



La traducción intraliteraria  
en las literaturas africanas de lengua  
portuguesa:  
el caso de Luís Bernardo Honwana

Rebeca Hernández

Universidad de Salamanca  
[rebecahernandez@usal.es](mailto:rebecahernandez@usal.es)

---

## 1. El autor como traductor de culturas

La publicación de la primera y única obra del escritor mozambiqueño Luís Bernardo Honwana, *Nós matámos o Cão-Tinroso* en 1964, supone un antes y un después en la historia de la narrativa de Mozambique, ya que está considerada unánimemente como la primera obra en prosa escrita por un africano en este país. Los siete cuentos que forman esta colección de relatos contienen aspectos que nos permiten hablar de traducción desde muy diversos puntos de vista. Entendemos aquí el concepto de traducción como un proceso de carácter diverso que conlleva, además, una compleja actividad de transculturación en el sentido apuntado por Sales, quien afirma que “la traducción puede también ser considerada como una actividad de mediación cultural, creativa y social” (1999: 253). En *Nós matámos o Cão-Tinroso*, se dan una serie de circunstancias que nos muestran cómo la traducción trasciende el trasvase entre lenguas, alcanzando también la transferencia de tradiciones culturales mostradas a través de las formas literarias y de representación e incluso de los soportes comunicativos utilizados.

Consideramos de interés para entender el verdadero alcance de la obra, primero, las circunstancias sociales, políticas, históricas y culturales en las que surge, porque, como afirma Edward W. Said (1993), los autores no están automáticamente determinados por factores tales como la ideología, la clase o la economía sino que forman parte de la historia de sus sociedades y actúan y son resultado de esa historia y de sus propias experiencias sociales; y segundo, hasta qué punto la traducción, no sólo de lenguas sino también de culturas, desempeña un papel esencial en ella. Luís Bernardo Honwana nació en 1942 en la ciudad mozambiqueña de Moamba, cuando Mozambique era aún una colonia portuguesa. La condición de *assimilado* [1] de su padre que trabajaba como intérprete para la administración portuguesa hizo que Luís Bernardo Honwana creciese en un entorno bilingüe portugués-ronga [2]. Su trabajo como periodista y su relación activa con la clase intelectual de su país son para algunos críticos como Hamilton (1983) y Laban (1998) circunstancias decisivas no sólo para la publicación de *Nós matámos o Cão-Tinroso* sino también para que ésta alcanzara una repercusión no habitual para una obra de estas características. Prueba de ello son tanto su rápida traducción al inglés, realizada por Dorothy Guedes en 1969 con el título de *We Killed Mangy-Dog*, como el hecho de haber sido la primera obra escrita en portugués que formó parte de la prestigiosa colección Heinemann African Writer's Series.

*Nós matámos o Cão-Tinroso* posee un fuerte contenido de denuncia que ha sido ampliamente resaltado por numerosos especialistas como Burness (1977), Hamilton (1983), Harland (1995), Pires Laranjeira (1995), Mata (1992), Afolabi (2001), etcétera. En este sentido, los datos biográficos del autor vuelven a cobrar relevancia ya que la denuncia no se restringió al ámbito literario. Como militante del Frente de Libertação Moçambicano (FRELIMO), Honwana participó en la lucha armada por la independencia de su país que comenzó en 1964, el mismo año en el que se publicaron sus cuentos. Además, estuvo preso por la policía política portuguesa (PIDE) durante tres años, condenado por “actividades subversivas”. Su compromiso sociopolítico y cultural es una constante en toda su trayectoria, llegando incluso a formar parte en los

primeros años de la República Independiente de Mozambique del gabinete de gobierno como Ministro de Cultura.

Así pues, en el marco de la lucha por la liberación de Mozambique, *Nós matámos o Cão-Tinhoso* juega un papel destacado cuya importancia no se limita al ámbito literario: su aparición supuso un punto de inflexión en lo que a los aspectos social y político se refiere. El escritor mozambiqueño Fonseca Amaral ve como mesiánica la llegada de la obra de Honwana, ya que suponía una oportunidad para luchar contra la fuerza imperial desde dentro. De esta forma, Fonseca Amaral dice como parte de la necesidad de implicarse y de denunciar las injusticias sociales que tenían lugar, donde la víctima era el mozambiqueño negro, “nós tínhamos a consciência de que quem podia actuar a sério e por dentro, seria o negro [...] como o Luís Bernardo Honwana, que é o produto disto tudo” (en Chabal 1994: 136).

Aun así, a primera vista y desde una percepción puramente literaria, *Nós matámos o Cão-Tinhoso* es una obra que en apariencia encaja perfectamente en lo que se considera tradición occidental tanto por la lengua en la que está escrita como por su forma literaria. De hecho, no es extraño verla asociada a la obra de autores norteamericanos como Hemingway o Caldwell, así como a la corriente francesa del *Nouveau Roman* (cf. Pires Laranjeira 1995; Laban 1998). Esto ha sido en ocasiones incluso criticado por autores como el mozambiqueño Ascêncio de Freitas quien dice que *Nós matámos o Cão-Tinhoso* podía haber sido escrito en Mozambique por Luís Bernardo Honwana, como podía haber sido escrito en Estados Unidos por Caldwell (en Laban 1998: 189). De este modo, argumenta Freitas que la obra no es un exponente de lo que se ha dado en llamar *mozambicanidad*, concepto que tiene que ver con la representación literaria de la esencia africana mozambiqueña (cf. Leite 1984). En esta misma línea y en lo que se refiere a la lengua utilizada, los cuentos incluidos en *Nós matámos o Cão-Tinhoso* tampoco parecen alejarse de la tradición literaria occidental del momento, ya que están escritos en un portugués que podríamos calificar como normativo (cf. Hamilton 1983: 48, M. Ferreira 1977: 102, J. Ferreira 1984: 373, Pires Laranjeira 1995: 291). Sin embargo, tenemos que preguntarnos qué es lo que convierte a *Nós matámos o Cão-Tinhoso* en una obra clave para la historia de la literatura mozambiqueña, si hay algo en la lengua utilizada o en las formas empleadas que nos permita hablar de ella como de una obra “anti-colonial” como la definió la poeta mozambiqueña Noémia de Sousa (en Laban 1998) o que justifique las palabras citadas de Fonseca Amaral quien la considera capaz de actuar desde dentro contra la situación de opresión que estaba viviendo la población negra mozambiqueña.

Encontramos, de hecho, un firme reflejo de la riqueza multilingüe del contexto en el que se crea la obra y que el autor consigue plasmar a través de estrategias de traducción *intraliteraria*. Como veremos más adelante, Honwana emplea diferentes recursos lingüísticos y formales con el fin de respetar la pluralidad lingüística de Mozambique sin abandonar el uso del portugués. La elección del portugués normativo como medio de expresión no es de extrañar si tenemos en cuenta el uso que hacen de la lengua del colonizador los autores cuya lengua materna es minoritaria. En las denominadas literaturas postcoloniales se recurre a la lengua impuesta como herramienta de resistencia al poder dominante y como vehículo para que el mensaje pueda alcanzar un número de receptores considerablemente mayor. Este hecho ha sido ampliamente tratado en estudios tales como *The Empire Writes Back* de Ashcroft, Griffiths y Tiffin, donde se afirma que el desarrollo de las literaturas independientes está directamente relacionado con la abrogación del poder opresor y con la apropiación de la lengua y de la escritura para usos nuevos y distintivos. Para estos autores, tal apropiación es sin duda el rasgo más significativo en la formación de la moderna literatura postcolonial (1989: 6).

Así mismo, y siguiendo con las tesis de Ashcroft, Griffiths y Tiffin no debemos olvidar que una de las características de la escritura postcolonial es que utiliza los instrumentos de una lengua para transmitir la experiencia de otra (cf. Vidal 1995, Sales 1999, 2001-2002, 2003, Martín Ruano 2003). Existe también para estos autores un doble filo en los diálogos transculturales que ellos equiparan a los representados en algunos textos antropológicos tradicionales; consiste en el riesgo de que un nuevo conjunto de presuposiciones resultante del intercambio entre culturas se tome como la realidad cultural del Otro. La cultura descrita resulta ser, por lo tanto, producto del encuentro etnográfico propiamente dicho, ya que el texto crea la realidad del Otro bajo la apariencia de su descripción (Ashcroft *et al* 1989: 59). Ashcroft, Griffiths y Tiffin establecen que aunque el texto postcolonial puede funcionar como un documento etnográfico, su uso de la lengua incorpora la advertencia de que el lugar del discurso compartido, es decir, el texto literario, no es el lugar de la experiencia mental compartida, y no debería verse como tal (1989: 59).

Si abundamos en esta argumentación, podemos decir que la escritura postcolonial utiliza los instrumentos de una lengua para *traducir* la experiencia de otra. Coincidimos en esta apreciación con la idea expuesta por Bandia quien considera que las literaturas africanas en lenguas europeas, a las que él denomina “euro-africanas”, son en sí mismas traducciones, en un sentido amplio del término. Bandia va más allá y afirma que estas literaturas pueden ayudar a aclarar el impacto que la traducción de una cultura fuente colonizada tiene sobre una cultura lingüística metropolitana que parece homogeneizante (2001: 125). Se crea así una relación directa entre el fenómeno de la traducción y las fuerzas unas veces enfrentadas, otras veces contrapuestas, otras incluso dialogantes que se dan entre la cultura europea colonizadora y la africana colonizada.

Desde esta perspectiva amplia, podemos hablar no sólo de una traducción que atañe a los aspectos lingüísticos, en la que como ya hemos dicho nos detendremos más adelante, sino también de una traducción que se establece entre la cultura africana y la cultura portuguesa y que implica muchos otros niveles. Por ejemplo, encontramos un diálogo entre la cultura y las raíces africanas de un lado y la cultura occidental que conlleva la lengua impuesta de otro. Frantz Fanon señala todo lo que una lengua adquirida en un contexto radicalmente ajeno a ella, como es el colonial, lleva consigo. Fanon incide en que el mero hecho de hablar una lengua es de una importancia fundamental, ya que esto significa existir para el otro, así como poseer el mundo, la civilización y la cultura que esta lengua acarrea (1986: 17-18).

En *Nós matámos o Cão-Tinhoso*, puede encontrarse esta mutua confluencia entre ambas culturas en numerosas ocasiones. De hecho es posible establecer dos puntos contrapuestos: el africano frente al occidental (portugués en este caso) donde la obra se sitúa como un enlace estratégico de interrelación y unión en un tercer espacio, si utilizamos la terminología de Bhabha (1990a, 1990b, 1994). Para empezar, podemos considerar un factor tan básico como es el soporte escrito ajeno, en principio, a la tradición africana poseedora de una literatura oral, que sirve al autor como primer vehículo traductor de la oralidad que caracteriza a su cultura. En este sentido, no nos debemos quedar en la idea de que es el dominio hablado de la lengua del colonizador el único elemento que confiere el poder, como afirma Fanon (1986: 18). Así, no está exento de razón Alfredo Margarido cuando apunta que “el poder no reside en la oralidad: el poder reside exclusivamente en la escritura. Negar al dominado la escritura debe ser interpretado como una tentativa de mantener el sistema de dominación” (1992: 62) [3]. De este modo, el escritor postcolonial con la conjunción de la lengua del colonizador y de la práctica de la escritura se sitúa en una posición que le permite expresarse y denunciar, iniciando aquí su paso de la periferia al centro.

Así pues y dejando a un lado todos los componentes políticos y de alcance de la difusión que, como hemos comentado antes, conlleva la elección del portugués, es

comprensible que el autor opte por esta lengua de manera natural ya que las lenguas africanas no contaban ni con una tradición escrita ni con una escritura fijada en ese momento ni con lectores potenciales (cf. Bandia s.f.: 3-4). En este sentido, Honwana es plenamente consciente de las implicaciones que conlleva la elección de la lengua y de las formas de la cultura portuguesas que él utiliza en su obra para traducir los discursos de los personajes que hablan otras lenguas, así como del hecho de que a través del portugués el número de lectores que se puede alcanzar es mucho mayor:

Mas dado que não é essa a prática [el escribir un texto en la lengua en la que hablan los personajes, refiriéndose a las lenguas africanas] que se verifica nestes países que podemos chamar de literariamente ocupados - nestes países em que os processos linguísticos se perderam nos corredores da história e em que por tanto se recorre às formas aculturadas, até porque o leitor para quem se escreve perde expoente numérico se o procuramos em uma das alternativas africanas. (L.B. Honwana en Laban 1998: 675)

Resulta especialmente revelador para obtener una idea clara del concepto de literatura postcolonial, la denominación de “país literariamente ocupado” que utiliza el autor y de la que se puede desprender el término antropológico “*cultura aculturada*” también empleado por Honwana (2003) para referirse a la cultura que surge del contacto de la cultura africana con la portuguesa y que de algún modo prolonga las estructuras coloniales en los países colonizados (cf. Wolf 2002). Esta cultura aculturada surge de lo que Pratt denomina “zonas de contacto”, para referirse al espacio colonial donde se producen los encuentros, al espacio en el que los pueblos separados geográfica e históricamente se relacionan entre sí y donde se genera todo tipo de acercamientos, desigualdades y conflictos (1992: 6). En el contexto mozambiqueño, la cultura aculturada acaba sirviendo como puente entre Occidente y África ya que la propia cultura portuguesa actúa a su vez como vehículo difusor de toda la cultura occidental que en sí misma acarrea, con lo que retomamos las ideas de Fanon hace poco referidas.

Pero la traducción de aspectos culturales en *Nós matámos o Cão-Tinhoso* no se limita a las influencias literarias a las que hemos hecho alusión anteriormente o al uso de la escritura como vehículo de expresión, sino que también se refleja, por ejemplo, en el marcado carácter cinematográfico que desprenden los siete cuentos que componen la colección. Esto se ve en la viveza de sus diálogos y en la manera explícita y visual de tratar los acontecimientos, como indica Pires Laranjeira (1995: 291), o en los cortes y el ritmo escénico que presentan algunos de los cuentos. Honwana considera estas influencias como las propias del momento en el que escribió la obra. Así, cuando en una entrevista Michel Laban le pregunta directamente por la repercusión que en su producción tiene la novela norteamericana, Honwana responde encuadrando la creación de sus cuentos en un proceso cultural mucho más amplio que abarca el cine, la música y la literatura de muy diversas procedencias (L.B. Honwana en Laban 1998: 658). De este modo, vemos cómo *Nós matámos o Cão-Tinhoso* es el resultado de la confluencia de la cultura africana y de la cultura occidental que rodean al autor.

En los autores postcoloniales, la traducción es una constante, no sólo en lo que se refiere a las exigencias representativas de su producción literaria sino al hibridismo que caracteriza la cotidianeidad de las sociedades de las que forman parte (cf. Bhabha 1994). El proceso de traducción tomado en el sentido amplio que apuntábamos al principio llega a tal extremo que se recurre a sistemas diversos (lingüísticos, artísticos, etcétera) que no son necesariamente propios de sus tradiciones para trasladar su experiencia e incluso para denunciar las situaciones de injusticia que les rodean. Dentro del ámbito literario, sin embargo, el vehículo es el lenguaje que, como indica Vidal, es “el medio en el que constituimos nuestro mundo, el medio en el que nos constituimos a nosotros mismos [...] Poseyendo el lenguaje, el hombre asume

una cultura” (1998: 18). El análisis de las estrategias de traducción lingüística que el autor postcolonial pone en marcha es pues decisivo para acceder al sustrato que se desarrolla en otra lengua y que va más allá de lo aparente.

## 2. El autor como traductor de lenguas

En *Nós matámos o Cão-Tinroso* podemos encontrar además, como ya hemos apuntado anteriormente, una serie de características que nos permiten hablar de la existencia de un proceso de traducción lingüística dentro de la obra. Estas características se ponen de manifiesto mediante una serie de recursos que el autor introduce, como son la incorporación al discurso narrativo de palabras o expresiones aisladas en algunas de las lenguas nacionales de Mozambique, como el ronga, el swazi, el changane o el fangalô (cf. J. Ferreira 1984), la utilización por parte de los personajes de un portugués pidginizado o la referencia explícita a lo largo del texto a las diferentes lenguas que hablan determinados personajes (cf. Hernández 2004, 2005). El autor es plenamente consciente de la estrategia de traducción que lleva a cabo a lo largo de la obra; en la entrevista ya citada con Laban, Honwana habla sobre su condición bilingüe y defiende la capacidad expresiva de una lengua como el ronga. Para él, caracterizar a los personajes haciéndoles hablar “*pretoguês*” [4] es una manera de empobrecer su capacidad mental y de reducir enormemente su potencial expresivo y por este motivo defiende la traducción: “[...] eu penso que é possível tentar uma experiência desta natureza [buscar la equivalencia cultural a través de la traducción] utilizando um português não aproximativo, um português que tenha a humildade de apenas traduzir um discurso que é assumidamente feito noutra língua” (L.B. Honwana en Laban 1998: 675). En cuanto a la lengua por la que se opta y ante la disyuntiva de inclinarse por la “major language” o la “minor language” (Venuti 1998), como hemos dicho antes, la elección de la lengua dominante siempre incrementará la difusión del mensaje y el número de lectores. En este sentido, Honwana dice: “Recorre-se então às línguas de construção literária a partir de formas aproximativas do português e das línguas subjacentes - ou então do crioulo se quiser. Mas tem que haver outras vias que permitam respeitar o perfil psicológico, a capacidade expressiva das personagens. É isto que eu defendo” (L.B. Honwana en Laban 1998: 675).

De este modo, encontramos en los textos multilingües y multiculturales lo que Paul Bandia, refiriéndose a la traducción de la literatura africana, define como un doble acercamiento a la traducción intercultural. Para él existen dos niveles de traducción, el primero de ellos es el que concierne a la traducción dentro del discurso literario Euro-Africano, es decir, a lo que nosotros denominamos traducción intraliteraria ya que la lleva a cabo el autor dentro de su propio texto. El segundo nivel que establece Bandia es el que se ocupa de la traducción de las obras africanas escritas en lenguas europeas a otra lengua europea de llegada, ya que aunque la traducción se realice de una lengua europea a otra, el material con el que se está trabajando lo constituye, en realidad, la lengua y la cultura vernáculas ya traducidas por el escritor. Según Bandia el traductor de esta literatura está trabajando con un texto fuente ya traducido y que presenta diferentes niveles lingüísticos y culturales (s.f.: 8). De la misma manera, para Chan los autores multiculturales y multilingües presentan un código de escritura que recuerda a la traducción y que es en apariencia monolingüe pero que es, en realidad, bilingüe (2002: 62). Puede decirse, por tanto, que en los textos literarios postcoloniales la traducción forma parte del propio proceso creativo; es más, como señala Adejunmobi los procesos de traducción puestos en práctica por estos autores propiciaron de hecho el surgimiento de las literaturas africanas en lenguas europeas (cf. 1998). Aun así no debemos olvidar que, aunque hablemos de traducción, en la mayoría de los casos, no se trata de una

traducción real, es decir, no hay un texto original que exista como tal, por lo que estamos trabajando con un constructo cognitivo que implica la traducción y no con una traducción real de palabras o estructuras (cf. Hernández 2004, 2005).

Si analizamos el primer nivel de traducción que tiene lugar en *Nós matámos o Cão-Tinhoso*, podemos ver cómo Honwana toma una serie de decisiones en lo que tiene que ver con las lenguas que subyacen al discurso de los cuentos. En los siguientes ejemplos, apreciamos cómo el autor recurre a diferentes estrategias de traducción para representar distintas situaciones de plurilingüismo tales como acotaciones del narrador, la utilización de palabras en lenguas africanas, o la reproducción de portugués pidginizado.

En el primer caso, encontramos a uno de los personajes (la madre del narrador) que habla indistintamente en portugués y en ronga, dependiendo del destinatario de sus palabras (portugués con su hijo y ronga con la sirvienta) en un claro ejemplo de cambio de código. El autor representa toda la intervención íntegramente en portugués, indicando entre paréntesis a través del narrador cuándo el personaje utiliza cada lengua:

1. Tu, Ginho (agora falava em português) toma conta da casa e lembra-te de que já não és nenhuma criança. [...] Sartina (voltou a falar em ronga), quando acabares isso põe a chaleira ao lume para o lanche das crianças [...] Ginho (agora era em português) toma conta de tudo que eu volto já [...] (“Papá, Cobra e Eu” p.97)

En el segundo extracto, podemos ver cómo Maria, un personaje que no habla portugués mantiene una conversación con Madala, su padre, en un portugués completamente normativo (las dos primeras intervenciones del diálogo); en cambio, cuando habla *en* portugués con el Capataz (las dos intervenciones siguientes) lo hace en un portugués pidginizado que presenta una fuerte agramaticalidad y con la observación del narrador diciendo que Maria *intenta* hablar en portugués. Se desprende pues del contraste entre las dos intervenciones de Maria el papel traductor que Honwana asume:

2. - Maria, como é que estão as pessoas lá em casa?...

- Lá em casa estão todos bons, pai. Eu vim cá para te ver... [...]

- [...] Maria, tu estás a engatar o Djimo?...

- Eu não está engatar Djimo... - respondeu Maria, *tentado falar em português*. (“Dina” pp. 64-65, *mi cursiva*)

Esto ocurre cada vez que un hablante de una lengua nacional mozambiqueña se expresa en portugués con un hablante de esta lengua, en estos casos el autor opta por recrear directamente el portugués pidginizado sin recurrir a la traducción. En el siguiente caso, podemos ver cómo además de los rasgos agramaticales anteriormente referidos encontramos una gran distorsión fonética que viene dada por la influencia de las lenguas de origen:

3. A nós não tem culpa! Ele que veio pruguntar, e gente veio com ele para ver jimininu cum cão! A nós não tem culpa, só veio ver matar cão! Não tem culpa! [...] Num mata nós, num tira, patrão... (“Nós matámos o Cão-Tinhoso” p.39)

En el cuarto ejemplo podemos ver claramente cómo la traducción se convierte en un recurso literario eficaz y económico para poner de manifiesto la realidad multilingüe que refleja la obra. Encontramos un diálogo entre dos personajes que hablan cada uno en su propia lengua, uno en swazi y el otro en changane; en el texto es el narrador el que especifica este hecho, aun así las dos intervenciones aparecen en portugués y son idénticas entre sí.

4. - Boa noite... - disse o tipo para os outros. Falava em *swazi*.

- Boa noite, Massinga - responderam os outros em *changane*.  
("Nhinguitimo", p.122, mi cursiva)

Uno de los recursos más abundantes a lo largo de la obra es el consistente en la introducción por parte del autor de palabras e incluso expresiones pertenecientes al discurso de las lenguas nacionales mozambiqueñas. Esta estrategia cumple según Ashcroft, Griffiths y Tiffin la función metonímica de una sinécdoque ya que representa de manera directa parte de una experiencia cultural que no se puede reproducir; el uso de términos autóctonos sirve además como método de resistencia a la lengua dominante así como forma de demostrar que la lengua que subyace al texto es diferente a la lengua empleada para escribirlo (1989, 2000; a este respecto, cf. también Carbonell 2003). Así encontramos en *Nós matámos o Cão-Tinhoso* una serie de xenismos que van desde palabras sueltas a oraciones completas que aparecen sin ningún tipo de aclaración, nota a pie de página o glosa intratextual. En los siguientes ejemplos tenemos casos léxicos (*kuka*, *botwa*) y oracionales (*Tatana, ha ku dumba Hosi ya tilo ni misaba* del ronga; *Bayeti n'kossi!* Expresión swazi de origen zulú) y en el ejemplo número siete observamos también un caso de traducción paralelo al visto anteriormente en el ejemplo número dos, en el que el personaje protagonista Vírgula Oito habla con otro personaje en portugués normativo cuando, en realidad y como se ha visto en el ejemplo número cuatro, están hablando otras lenguas, hecho que queda patente cuando habla en portugués con el Administrador y lo hace en un portugués pidginizado:

5. O grupo da horta devia ter tardado, porque José, o seu *kuka*, ainda estava a fazer a fogueira para a *botwa* de farinha. ("Dina" p. 62, mi cursiva)

6. Quando a Sartina acabou de tirar os pratos e arrumou a toalha o Papá começou:

- *Tatana, ha ku dumba Hosi ya tilo ni misaba...*

Quando acabou estava de olhos vermelhos. ("Papá, Cobra e Eu", p.104, mi cursiva)

7. - Mas porque é que vocês pensam que eles se hão-de zangar? - Vírgula Oito adoptou um tom de voz extremamente paciente - Eu não mato nem roubo; como o que ganho no trabalho; gasto o dinheiro com a minha família; [...]

- Vírgula Oito! - chamou o Rodrigues [...]

- *Bayeti n'kossi!*... [...]

- Como é que tu te chamas, ó rapaz? - perguntou o administrador.



- *Eu chama Alexandre Vírgula Ôto Massinga, sinhoró Mixadoro!*  
("Nhinguitimo", p.126-127, mi cursiva)

Por último, nos parece de interés incluir un ejemplo en el que la referencia a la realidad plurilingüe en la que se desarrollan los cuentos sirve para denunciar el racismo existente en la sociedad. Esto sucede cuando Quim un niño blanco que aparece en el relato que da título a la obra le dice a Ginho, el protagonista y narrador (negro) que no sabe en qué lengua le tiene que hablar ya que (Ginho) no entiende nada de portugués cuando es éste uno de los pocos cuentos en los que no hay referencia a que se hablen otras lenguas ni en el ámbito de la familia del protagonista ni mucho menos en el de la escuela (completamente portugués).

8. É que ainda por cima não sei em que língua é que te hei-de falar porque não percebes nada de português [...] ("Nós matámos o Cão-Tinhoso" p.20)

Vemos así cómo el autor incorpora a su texto una serie de recursos de traducción que le permiten reflejar el plurilingüismo propio de su realidad y denunciar la opresión ejercida por el poder colonial de una manera eficaz y casi imperceptible, algo muy necesario en el contexto del declive de la época colonial en el que fueron escritos los cuentos.

Como hemos visto, el autor no sólo se sirve de aspectos lingüísticos sino también culturales propios tanto de la tradición como de las corrientes artísticas occidentales del momento para hacer de su mensaje un mensaje efectivo, que se pudiese propagar sin problemas y que alcanzase un número de lectores lo más amplio posible. Aplicando de este modo un variado abanico de elementos a primera vista ajenos a la cultura africana convierte la traducción en una vía reivindicativa. El estudio individualizado y pormenorizado de los procesos de traducción en la literatura postcolonial nos parece pues esencial para profundizar en obras como *Nós matámos o Cão-Tinhoso*, ya que proporcionan las herramientas necesarias para desentrañar la complejidad que ocultan su aparente simplicidad lingüística, su uso clásico de la lengua y las tradiciones en las que se enmarca. Aun siendo éstas características de gran relevancia para la configuración intra- y extratextual de la obra, sutil y veladamente esconden una sustancial carga ideológica así como una marcada capacidad para la renovación literaria que con ella comienza, fundamentales para entender esta literatura en su dimensión real.

## Notas

[1] El *assimilado* es el ciudadano negro o mestizo que en la época colonial y a partir del Estatuto de 1954 se beneficiaba de la nacionalidad portuguesa. Esta condición no significaba renunciar a las raíces africanas como el padre del autor, Raúl Honwana, explica ya que la asimilación no suponía un abandono de la cultura, ni de las creencias fundamentales del africano sino la posibilidad de acceder a una vida mejor y de dar una educación a los hijos. (R. Honwana 1988: 105).

[2] El ronga es una de las lenguas habladas en Mozambique perteneciente a la familia tsonga que es a su vez una lengua bantú.

[3] De hecho, en Mozambique con presencia portuguesa desde 1498, la literatura escrita comienza a existir, con un desarrollo lento, a partir de la introducción

de la imprenta por los portugueses en 1854. No deja de ser curioso que de los cinco periodos en los que habitualmente se divide la literatura mozambiqueña, el primero de ellos abarque aproximadamente cinco siglos: desde la llegada de los portugueses hasta 1924 (cf. Pires Laranjeira 1995). A partir de la llegada de la tipografía y hasta 1925 hay manifestaciones literarias dispersas y poco frecuentes. El hecho de que la imprenta se introdujese en Mozambique casi cuatro siglos después de que llegasen los portugueses, obedece a que África se destinaba al mercado de la esclavitud y no era el objetivo principal de los colonizadores la expansión de la lengua, y de la religión ni la difusión de la escritura entre los africanos (cf. Margarido 1992: 60). En la década de 1960 el porcentaje de analfabetismo en Mozambique era del 98% y se debía a la política portuguesa de crear una elite muy restringida de *assimilados* para servir al sector terciario, mientras que el resto de la población era dejado a su suerte y utilizado como mano de obra barata o esclava (cf. Pires Laranjeira 1995: 20).

[4] Vocablo peyorativo que surge de *preto* (negro) + portugués y que designa al portugués pidginizado.

### Referencias bibliográficas:

Adejunmobi, Moradewun (1998). "Translation and Postcolonial Identity. African Writing and European Languages". En Venuti, Lawrence (ed.) *Translation and Minority. The Translator (special issue)*, 4:2. pp.163-183.

Afolabi, Niyi (2001). *The Golden Cage*. Trenton, NJ: Africa World Press, Inc.

Ashcroft, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. (1989) *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.

Ashcroft, Bill, *et al.* (2000). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.

BANDIA, Paul (s.f.). "African European-Language Literature and Writing as Translation: Some Ethical Issues". En <http://www.soas.ac.uk/Literatures/satranslations/Bandia.pdf>

BANDIA, Paul (2001). "Le concept bermanien de l' «Étranger» dans le prisme de la traduction postcoloniale". *TTR* 14 : 2, pp. 123-139.

BHABHA, Homi K. (1990a). "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation" en BHABHA, Homi K. (ed.) *Nation and Narration*. London: Routledge, pp. 291-322.

BHABHA, Homi K. (1990b). "The Third Space. Interview with Homi Bhabha" en RUTHERFORD, Jonathan (ed.) *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence&Wishart, pp. 207-221.

BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*, London: Routledge.

BURNES, Donald (1977). *Six writers from Angola, Mozambique and Cape Verde*. Washington: Three Continents Press, 1977.

CARBONELL, Ovidi (2003). "Semiotic alteration in translation. Othering, stereotyping and hybridization in contemporary translations from Arabic into Spanish and Catalan". *Linguistica Antverpiensia*, 2, pp 145-159.

CHABAL, Patrick (1994). *Vozes Moçambicanas*. Lisboa: Vega.

CHAN, Leo Tak Hung (2002). "Translating Bilinguality. Theorizing Translation in the Post-Babelian Era". *The Translator*, 8: 1, pp. 49-72.

FANON, Frantz (1986). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto.

FERRERIRA, João (1984). "O traço moçambicano na narrativa de Luís Bernardo Honwana". In *Les littératures africaines de langue portugaise. Actes du Colloque International*. Paris: Fundação Gulbenkian, pp. 367-376.

FERREIRA, Manuel (1977). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. vol. II. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

HAMILTON, Russel G. (1983). *Literatura africana, literatura necessária II - Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Ed. 70.

HARLAND, Mike (1995). "Children Across Africa". *Portuguese, Brazilian and African Studies*. Warminster, Aris & Filis, Ltd., pp. 365-374.

HERNÁNDEZ, Rebeca (2004) "La traducción de textos postcoloniales de lengua portuguesa y el concepto de tercer espacio". *Estudios Portugueses. Revista de Filología Portuguesa*. 4, pp. 39-48.

HERNÁNDEZ, Rebeca (2005). "The writer as translator: Free and literal translation in the literary representation of a multilingual context". *Génesis. Revista Científica do ISAI*. 5, 40-49.

HONWANA, Luís Bernardo (1972). *Nós matámos o Cão-Tinhoso*. Porto: Afrontamento.

HONWANA, Luís Bernardo (1987). *We Killed Mangy-Dog and Other Mozambican Stories*. Harare: Zimbabwe Publishing House. Trad. de Dorothy Guedes (1969).

HONWANA, Raúl (1988). *An inside view of Mozambique from Colonialism to Independence, 1905-1975*. Boulder, CO. : Lynne Rienner Publishers.

LABAN, Michel (1998). *Moçambique. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

MARGARIDO, Alfredo (1992). "Escritura e identidade". *Quimera* 112-114, pp. 60-68.

MARTÍN RUANO, M. Rosario (2003). "Bringing the Other Back Home: The Translation of (Un)Familiar Hybridity". *Linguistica Antwerpensia*, 2, pp. 191-204.

MATA, Inocência (1992). "O espaço social e o intertexto do imaginário em Nós Matámos o Cão-Tinhoso". En AA. VV., *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, pp. 107-117.

PRATT, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and transculturation*. London and New York: Routledge.

SAID, Edward W. (1993) *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

SALES SALVADOR, Dora (1999). "La traducción como comunicación intercultural: bilingüismo, escritura y transculturación". En Álvarez Benito, Gloria; Fernández Domínguez, Joaquín J.; Tamayo Morillo, Francisco J. (eds.). *Traducción, emigración y culturas*. Sevilla, Mergablum, pp. 252-262.

SALES, Dora (2001-2002). "Reflexiones en torno a la supervivencia transcultural: Leer el mundo bajo nuestros pies". *Debats*, 75, *Babel*. pp.115-126.

SALES, Dora (2003). "'I translate, therefore I am': la ficción transcultural entendida como literatura traducida en el polisistema poscolonial". *Linguistica Antwerpensia*, 2, pp. 47-60.

VENUTI, Lawrence (1998). "Introduction". En VENUTI, Lawrence (ed.) *Translation and Minority. The Translator (special issue)*, 4:2. pp. 135-145.

VIDAL CLARAMONTE, M.<sup>a</sup> Carmen África (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

VIDAL, M.<sup>a</sup> del Carmen África (1998). *El futuro de la traducción*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

WOLF, Michaela (2002). "Culture as Translation - and Beyond Ethnographic Models of Representation in Translation Studies". En HERMANS, Theo (ed.). *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome, pp. 180-192.

© Rebeca Hernández 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

