas africanas. A pesar de ello y no obstante, el gran potencial que ofrecen para ser adaptadas a la gran pantalla, la relación entre literatura y cine en África sigue sin aprovecharse.

En su octava edición, el Festival de Cine Africano de Tarifa creó un foro de debate, espacio de intercambio de ideas sobre relaciones entre literaturas y cines de África. Así nació *Pantalla Escrita* como semillero de proyectos y acciones concretas que redunden en una relación más estrecha y fructífera entre ambas artes. Esta primera edición planteó analizar la trayectoria y el estado actual de la relación entre cine y literatura, con el objetivo de promover la adaptación de obras literarias africanas al cine, logrando así sinergias entre dos de los pilares fundamentales de la cultura del continente vecino. Sinergias que puedan potenciar una mayor viabilidad y sostenibilidad de las industrias culturales africanas.

El encuentro se celebró el 18 de junio de 2011 en el marco del Festival de Cine Africano de Tarifa y se articuló en dos espacios. En el primero, la ensayista y profesora en la School of Oriental and African Studies de Londres, Lindiwe Dovey, presentó el contexto histórico de la adaptación cinematográfica de obras literarias. En el segundo, el cineasta nigeriano Newton Aduaka y la directora keniana Wanuri Kahiu, intercambiaron ideas sobre sus respectivas experiencias de adaptación, el proceso de creación en el que están trabajando actualmente. Se unieron a ellos Martin Stellman, guionista británico, y Carlos Domínguez (FCAT), moderador de la mesa.

Al tratarse de un debate de gran actualidad e interés, hemos querido poner a disposición de aquellas personas que no pudieron asistir al encuentro tarifeño, la transcripción de la totalidad de las intervenciones en este Cuaderno

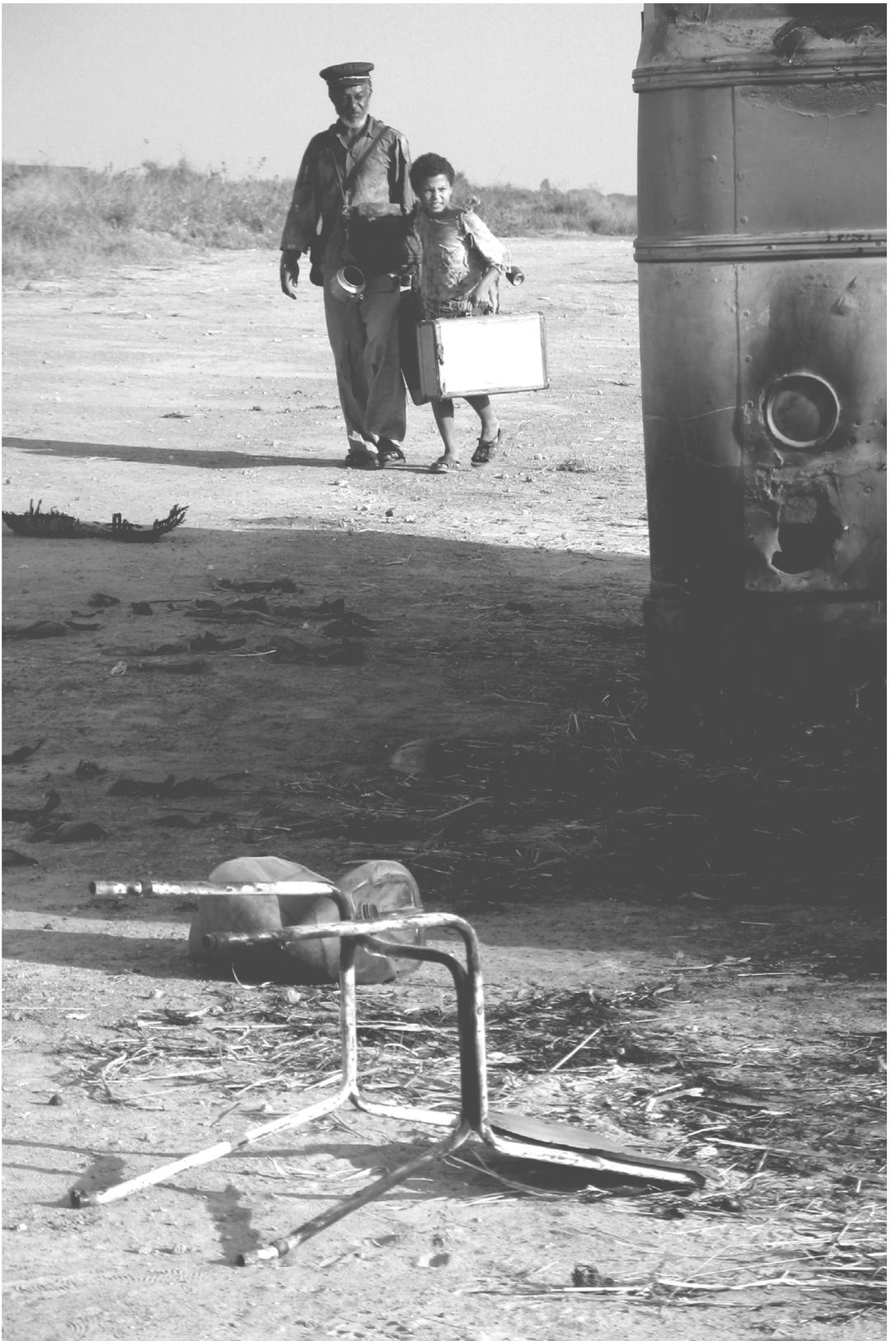
Africano de cine editado por Casa África. Su contenido no solo nos ayudará a comprender la importancia de la adaptación literaria de obras africanas al cine en su dimensión sociopolítica sino a evaluar la dificultad que comporta afrontar dicha temática para dos autores que como Wanuri Kahiu y Newton Aduaka se encuentran sumidos en el proceso de adaptación.

Para completar este Cuaderno nos pareció interesante integrar el punto de vista de un escritor africano sobre la cuestión de la adaptación. Helon Habila, autor nigeriano de la novela *Oil on Water* y de la primera versión del guión de la adaptación que está llevando a cabo Newton Aduaka, aceptó compartir con nosotros su experiencia bajo la óptica de cuyas obras han sido adaptadas por terceros y por él mismo.

Marion Berger

Programadora del Festival de Cine Africano de Córdoba (FCAT).

INTERVENCIONES



Lindiwe Dovey es ensayista y profesora en la SOAS, Escuela de Estudios Orientales y Africanos de Londres, y autora del ensayo *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen* (Columbia UP, 2009).

La historia de la adaptación al cine de obras literarias en África

/

Lindiwe Dovey

Me alegro de estar aquí para el lanzamiento de *Pantalla Escrita* por muchos motivos que espero poder expresar durante esta media hora de introducción a la adaptación cinematográfica africana. Intentaré sacar elementos de mis investigaciones académicas sobre la adaptación cinematográfica a la que he dedicado catorce años. Pero hablaré desde la perspectiva de una cineasta que adapta obras literarias. Actualmente también trabajo como asesora, evaluando la pertinencia de adaptar o no ciertas novelas al cine. Me interesa realmente la parte práctica de la adaptación.

Empezaré con una serie de preguntas muy sencillas: ¿Por qué es importante la adaptación? ¿Por qué es tan importante que estemos hoy aquí hablando de esto? ¿Por qué se dedica un foro anual a este tema en el Festival de Cine Africano de Tarifa?

Para responder a estas preguntas sobre la relevancia de la adaptación, debo remontarme a los orígenes de la adaptación, antes de empezar a hablar específicamente de la adaptación en África. Ya lo dijo un escritor: “Hacer una película a partir de un texto anterior es tan viejo como la maquinaria del cine”. (Dudley Andrew).

A principios del siglo XX en Hollywood, ya se adaptaban para el cine novelas y obras teatrales con tramas poderosas. A finales de los años 60, Hollywood gastaba cinco millones de dólares anuales en la compra de opciones de obras literarias; dichas obras llegaron a conocerse, de forma simplista, como “propiedades” literarias. Hoy en día, al menos la mitad de las películas comerciales son adaptaciones literarias. Quería dejarlo claro para subrayar la intensa conexión de la literatura y del séptimo arte desde los inicios de este.

Otro autor dijo: “En cuanto el cine empezó a verse como un género narrativo, surgió la idea de saquear la novela... para encontrar una fuente de material, y el proceso ha seguido sin decaer durante noventa años”. (Brian McFarlane).

Tal como insinúa este escritor, la adaptación como operación comercial siempre ha estado vinculada con una narrativa potente. Una fuerte línea narrativa en un libro es la garantía de una adaptación cinematográfica exitosa.

Otro novelista también dijo: “Una de las observaciones más importantes sobre narratología es que el relato mismo es una estructura muy profunda e independiente del medio. Los expertos en narrativa no tardaron en observar la importante consecuencia de esta característica: la posibilidad de trasladar una historia de un medio a otro” (Seymour Chatman).



Escenas de la película *Sia et le rêve du Python*
de Dani Kouyaté (2001). © Disier Bergounhoux.

Hollywood, como vehículo de películas comerciales, siempre se ha interesado en las novelas por su narrativa al considerarlas fácilmente traducibles a la pantalla y capaces de convertirse en películas lucrativas.

Las primeras adaptaciones en África, como era de esperar, fueron producciones hollywoodienses a gran escala realizadas durante la época colonial en base a historias sacadas de la literatura colonial. Tal como señala un escritor respecto a las preferencias de los adaptadores durante la época colonial: “Las novelas inglesas más populares de Edgar Wallace, A.E.W. Mason, Rumer Godden, Rider Haggard y Rudyard Kipling fueron adaptadas para la pantalla, mientras otras más ambivalentes y modernistas, “contranarrativas” del imperio según la crítica, obras de Joseph Conrad, E.M. Forster, Somerset Maugham, George Orwell, Graham Green, Joyce Cary y Evelyn Waugh, no interesaban a los realizadores y guionistas. Cuanto más tenían que ver con el fenómeno colonial, menos posibilidades tenían de ser adaptadas”. (Priya Jaikumar)

Algunas historias coloniales abiertamente racistas y colonialistas eran tan atractivas para los cineastas que no eran adaptadas una sola vez, sino muchas, reproduciendo de ese modo la ideología colonial y también, a menudo, las preocupaciones patriarcales.

Algunos ejemplos de estas adaptaciones múltiples son:

Las minas del rey Salomón, de H. Rider Haggard (1885), adaptada por Robert Stevenson (1937) y Compton Bennett (1950), entre otros.

Las numerosas adaptaciones de la serie *Tarzán*, de Edgar Rice Burroughs.

La novela *La Atlántida*, del famoso escritor colonialista francés Pierre Benoît, que fue adaptada para la pantalla nada menos que siete veces.

Por todo ello, podemos decir que las adaptaciones de textos coloniales no eran solo un ejemplo de explotación de narrativas lucrativas, sino también un ejemplo de poder colonialista y capitalista que permitía la expresión de fantasías racistas y sexistas, e incluso, de manera más significativa, participaban en la construcción de la nación en nombre de los imperios europeos.

Vemos aquí que la adaptación es algo mucho más amplia y significativa que el mero hecho de hacer una película a partir de un libro. La adaptación tiene mucho que ver con el poder, con quién tiene el poder de contar y seguir divulgando ciertas historias, y con las razones que les llevan a contar y a divulgar historias específicas. Ya se lo dice el personaje del griot Djeliba al pequeño Mabo en la película de Dani Kouyaté, *Keita, l'héritage du Griot* (1995): “¿Sabes por qué el cazador siempre derrota al león en las historias? Si el león contara la historia, también ganaría alguna vez”.

En realidad, los orígenes de la adaptación en África fueron muy diferentes en muchos aspectos de los orígenes de la adaptación en Hollywood. Tal como indica la cita anterior, la adaptación africana llevaba implícita el ejercicio de poder, la reivindicación por parte de los africanos de contar sus propias historias, así como la reivindicación de que la literatura no-africana incluyera a África en una historia global y humana, de la cual los africanos fueron a menudo excluidos. La diferencia significativa entre la evolución de la adaptación

en Hollywood y la evolución de la adaptación en África tiene que ver con la comercialidad y el público. Mientras que los adaptadores de Hollywood se dedicaban a explotar narrativas potentes para hacer películas lucrativas, en África, los primeros adaptadores realizaban obras dirigidas al público africano conscientes de que dicho público no siempre tenía acceso a las novelas africanas.

Ousmane Sembène, el llamado “padre del cine africano”, es el mejor ejemplo de un cineasta de este tipo. No solo fue uno de los primeros cineastas africanos, sino también uno de los primeros adaptadores de literatura africana, en particular de sus propias novelas, metiéndose de lleno en lo que llamamos en la jerga académica la “autoadaptación”.

Las autoadaptaciones de Sembène son las siguientes:

Niaye (1964)

La Noire de ... (1965)

Manda-bi/Le Mandat (1966)

Xala (1974)

Guelwaar (1992)

Pero *Guelwaar* es una adaptación al revés: Sembène rodó primero la película y escribió la novela cuatro años después.

¿Por qué Sembène adaptó tantas novelas suyas para la pantalla? Es necesario buscar la respuesta en dos famosas declaraciones suyas: “Cuando me di cuenta de que mis novelas no podían llegar a mi pueblo debido al analfabetismo, decidí ofrecer en mis películas temas a los que se enfrentaba a diario. Mi objetivo es utilizar las películas como medio de acción política, sin que lleguen a constituir un cine de eslogan. Al contrario de los que quieren hacer películas comerciales, mi cine será siempre comprometido y militante”.¹ “Este medio me permitirá educar a las masas. Para mí, el cine es como una especie de escuela nocturna”.²

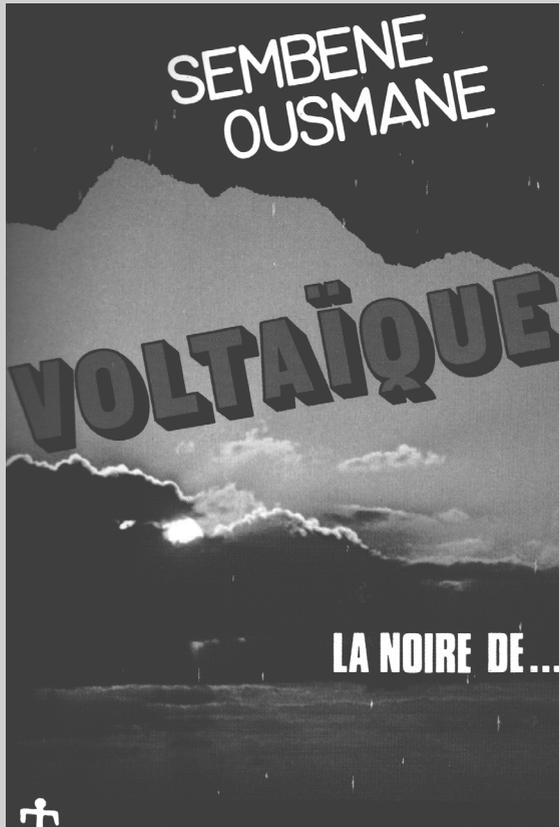
En otras palabras, las novelas y películas de Sembène están destinadas a públicos diferentes. Las novelas de Sembène se dirigen sobre todo a las sociedades occidentales (y principalmente a la francesa), a las que critican mucho; sin embargo, sus películas se dirigen mucho más al público senegalés, y critican a las poderosas élites senegalesas, y en particular al gobierno y a las élites adineradas. El idioma es obviamente una clave para este público. Sembène escribe sus novelas en francés, mientras que los diálogos de la mayoría de sus películas están en wolof u otros idiomas africanos. Usa el francés únicamente para añadir algún comentario. Compuso las canciones de algunas de sus películas, como ocurre en *Xala*, con letra en wolof para que el público las entendiera. Al elegir el wolof, el cineasta también hace una crítica al gobierno de Senghor. El idioma es de suma importancia para la continuidad y la coherencia de cualquier cultura, y el paso de la literatura al cine ofrece la posibilidad de utilizar idiomas vernáculos sin dejar de llegar a una amplia franja de público gracias a los subtítulos. Los adaptadores literarios africanos han aprovechado esta oportunidad.

1
Citado en Guy
Hennebelle (ed.),
*Les Cinémas
Africains en
1972*, Paris,
Société Africaine
d'Éditions,
1972, p.202.

2
Citado en
David Murphy,
*Sembène:
Imagining
Alternatives in
Film and Fiction*,
Oxford and
Trenton, James
Currey and
Africa World
Press, 2000,
p.68.



Escenas de la película *Fools de Ramadan*
Suleman (1997). © jba production.



Guelwaar de Ousmane Sembène, portada del libro. © Présence Africaine.

Lejos de ser una operación comercial, la adaptación cinematográfica de la literatura africana se inició como un proceso político, educativo y crítico. Empezó rotundamente como una forma de contar al público local africano historias a las que no tenía acceso a través de la literatura, ya que gran parte de la población era analfabeta, no conocía los idiomas europeos o no podía comprar libros (a menudo inaccesibles debido al nivel de publicación en África). La adaptación se ha utilizado en África en primer lugar para acceder a las historias locales, al conocimiento de sí mismo y de los demás, y como crítica.

Hubo aspectos clave en la adaptación de la literatura africana, como resumió muy bien el cineasta sudafricano Bheki Peterson, que junto a Ramadan Suleman adaptó la novela *Fools* (1983), de Njabulo Ndebele, para la película homónima. *Fools* (1997) fue la primera película en la Sudáfrica posapartheid realizada por directores y guionistas negros. Entrevisté a Bheki Peterson en el último FESPACO (Festival Panafricano de Cine y Televisión de Uagadugú, Burkina Faso) y me gustaría reproducir aquí algunas de las cosas más importantes que me dijo acerca de la adaptación africana: “En primer lugar, debíamos dar sentido al nuevo medio que manejábamos, tener en cuenta sus limitaciones en términos de duración, disponíamos de una hora y media, no es el mismo espacio temporal del que disponía Ndebele en su novela, y teníamos que gestionar muchos otros aspectos en la película, no solo la narración, sino también la interpretación, el aspecto visual, la música. ¿Qué aportaban estos aspectos a la película? Aún no nos ocupábamos del contenido de la película”.

“En muchos puntos, la idea de que la adaptación debe ser fiel es falsa. ... Eso tampoco significa que uno pueda sentirse libre para hacer lo que le apetezca, ni que no pueda intentar ser fiel. En principio, existe la presión formal para encontrar un campo amplio de algo que ni siquiera son equivalencias, pero creo que a veces es una invención absolutamente nueva”.

Bheki Peterson también dijo: “El segundo punto de importancia, y no es una cuestión puramente formal, es nuestro sentido del repertorio cultural en el que nos basamos. Por ejemplo, en la narrativa oral africana está claro que muchas de las historias son relatos conocidos, pero se trata de lo que uno aporta a la historia, ¿qué tipo de inventiva, que tipo de innovación se aporta? Todos tenemos la impresión de que sabemos de qué va la historia, por lo que el papel del nuevo narrador es ser siempre consciente de lo que sabe, de lo que resalta de forma diferente, de las digresiones que hace, y esto es, en cierto sentido, una agradable invitación al juego y a la improvisación... Todos venimos de un tipo de repertorio cultural. Por eso, no se trataba simplemente de saber cómo adaptar; en nuestra percepción de la adaptación sabíamos de manera implícita que cualquier intento de producir una fotocopia iba en contra de lo que nos proponíamos. ¿Qué podíamos aportar al original para añadirle algo nuestro?”

Queda claro, por lo que dice Bheki Peterson, que tanto para él como para Ramadan Suleman la adaptación era una acción interpretativa y expresiva que implicaba nuevas invenciones, digresiones de la narrativa original, y la voluntad de dejar una impronta propia sin por eso dejar de respetar el espíritu del

original. Este tipo de adaptación no está determinada por la necesidad de ser fiel a la historia de una novela, una fidelidad que los ejecutivos de estudios cinematográficos consideran como lucrativa. Es una forma de adaptación caracterizada por el valor de la infidelidad, de la inventiva, y tiene una función específica: no se trata de ganar dinero, sino de educar y animar al público, particularmente en África, aunque no solo en ese continente. Es también, como recalca Bheki Peterson, una forma de adaptación basada en los principios de la tradición oral africana.

No solo Bheki Peterson habla de la adaptación en este sentido. En mi libro sobre la adaptación africana demuestro que esta actitud hacia la adaptación ha prevalecido en todo el continente africano, desde Sudáfrica hasta el África occidental. Esta actitud significa que la adaptación africana ha tomado un camino muy distinto al de la adaptación hollywoodiense. También diverge del énfasis que caracteriza a la adaptación europea, que tradicionalmente ha sido vinculada a la idea de un “gran autor”, que puede ser un gran escritor, como Shakespeare, cuyas obras se adaptan constantemente para el cine, o un gran director, como Stanley Kubrick, que adapta novelas menos conocidas para “grandes películas”. Es una forma de adaptación basada en la condición y la importancia.

En la película *Llanto por la tierra amada* (1995), una adaptación de la novela homónima de Alan Paton publicada durante el apartheid en 1948, Darrell James Roodt cambia la historia en varios puntos para hacerla más asequible al público sudafricano contemporáneo. La novela de Paton fue muy controvertida, como lo ilustra claramente la película de Lionel Rogosin *Come Back, Africa* (1959) en una maravillosa escena donde los protagonistas reprochan a la novela su falta de realismo. En su adaptación, Darrell Roodt realiza dos significativos cambios narrativos para poner énfasis en el racismo blanco que sigue existiendo en la Sudáfrica posapartheid. En primer lugar, el protagonista James Jarvis es un hombre mucho menos simpático en la película que en la novela. James Jarvis es un terrateniente blanco cuyo hijo ha sido asesinado por un joven negro. En la película de Darrell Roodt, James Jarvis se niega a darle la mano a un hombre negro, cuando en la novela sí lo hacía. Darrell Roodt transforma este personaje en un hombre mucho más antipático y racista para reflejar la persistencia del racismo blanco después de la caída del régimen del apartheid. Por otro lado, la escena del entierro del hijo está narrada de forma muy lineal en la película. Sin embargo, en el montaje de esta secuencia, el cineasta ralentiza algunas imágenes de extrema violencia racista para que el público contemporáneo sudafricano entienda que la brutalidad actual en Sudáfrica tiene su origen en la violencia blanca de la época del apartheid.

En mis investigaciones sobre la adaptación literaria africana, también he estudiado las adaptaciones de obras no-africanas realizadas por cineastas africanos. Estos realizan lo que suelo llamar “la africanización” de literatura extranjera o canónica. Mencionaré aquí el ejemplo de *La Genèse* (1999), adaptación del director maliense Cheick Oumar Sissoko. Al contrario de lo que el título indica, no es una adaptación exclusivamente de la Biblia, sino también

del Corán y de la Tora. La película trata de los orígenes de la humanidad; el cineasta realiza unos cambios narrativos bastante importantes respecto al original y contextualiza la historia en Mali. En la película, Jacob envía a sus hijos a Egipto para que se reconcilien con José, algo que no ocurre en el Génesis; los hijos no saben que José está vivo. La película muestra imágenes de la montaña Hombori, donde hubo conflictos con los tuaregs. La intención de Sissoko es basarse en una historia tan universal como la de Jacob y Esaú para hacer una severa crítica de los conflictos fratricidas, refiriéndose en particular a conflictos contemporáneos como los de Mali, de Ruanda o de los Balcanes, y transmitir al público que una reconciliación posterior es posible.

Estos ejemplos ilustran cómo la adaptación en África siempre ha estado vinculada a valores sociales e históricos que dependen de una cierta conexión entre el escritor, el director, el público y el contexto sociopolítico. De este modo es posible analizar la adaptación en África según su función. He identificado cuatro funciones de la adaptación africana: la conservación, la crítica, la domesticación y la internacionalización.

La conservación

La conservación plantea los motivos que llevan al realizador a elegir una novela en particular para su adaptación y por qué le parece importante preservar la historia para la posteridad. También comprende los elementos de la novela que el director intenta conservar y los que rechaza, lo que el realizador considera como el espíritu de la novela y cómo trasladará este espíritu al medio cinematográfico. En África, donde existe poca documentación acerca de la narrativa, ya que la mayoría se ha conservado oralmente y también porque la industria editorial es paupérrima, el medio cinematográfico es una excelente posibilidad para preservar el importante patrimonio oral del continente.

La película del cineasta mauritano Med Hondo, *Sarraounia* (1987), adaptación de la novela homónima (1980) del escritor nigerino Abdoulaye Mamani, fue una forma de conservar la importante narrativa histórica de Sarraounia, una mujer que reinó en el siglo XIX en una zona del África occidental poblada por los aznas, quienes lucharon con gran valentía contra los colonos franceses y consiguieron vencerles mediante una táctica de guerra de guerrillas. En el extranjero, donde se asume que la mayoría de los países y culturas africanas son patriarcales y que las mujeres están oprimidas, la conservación de esta historia es vital para recordar a los espectadores que muchas sociedades africanas fueron matriarcales, con mujeres fuertes y poderosas a la cabeza.

La fuerza y poder de las mujeres africanas vuelve a ser validada en la película del director senegalés Joseph Gai Ramaka, *Karmen Gei* (2001), una adaptación moderna de *Carmen*, la ópera de George Bizet. La Karmen de Gai Ramaka es una mujer bisexual. Por otro lado, aprovecha la oportunidad que le ofrece la adaptación de *Karmen Gei* para recordar a los espectadores la importancia de las heroínas senegalesas. Las mujeres homenajeadas en la película son las valientes mujeres de Nder, que el 5 de marzo de 1820 prefirieron morir por las llamas a ser secuestradas por los invasores musulmanes; así como

Aline Sitoe Diatta, reina de Casamancia, una región del sur de Senegal, desde 1940 a 1942, que se opuso al reclutamiento forzoso de los jóvenes por parte de los franceses para luchar en la Segunda Guerra Mundial. Aline Sitoe Diatta fue arrestada y deportada por el ejército francés y nunca más se supo de ella.

La crítica

Numerosos cineastas africanos, y seguramente todos los cineastas cuyas obras analizo en mi libro, han escogido textos antiguos y los han actualizado para criticar situaciones y experiencias contemporáneas. Más aún que la crítica al colonialismo o a la epistemología extranjera, la autocrítica promovida a través de la adaptación por parte de los cineastas africanos resulta muy interesante. La película del director de Burkina Faso Dani Kouyaté, *Sia, le rêve du python* (2001), retoma la crítica del mito precolonial del África occidental erigida por el texto teatral original, *La Légende du Wagadou vue par Sia Yatabéré* (obra publicada por primera vez en 1994), del dramaturgo mauritano Moussa Diagana. La obra teatral, como la película, se basa en el mito fundacional del imperio Soninke o Ghana (que no debe confundirse con la actual Ghana). El mito de Wagadou sugiere que el declive del imperio Ghana se debe a no haber realizado el sacrificio anual de una virgen, que cada año traía lluvias de oro. Siguiendo al escritor Moussa Diagana, Kouyaté hace una acerba crítica feminista contra esta antigua cultura sacrificial y el mito que se forma a su alrededor, poniendo en evidencia su hipocresía: Diagana y Kouyaté afirman que las élites no solo sacrificaban vírgenes, también las violaban antes de matarlas.

La domesticación

La tercera función identificada es lo que llamo “domesticación”. Esta función está profundamente conectada con la idea del público local. Plantea la cuestión del idioma, la ubicación y el repertorio estético y cultural que debe utilizar el director. Tal como nos enseñó Ousmane Sembène, la cuestión del público es vital, y me parece una presunción por parte del artista afirmar que no es responsabilidad suya pensar en el público. Los artistas deben pensar a quién dirigen sus obras, con quién intentan comunicarse. Sembène tenía muy claro quién era su público principal. Reconocía que los lectores de sus novelas eran europeos o miembros de la élite africana culta que hablaban francés, mientras que el público fundamental de sus películas era ante todo el pueblo senegalés, algo que influyó mucho en su forma de hacer cine. A partir de *Mandabi*, rodada en 1968, adaptó sus novelas, escritas en francés, a idiomas africanos, lo que puede considerarse como una domesticación de sus propias novelas.

Hablando del uso de lenguas locales, el director nigeriano Tunde Kelani dice: “Siempre me ha entusiasmado la literatura; de joven leía todo cuanto caía en mis manos. Nací y me crié en la comunidad yoruba, y descubrí la literatura yoruba muy pronto... Le leía libros a mi abuelo a la luz de una lámpara de queroseno. No había electricidad. Me tumbaba en una alfombra y él me escuchaba... Siempre alimentó mi fantasía. Desde que aprendí a leer y a hablar en inglés, busqué historias en inglés... Sin embargo, todas las películas



Escena de la película *Fools* de Ramadan Suleman (1997).
© jba production.



Escena de la película *Terra Sonâmbula* de Teresa Prata (2007).
© Ukbar Filmes Lda.

que he realizado en inglés han sido un fracaso... He fracasado porque mi público principal es yoruba y se enfada cuando hago algo en inglés. Utilizan mis películas para el estudio del idioma yoruba, tanto en mi tierra natal como en la diáspora. Quedan muy desilusionados cuando cambio de idioma”.

En *Tsotsi*, el director sudafricano Gavin Hood se arriesgó negándose a utilizar actores de Hollywood y contratando a actores de los extrarradios, como Presley Chweneyagae; usando música sudafricana kwaito, y el tsotsitaal, el idioma local. Pero valió la pena. La película ganó un Oscar y fue un éxito de taquilla.

La domesticación consiste a menudo en escoger un texto extranjero y re-interpretarlo para el público local. Numerosos cineastas africanos africanizan o domestican textos extranjeros para reivindicar su pertenencia a la historia africana y para reintroducir África en la historia de la humanidad, como hizo el director senegalés Joseph Gai Ramaka con su adaptación de la ópera *Carmen*, de Georges Bizet; el director maliense Cheick Oumar Sissoko con su adaptación del Génesis, o el realizador sudafricano Tim Greene al adaptar *Oliver Twist*, de Dickens.

La internacionalización

La cuarta y última función identificada en la adaptación africana es lo que denomino “internacionalización”. Aunque en general sea diametralmente opuesta a la “domesticación”, no significa que se excluyan mutuamente. El proceso de internacionalización en la adaptación se activa cuando el director quiere llegar a un público amplio, de ámbito global o internacional. Esta función implica inevitablemente cuestiones de lenguaje. Plantea también el problema de trasladar una historia local a un relato que el público no local pueda entender. Las adaptaciones cuya función es la internacionalización tienden a tener como objetivo ser lucrativas, y existen pocos casos africanos de internacionalización. Y eso nos remite al punto de partida acerca de la diferencia fundamental entre la adaptación africana y la adaptación hollywoodiense, ya que los adaptadores africanos en general no escogen adaptar una novela para ganar dinero. La mayoría de las adaptaciones realizadas en África y que caen dentro de esta categoría han sido hechas por directores extranjeros, y en general adulteran el importante compromiso de las novelas con los temas de raza, clase y género.

La directora martiniqueña Euzhan Palcy adaptó la novela *A Dry White Season* (1979), del escritor sudafricano André Brink. Eligió esta novela sobre todo por la presión de los productores hollywoodienses, que no aceptaban a una protagonista negra, por lo que buscó un libro con una protagonista blanca para poder llegar a un público internacional.

Antes de concluir, querría hacer una observación: Cuando se echa un vistazo a una lista de adaptaciones africanas dividida por zonas y regiones, sorprende ver que numerosas obras literarias básicas de autores africanos negros todavía no han sido adaptadas. En la Feria Internacional del Libro celebrada en Zimbabue en 2001, Ali Mazrui propuso que un jurado votase los cien me-

jores libros africanos escritos hasta entonces. Aunque algunos aspectos de esta lista dieron pie a controversias, ya que la selección de un jurado siempre es subjetiva, es una lista perfectamente indicativa de las grandes obras literarias africanas. Sin embargo, solo nueve de estos libros, desde que se publicó la lista en 2002, han sido adaptados para la gran pantalla. Estos nueve libros son los siguientes:

Una de las historias de Charles Mungoshi (Zimbabue), por Tsitsi Dangarembga.

El testamento del Sr. Napumoceno, de Germano Almeida (Cabo Verde), por Francisco Manso.

A Dry White Season, de André Brink (Sudáfrica), por Euzhan Palcy.

Terra sonâmbula, de Mia Couto (Mozambique), por Teresa Prata.

Sarzan, de los *Cuentos de Amadou Koumba*, por Momar Thiam.

An Ambiguous Adventure, de Cheikh Hamidou Kane (Senegal), por un director no africano.

Soundjata, de Djibril Tamsir Niane (Senegal), por Dani Kouyate.

La grève des battus, de Aminata Sow Fall (Senegal), por Cheick Oumar Sissoko.

Country of my Skull, de Antjie Krog (Sudáfrica), por un director no africano.

Y de estos nueve libros, cinco son adaptaciones hechas por directores no africanos. También cabe destacar que tres de estas nueve obras son de escritores blancos, por lo que solo seis de las obras adaptadas al cine han sido escritas por autores africanos negros.

¿Dónde están las adaptaciones de las grandes obras de escritores africanos negros, como estos, por ejemplo?

Mine Boy, de Peter Abrahams

Todo se desmorona, de Chinua Achebe

La flor púrpura, de Chimamanda Adichie

Mi carta más larga, de Mariama Ba

Formas de morir, de Zakes Mda

Condiciones nerviosas, de Tsitsi Dangarembga

Secretos, de Nuruddin Farah

Crónicas abisinias, de Moses Isegawa

Las novelas de Ngugi

Season of Migration to the North, de Tayib Saleh

The Famished Road, de Ben Okri

El bebedor de vino de palma, de Amos Tutuola

The Stone Virgins, de Yvonne Vera

Es esencial que obras como estas sean adaptadas para que estas historias sigan vivas para el público nuevo, para el público sin alfabetizar y para el público más joven, que desgraciadamente no lee tanto. El cineasta maliense Cheick Oumar Sissoko me dijo en una entrevista: “El interés [en adaptar una obra literaria] en África reside en que, ante todo, no leemos mucho, y además los libros no existen [en grandes cantidades]. Por otra parte, las novelas tienen la

capacidad de tocar los problemas en profundidad, de introducirse en las sociedades africanas. Nos ofrecen la posibilidad de entender mejor estos problemas y estas sociedades. Es la novela la que determina la evolución de nuestras sociedades” (2003).

En el mismo sentido, el adaptador sudafricano Bheki Peterson dijo: “Sin literatura no hay cine. Es tan sencillo como eso. El cine es básicamente una consecuencia de la literatura”. (Entrevista FESPACO, 2011)

Para concluir, la adaptación de novelas para la pantalla en África tiene el potencial de asumir tres funciones: Conservar la literatura africana más importante, despertar el interés por las novelas, y así ampliar el mercado de la literatura africana, algo necesario para sostenerla.

Poner al alcance de un público no alfabetizado importantes novelas con toda su complejidad.

Conservar las culturas africanas para la posteridad.





Intervinieron en la mesa:

Carlos Domínguez, coordinador del Espacio Profesional-FCAT y moderador de la mesa.
Newton Aduaka, cineasta nigeriano, ganador del Etalon de Yennenga, en el Fespaco 2007,
y del Griot de Arcilla al Mejor Director, en el FCAT 2007, por la película *Ezra*.

Actualmente Newton Aduaka adapta al cine la obra *Oil on Water*, del escritor nigeriano
Helon Habila. Wanuri Kahiu, cineasta keniana, galardonada con numerosos premios por el
largometraje *From A Whisper* y por el original cortometraje de ciencia-ficción *Pumzi*,
miembro del jurado de la 8ª edición del FCAT.

Martin Stellman, guionista británico residente en Tarifa, autor de guiones y argumentos de
famosas películas como *Quadrophenia*, de Franc Roddam (1979).

Lindiwe Dovey, ensayista y profesora en la SOAS, Escuela de Estudios Orientales y Africanos
de Londres, autora del ensayo *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen*
(Columbia UP, 2009).

Daouda Coulibaly, cineasta maliense ganador de numerosos premios por
su cortometraje *Tinye So*.

La adaptación cinematográfica de obras literarias

/

Transcripción de la mesa redonda *Pantalla Escrita*
organizada en el marco de la 8ª edición del FCAT, 18 de julio
de 2011, Sala Silos, Tarifa.

Carlos Domínguez: Me gustaría presentarles a Newton Aduaka, guionista y director de cine. Nos visitó en 2009 con la película *Ezra*, ganadora del Griot de Arcilla a la Mejor Dirección, si no me equivoco. Newton es de Nigeria y en 2009 hablamos mucho de literatura. Los autores nigerianos, tanto los más conocidos como la nueva cantera, son de una increíble creatividad, además de ser capaces de reflejar e impulsar a la sociedad. Podemos ya pasar a hablar de la necesidad de explorar la literatura africana a través del cine y tomarle el pulso a la sociedad. Newton trabaja actualmente con Helon Habila, un autor nigeriano del que ya adaptó la novela *Waiting for an Angel*, que aún no se ha rodado de momento. Ahora trabaja en la adaptación de la nueva novela de Helon Habila, *Oil on Water*, una obra que aporta muchas claves acerca de lo que pasa en Nigeria. Y no solo en Nigeria, sino acerca de cómo funciona nuestro mundo.

Me gustaría que Newton nos comentara cómo es este proceso, qué le interesa en una novela o, mejor dicho, qué empieza a llamarle la atención en un libro como director de cine, qué le lleva a pensar que puede transformarse en una película.

Newton Aduaka: Ante todo, buenos días. Gracias por venir y gracias por haberme invitado.

Bien, hablemos de *Oil on Water*. Creo que todo empezó a partir de mi relación con el escritor, Helon Habila. Me entregaron un libro francamente mal editado. Un libro muy rudimentario. Algo como una copia de una copia de una copia, como cuando se está en el colegio. Las letras se juntaban, las palabras también, la impresión era mala, muy desigual. El libro tenía siete capítulos y cada capítulo era una historia diferente. No había una narrativa que conectase los diferentes capítulos, se trataba más bien de siete historias cortas dentro de un mismo libro. Sin embargo, existía un vínculo, pero no era claro. Los personajes entraban y salían en los diversos capítulos. Me impresionó el hecho de que las historias transcurrieran a mediados de los ochenta, la época en que me fui de Nigeria. En ese momento buscaba una historia que pudiera contar en una película y que estuviera localizada en Nigeria. Tardé dos años y medio en escribir el guión, trataba de la guerra de Biafra. El primer guión tenía 350 páginas y se basaba en una enorme documentación a partir de artículos de prensa, libros. Empecé a buscar financiación. Entonces vivía en Inglaterra y, la verdad, a nadie le interesaba

el proyecto, nadie quería saber nada de Biafra. Me invadió el desaliento, pero intenté convertirlo en un documental. Tampoco interesaba. Acabé por abandonar el proyecto.

A partir de ese momento, empecé a buscar una historia que me permitiera crear algo, pero el tiempo pasaba. Llevaba mucho tiempo fuera de mi país y por eso quería basarme en algo escrito por alguien que viviera allí. En 2005, unos diez años después, encontré un libro no muy grueso titulado *Jail Stories* y luego, *Waiting for an Angel*, una novela más larga. Me interesó mucho. Hablamos del año 2005, bajo el régimen de Obasanjo. Seguían vigentes todas las razones por las que yo había abandonado Nigeria: el desplome del sistema educativo, un régimen militar opresivo a todos los niveles, el colapso absoluto del tejido social. Al leer el libro tuve la sensación de que había encontrado lo que buscaba, como si contara algo personal, mío. Lo digo porque mis películas son muy personales. Siempre intento crear películas que me lleguen al corazón, sea cual sea la historia. Pero deben tener algo personal.

Waiting for an Angel o *Jail Stories* es una novela así. Empecé a trabajar en la adaptación de la novela. En ese momento, no me preocupé por el escritor. Simplemente pensé que si conseguía hacer un guión a partir de la novela, ya tendría tiempo para conseguir los derechos. Después de redactar las primeras treinta páginas, llamé a una amiga mía que vive en Suiza para que las leyera. Le interesó y decidió ayudarme a encontrar financiación para el proyecto; así podría dedicarme sobre todo a escribir el guión. Acabé la primera versión y empezamos a mandarlo a los sitios habituales que ofrecen una primera financiación y conseguimos un poco de dinero, concretamente entre seiscientos y setecientos mil euros. El proyecto tenía un presupuesto de dos millones de euros. Entretanto, había conseguido la financiación de *Ezra* y decidí rodarla sin esperar más. Pero al hacerlo, perdimos la financiación que habíamos conseguido para *Waiting for an Angel*, así como la opción a los derechos de la novela. Eso último no nos preocupaba, podíamos recuperar la opción, pero no la primera financiación. Y peor aún, había perdido el primer ímpetu necesario para llevar a cabo un proyecto tan complicado como este. Todo quedó en suspenso. Otra persona se hizo con los derechos de la novela y tuve que renunciar a esos derechos.

Sin embargo, hablé con Helon Habila y me contó que estaba escribiendo otro libro sobre un tema muy interesante que transcurría en el delta del Níger. Era una historia contemporánea, transcurría en la actualidad y era algo que me interesaba, ya que tocaba el tema del colapso del tejido social de mi país, de Nigeria. Asimismo, era una historia personal. También tenía que ver con Biafra, al tratarse del delta del Níger. Reunía todos los elementos necesarios. El relato contaba la historia de un joven que, durante un viaje, despierta y ve por primera vez la sociedad en la que vive y el mundo que le rodea. Además, enlazaba con otra cosa que me interesa muchísimo, el colonialismo y el poscolonialismo. Quinientos años de historia africana. Hablamos aquí de un sistema capitalista viciado del que la esclavitud for-



Newton Aduaka en la mesa *El cine africano y la adaptación literaria*, Tarifa, junio 2011.
© FCAT.



Participantes a la mesa redonda *El cine africano y la adaptación literaria*, Tarifa, junio 2011. (Carlos Domínguez, Wanuri Kahiu, Martín Stellman, Newton Aduaka, Lindiwe Dovey). © FCAT.

maba parte. Este sistema involucraba a personas inteligentes que, sin embargo, estaban a favor de la esclavitud, y dicha esclavitud giraba en torno a África. Intuí inmediatamente el concepto total de la historia y le dije a Helon Habila que quería leerla. En cuanto Helon tuvo un borrador que le satisfacía, me lo mandó, empecé a leerlo y desde las primeras cinco páginas, la novela me cautivó. Leí la novela casi de un tirón, en dos o tres días. Sabía que quería rodarla.

Le llamé inmediatamente y le dije que estaba interesado en comprar los derechos. Hablé con su agente, al que yo conocía por la novela anterior, *Waiting for an Angel*. Conseguí la opción para los derechos de adaptación. Sin embargo, Helon me dijo que quería ampliar esta primera versión de la novela. Tenía ideas que no había incorporado al libro y quería que se incorporasen a la versión cinematográfica. Me pareció fantástico y una buena idea que el trabajara conmigo en la primera versión del guión. Una vez transformado en un guión, me podía encargar de convertirlo en algo más personal. Me gustó la idea. Ahora nos encontramos en este punto, él está trabajando en la primera versión y yo estoy esperando a que termine para leerla. Mientras tanto, trabajo en el guión de otro proyecto. Espero que Helon me entregué la primera versión de *Oil on Water* en julio. A partir de ese momento, empezaré a trabajar en el guión.

Carlos Domínguez: Has dicho que tuviste que abandonar la primera adaptación de una obra de Helon. Sé que Helon Habila es periodista o, mejor dicho, que era periodista y que ahora es escritor. Creo que este hecho se refleja en la novela. Tiene un estilo increíblemente visual, algo que, no cabe duda, debe ayudarte a la hora de adaptar la obra a la pantalla. Pero ¿en qué consiste el proceso de adaptación? Cuando se lee una novela, ¿cómo se empiezan a trasladar las palabras en acciones, en imágenes? ¿Es difícil decidir qué debe cortarse, transformar el lenguaje novelístico al cinematográfico?

Newton Aduaka: Hay una diferencia entre esta adaptación y la de *Waiting for an Angel*. De esta última, escribí cinco versiones del guión. Fue mi primera adaptación literaria. Es verdad que había adaptado un libro de Carlos Saura en la Escuela de Cine. Pero en el caso de *Waiting for an Angel*, leí la novela y la puse de lado. Una vez leída la historia, empecé a escribir el guión como si fuese algo mío. Puede decirse que al hacerlo así, me había liberado de la novela. En ningún momento tuve el libro delante, nunca releí un capítulo ni usé diálogos de la novela. Más bien incorporé el libro en mí mismo antes de reflejarlo en el guión.

Si hablamos de *Oil on Water*, debo decir que es un libro muy denso y que su adaptación cinematográfica plantea un reto enorme. Sin embargo, tengo una idea, sé más o menos lo que quiero hacer. En mi opinión, se trata de una novela posconradiana. Creo que aquí volvemos a estudiar “el corazón de las tinieblas”. Tenemos a una mujer y muchas cosas que no están en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. Pero en realidad se trata de lo que había imaginado Conrad, la oscuridad en ningún momento es el temor

de los africanos. Las tinieblas son las tinieblas de los personajes blancos, no de los africanos, son la paranoia de los blancos, salen de la imaginación de los blancos. Por eso volvemos a *El corazón de las tinieblas*, pero esta vez en busca de una mujer. Se trata de la mujer de un trabajador de una plataforma petrolera. Poco a poco descubrimos que existe una corrupción histórica, estatal, incluso de la propia sociedad. El protagonista mismo depende de sus ambiciones. También hay un escritor joven, moderno, optimista, que busca la noticia que marcará su carrera, al que acompaña una especie de mentor mayor que él. Me gusta la idea del profesor y del alumno, y el momento en que éste encuentra su independencia. Un profesor solo puede enseñar hasta cierto punto y siempre llega el momento en que debe cortarse el cordón umbilical, en que el alumno busca su camino solo. Todos esos personajes míticos que le llevan en su viaje, el barquero y su hijo, tal como están descritos por Helon, forman parte de la historia, son parte del lugar, pertenecen al país. Esos dos periodistas vienen de la ciudad, de Lagos. Los ha contratado y los envía el marido británico de la mujer a la que buscan. A pesar de ser nigerianos, son extranjeros. Por ejemplo, desconocen el idioma que se habla en esas regiones. Al hablar de África, se suele pensar que África es uniforme, que se habla el mismo idioma, que es un mismo pueblo. Pero esos dos hombres, que vienen de Lagos, a unos cuantos cientos de kilómetros del delta del Níger, no tienen ni la menor idea de lo que ocurre allí. Casi podría decirse que vienen de Suiza, por ejemplo. Tiene mucho que ver con lo que descubre el blanco en *El corazón de las tinieblas*. A pesar de que el periodista ha nacido en el delta, ha estudiado en Lagos. Es un viaje de regreso a los orígenes, mientras busca a la mujer secuestrada. Habla con otros periodistas y redescubre su pasado, su realidad.

Me parece que la forma en que están desarrollados los personajes es muy interesante para una película porque todos, de una forma u otra, están luchando: unos con el presente, otros con el pasado e incluso algunos con el futuro. Esta combinación de personajes lleva al lector al fondo de la historia. Una historia muy bien ambientada, muy visual, gracias a los paisajes, a la situación de los personajes. Creo que la novela plantea un espléndido reto para su adaptación cinematográfica.

Y eso, en mi opinión, es el gran talento de Helon. Somos muy amigos, y quizá no debería decirlo, pero somos de la misma generación. Ambos vivimos la guerra; mientras crecíamos conocimos entre diez y doce regímenes dictatoriales; fuimos testigos del golpe de Estado; mientras íbamos al colegio, pasamos del sistema de medición británico al métrico, un cambio que no fue fácil para todos. Recuerdo cuando, de niño, se pasó de conducir a la izquierda a conducir a la derecha. Vivimos todos estos cambios, estas desorientaciones, el cambio de la libra esterlina al naira. Fueron muchos cambios. También somos hijos de padres que vivieron la euforia inicial posindependencia y que acabaron por ver el colapso, empezaron a ver cómo se desmoronaba el sueño inicial. Pero, curiosamente, seguían viéndose empujados hacia una educación colonial. Todo esto dio pie a un gran conflicto,

a una gran confusión. Ambos compartimos estos sentimientos. Al leer sus novelas es como si leyera algo que yo escribiría si fuese escritor. A pesar de ser un periodista de redacción de noticias, tiene un extraordinario talento como novelista creativo y sabe describir el menor detalle.

Mi idea es hacer una película muy visual, pero con mucho trasfondo, muchas historias previas. Sin embargo, esto no significa que explique todo este trasfondo. Se trata más bien de un misterio que el público debe descubrir por sí mismo fuera del contexto del mundo en que viven los personajes. Pero también creo que lo verá a través del problema del delta del Níger, el problema del petróleo, de la corrupción a la que da pie en Nigeria. Supongo que habrán oído hablar de eso antes de entrar a ver la película. Prefiero plantearlo de forma que el espectador lo viva visualmente. Me gusta llevar al público a un lugar, encerrarle en un espacio para que sienta las cosas. Mis películas son así. El espectador puede entrar con una idea preconcebida, pero a medida que se adentra en la historia, se da cuenta de hasta qué punto lo ignora todo. Se encuentra en un punto lleno de belleza, pero es una belleza degradante, corruptora. Hay momentos increíbles en la novela. Por ejemplo, las comunidades religiosas. Otro tema muy interesante en África, en Nigeria, es la religión que puede describirse como una adaptación de las religiones locales al cristianismo. Siempre digo que cuando se habla de cristianismo en África, no se trata del cristianismo del Papa. Leen los mismos libros sagrados, hablan del mismo Dios, pero cuando se entra en su mente, las percepciones son distintas. Ya no se trata de un anciano de barba blanca y de otro hombre más joven de pelo largo en una cruz. Las percepciones interiores, la comprensión inconsciente de esos iconos es muy diferente. Y esas son las cosas que me gustaría tocar de la cultura africana, nigeriana, donde se sabe lo que es el cristianismo, pero donde hay que entrar en las mentes, en el subconsciente africano y mostrar las diferencias con el subconsciente occidental.

Pero eso es un viaje personal. Mis películas surgen de mi viaje personal. Para bien o para mal, no soy etnólogo ni antropólogo; tampoco sé distanciarme a la hora de escribir, ni hacer una película con frialdad intelectual. Un análisis de este tipo tiene un lugar y un tiempo. Les parecerá que hablo de una forma muy abstracta, pero al referirme a la novela y a su adaptación, no puedo decir cómo será hasta que haya escrito el guión. No trabajo como un guionista y tampoco ruedo el guión al pie de la letra. Para mí, realizar una película es una progresión constante y no sé cómo será la película hasta que la acabe. Por eso intento explicarles de dónde vengo para poder ofrecerles un planteamiento de los elementos cinematográficos de la adaptación, las pinceladas que utilizaré cuando ruede la película.

Carlos Domínguez: Lo que dices me parece muy interesante. Por lo que deduzco, tu adaptación es una creación nueva inspirada en una obra literaria. Más que una traducción de la palabra a la imagen, podría describirse como una transposición, aunque tampoco es eso exactamente. Se trata más bien del trabajo de transcripción que hace un músico para adaptar una

obra musical, por ejemplo, del violín a la trompeta. De un instrumento a otro. El violín tiene ciertas pautas, ciertos patrones, ciertos elementos que componen su sonido, mientras que la trompeta tiene otros. Hay que conocer lo dos para proceder a la transposición.

Newton Aduaka: Efectivamente, así es como planteo la adaptación.

Carlos Domínguez: Tampoco creo que funcionase si te pidiesen que adaptaras una novela cualquiera al cine.

Newton Aduaka: Exacto, debe ser algo muy personal, si no, no entendería de qué estoy hablando. Necesito comprender con profundidad el material con el que trabajo, es muy importante para mí. Es verdad que confío en ciertas cosas. Por ejemplo, en que mi sensibilidad se basa en todo lo que me preocupa como africano. Llega un momento en que no es necesario intelectualizar por qué África es así. Ya lo sé, conozco todas las razones, he superado esto, he llegado más allá. Ahora me toca intentar contar las cosas que me planteo y hacerlo desde mi sensibilidad, confiando en mi sensibilidad. Pero ahora mismo no sé exactamente cómo será la película. Por ejemplo, la profundidad de la ponencia que ha leído hoy Lindiwe Dovey me ha impresionado. Y lo aprecio sinceramente porque, a veces, se necesita un espejo para ver lo que se hace.

Carlos Domínguez: Martin Stellman es guionista, vive aquí, en Tarifa. Cuando le invitamos a participar en esta mesa redonda, nos dijo que nunca había hecho adaptaciones, al contrario. Recalcó que era guionista de obras originales y que participar en la mesa redonda quizá sería contraproducente. Pero creo que podemos tener un debate abierto. Y lo digo porque, cuando asistí a clases y talleres de Escritura de Guión, descubrí que hay profesores que rechazan la adaptación literaria, mientras que otros defienden la teoría de que todo es una adaptación. Se adapta una idea, una noticia que ha salido en el periódico, una novela, pero siempre se adapta algo que uno tiene en la mente o en el corazón para un guión cinematográfico y su posterior conversión en una película. Depende de cómo se quiera entender.

Martin defiende el papel del guionista como creador de pleno derecho que no necesita la fuente de una novela, de una obra. Por lo que acaba de decirnos Newton, hay una base literaria, pero también tiene mucho que ver con un trabajo original. Dado el proceso que él emplea, me parece que la adaptación convierte el trabajo, sin quitar mérito a la novela ni tampoco al escritor, en una recreación, en algo nuevo, no es realmente una transposición.

Martin, ¿qué te ha parecido las palabras de Newton? ¿Qué opinas al respecto?

Martin Stellman: Buenas tardes. No hay que olvidar que Shakespeare partía de muchas historias que circulaban entonces, en el siglo XVI, como por ejemplo, *Romeo y Julieta*. Esas historias estaban ahí. No tengo ningún problema con la adaptación, ni mucho menos. De hecho, me ha parecido muy interesante lo que ha dicho Lindiwe Dovey acerca la “contemporización”. Seguimos haciendo versiones contemporáneas de las obras de



Escena de la película *Pumzi* de Wanuri Kahiu (2009).
© Wanuri Kahiu.

Shakespeare, con ropa moderna, para poder aplicarlas al momento. Creo que mi problema con la adaptación nace al descubrir que, después de trabajar quince años escribiendo guiones, la tendencia es alejarse del original. Eso probablemente sea una condición comercial. Siempre debemos tener en mente que nosotros, los guionistas, somos parte de una industria, que dicta que el proyecto debe tener una base comercial sólida. Puede tratarse de una obra de teatro que haya tenido éxito en el West End londinense, o de un héroe de cómic. De hecho, se ha convertido en algo casi obligatorio, una tradición en la cinematografía occidental, por lo que cada vez es más difícil vender un guión original. Mi reacción tiene que ver con esta frustración. No es más. A los que intentamos escribir guiones originales, nos cuesta aceptar la situación actual.

En mi opinión, el peligro reside en que la adaptación se convierta en una excusa para sustituir la capacidad de invención. Al tener una obra que ya existe, todo se hace más industrial y me parece muy difícil trabajar dentro de este contexto.

Carlos Domínguez: Newton, ¿cómo has presentado las cosas a Helon? Quiero decir, la película que vas a hacer no va a ser necesariamente igual al libro. ¿Cómo le has planteado la probabilidad de llegar a recrear su propia creación?

Newton Aduaka: Obviamente, la película nunca va a ser el libro, pero ¿cómo se plantea la recreación de la obra literaria? En una primera versión, el guionista incluye todas sus ideas. Puede que la narrativa no sea lógica, pero suelo tardar entre una y dos semanas en redactar la primera versión de un guión. No quiero pasar demasiado tiempo escribiendo, y por eso no empiezo a escribir hasta tener toda la imagen, la idea completa en la mente. Cuando la tengo, me precipito sobre la página en blanco y la saco de golpe. Luego viene el proceso de la reescritura, se profundiza en los personajes, se trabaja los diálogos, etcétera. Lo que espero de Helon es que me cuente secuencias, lo que tiene en su mente; y yo, a partir de ahí, entro y lo destrozo todo. Debo encontrarme a mí mismo dentro de esto. Si no me encuentro a mí mismo, no puedo adaptar la novela, no puedo hacer una adaptación directa. Aunque tengamos la misma sensibilidad, aunque sienta lo que él siente, lo que él ve, lo que él oye, aunque todo el contenido del libro esté muy cerca de mí, hay una parte de mí, mi yo, mi pequeña voz, que debe salir y dominar la historia. Lo que él haga no me preocupa. Para mí, siempre estará bien, lo importante es que salga de él. Después ya entraré yo.

Lindiwe Dovey: Es muy interesante escucharte hablar acerca de este proceso, de cómo escribes el guión, Newton. De cómo utilizas metáforas para describirlo, metáforas visuales, musicales, pictóricas. Entiendo que a la hora de hacer una adaptación, no puedes hacer una adaptación directa. Tu eres un director visceral: te preocupas por el aspecto visual, por la interpretación, pero ¿esto es algo que te atrae o que, al contrario, te impide ser el realizador que deseas ser? He visto cómo funciona tu imaginación cuando lees una novela. Newton y Martin, me encantaría que tuvierais una

conversación como guionistas, ya que es un papel totalmente diferente del de director, de realizador. El guionista tiene otro papel, no tiene que visualizar la película como lo hace un director de cine. Me gustaría saber vuestra opinión acerca de esto.

Martin Stellman: Personalmente creo que es un error pensar que un buen guionista no se preocupa por el aspecto visual. A menudo leo guiones que me han entregado y acabo desesperándome porque están escritos con estilo literario. Sin embargo, me gustaría ver un lenguaje cinematográfico, ver que la escena se corta en el momento justo, ver un ritmo, y que la historia no solo se desarrolle mediante el diálogo, sino a través de la acción, de las imágenes, del idioma cinematográfico. Puede que el estilo literario sea muy británico. Desde luego, existe un estilo típico británico a la hora de escribir un guión, un estilo que nació en la BBC y se ha extendido a gran parte del género cinematográfico televisivo. Se basa en la adaptación de las grandes obras literarias. Creo que para los guionistas que están más interesados en la película, contar un relato literario mediante una película puede llegar a ser muy limitante, pero casi puede decirse que es un género. Este tipo de películas suelen tener una buena taquilla, una buena comercialización, un buen marketing, pero me parecen un poco aburridas. En realidad, defienden la idea de que un guionista hace una simple variación del texto de una novela, una versión diferente de la novela, pero yo creo que no es así. Un escritor de guiones trabaja en un campo totalmente diferente; no tiene nada que ver con una novela o la forma de escribir una novela. Lo asemejaría mucho más al trabajo, a la forma de escribir de un periodista. Creo que son dos formas de escritura totalmente diferentes.

Newton Aduaka: Personalmente, si tuviera que escribir una novela, debería invertir muchísimo tiempo en alcanzar la profundidad a que llega el autor. Puede que sea por humildad, pero si veo que hay algo bueno, lo aprovecho, porque ya hay mucho trabajo hecho. Tampoco quiero decir que el autor lo haya hecho todo. A mí me quedaría escribir las diversas versiones del guión. Pero debo ser los ojos del director, visualizar lo que quiere el director. En el caso de esta novela, es muy visual, ya lo tiene todo, como si alguien me hubiese dado el libro y el guión a la vez, casi basta con firmarlo. No me queda mucho trabajo, como si me hubiesen liberado de la parte que siempre he considerado más difícil, la parte que me produce pesadillas. Aunque me quede por hacer la parte más complicada, la parte narrativa del guión.

Sin embargo, este novelista es un auténtico héroe. Todo lo importante está ahí, lo que queda por hacer es la parte más divertida por muy complicada que sea. El libro me ofrece diferentes historias dentro de la misma novela. Por ejemplo, voy a dejar de lado la historia de fondo con uno de los personajes, pero la historia de fondo podría ser otra película. La novela entrega la columna vertebral sobre la que se puede trabajar.

Si la adaptase otra persona, no dudo que la película sería totalmente diferente. Como en la mayoría de las grandes novelas, a la hora de hacer una

transposición para una película, todo depende del punto de vista del guionista y de su sensibilidad, de lo que quiere contar. Por esa razón, muchas novelas importantes pueden actualizarse y pueden tener diversas versiones cinematográficas. Una persona la adaptará de una forma y otra hará algo diferente. La adaptación de una novela considerada como un clásico puede sorprender. ¿Cómo se le ha ocurrido esta idea si es un clásico? Pero el guionista ha visto algo diferente en la novela debido a la densidad de la obra. El material se utiliza como fuente de inspiración.

Sé que el borrador que me entregue Helon Habila será otra fuente de inspiración y que deberá luchar porque él es un novelista, le gustarán más algunas cosas y a mí no, pero de eso trata el proceso de adaptación. Siempre llega el momento en que se lucha con la historia original para que la historia se convierta en algo propio. Es parte del proceso. Es parecido al joven periodista de la novela que intenta alejarse de su mentor para seguir su propio camino, su propia verdad. Yo también debo buscar mi verdad en esta novela, y que la historia sea mía. Helon debe entender que tendrá que despedirse de su novela y que seguramente no sea la historia que él querría contar. Será otra historia que nacerá a partir de su historia. Lo haré con todo el respeto, y entiendo que es difícil, duro, agresivo. La relación que se establece entre el novelista y el guionista parte de un proceso muy agresivo. Nunca lo he hecho, pero intuyo que será así. Luchó por lo que quiero obtener y quiero sacarle algo a esa historia. No quiero hacerme con todo el libro, solo quiero una parte de la novela y voy a cogerla, siempre y cuando Helon me deje.

Carlos Domínguez: En la mesa también está Wanuri Kahiu, de Kenia, que actualmente trabaja en dos adaptaciones literarias. Quiero daros las gracias a ambos, a Newton y a Wanuri, porque venir a hablar de algo que se está escribiendo no es lo mismo que hablar de una película terminada. Habéis venido a hablar de algo en progreso, que estáis construyendo actualmente, y eso no es nada fácil. Es lo que queríamos conseguir cuando organizamos esta mesa redonda, encontrar a cineastas que estuvieran trabajando en una adaptación.

Me gustaría que Wanuri también nos diera su opinión acerca del proceso. ¿Cómo te enfrentas a la adaptación?

Wanuri Kahiu: Hola a todos. Soy Wanuri Kahiu y soy de Kenia. Siempre pienso que es importante recalcar de dónde soy, dado que es de donde procede todo lo que me ha influido. Aunque no me considere una cineasta keniana, reconozco que mi obra se ve influenciada por Kenia.

Actualmente, adapto dos novelas. Ninguna de las dos es muy larga. Siento curiosidad por su punto de vista porque estos dos libros no son muy conocidos, más bien son desconocidos y, por lo tanto, me parece que ofrecen un nivel de originalidad y de creatividad inaudito. La idea de adaptar el primero surgió después de que dirigiese el cortometraje de ficción *Pumzi*. La película cuenta que lo último vivo está en África, todo el resto está muerto, y también describe a una persona que viaja desde el interior ha-

cia el exterior. Soy una fan de Butler, me gusta la ciencia-ficción en libros, pero no en películas. Era la primera vez que trabajaba con ciencia-ficción. Como resultado de todo esto, la película se presentó en varios festivales de cine, y en una ocasión le pidieron a una novelista de ciencia-ficción que hablara de la película. Posteriormente se puso en contacto conmigo y me dijo que iba a dar una charla sobre la película. Añadió que era escritora y que le gustaría que leyese algo suyo porque le parecía que tratábamos temas similares. Mandó un libro suyo a mi productor con una nota para que me lo entregara. La novela se titula *Who Fears Death* y es realmente asombrosa. Es bastante apocalíptica, muy futurista, pura ciencia-ficción de fantasía, y despertó mi curiosidad dentro de ese género.

Empecé con el proceso de adaptación y reconozco que estoy encantada de tener un contacto directo con la fuente, con la autora, porque me puede explicar cuál es el fondo de la historia, sus objetivos, las razones que impulsan a los personajes, esas cosas que yo todavía no comprendo del todo. Estoy en ese punto en el que, como ha dicho Newton, intento que la historia sea mía. La novela trata de un personaje que busca la forma de controlar su poder interno, que intenta encontrar la humildad necesaria para trabajar con el maestro para mejorar sus cualidades y así luchar contra su padre, el gran brujo que ha empezado una guerra que amenaza con destruir sus vidas. Y lo primero que quiero que aparezca en la película, pero que no aparece en la novela, es esta frase: “Y este mundo antaño se llamó África”. A partir de ahí, desarrollar la película y explicar cómo es esta nueva África. En mi opinión, la creatividad surge de ahí, de la novela, que no es específica en cuanto al lugar geográfico.

Martin Stellman: Por lo que veo, es un libro que te atrae, que te fascina. Tienes suerte de que nadie te haya dicho que no te molestases porque no es una novela conocida.

Wanuri Kahiu: De lo que me alegro, porque me permite hacer otra cosa. No quiero decir con eso que la autora, Nnedi Okorafor, no tenga lectores. Hace tiempo que escribe ciencia-ficción, historias para niños, cuentos para adultos en Estados Unidos. Es una escritora norteamericana de padres nigerianos. Tiene seguidores, pero aún no es muy conocida. Ya sé que otros cineastas no funcionan así, pero a mí me gustaría rodar en lugares que quiero conocer. Por ejemplo, una escena transcurre en el desierto y quiero filmarla en el desierto de Namibia porque hace tiempo que quiero ir allí. Intento convencer a mi productor de que debemos rodar en el desierto de Namibia. Me pasa lo mismo con Zanzíbar. Hay una escena en un pueblo que podríamos rodar allí porque creo que Zanzíbar tiene un paisaje atemporal. Un camello aparece al lado de un portátil, o de un Porsche, y queda perfecto. Me esfuerzo en conseguir esto. También quiero filmar en Túnez porque me recuerda una de las ciudades en que transcurre parte de la novela. Y todos ellos son sitios que he querido conocer, he querido rodar. Por eso estamos creando un mundo nuevo basado en esta novela, lo que representa un reto, pero al mismo tiempo es muy creativo. Hay que imaginar esos lugares y recrearlos.



Escenas de la película *Pumzi* de Wanuri Kahiu (2009).
© Wanuri Kahiu.

Sin embargo, con el otro libro que estoy adaptando que ganó el premio Caine en 2007 – se llama *Jambula Tree*¹ – todo empezó porque mi productor, Steven Markovitz, que es de Sudáfrica, tiene un proyecto llamado *Imaginations*, que incluye las adaptaciones de siete novelas diferentes procedentes de todo África, con directores de distintos países, Kenia, Nigeria, Sudáfrica, Angola, Congo; ahora no recuerdo cuáles son los otros dos países. Fue entonces cuando le pregunté si yo podía ocuparme de la parte correspondiente a África Oriental. Sabía que quería hacer una historia de amor porque hay algo que me frustra mucho, y es que nadie hace el amor en las películas africanas. Procrean, paren, pero no hacen el amor, aunque hay violencia sexual. Quiero rodar una película donde se haga el amor, donde los personajes estén enamorados, donde haya flirteo, curiosidad, juego. Busqué mucho hasta encontrar una historia de amor.

Newton Aduaka: ¿Y por qué crees que esto es así?

Wanuri Kahiu: Bueno, si tocamos este tema, podemos estar hablando horas. Acabé por encontrar esta novela, un relato sensible, bonito, sensual, lleno de colorido, delicado, acerca de dos chicas jóvenes enamoradas en Uganda. La historia transcurre en Uganda y para los que no lo sepan, diré que en Uganda los homosexuales eran condenados a muerte hasta hace poco, ahora lo han cambiado a cadena perpetua. Pero cualquier persona que cree una obra acerca del país y acerca de este tema, puede ser detenida aunque esté fuera del país. También cualquiera que se entere de que alguien es homosexual y no lo denuncie en veinticuatro horas puede ser detenido. No puedo rodar la película en Uganda, me gusta mucho mi libertad, por lo que decidí que rodaría en Nairobi. Y en eso estoy ahora. Adapto la novela para pasar de Uganda a Nairobi, lo que complica mucho las cosas porque me aparto mucho del texto original. En realidad es casi como hacer una historia distinta, y es todo un reto.

Carlos Domínguez: En ambos procesos, ¿dónde encuentras la creatividad, cómo te planteas el trabajo? ¿Qué disciplina es necesaria? ¿Cómo funciona el proceso?

Wanuri Kahiu: Es muy diferente en ambos casos. *Who Fears Death* es una película de ciencia-ficción, y a partir del momento en que me involucré en el proyecto, tuve que tratar con el productor, la autora. Inmediatamente, hablé con una pintora de forillos, una pintora asombrosa, que trabajó como directora de uno de los departamentos de efectos visuales de la película *Avatar*. Recuerdo que cuando hablé con ella, en un momento dado, le dije que era mi heroína. Le mandé un ejemplar del libro y le inspiró, le gustó mucho e hizo un magnífico forillo de una de las secuencias en que estábamos trabajando todos. Por lo tanto, le mando una secuencia que estará en la película; ella crea una imagen a partir de eso y todos trabajamos al mismo tiempo para crear ese mundo. Es muy interesante trabajar así. Ya sé que nuestro presupuesto será muy ajustado, y trabajar con una pintora de forillos desde el principio es muy útil. Ella plantea cómo transformar, por ejemplo, una persona en un pájaro. Dado que una transformación así

¹
Jambula Tree,
Monica Arac de
Nyeko, Uganda,
2007

representa un reto para los efectos visuales, de acuerdo con lo que me dice, puedo buscar formas, al escribir el guión, de presentar la transformación de diferentes maneras. Escribo sabiendo qué puedo incorporar en las secuencias. También me sirve haber hecho previamente un corto de ciencia-ficción porque entiendo qué es muy caro y qué no lo es tanto. Además, somos varias personas trabajando a la vez en este proyecto, una pintora, una productora y una guionista.

Carlos Domínguez: ¿En qué fase de la adaptación estás ahora?

Wanuri Kahiu: Ahora mismo estoy al principio, acabo de empezar a escribir el guión de *Who Fears Death*. Pero con la otra película es totalmente diferente. Trabajo con un asesor de guión. Le he propuesto que lea el libro, pero prefiere trabajar únicamente con el guión y los dos tratamientos que le he mandado porque quiere verlo como una cosa separada, que se tenga en pie sola.

Martin Stellman: Creo que tienes mucha suerte de poder escribir un guión contando con un equipo. Y digo esto porque una de las condenas del guionista es la soledad. Para mí, el mejor momento es cuando sé que tenemos la financiación necesaria, que se ha reunido al equipo, y que solo queda darle unos retoques al guión. Entonces es cuando tengo la sensación de que es real, de que la película se va a hacer. Cada vez hay más gente apoyándote y es una realidad. Es un momento fantástico. Por eso me parece genial que trabajes con un equipo tan al principio.

Wanuri Kahiu: Bueno, todavía nos falta el dinero.

Martin Stellman: Pero ¿tu equipo trabaja gratis?

Wanuri Kahiu: De momento quieren levantar el proyecto. Sé que es maravilloso, pero es otro tipo de planteamiento. Son personas con las que he trabajado antes, a las que quiero, y esto hace que el proceso sea más fácil.

Newton Aduaka: Me parece muy interesante que colabores con una pintora de forillos. A mí siempre me gustó el viejo estilo de efectos visuales, donde se pintaba fondos, y cuando se usaba el rotoscopio. No pude ver *Pumzi* completo, sino solo trozos. Vi sin embargo *From A Whisper*.

Pienso que eres increíblemente talentosa. Tengo muchas ganas de ver qué vas a hacer con todo esto. Me parece asombroso, original. Nadie hace ciencia-ficción en África. Y me parece fantástico que previsualices las secuencias.

Wanuri Kahiu: Sí, tengo la suerte de conocer a Yvonne, la pintora de forillos. Me pregunta muchas cosas, me pide que describa la secuencia desde el punto de vista de la realizadora. Luego me entrega una imagen y me pide que cambie cosas; en otras palabras, que empiece a trabajar antes de que se rueda la película. Eso permite visualizar ese mundo realmente, identificarse con los personajes porque tienen caras y captar lo que son de una forma única. A la hora de conseguir financiación, también es fantástico; no solo puede presentarse el guión, el tratamiento, sino también un apoyo visual.

Martin Stellman: Actualmente hay una idea que cobra importancia y es que, a la hora de buscar financiación, no se entregue un guión, sino algo como una especie de librito, algo más breve. Bueno, cuando empecé, y de eso hace tiempo, soy bastante mayor que usted, se entregaba el guión y se suponía que la persona se leería ese guión. Pero con el paso del tiempo, cada vez hay menos personas dispuestas a leerse un guión entero. Ahora se les da una presentación, ni siquiera un tratamiento, una presentación de cuatro o cinco páginas como mucho. Y a partir de eso conseguir engancharlos para que se lean el guión.

Newton Aduaka: ¿Vas a utilizar efectos digitales o prefieres usar otro tipo de efectos visuales?

Wanuri Kahiu: Bueno, para mis películas, hemos descubierto que la manera más eficaz de emplear el dinero es mediante efectos digitales porque con veinte figurantes se pueden generar cien mil personas. Por eso creo que utilizaré la técnica digital, es decir, imágenes generadas por ordenador. Algunas de las secuencias son realmente épicas.

Siempre he sentido cierta curiosidad, al considerarme a mi misma una persona ideológicamente panafricana, y para mí es un reto definir a una “persona panafricana”. Lo digo en el mismo sentido que plantea un reto definir a África. Y creo que esta película, la película que voy a hacer, me lleva realmente a la creación de una película panafricana. Incluso el cortometraje *Pumzi* fue rodado en Sudáfrica, pero lo escribí en Kenia. Era la única keniana del equipo. Y eso plantea un gran debate: soy keniana, ruedo en Sudáfrica. No entiendo por qué ser keniana y rodar en Sudáfrica es incompatible. Ahora, con esta película, quiero incorporar tradiciones diferentes, artes marciales distintas. En las secuencias de lucha quiero utilizar capoeira, artes marciales congoleñas que existían antaño, y quiero que sean parte de las secuencias. Por eso quiero sacar fuerzas del panafricanismo atemporal; incorporar momentos, trozos de esa atemporalidad en la película para recrear esta tierra que ha sido llamada África.

Daouda Coulibaly: No tengo ningún proyecto basado en un libro. Siempre me ha parecido una cosa buena compartir el trabajo de uno con los demás y eso incluye escribir un guión a partir de una novela, de la obra de otra persona. Es una oportunidad si se encuentra la inspiración en la obra de otro, y es una forma de compartir algo bueno. No tiene nada que ver con una adaptación, pero traduzco libros al bambara. Una de las grandes frustraciones de Ousmane Sembène fue tener que escribir sus novelas en francés, y por eso se convirtió en cineasta, pero quería comunicarse con la gente en su idioma. Lo bueno del cine es que permite rodar una película en bambara, en uolof, en el idioma africano que sea. Lo que he hecho con la literatura es dedicarme a traducir porque me parece muy importante que la poesía, los cuentos, los relatos, las novelas que salen de África vuelvan al pueblo mediante la traducción. Es posible que me haya dedicado a esto porque me da la oportunidad de llegar a la gente en su idioma, lo que no ocurre con nuestra literatura.

Martin Stellman: Me gustaría añadir algo que me parece que puede ser interesante en cuanto al debate que enfrenta al guión original y al guión adaptado. Hablando de mi propia experiencia, siempre me he documentado mucho para escribir mis guiones, he investigado a fondo. Por ejemplo, para el guión de *La intérprete*, una película ambientada en la sede de Naciones Unidas, tuve que documentarme muchísimo. Fuimos al edificio de la ONU en Nueva York. Coescribí el guión con Brian Ward, con el que trabajo a menudo, para no estar tan solo. Fuimos a Naciones Unidas y hablamos con intérpretes de la ONU. Nos parecieron personas fascinantes. Es un trabajo muy intenso. Las cabinas son para cinco idiomas, concretamente árabe, chino, francés, inglés y español. Los intérpretes no trabajan más de diez minutos seguidos porque si se equivocan, pueden dar pie a una guerra.

Intento explicar que este proceso de investigación, de documentación, es como leer una novela y realizar el proceso de selección, decidir qué se va a utilizar y qué se va a descartar. En el caso del guión de *La intérprete*, aparte del personaje principal, pudimos basar otros personajes, que también eran intérpretes, en algunas de las personas que conocimos en Nueva York. Pero hay que tener en cuenta que durante el rodaje y la posproducción de una película muchas cosas buenas desgraciadamente desaparecen. No aparecen nunca. Tiene que ver con la política, con otras personas que son parte del proyecto. En *La intérprete* hubo seis guionistas. Seis guionistas retocaron nuestro guión. El mundo de los intérpretes no está realmente en la película, pero sí lo estaba en el guión original.

Descubrí otra cosa acerca de Naciones Unidas. Si ocurriese un homicidio, si la policía de Nueva York descubre a un empleado de la ONU asesinado, debe pedir permiso a Naciones Unidas para abrir una investigación, dado que el edificio no es territorio estadounidense, sino territorio internacional. Esto plantea un problema jurisdiccional que también incluimos en el guión. Investigamos y nos documentamos acerca de todas esas cosas para poder adaptarlas al guión, pero nada de todo esto sale en la versión final de la película. Es un proceso de cambios constantes que, a veces, dependen del director, otras de los guionistas posteriores, de necesidades políticas, de la financiación, de los recortes, un sinfín de razones.

Newton Aduaka: Pero también puede funcionar al revés tratándose de una adaptación. Por ejemplo, añado cosas nuevas en el guión que no están en el libro. En el caso de *Waiting for an Angel* tuve que encontrar la forma de vincular la historia llevando al personaje principal por todos los siete capítulos de la novela e introducir un nuevo capítulo que, de hecho, Helon Habila desarrolló e incluyó en la versión final del libro. Añadió un capítulo a la versión final, pero yo ya lo había hecho para el guión.

Puede funcionar en ambos sentidos. Los escritores originales de un guión hacen todo el trabajo de base, con todos los matices y, posteriormente, en la décima versión han aparecido cosas nuevas y otras han desaparecido. Hay personajes nuevos y otros que se han convertido en nada, tal como hemos visto antes, y de pronto descubres que todo el esfuerzo inicial que



Daouda Coulibaby, cineasta de Mali. © FCAT.



Escenas de la película *Xala* de Ousmane Sembène (1974). © Filmi Domireew.

se había puesto en la redacción de ese guión ha desaparecido. La verdad, es muy deprimente.

Lindiwe Dovey: Bueno, supongo que lo mejor es seguir trabajando. Sembène escribió la novela *Xala* cuando estaba esperando la financiación para poder hacer la película, pero no quiso esperar sin hacer nada hasta conseguirla. Por eso convirtió el guión original del film *Xala* en novela y volvió a adaptar la novela para la película. Hablamos aquí de una doble adaptación. Luego tenemos el caso de una colaboración muy estrecha como la que ha descrito Newton. Creo que es algo que ocurre en el mundo del cine porque se participa en distintos proyectos al mismo tiempo.

Asistente: En cuanto a lo que hemos hablado aquí, me gustaría preguntar a los participantes en la mesa redonda qué opinión tienen acerca del idioma. Lo digo porque la adaptación de una novela está ligada al lenguaje, al idioma. Me parece que todos ustedes ruedan en inglés, por eso me gustaría saber si este debate existe desde hace mucho. Me refiero a contar una historia, rodar en el idioma del lugar, ¿qué opinan acerca del idioma y cómo ven el lenguaje en la adaptación?

Wanuri Kahiu: *Pumzi* se rodó en inglés, pero era una película muy poco hablada. *From A Whisper* se rodó en suajili e inglés. Depende del personaje, de la localización. En el caso de *Who Fears Death*, parte de la película se rodará en Zanzíbar, donde también se habla suajili. En cuanto a la parte que se rodará en Namibia, aún no lo sé. Estoy creando una tribu que vive en el desierto. Convierto a los afroamericanos en una tribu asentada en Namibia y aún no sé en qué idioma lo filmaremos. Creo un mundo nuevo. Descubrí, cuando hice *Pumzi*, que al crear un mundo nuevo hace falta determinar el idioma, la ropa, los sentimientos de los personajes, cuáles son sus problemas diarios. Hay que crear todo esto desde cero, y aunque sea una creación mítica, es necesario vivir, respirar, formar parte de ese mundo. Todo esto es parte de un proceso de documentación necesario para crear esta película. En el caso de la otra película, dado que transcurre en Kenia y que se centra en la clase media keniana, probablemente sea una combinación de suajili e inglés, el *sheng*. El *sheng* es una jerga urbana que se habla en Nairobi. Todo dependerá de los personajes y de la situación.

Newton Aduka: En cuanto a *Oil on Water*, como he dicho antes, en Nigeria se habla inglés, pero el inglés que se habla no es puro, se ha incorporado vocabulario de distintos idiomas, es una mezcla de distintas lenguas. Por lo que no sé qué idioma utilizaremos a la hora de rodar. Probablemente incluya bastante inglés *pidgin*², ya que la gente tiende a usar ese tipo de inglés. Utilizar este idioma también es una muestra de desarraigo, en cierto modo, y es lo quiero transmitir con esta película.

El caso de *Ezra* era diferente. Me interesaban los pensamientos de los niños. Además, la película transcurre en Sierra Leona, donde se habla otro tipo de inglés *pidgin*. Me interesaba realmente plasmar los pensamientos que recorren las mentes de los personajes. En Inglaterra, cuando hacía guiones para la BBC, que nunca llegaban a rodarse, me enfrentaba al pro-

2
NdT: lengua franca creada sobre una base de origen inglés.

blema de saber a quién se dirigían. En la fase de escritura del guión de *Ezra* fue lo mismo. Durante el rodaje, preferí que los niños se sintieran cómodos con el idioma, que se sintieran seguros. Alguien me preguntó si los personajes tendrían pensamientos sofisticados, si se darían cuenta de los tejamañes políticos. Fue cuando me di cuenta de que a menudo se desprecia a alguien por no dominar un idioma. Se me ocurrió que África, en cuanto a su experiencia cinematográfica, lleva toda la vida viendo películas de Hollywood, y la gente entiende inglés, habla inglés. No estoy aquí para realizar un estudio etnológico ni antropológico. Me interesa comunicarme con la gente, llegar al público. No me interesan las especificaciones idiomáticas, ni me preocupa cómo habla uno u otro. Y en ese momento, solo quería que el mayor número posible de personas entendiera lo que pasaba por las mentes de los niños, por lo que utilizamos el inglés, el idioma que todo el mundo entiende. Para *Oil on Water* será diferente. Por ejemplo, rodé una película en Londres usando el acento típico de los barrios del sur de la ciudad. La película trataba de la imposición de la cultura occidental hip-hop sobre unos adolescentes británicos aparentemente torpes. Pero depende, depende de muchas cosas.

Volviendo a lo que ha dicho antes Daouda, y hablando de la traducción a la inversa, efectivamente tomamos algo en un idioma, lo filtramos y lo devolvemos a la sociedad. Forma parte de lo que somos como artistas; somos un conducto, un canal. Todos somos convertidores en el sentido de que respiramos oxígeno y exhalamos dióxido de carbono. Lo mismo pasa con el artista, toma una idea y la convierte en otra cosa. Toma algo, lo pasa por su sistema, lo filtra y emite otra cosa, por lo que me parece una elección muy personal de cada uno.

Martin Stellman: Quiero añadir algo. No se suele pensar que el idioma pueda ser un problema, por ejemplo, en el caso del inglés, en el caso de películas rodadas en Gran Bretaña. Pero hay películas en que no es así. Mi primer guión fue para la película *Babylon*; la mayor parte del diálogo era en inglés jamaicano, es decir, una mezcla de inglés con idiomas locales, y se convirtió en un problema enorme para los distribuidores. Les preocupaba que el espectador no entendiera lo que decían los personajes y llegaron a pedirnos que se doblara la película. Al final se optó por subtítular partes de la película, algo que me resultó un tanto divertido.

Otro guión mío fue *Quadrophenia*, y en esta película no se hablaba criollo, sino *cockney*, una forma de hablar muy específica de algunos barrios londinenses. Los distribuidores estadounidenses pidieron que se doblara la película. Luchamos, y al final la película se estrenó tal como se había rodado, pero los estadounidenses siempre querían “americanizar” todas las películas británicas. Así, por ejemplo, tendríamos a unos moteros británicos hablando como estadounidenses.

Carlos Domínguez: Hemos tenido la oportunidad de adentrarnos un poco en la batalla. Creo que escribir una película representa un esfuerzo muy grande, tanto si se trata de un guión original como de la adaptación

de una novela. Y sobre todo, me quedo, en el caso de la adaptación, con el hecho de interiorizar la novela, de hacerla de uno mismo; incluso de llegar a ser muy cruel con la obra original si hace falta porque de ahí se debe sacar ese pequeño “bebé” que será la película. Trabajar con la incertidumbre de no saber cuál será el resultado final durante todo el proceso, también me parece que tiene mucho mérito. Los participantes han compartido con nosotros el punto en que están en el desarrollo de su trabajo y, desde luego, yo he aprendido mucho. He aprendido que es difícil, que no debe uno rendirse, que no hay una fórmula, y me parece bien. También que es necesario luchar para hacerse con las cosas.

ARTÍCULO

Helon Habila es un novelista y poeta nigeriano.

Mientras trabajaba como periodista en Lagos, escribió su primera novela, *Waiting for an Angel*, ganadora del Premio Caine en 2001. En 2002 se trasladó a Inglaterra y fue escritor residente africano en la Universidad de East Anglia. Actualmente enseña Escritura Creativa en la Universidad George Mason, en Fairfax, Virginia.

Es uno de los fundadores de African Writers Trust, una entidad sin ánimo de lucro cuyo objetivo es reunir y coordinar a escritores africanos de la Diáspora y a escritores del continente para fomentar el intercambio de talentos y técnicas, así como el aprendizaje mutuo entre los dos grupos. Es el autor de las novelas *Waiting for an Angel* (2004), *Measuring Time* (2007) y *Oil on Water* (2010), galardonada con el Premio de los Escritores de la Commonwealth, y el coeditor de la antología *New Writing 14*, editada por el British Council.

La adaptación cinematográfica de *Oil On Water*

/

Helon Habila

Preparación

El recorrido de la novela *Oil on Water* hasta la gran pantalla fue complicado y nada directo. De hecho, la historia no nació como novela, sino como guión, luego se convirtió en novela y, finalmente, de nuevo en guión.

Cuando una productora británica se puso en contacto conmigo en 2008 para escribir un guión original que transcurriese en el delta del Níger y hablase de la extracción de petróleo y de la violencia que engendró, me enfrenté a dos problemas. En primer lugar, nunca había escrito un guión, y en segundo lugar, no había pensado nunca en escribir algo acerca de esta cuestión. En 2008, el tema era demasiado tópico, los acontecimientos se sucedían y era difícil adoptar una postura sensata y objetiva.

A pesar de que se habían llevado a cabo protestas perfectamente legítimas contra la violación medioambiental y la mala gestión de los recursos desde la época de Saro-Wiwa en los años noventa, la gran mayoría de la violencia surgió a partir de las elecciones presidenciales y locales de 2007. En el año 2008, los secuestros y asesinatos eran la cara conocida de la lucha en el delta del Níger, al menos en los medios occidentales. Los secuestros de extranjeros y nigerianos incrementaron de tal forma que incluso gente que no tenía nada que ver desaparecía. Los secuestradores sacudían el árbol para ver si caía algo. El secuestro se convirtió en una industria, un negocio. Secuestraron a una niña de tres años y, al día siguiente, a una anciana de ochenta años. Como escritor, ¿qué posibilidades tenía de dar sentido a una situación tan volátil y enrevesada? Necesitaba una posición estratégica, un punto de partida para enfrentarme al tema, pero con tanto ruido, no encontraba nada.

Sin embargo, a la productora no le parecía tan complicado. La violencia y el caos eran parte de la historia. Querían otro *Diamante de sangre*. Siempre que me mandaban un correo electrónico, el asunto era “Blood Oil”, pero yo siempre contestaba “Oil on Water”. Supongo que habría debido darme cuenta enseguida de que nuestra asociación tenía los días contados. Pero entonces me pareció un reto sacar algún sentido de la locura y convertirlo en una metáfora, en arte.

El primer paso, claro está, fue documentarme acerca de cómo escribir un guión y también acerca del delta del Níger. Como nigeriano, seguía de cerca las noticias sobre el delta, pero no era suficiente. Entrevisté a varias personas, visioné vídeos, leí libros de autores con diversas opiniones. Algunos opinaban

que los militantes del delta del Níger no eran más que chorizos y delincuentes, mientras que otros los calificaban de héroes y luchadores por la libertad. Como guionista, no quería inclinarme por un lado o por otro, sino entender, representar y ver ambas posiciones.

En cuanto a la escritura del guión, compré libros como *Foundations of Screenwriting*, de Syd Fields, y estudié una docena de guiones, desde películas taquilleras de Hollywood a producciones europeas de arte y ensayo. Aprendí acerca del “incidente desencadenante”, el clímax, la estructura básica de la trama, que puede ser muy diferente de cuando se escribe una novela. Pero seguía sin tener una historia. También sabía que, a veces, la historia emerge cuando uno empieza a escribir. Al menos eso pasaba con las novelas, e iba a descubrir si también era verdad con los guiones.

Empecé a jugar con la historia de una familia involucrada en la explosión de un oleoducto. Un periodista llamado Beke debe cubrir la explosión que ha tenido lugar en un pueblo del interior. Allí conoce a un chico llamado Dokubo y a su hermana Blessing cuya madre es una de las víctimas y está hospitalizada. A través de los hermanos, se entera de que la explosión fue intencionada. El periodista y la chica empiezan a enamorarse, pero él debe regresar apresuradamente a Port Harcourt cuando le comunican que su padre, un conductor conocido por sus contactos con el hampa, ha sido secuestrado. Así empieza una historia plagada de asesinatos y secuestros. Ahora, mirando hacia atrás, me doy cuenta de que es superficial, y de que carece de carácter y motivación. Pero la culpa no fue del todo mía. Como he dicho más arriba, aunque no me lo expusieran claramente, la productora quería un cierto tipo de historia y, en cierto modo, intenté complacerles.

Colaboración

No estaba preparado y, desde luego, no esperaba que el proceso de escribir un guión implicara tanta colaboración. Como escritor, pensé que lo lógico era hacer una primera versión antes de hablar con la productora. Pero el teléfono no dejaba de sonar; llamaban desde Inglaterra y esperaban que les contara en qué escena estaba, con qué personaje trabajaba, y adónde quería ir. Fue un proceso difícil, y era consciente de la lucha que había entre el director y yo para controlar la historia. El cine es el medio del director, y él quería que la historia fuese en una cierta dirección. Pero lo que hacía la situación más difícil era que el realizador nunca había estado en Nigeria, no sabía nada del delta, excepto lo que había leído en los periódicos y visto en la tele, en su mayoría artículos y reportajes negativos y estereotipados. Además, para él, se trataba de una película más, exótica, actual, pero justamente esa actualidad me hacía rechazar el tema. Para mí, era algo personal, se trataba de mi país, conocía a algunas de las víctimas de los secuestros. El futuro de mi país se decidía en los brazos pantanosos del delta del Níger. Escritores como Ken Saro-Wiwa dieron su vida por la lucha, para salvar el delta de la destrucción. Decir que me costaba escribir el guión es poco, y cuando acabé la primera versión, la mandé a través de mi agente. Pero los productores y el realizador no estaban de acuer-

do, no era lo suficientemente buena. “Lo sé”, les contesté, “denme su opinión y haremos cambios”.

Más tarde, mi agente me explicó que en el cine se prescinde fácilmente de un guionista, y que nadie duda en contratar a otro para sustituirle. Un guión puede pasar por las manos de cinco guionistas antes de que se ruede. Estoy seguro de que intentaba consolarme, pero después de la sorpresa inicial ante la rapidez con que las relaciones entre la productora y yo se habían roto, empecé a alegrarme de que acabara tan pronto. Estaba claro que había una diferencia de perspectiva fundamental e irreconciliable entre ambos. La complicada situación del delta del Níger empezaba a tener sentido para mí y decidí escribir una novela. De hecho, empecé la novela incluso antes de acabar el guión.

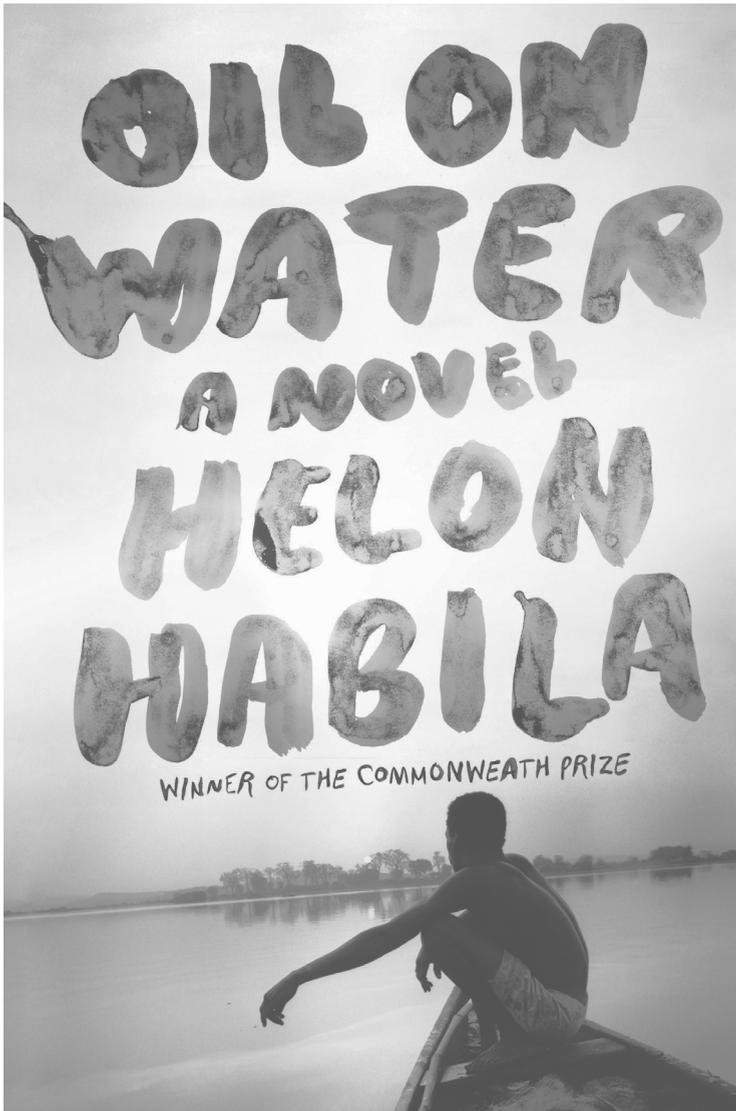
Ahora, cuando releo el guión que la productora insistió en llamar *Blood Oil*, tan solo encuentro un lejano parecido con la novela. Esa primera versión sirvió para que entrara en el tema en un sentido artístico, para que empezara a verlo como un problema artístico.

También comprendo que no confiaba en que el director o incluso el público supieran unir los puntos. En vez de sugerir, de insinuar, daba direcciones muy claras. No dudo de que lo hubiera corregido en la segunda o tercera versión, pero por desgracia nunca vieron la luz. Me concentré en la novela y la acabé en un tiempo récord, unos seis meses, cuando generalmente tardo unos dos años en escribir un libro. A veces me dicen que la novela parece muy cinematográfica, y contesto que nació como un guión de cine. Siempre he sabido que estaba destinada a ser una película. Afortunadamente, el realizador Newton Aduaka pensó lo mismo cuando leyó la novela y así es como me embarqué en un segundo intento para escribir un guión que transcurre en el delta. Pero esta vez, siento que estoy mejor equipado que la primera.

Metáfora

El novelista Ray Bradbury decía, al hablar de cómo adaptó la novela *Moby Dick*, de Herman Melville, para la pantalla, que lo más importante era dejar que la obra penetrara en las venas del guionista. Y eso solo se consigue leyendo la novela una y otra vez hasta que forma parte de uno mismo; entonces se empieza a escribir. Decía haber leído *Moby Dick* unas cien veces mientras la adaptaba. Por suerte, como soy el autor de *Oil on Water*, no me hizo falta releerla cien veces para hacerme con el espíritu de la novela, pero sí la releí unas cuantas veces para no malinterpretarme.

Ya que todas las obras de arte son metafóricas hasta cierto punto, a la hora de adaptar un texto, se adapta una metáfora a otro medio. Por lo tanto, es crucial entender la metáfora central que la obra intenta proyectar, y trabajar con ella. Pero al hacerlo, también se debe ser selectivo; es imposible incorporar todas las escenas y todo el subtexto contenido en una novela. Como mucho, es posible ser consciente de los temas menos importantes, y construir y expandir los de más importancia. La adaptación puede verse como un intento de responder a la pregunta siguiente: ¿Qué intenta decir el autor de este libro?



Oil on Water de Helon Habila. © Jaya Miceli & Abbas / Magnum photos.

Comprender que nada me obligaba a una interpretación precisa y fidedigna de la novela me liberó. Básicamente, mientras pudiera ser fiel al entorno, a los personajes, al tema, todo iría bien. Pero tampoco debe abusarse de la libertad, de la flexibilidad de interpretación. Por ejemplo, un personaje bueno en la novela no puede convertirse de golpe en uno malo en el guión, o viceversa. O quizá sí puede, pero hay que ser consciente de que, si se opta por seguir ese camino, uno se aleja cada vez más del sentido inmediato del texto o, como dice uno de los personajes de *Oil on Water*: “Cuanto más te alejas de casa, más te acercas a Siberia”.

El tema central de mi novela es, claro está, la explotación abusiva y leonina de las gentes corrientes por parte de las multinacionales del petróleo y del gobierno, que protege a las empresas más allá de los derechos de las personas que lo eligieron y auparon al poder.

Teóricamente, todo esto suena muy bien, pero ¿cómo podía un novato como yo enfrentarse a la tarea que representa la traslación de la novela al guión? ¿Cómo podía traducirlo sin cambiar las intenciones de principio? Al ver películas y leer críticas de cine, empecé a entender que todo en una película, cualquier plano, cualquier imagen, debe tener una relevancia simbólica o metafórica. La forma cinematográfica es mucho más económica que la novelística; se acerca más a la historia corta que a la novela propiamente dicha.

Una de las restricciones más obvias y que más diferencia el cine de la prosa, es la imposibilidad de usar los pensamientos de los personajes. Es verdad que puede hacerse usando una voz en *off*, pero me parece una técnica forzada y artificial. En la novela, si quiero hacer entender al lector lo mucho que Rufus ama a Gloria, puedo expresar la situación de forma directa o mediante un pensamiento, sin tener que recurrir al diálogo.

Ejemplo:

Rufus miró a Gloria y supo que la amaba con todo su ser. Quería pasar el resto de su vida con ella.

O puede expresarse a través de un pensamiento:

Rufus pensó: “Amo tanto a Gloria que voy a pedirle que se case conmigo”.

En una película, si no se quiere usar el diálogo, hay que encontrar otra forma de transmitir lo que siente Rufus por Gloria. Podría sacar un anillo y ofrecérselo sin mediar palabra, pero ¿y si no tiene un anillo? Hay que hacer entender sus sentimientos por otro medio. Aquí debe explotarse el significado simbólico de los objetos y del entorno. Pero esta simbología debe desarrollarse desde el principio de la historia para que, cuando aparezca, no tenga nada de ambiguo. Cada color, cada objeto, cada expresión facial en la escena debe transmitir los sentimientos de Rufus por Gloria. Como novelista, fue una de las lecciones más difíciles de aprender para mí. En el cine simplemente no caben los detalles superfluos que no dicen nada.

Ahora bien, teniendo en cuenta todas las restricciones y todas las posibilidades que ofrece el guión, decidí que para captar mejor el significado de la narración, debía ser tan directo como fuese posible. Es decir, lo opuesto a

lo que había hecho en la novela, donde fui lo más indirecto posible. En el libro, me serví de la técnica del género detectivesco, que tiene un estilo rápido, muy lineal, pero para bajar el ritmo de la historia y empujar al lector a pensar más, tuve que cortar y dividir la linealidad de la historia. Empiezo la novela con Rufus recordando la explosión del gaseoducto que destruyó a su familia, y paso a describir el decorado de forma muy gráfica, pero no menciono el secuestro hasta mucho después. Para la versión cinematográfica, decidí hacer lo contrario. La película casi empieza con el secuestro de la mujer blanca. Pero en ambos casos, me sirvo de la misma metáfora: la destrucción de una familia. La novela empieza con la destrucción de la familia de Rufus en la explosión, y el guión, con la destrucción de la familia del blanco James Flood por culpa del secuestro (al tiempo que el blanco destruye a la familia de Salomon, su chofer, al acostarse con la esposa de este).

Es difícil ser más directo, pensé. Una primera secuencia así da pie a la siguiente, la búsqueda de la secuestrada por los periodistas Rufus y Zaq. Y la búsqueda se convierte automáticamente en una *road movie*, pero en canoa, que nos lleva hacia la comunidad ribereña interior, donde descubrimos la degradación medioambiental y la violencia que lo invade todo.

Sobriedad y expansión

Siempre fui consciente de que debía ser sobrio, que podía mostrar con una sola imagen lo que en la novela necesita una página e incluso un capítulo. La forma de conseguirlo es compactando los acontecimientos, centrarse en el resumen más que en el volumen, y escoger un hecho que pueda representar dos o tres hechos parecidos. Al hacerlo se da mayor resonancia y significado a este acontecimiento.

En el libro, Zaq, Rufus y los guías se detienen en un par de islas desiertas buscando a la mujer secuestrada. Eso me da la oportunidad de describir las casas abandonadas, los pozos contaminados por la actividad petrolífera, la violencia que lo impregna todo. Luego llegan a un pueblo en otra isla donde ven a unos soldados llevarse a un amigo de Papa Michael para interrogarlo. En el guión, solo se detienen dos veces, en una isla desierta donde descubren un entorno desolador, destrozado, sulfuroso, y en la isla siguiente donde ven cómo se llevan al amigo de Papa Michael. Una isla sustituye a las dos primeras, y parte de la desolación y contaminación pasa a la segunda isla.

Final

También me pregunté cómo podía dar a la adaptación un final significativo y que también fuera fiel a la novela sin que pareciera deprimente al espectador.

Decidí inclinarme por un final sin drama. Ahora bien, no debe pensarse que es un final cómico o frívolo; básicamente, significa que no es trágico, ya que la historia de por sí contiene bastante muerte y violencia. En este tipo de final, todos reciben su merecido: los buenos son recompensados, y los malos, castigados. Pero aquí me enfrenté a otro problema, ya que en la novela nadie

es realmente malo, ni tampoco hay un héroe en la tradición cinematográfica hollywoodiense. Por eso no me quedó más remedio que ir un poco más allá con el rescate para que Rufus salvara a su novia Gloria y a Isabel, la mujer blanca, de las garras de los militantes.

En la novela, Rufus no rescata a Gloria; la liberan incluso antes de que llegue al escondite de los militantes. En una novela tiene sentido, pero en una película equivale a malgastar una escena de rescate. En la adaptación cinematográfica introduzco la escena de la huida, en la que Gloria, Isabel y Salomon intentan escaparse (en la novela solo Salomon lo intenta y se cae). Pero el intento es fallido, Salomon muere y los militantes descubren a las dos mujeres. Deciden dejarlas marchar después de hacerle prometer a Rufus que escribirá la verdad. No dudo de que otros guionistas hubieran encontrado soluciones diferentes, pero me pareció la más oportuna, si se toma todo en cuenta, para atar tantos cabos sueltos.

Al escribir la escena final, volví a inspirarme en la entrevista de Ray Bradbury, cuando dijo que decidió cambiar ligeramente el final del libro de Herman Melville. En la película, el capitán Ahab es arrastrado por la ballena, atrapado por la cuerda del arpón, y cuando el animal se aleja zambulléndose entre las olas, la tripulación del ballenero ve el brazo levantado del capitán, como si les llamara, y le siguen. Es muy simbólico, pero tiene poco que ver con el final de la novela.

En la escena final del guión, Rufus, Gloria e Isabel están en el barco, dirigiéndose hacia el amanecer o el ocaso, pero aparto cualquier matiz romántico mostrando el agua contaminada bajo la quilla del barco y, claro está, se quedan sin combustible en pleno delta. Esto subraya claramente el tema principal de la historia: la contaminación, la escasez, una excesiva dependencia de la gasolina, el peligro de dicho combustible y la prudencia con que debemos usarlo. Gloria apoya la cabeza en el hombro de Rufus, que la mira a ella y a Isabel antes de decir: “No pasa nada, casi estamos”.

BREVE LISTA DE ADAPTACIONES DE LA
LITERATURA AFRICANA

Autoadaptación (adaptación para el cine de la novela por su autor)

Ousmane Sembène (Senegal)

Bassek Ba Kobhio (Camerún)

Adaptación familiar (adaptación de textos por un miembro de la familia)

El cineasta guineano David Achkar adaptó el diario que su padre Marof Achkar redactó en la cárcel en la película *Allah Tantou* (1992).

La guionista sudafricana Shawn Slovo adaptó la película *Un mundo aparte* (1988) a partir del diario *117 Days* (1965), escrito en prisión por su madre Ruth First.

Adaptaciones intranacionales (adaptación de textos regionales)

Numerosas videopelículas yoruba rodadas en el sur de Nigeria, dentro de Nollywood, son adaptaciones de las obras itinerantes yorubas. También están las adaptaciones de Tunde Kelani de novelas yoruba.

Muchas videopelículas hausa realizadas en el norte de Nigeria, dentro de Kanywood, son adaptaciones de novelas románticas hausa, que a su vez son adaptaciones de películas de Bollywood, como por ejemplo la obra de Ado Ahmad Gidan Dabino.

Adaptaciones nacionales (adaptación de textos del país del guionista)

En Egipto nació un auténtico movimiento de adaptación a partir del guión adaptado de la película muda *Zeinab* (1930), que sobrevivió hasta principios de los años noventa y durante el que las novelas egipcias fueron una fuente constante para el cine.

En Sudáfrica, la National Film and Video Foundation (NFVF) y la South African Broadcasting Corporation (SABC) apoyan activamente la adaptación de novelas sudafricanas para la pantalla desde el año 1994, dando pie a una tendencia a la adaptación literaria que estudio en el libro *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen*.

Momar Tima adaptó *Sarzan* (1963), una de las primeras películas rodadas en África, a partir de una novela de Birago Diop, donde se describen los cambios ocurridos en Senegal desde la época colonial hasta la Independencia. También en Senegal, Mansour Sora Wade adaptó la novela de Mbissane Ngom *Le Prix du pardon* (1983) para la película del mismo título (2001).

El primer largometraje del director congoleño Sebastian Kamba, *La rançon d'une alliance* (1973), es una adaptación de la novela histórica *La légende de Mfoumou Ma Mazono* (1954), de Jean Malonga, que describe el conflicto entre las tribus tsembo y tsondi en la época precolonial. El cineasta de animación congoleño Jean-Michel Kibushi trabaja actualmente en la adaptación de *Ngando*, una novela de Lomani Tshibamba (1948) que suele ser considerada como el inicio de la literatura congoleña escrita en francés.

En Zimbabue, Tsitsi Dangarembga adaptó la historia corta *The Spirit of the Ash Pit*, de Charles Mungoshi, basada en un relato oral, para el cortometraje *Kare Kare Zvakol Mothers' Day* (2004).

Adaptaciones regionales (adaptación de textos procedentes de la región africana del guionista)

El cineasta maliense Cheick Oumar Sissoko realizó la película *Battu* (2000) a partir de la novela *La Grève des Battu* (1986), de la escritora senegalesa Aminata Sow Fall.

El cineasta Med Hondo realizó *Sarraounia* (1987) a partir de la novela homónima del escritor nigerino Abdoulaye Mamani (1980).

El director senegalés Joseph Gaï Ramaka realizó el cortometraje *So Be It* (1997), dentro de *Africa Dreaming*, a partir de la obra de teatro escrita en inglés *The Strong Breed* (1964), del dramaturgo nigeriano Wole Soyinka.

El director de Zimbabue Michael Raeburn realizó la película *Triomf* (2009), basada en la novela del mismo título de la escritora sudafricana Marlene van Niekerk (1995).

Adaptaciones continentales (adaptación de textos procedentes de regiones ajenas)

La película *Le Silence de la Forêt* (2003), de los cineastas Bassek Ba Kobhio, de Camerún, y Didier Ouénangaré, de Gabón, es una adaptación de una novela de Etienne Goyémidé (1985) que transcurre en la República Centroafricana.

El director congoleño Léandre-Alain Baker realizó *Ramata* (2009), una adaptación de la novela homónima (2000) del escritor Abasse Ndione.

Adaptaciones extranjeras o en la diáspora de la literatura africana

La directora de Guadalupe Sarah Maldoror adaptó la novela *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1971), del escritor mozambiqueño José Luandino Vieira, para la película *Sambizanga* (1972).

El director portugués Francisco Manso realizó *O Testamento do Sr. Napomuceno* (1997) a partir de la novela homónima (1991) de Germano Almedia, de Cabo Verde.

El director francés Laurent Chevalier realizó *L'Enfant noir* (1995) a partir de una adaptación de la novela homónima (1956) de Camara Laye.

La cineasta portuguesa Teresa Prata adaptó la novela del autor mozambiqueño Mia Couto *Voces anohecidas* (2006) para la película *Terra Sonâmbula* (2007).

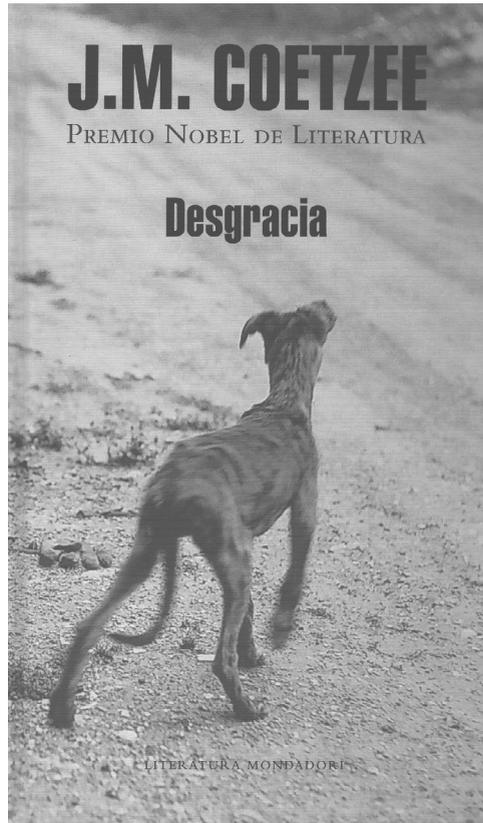
Las novelas de JM Coetzee *In the Heart of the Country* (1977) y *Desgracia* (1999) fueron adaptadas para las películas *Dust* (1985), de la realizadora belga Marion Hänsel, y *Desgracia* (2008), del director australiano Steve Jacobs, respectivamente.

La directora martiniqueña Euzhan Palcy adaptó la novela *A Dry White Season* (1979), de André Brink, para una película del mismo título (1989).

La novela *L'Aventure ambiguë* (1961) ha sido adaptada en dos ocasiones por directores franceses (1984 y 1992).

Una novela de Nadime Gordimer fue adaptada por el director danés Henning Carlsen para la película *Dilemma* (1962).

El director mexicano Jorge Fons adaptó la novela *El callejón de los milagros* (1947), de Naguib Mahfuz, para la película del mismo título (1994).



Desgracia de J.M. Coetzee (1999), portada del libro. © Random House Mondadori.

Colección Cuadernos Africanos

Utopía y realidad: 50 años de ¿Independencias africanas? Cine

Perspectivas económicas de África y el papel de los países emergentes. Economía

Arte moderno africano. Un debate reciente. Artes Plásticas

Si hablas de nosotros... Comunicación

Djibril Diop Mambéty, cineasta africano. Cine

Pantalla Escrita: las adaptaciones cinematográficas de obras literarias en África. Cine y Literatura

Publicación

Edición y producción / Casa África

Iniciativa y contenidos / Al-Tarab, Festival de Cine Africano de Córdoba (FCAT)

Textos / Ricardo Martínez Vázquez, Director General de Casa África / Marion Berger, FCAT / Lindiwe Dovey, ensayista y profesora en la Escuela de Estudios Orientales y Africanos de Londres (SOAS) / Helon Habila, novelista y poeta nigeriano

Intervenciones / Carlos Domínguez, FCAT / Newton Aduaka, cineasta nigeriano / Wanuri Kahiu, cineasta keniana / Martin Stellman, guionista británico / Lindiwe Dovey, ensayista y profesora en SOAS / Daouda Coulibaly, cineasta maliense

Coordinación de contenidos / Marion Berger (FCAT)

Coordinación de línea editorial / Liv Tralla, Casa África

Coordinación cuaderno / Carla Mauricio, Casa África

Diseño / Ena Cardenal de la Nuez

Traducción / Mathilde Grange, Siscu Bonet

Primera edición: Marzo 2012

Sia et le rêve du Python de Dani Kouyaté © Disier Bergounhoux

Keita, l'héritage du Griot de Dani Kouyaté © Jean-Christophe Dupuy

Guelwaar de Ousmane Sembène © Archives COE

Guelwaar de Ousmane Sembène, cobertura del libro © Présence Africaine

Fools de Ramadan Suleman © jba production

Terra Sonâmbula de Teresa Prata © Ukbar Filmes Lda

Xala de Ousmane Sembène © Filmi Domireew

Manda-Bi de Ousmane Sembène © Filmi Domireew

Pumzi de Wanuri Kahiu © Wanuri Kahiu.

La Noire de... de Ousmane Sembène © Filmi Domireew

La genèse de Cheick Oumar Sissoko © Kora film

Participantes a la mesa redonda *El cine africano y la adaptación literaria*, Tarifa, 18/06/2011 (Carlos Domínguez, Wanuri Kahiu, Martin Stellman, Newton Aduaka, Lindiwe Dovey) © FCAT

Daouda Coulibaly, cineasta de Malí © FCAT

Lindiwe Dovey y Newton Aduaka en la mesa *El cine africano y la adaptación literaria*, Tarifa, 18/06/2011 © FCAT

Newton Aduaka en la mesa *El cine africano y la adaptación literaria*, Tarifa, 18/06/2011 © FCAT

Oil on Water de Helon Habila @ Jaya Miceli & Abbas / magnum photos

L'Enfant Noir de Camara Laye, portada del libro © Plon, todos los derechos reservados.

Desgracia de J.M. Coetzee (1999), portada del libro. © Random House Mondadori.

Gracias a todos los que participaron en las jornadas: Lindiwe Dovey, ensayista y profesora en SOAS / Newton Aduaka, cineasta nigeriano / Wanuri Kahiu, cineasta keniana / Martin Stellman, guionista inglés / Lindiwe Dovey, ensayista y profesora en SOAS / Daouda Coulibaly, cineasta maliense / Carlos Domínguez, FCAT-Espacio Profesional. Gracias a todos los que nos ofrecieron sus artículos para la publicación: Helon Habila, Escritor Nigeriano. Gracias a todos los que nos facilitaron las fotos: Marianne Dumoulin, Jba Production / Jean-Christophe Dupuy, fotógrafo / Alain Sembène, Filmi Domireew / Cheick Oumar Sissoko, Kora film / Claude Gilaizeau, Les Films de La Lanterne / Juanjo-Gure, editorial Liburuak / Joana López, Random House Mondadori / Wanuri Kahiu. Gracias a los organizadores de Pantalla Escrita: Gaetano Gualdo y Carlos Domínguez, FCAT. Gracias a los patrocinadores de Pantalla Escrita: Casa África, AECID.



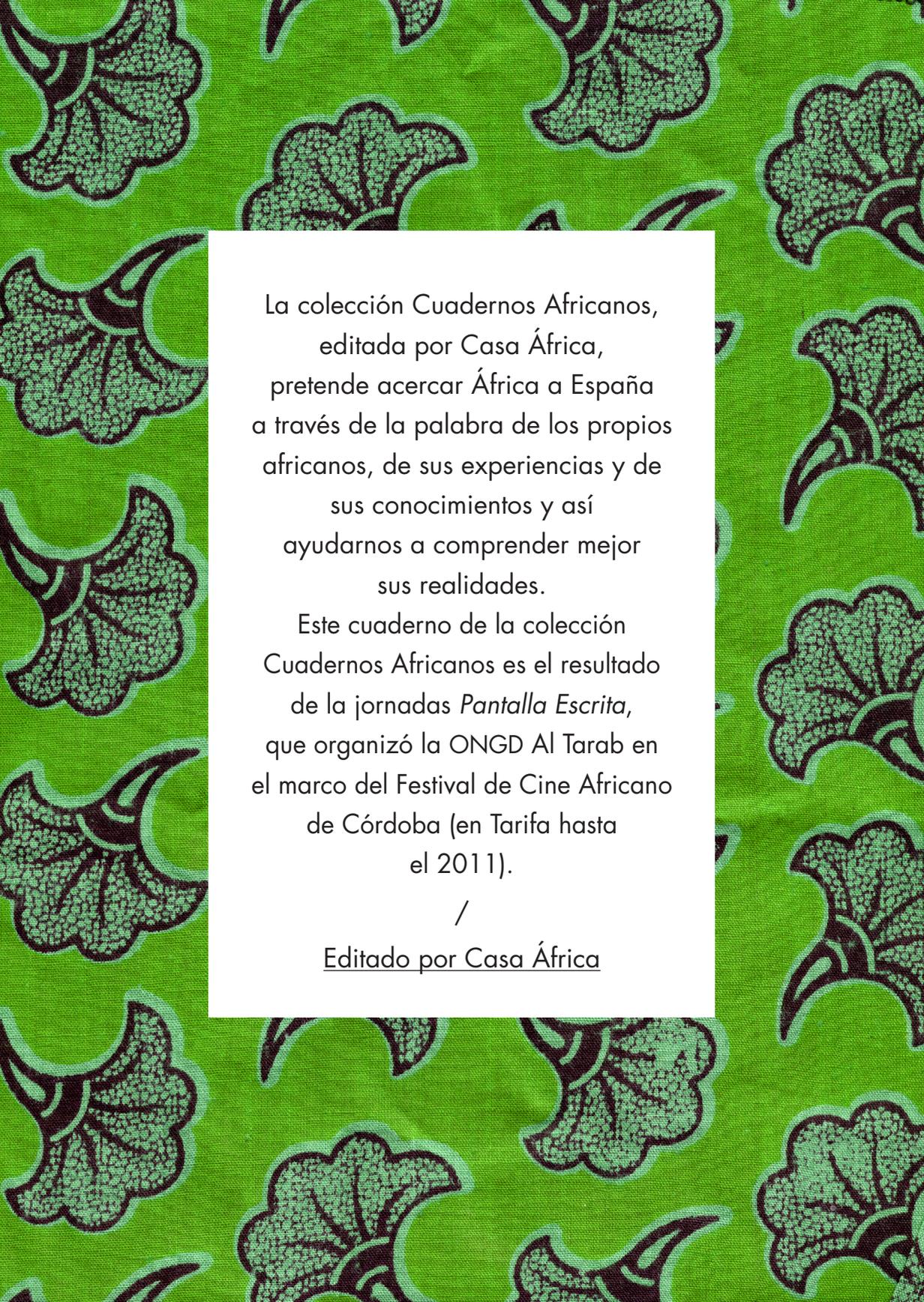
CASA ÁFRICA



África y España, cada vez más cerca

Alfonso XIII, 5, 35003 Las Palmas de Gran Canaria, España. Telf.: +34 928 432 800 info@casafrica.es www.casafrica.es





La colección Cuadernos Africanos,
editada por Casa África,
pretende acercar África a España
a través de la palabra de los propios
africanos, de sus experiencias y de
sus conocimientos y así
ayudarnos a comprender mejor
sus realidades.

Este cuaderno de la colección
Cuadernos Africanos es el resultado
de la jornadas *Pantalla Escrita*,
que organizó la ONGD Al Tarab en
el marco del Festival de Cine Africano
de Córdoba (en Tarifa hasta
el 2011).

/

Editado por Casa África