



El proceso de autotraducción *in mente* en *Amor de Baobá* de Suleiman Cassamo: un estudio exploratorio

Meritxell Soria Orti

Universitat Autònoma de Barcelona

Doctorante en Traduction et Etudes Interculturelles

meritxellsoria@hotmail.com

Este artículo pretende analizar el proceso de autotraducción *in mente* en *Amor de Baobá* (una colectánea de cuentos, Lisboa, 1997; Maputo, 1998) del escritor mozambiqueño Suleiman Cassamo. En contraposición a la autotraducción material, que es el resultado de una publicación o de una traducción realizada por el propio autor de la obra original a otra lengua, la autotraducción *in mente* es un proceso traductológico (opaco e invisible) que realiza el autor de forma simultánea a la creación de la obra original y que no se detecta fácilmente. En *Amor de Baobá*, Cassamo insiere elementos de la cultura ronga y rasgos de la tradición popular, desvalorizados por parte de las élites, para recuperar y valorar la tradición oral de las zonas rurales y urbanas de Mozambique. Es decir, Cassamo escribe en lengua portuguesa pero no de forma pasiva. Mediante este proceso de traducción mental inserido en el texto original, la lengua europea, en *Amor de Baobá*, se apropia y se transforma en un objeto de escrutinio (político, histórico y cultural). En este artículo analizaremos estas estrategias y su respectivo papel en la recepción de este tipo de obras en los lectores lusófonos.

This article aims to analyse the forms and functions of self-translation *in mente* in *Amor de Baobá* (compilation of stories, Lisbon, 1997; Maputo, 1998), by the Mozambican Suleiman Cassamo. Unlike the material self-translation (which is formalized in a publication, the result of translation carried out by the author of the original text into another language), the self-translation *in mente* is a parallel, opaque and invisible simultaneous translation that is

carried out within the original work itself and that means that it is not easily detected (Tanqueiro, 2011). In *Amor de Baobá*, Cassamo inserts elements from Ronga language and popular formulas (undervalued by elites) to recover and value the oral tradition of semi-urban or rural Mozambican areas. In other words, Cassamo chooses to write in Portuguese, but not in a passive mode. Through a simultaneous mental translation process within the original, the European language, in *Amor de Baobá*, is appropriated and transformed in object of scrutiny (political, historical and cultural scrutiny). In this chapter, we will examine these strategies and their role in the reception of the message by the Portuguese speaking readers.

Introducción

Los elementos culturales que rodean una obra literaria son, sin duda alguna, uno de los problemas más relevantes a los que debe hacer frente el traductor. Por este motivo, la principal motivación para realizar esta investigación es el gran desafío de llevar a cabo un estudio sobre los referentes de índole cultural en una producción africana postcolonial de lengua portuguesa en el contexto de la autotraducción *in mente*.

Esta investigación pretende ser un estudio exploratorio (*case study*) en vistas a realizar una tesis doctoral en el ámbito de la autotraducción *in mente* en obras africanas postcoloniales de lengua portuguesa de Angola y Mozambique. En él, analizaremos la obra *Amor de Baobá* del escritor mozambiqueño Suleiman Cassamo, obra escrita en lengua portuguesa pero que retrata una de las culturas autóctonas de Mozambique, con el objetivo de abrir un nuevo camino de investigación en el campo de la autotraducción *in mente* de referentes culturales en el contexto de la literatura postcolonial africana.

Cabe destacar que se trata de una investigación multidisciplinaria enmarcada, por un lado, en el campo de la traducción y más concretamente, en el de la autotraducción, y por el otro, en el ámbito de las literaturas postcoloniales africanas. Por lo que respecta al ámbito de la autotraducción, cabe señalar que es un campo de estudio relativamente nuevo que tiene mucho que aportar a la Teoría de la Traducción por las implicaciones que tiene en la práctica traductora. En cuanto al ámbito de las literaturas africanas de lengua portuguesa, a pesar de que gran parte de los autores posean una evidente ambivalencia cultural y lingüística, fruto de la historia de décadas de imperialismo portugués y que, además, escriban sobre realidades locales preferencialmente para lectores y editores europeos, se constata que no existen aún estudios de fondo que analicen la autotraducción *in mente* en este ámbito.

1. La autotraducción

Son relativamente escasos los estudios que se han realizado sobre el ámbito de la autotraducción¹ y además, los propios teóricos no le han prestado la suficiente importancia que esta práctica tiene dentro de la Teoría de la Traducción. Rainer Grutman (2000) en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* ya denunció esta poca atención y lo asoció al hecho de

¹ Nos basamos en el concepto descrito por Christiane Nord de «exotización» o «traducción exotizante». Nord diferencia dos tipos de traducción dependiendo de su función: la traducción instrumento que refleja la interacción comunicativa propia de la cultura T, basada en interacción de la cultura O (la traducción se lee como un texto original), y la traducción documento que consiste en documentar la interacción comunicativa de una cultura O para lectores de la cultura T (la traducción está marcada como tal). En nuestro trabajo nos basamos en la traducción documento cuya función es documentar la interacción comunicativa de una cultura para lectores de otra cultura en la que se emplea la estrategia de la exotización. Uno de los ejemplos que nos indica la autora para este tipo de traducción es la literatura moderna (NORD, 1997).

considerar la autotraducción exclusivamente del ámbito del bilingüismo y no de la traducción y la literatura. No obstante eso, cabe mencionar que desde hace unos años atrás, se ha incrementado el interés este tema.

Además, el hecho de que la autotraducción no haya sido estudiada desde la traductología puede deberse al debate que existe de esta disciplina: ¿la autotraducción es « creación » o « traducción » propiamente dicha? Otra de las razones que se han dado para justificar los pocos trabajos que se han realizado sobre este ámbito es la falsa creencia de que se trata de una actividad marginal.

No obstante eso, Julio César Santoyo (2002) apunta que, contrariamente a lo que pueda parecer, la autotraducción tiene una larga tradición en el mundo literario. La figura del autor-traductor de su propia obra ha estado presente desde hace siglos:

Visto lo visto, uno no puede menos de preguntarse: ¿saben estos (y otros muchos) críticos de qué están hablando? ¿Puede seguirse hablando de la autotraducción como de un fenómeno « bastante raro », « rarísimo » o « excepcional »? [...] No estamos ante raras excepciones, sino ante un corpus inmenso, cada vez mayor, de textos traducidos por sus propios creadores. Lejos de ser un « caso marginal » [...], la traducción de autor cuenta con una larga historia y es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes e importantes en nuestra aldea global, y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha prestado [...]. (SANTOYO, 2005, 866)

Santoyo presenta los orígenes de la autotraducción y lleva a cabo un repaso histórico que llega hasta la actualidad.

La primera autotraducción conocida se remonta al año 75 de nuestra era, cuando el historiador judío Flavio Josefo traduce su propia obra del arameo, su lengua materna, al griego. Años más tarde, en la Edad Media y, ya más adelante, en los siglos XVI y XVII, la práctica de la traducción se intensifica (cabe mencionar a Ramón Llull, que escribía sus obras en catalán, latín y árabe). En el caso precisamente de España, es muy común dicha práctica por tratarse de un país con diversas comunidades bilingües. De hecho, en Navarra y el País Vasco, existen antecedentes que datan del siglo XVI. Ya en el siglo XX, son de reconocido prestigio, entre otros, los vascos Bernardo Atxaga, y Arantxa Urretabizkaia y los autotraductores gallegos Alfredo Conde y Manuel Rivas. Todos ellos traducen su obra al castellano, lengua dominante. Pero donde mayor afluencia de autotraducciones hay en el ámbito español, según Santoyo, es en la combinación lingüística catalán-castellano. Entre ellos, cabe destacar a los escritores Carme Riera, quien recibió el Premio Ramón Llull de novela y el Anagrama de ensayo, Eduardo Mendoza y Antoni Marí.

Tal y como apunta Castillo (2006), en otras ocasiones se habla de autotraducción sin que exista propiamente un texto original. Muchos autores de países colonizados no escriben en su lengua materna, sino que lo hacen directamente en la lengua del colonizador. Por este motivo el original, que pudiéramos pensar que estuviese escrito en su lengua nativa, no existe. Sin

embargo, la traducción si tiene una existencia real. Algunos autores mozambiqueños, como el caso de Suleiman Cassamo, se traducen a si mismos al traducir su identidad cultural; describen la cultura ronga en lengua portuguesa. En definitiva, estos autores se proyectan a si mismos en otra lengua, se autotraducen.

2. El concepto de « autotraducción »

Teniendo en cuenta que nuestro trabajo de investigación se integra dentro de la Teoría de la Traducción, nos limitaremos a presentar la definición de « autotraducción » desde el punto de vista traductológico y tal y como explica Helena Tanqueiro (2000), las definiciones que se le ha dado al concepto de « autotraducción » en el ámbito de la Traductología, desde sus inicios, pretenden esclarecer si la autotraducción es o no un proceso de traducción:

a definição de autotradução que geralmente é utilizada, é a que em 1976 foi dada por Anton Popovic: « the translation of an original work into another language by the author himself » (SHUTTLEWORTH, 1997, 13). Ele próprio, além dos termos « autotranslation » e « self translation » também a denomina como « authorized translation ». Depois dele, em 1979, Koller também fala de autotradução, só que enquanto Popovic considera que a autotradução « cannot be regarded as a variant of the original text but as a « true translation », Koller consequente com a sua linha de investigação, distingue autotradução e « true translation » (em SHUTTLEWORTH? 1997, 13) argumentando que a questão da fidelidade, « faithfulness » é diferente no caso da autotradução, na qual o autor terá sempre justificação para introduzir modificações no texto, enquanto que um tradutor «normal» hesitará muito em fazê-lo. (TANQUEIRO, 2000, 37)

Se percibe, tal y como apunta la autora, que no existe un consenso sobre la designación de dicho concepto al que nosotros nos referimos como « autotraducción » sin lugar a duda. No obstante eso, cada vez más, este término ha ido ganando importancia:

sobre este tema encontramos referências no Dicionário sobre tradução intitulado Dictionary of Translation Studies sob a denominação de « autotranslation » or « self-translation », na Encyclopedia of Translation Studies de Mona Baker publicada em 1997 sob a designação de « auto-translation » e na Encyclopedia of Literary Translation editada no ano 2000. Nem sequer a nível da denominação há ainda uniformidade. No entanto, cada vez mais em artigos de jornais, em suplementos literários, em revistas especializadas ou não (e até mesmo em recentes obras de autores que se autotraduziram se indica « autotradução ») aparecem referências a autores autotraduzidos. (TANQUEIRO, 2000, 37)

Por un lado, cabe mencionar que una de las fuentes más recientes en las que se utiliza el término « autotraducción » es en la revista de traducción literaria *In Other Words* (nº 25, publicado en verano de 2005), número dedicado a la autotraducción, concepto al que se refiere como « self-translation » o

« autotranslation ». Por otro lado, en 2005 se publicó el libro *(Auto)traducción y (re)creación. Un pájaro quemado vivo*, de Agustín Gómez Arcos en el que se puede observar en el mismo título, mediante el juego de los paréntesis, que la obra considera la autotraducción como traducción.

Finalmente, el teórico Rainer Grutman (2000) define la autotraducción como el proceso por el cual el autor traduce sus propios escritos o el producto que de ello resulta, reforzando la perspectiva de la traducción de ese tipo de su género de recreación o reescritura que es la traducción del propio autor. Aunque la definición de Grutman sea exacta, quizás la definición de Francesc Parcerisas (2002) sea más completa al describir la autotraducción como « el proceso por el cual un autor vierte su propia obra en otra lengua » y destaca, además, que « lo excepcional de este tipo de traducción » es la autoridad con la que cuentan los autotraductores, en calidad de autores de la obra original: el pleno derecho a la libre creación. Parcerisas se decanta por el carácter traductológico de la autotraducción haciendo hincapié, al mismo tiempo, en el poder de creación que posee el autor-traductor en relación al traductor convencional. Esa calidad, es sin duda alguna, lo que convierte al autotraductor, en un traductor privilegiado.

3. El autotraductor, un traductor privilegiado

En este apartado, nos basaremos en la tesis de Tanqueiro (2002), pionera y grande defensora del estudio de la autotraducción dentro del campo de la traductología, para desarrollar el concepto de la autotraducción como traducción « privilegiada ».

En primer lugar, el autotraductor se considera un traductor privilegiado (TANQUEIRO, 1999, 39-48) debido a las siguientes condiciones en las que lleva a cabo dicho proceso:

1. Se encuentra en una situación privilegiada porque tiene un conocimiento del proceso de creación de la obra.
2. Tiene acceso a la «verdadera intención» del autor, creador del texto original, en el momento que empieza a traducir.
3. Tiene una mayor seguridad en el momento de reconstruir el universo lingüístico ya que no está condicionado por la lengua de origen.
4. Dada su calidad de autor, conoce la importancia o no de los elementos que aparecen en su obra y decide si se mantiene « pegado » al texto original o cuando quiere alejarse de él.
5. Se puede mantener invisible (en el sentido positivo del concepto).
6. Hay una distancia cero en términos de subjetividad entre autor y traductor.
7. Posee una autoridad incuestionable relativa a su traducción porque nunca interpretará mal su propia obra.
8. Su condición de lector modelo permite que nunca malinterprete al autor.

9. Su bilingüismo y biculturalismo esenciales anulan las dificultades de comprensión/expresión que pueden influir en un traductor convencional.

Según el grupo de investigación AUTOTRAD, en cuyas investigaciones basamos nuestro trabajo de investigación, el producto final, siempre es una traducción. Lo que queremos destacar es que, en el campo de la autotraducción, los riesgos que se corren en cuanto a los factores que influyen en la práctica traductora, se reducen notablemente y ayudan a que el resultado no se vea perjudicado. Es por eso por lo que queremos subrayar que el autor que se autotraduce, cuando desempeña el proceso traductológico, no es más que un traductor, sólo que en una situación privilegiada.

4. Un caso *sui generis* de autotraducción: la autotraducción *in mente*

A partir de 2002, el grupo de investigación Autotrad, del Departamento de Traducción y de Interpretación de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) empieza a abordar un tipo *sui generis* de autotraducción designado autotraducción mental o *in mente* para diferenciarla de la autotraducción material, la que se materializa en una publicación y que es el resultado de la traducción hecha por el mismo autor del texto original a otra lengua.

Las autotraducciones *in mente* no se detectan fácilmente por el hecho de tratarse de un proceso de traducción que se realiza dentro de la propia obra original. En este sentido, se debe llevar a cabo un análisis profundo de una obra literaria que en nuestro caso ha sido *Amor de Baobá* de Suleiman Cassamo, obra que presenta una determinada peculiaridad, tal y como explica Tanqueiro (2011, 245) en uno de sus últimos artículos ya que trata en lengua portuguesa las diversas culturas autóctonas, en este caso, la cultura ronga.

Este tipo de autotraducción extrema, es un proceso opaco e invisible que el autor no plasma en una traducción materializada, sino que se trata de un proceso mental simultáneo al de la escritura de la obra original.

De acuerdo con las afirmaciones de Tanqueiro, pionera en la investigación de este particular tipo de autotraducción, se deben tener en cuenta estos casos de autotraducción *in mente* dadas las consecuencias este tipo de traducciones tienen en otras lenguas. En este trabajo de investigación, nos limitaremos al ámbito de las literaturas postcoloniales de los países africanos de lengua portuguesa y en concreto, basaremos nuestro estudio en una obra literaria de Mozambique. Tal y como podremos observar, en estos casos, en general, muchas de las cuestiones relativas a las marcas culturales ya están solucionadas por el mismo autor en el original y dichas técnicas aplicadas por este autor, pueden servir de pauta para los traductores en las otras lenguas.

5. El autor: traductor de referentes culturales

El estudio de traducciones de obras literarias con una fuerte carga cultural es, sin duda alguna, de grande relevancia para la investigación traductológica en el ámbito del tratamiento de los referentes culturales. Por este motivo, el análisis del trabajo realizado por « traductores privilegiados », a los que denominamos « sui generis » (TANQUEIRO, 2002) que corresponden por un lado, a los autotraductores, y por el otro, a los autores que tratan, en su lengua, universos socio-culturales diferentes a los de sus lectores originales, como es el caso de la obra *Amor de Baobá* de Suleiman Cassamo, cuya trama se localiza y se desarrolla en el marco de una de las culturas locales de Mozambique pero que está escrita en portugués. Estos autores asumen, de acuerdo con nuestro estudio, y por lo menos en lo que se refiere al tratamiento de referentes culturales, el papel propio de un traductor.

De acuerdo con nuestra investigación observamos que en la obra *Amor de Baobá*, el autor bilingüe y bicultural ha realizado un proceso parecido al del traductor literario en el ámbito de los referentes culturales ya que el autor tiene la necesidad de hacer comprender a los lectores portugueses y a lectores de las diferentes culturas de lengua portuguesa todo lo que sería implícito para los lectores de la cultura en la que se desarrolla la trama de la obra (mozambiqueña y en concreto, de la cultura ronga). En este sentido, podemos afirmar que el autor actúa como un mediador cultural, un traductor con la autoridad que le confiere el estatus de autor. Júlio César Santoyo (2002, 30) comparte este parecer ya que considera que no hay nadie con más autoridad que el propio autotraductor « para resolver las dudas y responder a las preguntas que todo traductor se hace cuando se enfrenta a las sutilezas de un texto ajeno; nadie como él para desentrañar el sentido y el significado cierto del texto ».

Desde el punto de vista de la creación de la obra original, estos autores se ven en la tesitura de realizar un proceso mental diferente al habitual. De este modo, el autor construye el mundo que envuelve la obra y, dada su biculturalidad, traduce simultáneamente los referentes culturales específicos de la cultura que es distinta a la de la mayoría de sus lectores potenciales para facilitar la comprensión a estos lectores. Los escritores que optan por esta situación de creación literaria, acaban por asumir la función de mediadores culturales, es decir, de traductor de referentes culturales. Se trata de un caso de « sui generis » de autotraductor que traduce directamente en su propia lengua.

Creemos que el autor bilingüe y bicultural que sitúa la trama de su obra en un ambiente diferente al de la lengua y cultura en la que la narra, realiza simultáneamente tareas de traductor literario, por lo menos basándonos en el tratamiento de los referentes culturales, ya que:

- domina, como un traductor, ambas lenguas;
- conoce profundamente, como un nativo, ambas culturas;
- tal y como un traductor, debe mediar entre dos culturas y acercar la otra cultura a sus lectores;

- distinguirá entre « marcas culturales » y « pseudo marcas culturales »;
- en su texto partirá de los conocimientos de su lector y tratará tan sólo aquellos referentes que tengan connotaciones en la cultural original;
- intentará no caer en interferencias o falacias culturales;
- evitará las adaptaciones que apaguen la cultura retratada en el universo ficticio;
- intentará permanecer « invisible » (sentido positivo del término);
- buscará soluciones que mantengan el estilo y la literalidad.

El autotraductor, autor bilingüe y bicultural, en el momento de enfrentarse a la difícil tarea de traducir su propia obra literaria, se permite frecuentemente ciertas libertades como autor del texto original. Mediante la tarea de trasladar lingüística y culturalmente su propia obra, el autor-traductor refleja en ambos textos sus vivencias personales, aunque éstas se verán matizadas ligeramente por la lengua y por la cultura en que se vean escritas. Lo importante será que, al narrar su experiencia en dos lenguas, el autotraductor estará ejerciendo de mediador entre las culturas que se relacionan en el proceso.

Al traducir la obra ya anteriormente creada, el autor asume otro papel, el de traductor, aunque sea siempre un traductor « sui generis » por la libertad que se le permite por su calidad de autor, conocedor total de la obra original y del universo por él mismo creado. Esa licencia que se le da al autotraductor para que realice los cambios que crea necesarios no se le otorga a un traductor ajeno a la obra. Francesc Parcerisas (2002) lo expresa con las siguientes palabras:

si al traductor se le suele negar el principio de autoridad y se le juzga como a alguien situado en una posición ancilar, al autotraductor no hay quien le enmiende la plana, incluso cuando puede haber incurrido en errores de bulto que hubiesen supuesto una censura grave para el mero traductor. El autor/traductor, en su función de autotraductor puede, pues, permitirse actuar con unas libertades que quedan amparadas por la libertad de su real gana. (PARCERISAS, 2002,13).

Esta libertad, que en pocas ocasiones se le concede al traductor convencional, se debe a que escritor y traductor coinciden en la misma persona.

Antoni Mari (2002, 16) señala que en sus traducciones de catalán a castellano se permite unas « libertades que un traductor de oficio no habría podido permitirse nunca sin que le acusaran de “traidor” ». Estas libertades de las que habla Mari incluyen correcciones, matices y modificaciones respecto al texto original. Asimismo, la autotraductora Carme Riera (2002, 12) afirma que al traducir sus novelas se convierte en « una lectora crítica de su propio texto » y corrige los aspectos que le parecen « pertinentes ».

Su bilingüismo y biculturalidad le permitirán anular las dificultades de comprensión del texto de origen y de expresión en el texto meta. La presencia del autor en la traducción garantiza que los elementos esenciales de la obra no se pierdan en el transvase de una lengua a otra.

De acuerdo con los estudios realizados por el grupo AUTOTRAD, los autotraductores, durante el proceso de creación de la obra, asumen siempre esa

calidad de traductores aunque, tal y como hemos apuntado anteriormente, se trate de « traductores privilegiados » cuyo trabajo nos puede facilitar datos muy relevantes para el estudio del proceso de traducción ya que, en general, el proceso de creación y traducción lo llevan a cabo dos personas distintas (TANQUEIRO, 2000, 56), y en el caso de las autotraducciones, ambas tareas las realiza un mismo individuo.

En definitiva, desde nuestro punto de vista, el autotraductor, cuando realiza el proceso de escritura de su obra actúa como traductor puesto que también tiene que tener en cuenta el mundo ficticio creado por el autor en la obra original para poder traducirlo para otro espacio lingüístico y cultural. Existen, no obstante eso, algunos autores/traductores que en algunas ocasiones retocan sus traducciones pero en este caso, creemos que estos sujetos van más allá de su papel de traductores y mezclan las dos funciones, la de creación y traducción. En este caso, asumen más el papel de autores de la obra en otra lengua cuyo resultado se puede designar como versiones, adaptaciones o recreaciones.

Todas las características y aspectos señalados anteriormente nos permiten concluir que una obra escrita por un autor bilingüe y bicultural para los lectores de una cultura A sobre otra diferente B (dominando, por lo tanto, tanto las lenguas y culturas A como las de B) presenta características de una traducción dado que el autor ya asume el papel de autor-traductor en la misma obra original.

6. La literatura africana portuguesa en Mozambique

La literatura no es ajena al contexto histórico y cultural en el que es producida. Marcada profundamente por la historia del continente, que fue brutalmente desestructurado por la llegada de los europeos, la literatura de los países de lengua portuguesa, y en este caso, la literatura mozambiqueña, evoca el pasado para comprender la dimensión del presente. Las luchas por la independencia que dominó el país africano y la guerra civil durante el periodo postcolonial son realidades que se retratan en la literatura, una fuente de expresión para rescatar la identidad y dar continuidad a la formación de la nación mozambiqueña.

La literatura mozambiqueña está marcada por la presencia portuguesa que empezó en el siglo XV con la llegada de Pedro de Covilha a las costas mozambiqueñas y el desembarco de Vasco de Gama en la Isla de Mozambique. La presencia y posterior ocupación colonial nunca fue pacífica debido a la fuerte resistencia, hasta el inicio del siglo XX, por parte de varios jefes tribales. Ya en el siglo XX, el gobierno salazarista, que lidera la larga dictadura portuguesa, mantuvo sus colonias africanas, Angola, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Mozambique y São Tomé e Príncipe, hasta mediados de la década de los años 70 del siglo XX. Durante esa época, los trabajos forzados y

contratados y los tratamientos duros por parte de un gobierno autocrático arruinaron parte de la sociedad y la cultura africanas¹.

A partir de 1964, se empiezan a formar grupos independentistas con el objetivo de rebelarse en contra del gobierno portugués para intentar establecer una identidad fuerte y desvinculada de la cultura europea. En este punto, la literatura ejerce un papel fundamental para la composición de esa identidad ya que muchos escritores forman parte de los grupos de liberación expandidos por los diferentes países africanos como el Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Con las guerras de liberación, las fuerzas de la metrópoli flaquean y, finalmente, en 1974, se desencadena la Revolución de los claveles estableciendo el fin de la dictadura portuguesa. La independencia de Mozambique no fue declarada hasta un año más tarde del fin de la dictadura en Portugal, el 25 de junio de 1975, tras un largo periodo de transición y de acuerdos entre el nuevo gobierno portugués y las guerrillas. No obstante eso, poco después de haber conquistado la independencia, Mozambique entra en una guerra civil que deteriora la situación del pueblo y que dificulta enormemente la formación de una nación y de una cultura sólida debido a la lucha por parte de diferentes grupos étnicos y políticos por el poder absoluto del país. Finalmente, y después de un largo periodo, el 4 de octubre de 1992, termina la guerra civil con la firma del Acuerdo General de Paz entre el FRELIMO y la Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), un partido político que surge en el periodo de la postindependencia como reacción y oposición al gobierno del FRELIMO. En 1994, Mozambique realiza sus primeras elecciones multipartidarias ganadas por el FRELIMO que vuelve a ganar las segundas y terceras realizadas en 2000 y 2004 respectivamente.

7. El escritor postcolonial: realidad lingüística y cultural

La condición de antigua colonia portuguesa ha hecho que Mozambique se haya visto a lo largo de su historia fuertemente marcado tanto por la lengua como por la cultura portuguesas. El permanente contacto y la convivencia de ésta con las lenguas nacionales propias¹ y con las culturas autóctonas del país ha originado, en las últimas décadas, una narrativa extremadamente rica y original. El hecho de que diferentes lenguas y culturas coexistan en un mismo espacio influye enormemente en la construcción de una identidad única formada por más de un mundo no sólo en el aspecto cultural sino también en la expresión lingüística.

Para luchar contra los aspectos violentos que siempre existen (aunque no sean siempre visibles) en la sobreposición de culturas, la cultura europea (portuguesa) y la africana, varios escritores mozambiqueños se han decantado por llevar a cabo una escritura comprometida con la situación política, económica, social y cultural vivida por el pueblo. El colonialismo dejaba como herencia una serie de lagunas en la historia y muchos escritores, hablando de

diferentes lugares y bajo diferentes perspectivas, asumen el papel de llenar con su saber ese vacío. Mia Couto, en una entrevista a Nelson Saúte explica:

O escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade: perante todo o horror da violência, da desumanização, ele foi testemunha de demônios que os preceitos morais contêm em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irrepetível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros perderam a humanidade ele deve ser um construtor da esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu. (SECCO, 1999, 114)

De esta forma, los escritores postcoloniales dejan de ser meros objetos de discurso como lo eran antiguamente para transformarse en sujeto y objeto de enunciación. Se posicionan para luchar contra los varios intentos de asimilación por parte de los colonizadores a través de la literatura, denunciar la situación del país después de los años de colonización y reivindicar una identidad nacional. Siguiendo esta línea, Noa, uno de los teóricos mozambiqueños más relevantes en el ámbito de las literaturas africanas. apunta lo siguiente:

De modo similar al de otras literaturas producidas en espacios que surgen de la dominación colonial, en especial las de lengua oficial portuguesa, la literatura mozambiqueña, como fenómeno de escritura, presenta las siguientes características: emerge durante el periodo de vigencia del sistema colonial; es una literatura relativamente reciente: cerca de 100 años de existencia; traduce las paradojas y complejidades generadas por la colonización, como el hecho de tratarse de una literatura escrita y difundida en la lengua del colonizador, el dualismo cultural y la identidad problemática de los autores, la oscilación entre la absorción y la negación de los valores y códigos de la estética occidental, etc.; a lo largo de prácticamente toda la trayectoria de esta literatura, la mayor parte de sus textos aparece difundida sobre todo en la prensa hasta mediados de la década de los ochenta; se trata de un fenómeno esencialmente urbano. (NOA, 2008, 35)

Tal y como hemos explicado en los apartados anteriores, la literatura no es autónoma del entorno en el que se produce. Por ello, teniendo en cuenta la realidad lingüística² del país, los escritores mozambiqueños emplean diferentes recursos lingüísticos y formales para respetar y plasmar la riqueza multilingüe del contexto en el que se crea la obra.

También la crítica postcolonial se ha ocupado de este fenómeno de contacto intercultural y interlingüístico. Por ejemplo, una de las características de la escritura postcolonial y siguiendo la línea de Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989), es que utiliza los instrumentos de una lengua para transmitir la experiencia de otra. La elección del portugués como medio de expresión no es extraño si se tiene 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 el

mayor número de receptores posible. El universo del dominado, ante la prohibición de hablar su lengua, corre peligro por la incomunicación, situación que desencadena la muerte de cualquier forma cultural. Para huir de esta situación, el escritor es pragmático y consciente de que es necesario utilizar uno de los instrumentos de dominación: la lengua del otro. Prácticamente toda la literatura mozambiqueña está escrita en portugués aunque dicha aceptación no es del todo pasiva. La resistencia se evidenciará y se mostrará en la insumisión en el campo semántico, léxico y sintáctico en el que el autor recurrirá al hacer uso de construcciones que intentarán aproximarse a la lengua nacional. Así pues, tal y como hemos justificado anteriormente, es también comprensible que el escritor postcolonial opte por el portugués puesto que las lenguas africanas, en ese momento, no contaban ni con una tradición escrita ni con una escritura fijada ni con lectores potenciales.

Tal y como explica Padilha (2002) la inclusión en la narrativa, cada vez más, de términos, expresiones, estructuras sintácticas y morfológicas de las lenguas nacionales, hace que la lengua europea, en este caso, el portugués, vaya dejando de ser europea para ganar aires mozambiqueños. De este modo, aunque las narrativas estén escritas en la lengua del colonizador, no dejan de incluir palabras africanas. En este sentido, Padilha (2002) apunta que el uso de una lengua no conterránea no influye en la fuerza de una obra porque en el momento de la creación es mucho más importante trasladar los elementos de la cultura del escritor que el uso de una u otra lengua. Tal y como veremos en la obra *Amor de Baobá*, Suleiman Cassamo opta por utilizar un lenguaje repleto de palabras y expresiones en ronga. Esta mezcla de las dos lenguas señala la resistencia de la cultura tradicional ante la imposición de la modernidad. Los escritores que adoptan esta estrategia, como el caso de Cassamo, transmiten en sus obras la hibridación inherente a las sociedades postcoloniales mediante procedimientos lingüísticos e estilísticos que en muchos casos les llevan a mestizar la variante europea del portugués y la variante mozambiqueña o incluso las lenguas nacionales.

El escritor postcolonial recurre a sus orígenes adoptando una herramienta de expresión, la lengua de herencia colonial, y un soporte, la escritura, que revelan su pertenencia a un mundo marcado por el fenómeno colonial. Por ello, uno de los recursos transgresores del escritor postcolonial consiste en poner por escrito la lengua corriente, oral, utilizada en las antiguas colonias antes y después de la independencia. En este sentido, estamos delante de obras escritas en una lengua colonial reelaborada y reconstruida, resultado de un largo proceso de imposición, entre los años 1960 y 1970, en el caso de las colonias africanas lusófonas, convertidas, en manos de las primeras generaciones de escritores postcoloniales, en instrumentos de liberación del dominio colonial.

Se verifica que la oralidad en las literaturas africanas es un elemento primordial. De este modo, la tradición oral aparecerá en la mayoría de las obras de escritores autóctonos ya que

o procedimento desses autores consiste em assumir a qualidade auditiva da literatura até ao extremo. Isso implica provocar na língua o máximo de variações possíveis no sentido de gerar sonoridades em palavras e orações, proceder de forma a inscrever, na escrita, processos de ativação e reativação de sentidos que a transformaram numa repetição contínua de palavras, de frases, de imagens. (MOREIRA, 2005, 84)

De este modo, la presencia de la oralidad se podrá ver, por ejemplo, en la repetición de palabras y frases enteras en un mismo párrafo o frases que reaparecen en varios momentos del cuento en el que pertenecen. Además de estas repeticiones, se recurre a la reproducción de sonidos, al uso de onomatopeyas o a la repetición de letras de una misma palabra. De esta manera, la oralidad proporciona a los textos una apariencia más visual y transporta en ella el lenguaje popular. En este sentido, todos estos recursos colaboran para marcar la presencia de la oralidad en las obras y serán fundamentales para dar a la narración un ritmo propio de este tipo de narrativas.

Lourenço do Rosário (1989), que estudió la literatura oral en la lengua sena, afirma que

na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores quer educacionais, quer sociais, quer político-religiosos, quer económicos, quer culturais, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores [...]. É nas narrativas que se encontram veiculadas as regras e as interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem das transgressões. (LOURENÇO DO ROSÁRIO, 1989, 40)

La oralidad es el vehículo fundamental para transmitir el saber y regular los comportamientos individuales y colectivos. En este sentido, la oralidad contribuye al proceso de formación de la identidad mozambiqueña como también en otros sistemas literarios africanos no sólo de lengua portuguesa.

Otro elemento primordial de la literatura postcolonial africana es la relación entre el concepto de « memoria » y el de « sangre ». La memoria, al ser conducida por la sangre, simboliza la vitalidad y la fuerza contenida en el pasado; la sangre, vehículo de memoria, deja de ser un elemento natural del ser humano y asume el compromiso de transmitir a las generaciones posteriores el pasado de una familia, comunidad o nación. Para los africanos, la memoria juega un papel fundamental para preservar la cultura, puesto que en África, la tradición y la historia fueron, durante mucho tiempo, transmitidas a los jóvenes, básicamente, por vía oral. En este sentido, la pérdida de memoria equivale a la pérdida de una parte de la historia y las tradiciones. Los ancianos son, generalmente, los cronistas de los acontecimientos que se deben pasar a los jóvenes. Al contar las historias pasadas, ellos aseguran que la tradición se mantenga viva. La figura del contador de historias pasa a un lugar destacado ya que en ella está no tan sólo el saber que se debe transmitir sino también cómo

se debe hacer. El contador de historias tiene un papel que va más allá de contar ya que él también debe formar a otros contadores y, de este modo, garantizar y velar por la perpetuación de las tradiciones populares

Finalmente, y tal y como hemos señalado anteriormente, la narrativa postcolonial producida en el país, retrata la diversidad cultural de Mozambique mediante la representación de las costumbres, las creencias y las tradiciones. Realidad e historia también se visualizan en los textos literarios producidos en Mozambique que, actualmente, está intentando reconstruir y afirmar su identidad ya que el país no sólo fue perjudicado en el ámbito político y económico sino que también estuvo sometido a la aceptación y asimilación de una cultura diferente a la suya. De este modo, la literatura, como elemento cultural, es fundamental para la construcción de una identidad nacional.

8. Entorno a la obra de Suleiman Cassamo: *Amor de Baobá*

Amor de Baobá fue publicada en Portugal en 1997 y en Mozambique un año más tarde, la segunda obra del autor tras la publicación de *O Regresso do Morto* en 1989. En el segundo libro, Cassamo enmarca sus cuentos en el norte de Mozambique, en el espacio rural, que, en la época en la que fue escrito el libro, era un grande espacio abandonado políticamente por el poder político ya que el poder centralizador se encontraba en el sur del país, concretamente en Maputo. En contraposición a este contexto, *Amor de Baobá* retrata la vida urbana en el sur del país mediante una narrativa muy crítica política y socialmente.

La obra se encuentra inmersa en el Mozambique postcolonial. En este sentido, estamos ante una literatura que se preocupa especialmente en comunicar un mensaje de carácter político, de denuncia y de lucha. Los veintiséis cuentos que componen el libro dan a conocer aspectos de la vida urbana del sur de Mozambique.

Por un lado, al caracterizar la vida en la ciudad, el autor presenta los aspectos relacionados con la élite. Por el otro, los habitantes de la periferia los presenta con sus miserias y dificultades. El autor marca la ambigüedad de la vida urbana que impone el distanciamiento de las tradiciones, pero que no consigue en su totalidad, con los encantos de la vida rural, el conocimiento y el saber tradicional.

El universo tradicional que Suleiman Cassamo recrea en los cuentos y que se concreta en palabras y expresiones en ronga, en su mayoría explicados en el glosario final del libro, retratan el contexto multilingüe de Mozambique. En este sentido, la interferencia de la lengua ronga con el portugués ha originado una nueva variante lingüística que tiene sus propias normas.

Los cuentos que nos presenta Cassamo son cortos y algunos narrados en primera y segunda persona y, en estos casos, se percibe claramente que el narrador es culto. No obstante, en su mayoría, el autor recurre a la tercera

persona dando la sensación de estar delante de un contador de historias. Cabe destacar que los cuentos retratan el desencanto del autor ante las desigualdades que conforman el país actual.

El narrador de Cassamo seduce al lector de forma que éste le entran ganas de escucharlo. La historia no se concibe sin su voz. Existe una interacción entre el narrador/contador y sus lectores/oyentes: hombres, mujeres o niños lo escuchan con atención. En este sentido, y a pesar de que Cassamo se considere un gran contador de historias, se aleja de los narradores que mimetizan al contador de historias alrededor del fuego (*griot*) o de cualquier otro tipo que etiquete África con una idea esencial, pura o fija. Cassamo se decanta por una visión más moderna sobre la tradición africana. La oralidad está presente en él pero se aleja, por ejemplo, de los más antiguos prosistas africanos o de la primera fase de Mia Couto, escritor que introduce proverbios y parábolas en su narrativa. Los narradores de Cassamo dan voz a las vivencias suburbanas (*Amor de Baobá*) y rurales (*O Regresso do Morto*) y, en definitiva, sitúan las comunidades suburbanas en el mapa literario mozambiqueño. Suleiman Cassamo deja a un lado las grandes preocupaciones didácticas o pedagógicas que podríamos encontrar, por ejemplo, en los cuentos orales contados por los ancianos alrededor del fuego. El autor va más allá del realismo mágico y de las concepciones más esenciales sobre África y se preocupa más por los aspectos sociales que de los étnicos. El propio Cassamo en una entrevista en la revista del Departamento de Letras de la Universidade Católica de Minais Gerais, *SCRIPTA*, explicaba que la materia prima que constituye la base de sus obras es « o país todo ele, a sua riqueza, sobre todo o povo, em si. Alguém escreveu do meu livro *O Regresso do Morto* que ele “era o povo falando pela própria boca” » (CASSAMO, 2010).

9. Análisis de « segmentos ricos »

En este apartado se expondrá el análisis de las marcas de autotraducción *in mente* y de las técnicas adoptadas por el autor/traductor que se pueden detectar en cuatro de los veintiséis cuentos que componen *Amor de Baobá* de Suleiman Cassamo, obra original escrita en portugués que se enmarca y refleja una de las culturas autóctonas de Mozambique, la cultura ronga.

9.1. Ejemplo 1:

« Naquele tempo, nesse tempo antigo, irmandados com bichos e árvores do princípio dos tempos, **o vento e a chuva a esculpir-nos os sentidos** [...] ».

Tal y como podemos observar en este ejemplo, Suleiman Cassamo opta por utilizar la estrategia de la **traducción literal** en su narrativa para trasladar al lector la relación que existe entre el paisaje y su entorno natural. En este caso, el autor explica y hace entender a sus lectores la forma como el pueblo mozambiqueño se relaciona con el ambiente que le rodea. Cabe destacar que la manera como el autor traslada la connotación que subyace detrás de esta forma

de expresión es totalmente comprensible para un lector. Sin embargo se percibe que Cassamo está autotraduciendo mentalmente el significado que tiene el entorno natural para el pueblo africano ya que esta narrativa obedece a una idiosincrasia diferente a la que se podría reproducir en otra cultura lusófona.

9.2. Ejemplo 2:

« Cada raiz era farmácia, referesco, comida [...], **nosso coração pulsava com a terra.** »

En Mozambique el apego a la tierra es una característica muy importante de los habitantes de las sociedades rurales. En la mayor parte de las sociedades africanas, la vida es rural y el proceso de urbanización se está dando gradualmente después de conseguir la independencia y liberarse de la guerra civil. En el mundo rural, no urbanizado, se guardan y se mantienen las tradiciones. La lucha entre estos dos mundos es una constante en las narrativas postcoloniales.

En este segundo ejemplo y siguiendo la línea de la importancia vital que tiene la tierra para la sociedad mozambiqueña, Cassamo utiliza la **traducción literal** para traducir mentalmente el significado que tiene el elemento tierra para los mozambiqueños. En este caso, el uso de esta expresión informa al lector de la carga cultural inherente a este concepto y que difiere mucho de la connotación que tiene el término «tierra» para el lector de otras áreas culturales. En este ejemplo, podemos percibir el lazo emocional que existe entre el pueblo mozambiqueño y la tierra y que a pesar de que el lector entienda y acepte dicha relación por estar enmarcada en una cultura lejana, no se ve identificado con ella.

9.3. Ejemplo 3:

« Reencontrei o Zavala, **no Chicanequissueni, a Administração do distrito.** O primeiro encontro fora no camião da Acção Conjunta, que nos trouxe de regresso. »

Este ejemplo, que pertenece a la toponimia original de Mozambique, podemos apreciar que Cassam recurre al **doblete**, es decir, el autor opta por dejar el topónimo original y añadir una explicación en el propio texto consciente de que probablemente los lectores de la obra no logren situar este referente cultural sin una explicación por parte del autor. El autor/traductor trata como marca cultural este topónimo porque junto al término original ofrece al lector una información complementaria y descriptiva para que éste comprenda el referente cultural.

9.4. Ejemplo 4:

« Perfilados na desbotada foto, estavam ali os medalhados de bronze de 66, Eusébio, Coluna, Hilário e Vicente. Uma selecção dentro de outra selecção, o nosso sangue. Portugal nunca pagou. Quem phalhava o Eusébio? **Que deuses** »

colocaram nos seus pés os golos, que viraram, contra a Correia, o negativo 0-3 para 5-3?. Portugal nunca pagou. »

En este caso podemos observar uno de los elementos fundamentales en muchos espacios culturales africanos, el sincretismo religioso. Por un lado, verificamos que el autor en su narrativa hace referencia a los « dioses » marcando la tendencia politeísta que existe en la cultura africana. La palabra « dioses » en plural sólo funciona en este contexto en concreto ya que en Portugal, patria cuyos colores estos jugadores defendieron, (en este ejemplo se subentendiendo una nueva crítica al ex-colonizador) existe un sólo « Dios » escrito en mayúscula. En este sentido, y dentro del contexto específico de los cuentos de Cassamo, el autor marca el sincretismo religioso existente en la sociedad que éste nos presenta en sus cuentos como forma, también, de posicionarse críticamente ante los agentes de la Historia reciente de Mozambique.

Este ejemplo nos da a entender que a pesar de las influencias del largo período colonial en la cultura africana, las creencias religiosas autóctonas del país se han logrado mantener.

De este modo, Suleiman Cassamo, a través de una **traducción literal**, acerca al lector a la cultura ronga que subyace en su narrativa. El lector exógeno ante este referente cultural, la religión, sabe que se encuentra en otro mundo imaginario distinto al suyo y acepta trasladarse a otro contexto para entender lo que el autor quiere transmitir en sus relatos.

9.5. Ejemplo 5:

« Creio que não. Não chega. Falar de mbonga, amigo, é evocar as ancestrais, as ruínas. **Falar desse mel secreto dói a dor das coisas lembradas**. »

En este ejemplo, el autor recurre a la técnica de la **explicitación** ya que durante la narrativa podemos observar que Cassamo explica al lector el significado del término ronga « *mbonga* ». De este modo, podemos identificar que el autor va autotraduciendo mentalmente en el propio texto este referente cultural.

9.6. Ejemplo 6:

« Não havia nada, explicaria. Não estava agastado por o rapaz mais velho, o **Madjarmana**, desde que voltara da Alemanha, não conseguir trabalho. »

En este caso podemos observar que el autor utiliza los andrónimos propios de la cultura autóctona del país. El recurso del uso de los nombres propios en la lengua local sirve en primer lugar para divulgar la cultura del país y, en segundo lugar, como método reivindicativo de la cultura ronga elegido por el propio autor. En definitiva, se trata de otro de los referentes culturales en los que se basa el autor para marcar que la trama se desarrolla en una cultura autóctona de Mozambique en concreto. En este sentido, también es otro método para que lectores mozambiqueños de otras culturas locales identifiquen que se trata de la cultura ronga y no de otra. En estos tres ejemplos, Cassamo

sigue las convenciones de la traductología para los nombres propios, es decir, éstos sólo se traducen si tienen una traducción oficial y estandarizada.

9.7. Ejemplo 7:

« Na madrugada de vinte de Junho, o telefone tocou. Aqui, a Catija, a legítima do Maposse. Está de baixa, se lesionou. Quem? Indaguei. **O Fidirico?** Sim. No jogo desta madrugada, na América ».

En este ejemplo verificamos que el autor va autotraduciendo *in mente* al portugués la realidad lingüística cotidiana y la diversidad de lenguas que conviven en Mozambique. El autor utiliza el diálogo, aunque sin ninguna indicación explícita en el texto, existente entre los personajes para dar voz a sus orígenes y raíces, en el caso de Suleiman Cassamo, la cultura ronga. Por este motivo, en este caso el autor recurre a la transcripción fonética del nombre « Federico » para trasladar al lector una cultura en la que la oralidad es un elemento primordial ya que a través de ella se transporta el lenguaje popular. Tal y como podemos apreciar en este ejemplo, Cassamo usa este recurso para marcar la presencia de la oralidad en el cuento para dar a la narración un ritmo propio de este tipo de narrativas y recrear, de esta forma, una situación propia de la cultura autóctona que envuelve el cuento. En este ejemplo, podemos observar que el autor mozambiqueño recurre a la **traducción literal** para acercar al lector a la realidad sociocultural de su cultura.

9.8. Ejemplo 8:

« **O chefe da família reuniu mulheres e filhos.** Os convocados procuravam motivos. Uma missa de lembrar os mortos? Ia, finalmente, após dezanove anos juntos lobolar a primeira mulher? Ou era a quarta, em perspectiva? »

Este ejemplo hace referencia a la organización familiar que existe en muchas culturas africanas, la poligamia, un tipo de matrimonio en que se permite a una hombre estar casado con varias mujeres al mismo tiempo.

En este sentido, se puede percibir claramente en la narrativa la organización familiar en el paisaje cultural representado: el padre, el jefe de la familia; las mujeres y los respectivos hijos. Podemos observar que esta organización está culturalmente aceptada por el modo como el propio autor lo expone en el texto.

El autor autotraduce mentalmente este rasgo cultural característico insiriendo en la narrativa la referencia a una familia compuesta por más de una mujer e hijos que sólo funciona en este contexto en específico ya que en la cultura occidental la práctica de la poligamia no es habitual y además, culturalmente no está aceptada. El lector entiende indirectamente este referente cultural por la manera como el autor lo introduce y explica en el texto. Cassamo recurre a la **traducción literal** para trasladar la realidad sociocultural de su país.

9.9. Ejemplos 9 y 10:

« Que fique, por agora, em aberto, ou seja, fechado na gaveta este **milando**. De resto, não é dívida de negociantes, é negócio do coração ». (Glosario final: milando significa disputa, problema)

« O chefe da família reuniu mulheres e filhos. Os convocados procuravam motivos. Uma missa de lembrar os mortos? Ia, finalmente, após dezanove anos juntos **lobolar** a primeira mulher? Ou era a quarta, em perspectiva? » (Glosario final: **lobolar** significa realizar casamento tradicional).

Uno de los recursos que se repite a lo largo de los cuatro cuentos es la introducción por parte del autor de palabras e incluso expresiones que pertenecen al discurso de las lenguas nacionales mozambiqueñas. Esta técnica representa de manera directa parte de una experiencia cultural que no se puede reproducir. Por un lado, el uso de términos autóctonos por parte del autor refleja la realidad lingüística y cultural existente en el país y además resalta que la lengua que utilizan los personajes es diferente a la lengua que se emplea en la narración. Por otro lado, cabe destacar que representa un mecanismo de resistencia ante la lengua dominante, la lengua portuguesa y un recurso para trasladar la carga cultural que contiene cada término de la lengua ronga.

En el caso de Suleiman Cassamo, todos estos términos y/o expresiones autóctonas se recogen a modo de glosario al final de la obra con su respectiva explicación para que el lector pueda entender su connotación. En *Amor de Baobá* no hay ninguna explicación de que se trate de un glosario realizado por el propio autor pero dado los recursos de autotraducción que utiliza a lo largo de toda la obra, creemos que son realizados por el mismo autor y que éste lo propone a la editorial portuguesa Caminho, editorial que publica la mayoría de las obras de autores africanos. Cabe mencionar que la opción de un glosario al final de la obra posibilita que la lectura no se vea interrumpida como ocurriría en el caso de que el autor se hubiese decantado por incluir notas a pie de página con la explicación de cada término o expresión. En el caso de los cuatro cuentos, el lector puede decidir en qué momentos le interesa recurrir al glosario para saber más sobre el texto en el que se ve inmerso y en qué momentos el contexto que rodea al término le permite conocer su significado.

10. Conclusiones

10.1. Conclusiones generales

En los cuentos analizados de la obra *Amor de Baobá* del autor mozambiqueño Suleiman Cassamo podemos encontrar, tal y como hemos podido intentado demostrar en este estudio exploratorio, una serie de características que nos permiten hablar de la existencia de un proceso de traducción mental dentro de la obra original, es decir, el autor/traductor realiza un proceso de traducción paralelo al proceso de escritura de la obra.

Tal y como describe Rebeca Hernández (2006),

no debemos olvidar que aunque estemos hablando constantemente de traducción, en este caso, no se trata de una traducción real, es decir, no existe un texto original sino que estamos trabajando con un constructo cognitivo que implica la traducción y no con una traducción real de palabras.

En este sentido, afirmamos que se trata de un proceso de autotraducción no transparente ya que el autor no lo plasma en una traducción publicada sino que realiza un proceso mental que va desarrollando a lo largo del proceso de creación y escritura de la obra original. Es decir, tal y como se ha descrito para lenguas y culturas lejanas, en los textos literarios postcoloniales la autotraducción *in mente* forma parte del propio proceso creativo.

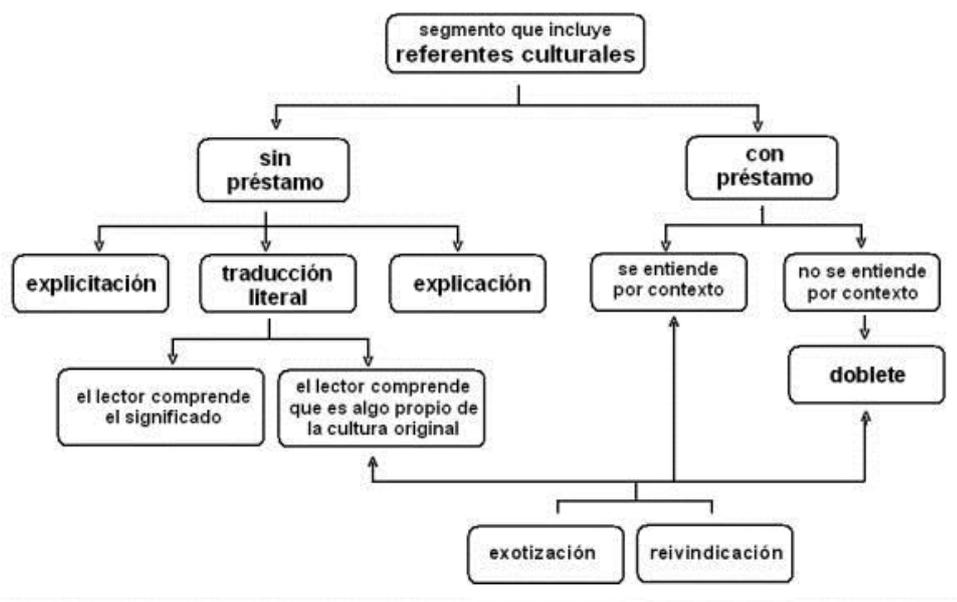
Los cuatro cuentos que hemos analizado contienen una serie de estrategias escogidas por el autor/traductor que nos permiten hablar de autotraducción *in mente* ya que éstas hacen posible el trasvase de la cultura en la que se enmarca el universo de la obra, en nuestro caso, la realidad de la cultura ronga de Mozambique. En este caso, Cassamo escribe en lengua portuguesa y esta situación le exige desempeñar el papel de mediador cultural fundamentalmente en lo que concierne a los referentes culturales o culturemas.

Si pensamos en las consecuencias de este fenómeno desde el punto de vista de las traducciones de estas obras a otras lenguas, verificamos que los problemas principales a los que se enfrenta el traductor, en concreto, a los referentes culturales, ya se encuentran en gran medida solucionados por el propio autor en el original y de este modo, pueden servir como modelo a estos traductores.

10.2. Conclusiones del estudio exploratorio

Cabe destacar que el autor utiliza la autotraducción mental y diferentes recursos traductológicos en su obra original, por un lado porque la lengua autóctona no tiene una escritura normalizada, un motivo más para la elección de la lengua portuguesa a la hora de escribir la obra por parte del autor, y por el otro, porque la cultura en la que ambienta el universo de la historia cuenta con un número muy reducido de potenciales lectores. El autor consciente de estos motivos, y por lo tanto, consciente de que su obra se dirige, mayoritariamente, a lectores ajenos a esa cultura y se ve en la necesidad de autotraducirse. En esta línea, y basándonos en las explicaciones de Paul Bandia (2001) consideramos que se puede afirmar que las literaturas africanas en lenguas europeas, cuando escritas por autores bilingües, son en sí mismas también traducciones.

En el siguiente esquema se recogen las soluciones de autotraducción «*in mente*» adoptadas por el autor Suleiman Cassamo a partir de los ejemplos de la traducción de referentes culturales de la cultura ronga de los segmentos que hemos analizado en nuestro estudio exploratorio.



Tal y como podemos observar, cuando el autor quiere describir los referentes culturales locales de la cultura ronga opta o bien por el uso del préstamo o se decanta por no emplearlo.

En algunos casos, como vemos en el esquema, usa sólo el préstamo (cuando el lector entiende la marca cultural por el contexto) u opta por utilizar la técnica de traducción clásica del doblote porque el término original no es transparente para el lector y el autor es consciente de que a éste término se le debe añadir una explicación.

En otras ocasiones, Cassamo prescinde de los préstamos y adopta las técnicas de traducción de la explicación, de la traducción literal *in mente* y de la explicitación. En el caso en que Cassamo (de una forma intuitiva o deliberadamente) opta por la traducción literal *in mente*, los lectores pueden encontrarse en dos situaciones: o bien comprenden completamente el significado de la carga cultural del referente y Cassamo no necesita explicitarlo o no lo entiende en su totalidad pero identifica que se trata de una marca cultural propia de la cultura original.

Podemos concluir también que del uso del préstamo o de la traducción literal «*in mente*» se desprende que el lector se ve insertado en otro ambiente sociocultural, aspecto que lo podemos atribuir a la estrategia de la exotización.

Además, concluimos también, que el uso de estas dos estrategias por parte del autor refleja la realidad lingüística y cultural existente en el país y además resalta que la lengua que utilizan los personajes es diferente a la lengua que se emplea en la narración. Por otro lado, cabe destacar que representa un mecanismo de resistencia y subversión ante lengua portuguesa normativa y un recurso de reivindicación para trasladar los referentes de la cultura ronga. Siguiendo esta línea, destacamos que no sólo es una estrategia para reivindicar la cultura ronga en el exterior (lenguas y culturas lusófonas) sino también se trata de otro recurso y mecanismo para que lectores mozambiqueños de otras

culturas (existen más de 40 en el país) identifiquen que se trata de la cultura ronga y no de otra.

De este modo, con el análisis de cuatro cuentos de la obra *Amor de Baobá* de Suleiman Cassamo demostramos que efectivamente este tipo de obras constituyen un campo rico y amplio para el ámbito de la autotraducción *in mente* y, en definitiva, abre un nuevo desafío para el campo de la traducción de la literatura postcolonial africana de lengua portuguesa y, por extensión, a otras