

## La traducción española de las voces rurales y sureñas: *Una infancia*, de Harry Crews

Miguel Sanz Jiménez (miguelsanz@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid

### Resumen

Este artículo aborda la traducción española de *A Childhood: The Biography of a Place*. La autobiografía de Harry Crews se publicó en 1978 y se tradujo al castellano en 2014, cuando la editorial Acuarela y A. Machado editó la versión de Javier Lucini. *A Childhood* se inscribe en el subgénero de la Grit Lit, pues narra las vidas de los blancos pobres en la Georgia de finales de los años treinta y la protagonizan los *freaks* que suelen asociarse con el Otro en la literatura estadounidense canónica. El libro da voz a la alteridad y retrata su variedad lingüística no estándar. Este trabajo observa cómo el dialecto literario de *A Childhood* recrea ciertos rasgos del inglés sureño estadounidense, los cuales suponen un reto traductológico. Se describen los contextos fuente y meta y se examinan la recepción de la obra y los paratextos que la acompañan. Se analizan las estrategias de Lucini para verter al castellano el dialecto literario de *A Childhood* y se muestra cómo recrea las voces sureñas al introducir marcas no estándar y una serie de notas, las cuales enfatizan la narrativa de Nosotros contra la Alteridad en el texto meta.

**Palabras clave:** dialecto literario, inglés sureño estadounidense, Harry Crews, paratextos, traducción literaria inglés-español.

## The Spanish Translation of Southern Rural Voices: *A Childhood*, by Harry Crews

### Abstract

This paper discusses the Spanish translation of *A Childhood: The Biography of a Place*. Published in 1978, Harry

Crews's autobiography was not translated into Spanish until 2014, when Acuarela & A. Machado press published Javier Lucini's rendering. *A Childhood* can be ascribed to the subgenre of Grit Lit, since it chronicles the lives of poor whites in Georgia in the late 1930s, featuring the "freaks" commonly associated with the Other in canonical American literature. Crews's book gives voice to this Otherness and depicts the non-standard linguistic variety they speak. This paper observes the features of Southern American English that are recreated in *A Childhood* as a literary dialect, as a translational challenge. Both the source and target contexts are described, focusing on the book's reception and its paratexts. The strategies used by Lucini to render *A Childhood's* literary dialect into Spanish are analyzed, showing how he recreates the interplay of Southern voices by introducing certain marked non-standard passages and a series of footnotes, which emphasize the Us vs. Alterity narrative in the target text.

**Keywords:** Literary Dialect, Southern American English, Harry Crews, Paratexts, English-Spanish Literary Translation.

## 1. Introducción

Este trabajo se inscribe en los estudios descriptivos de traducción con el objetivo de analizar la traducción española de *A Childhood: The Biography of a Place*, la autobiografía de Harry Crews que se publicó en 1978 y no se tradujo al castellano hasta más de treinta y cinco años después, en la versión de Javier Lucini de 2014.

Con el propósito de considerar el contexto de publicación, tanto de la obra original como de la traducción, el segundo apartado de este trabajo indaga en la recepción de *A Childhood*, la cual se inscribe en la tradición de la literatura del Sur de Estados Unidos, y en cómo la crítica ha elogiado el retrato que Crews hace de la comunidad de blancos pobres y los esperpentos del entorno rural de Georgia, dando voz propia a la alteridad desposeída. A continuación, el apartado tres tiene en cuenta el concepto de mecenazgo, tal y como lo enuncia Lefevere (29-30), es decir,

los factores implicados en la reescritura en castellano de *A Childhood*, como la editorial y el traductor, para estudiar la historia de la publicación y recepción de la obra de Harry Crews en el polisistema literario español.

En ambos contextos, fuente y meta, se analizan los paratextos, “those elements in a published work that accompany the text” (Braga Riera 246), puesto que, según Batchelor (142), estos condicionan la recepción del texto por parte de los lectores. Los paratextos combinan elementos lingüísticos y visuales para llamar la atención a los lectores, contextualizar la obra y guiar la lectura. Se dividen en peritextos y epitextos. Los primeros son las dedicatorias, notas, introducciones, cubiertas e ilustraciones, es decir, todo aquello ligado físicamente al texto (Braga Riera 249); mientras que los epitextos son los paratextos “not materially appended to the text” (Genette 344) y comprenden las reseñas en prensa y las entrevistas con los autores, editores y traductores. Batchelor (25-46) defiende que, en los estudios descriptivos de traducción, los paratextos contribuyen a la investigación histórica y contextualizada de las traducciones y ayudan a analizar el papel de los traductores, motivos por los cuales se observan las reseñas de los textos fuente y meta y los peritextos que los acompañan.

Dado que *A Childhood* se basa en los recuerdos de Crews y en la memoria oral y colectiva del condado de Bacon (al sur del estado de Georgia), el apartado cuatro estudia cómo la autobiografía recrea esta interacción de voces por medio del dialecto literario, el cual reproduce en el texto escrito ciertas características del inglés sureño estadounidense. Se examina cómo Lucini ha recreado esta variedad lingüística en castellano. Con este objetivo, se parte de la afirmación, a propósito de los dialectos literarios y la alteridad, de López García, quien explica que “el sabor del habla local se recrea no ya como documentación fidedigna, sino como expresión estética que subraya o debe subrayar una percepción de lo diferente” (167). Se contrastan varios fragmentos de *A Childhood* con los correspondientes de *Una infancia* para comprobar si la voz de la otredad presente en el original se refleja o se elimina en la traducción.

Para catalogar las estrategias de traducción del dialecto literario, se sigue la clasificación de Tello Fons, quien distingue entre traducciones con marcas que se desvían de la norma culta o sin ellas (143-144). Una traducción sin marcas es aquella escrita en castellano estándar, respetando las normas ortotipográficas y gramaticales que respaldan

instituciones como la Real Academia Española. En cambio, en una traducción con marcas se tiene en cuenta el papel mimético o simbólico que juega el dialecto literario en el texto fuente y, mediante la estrategia de traducción dialectal paralela, se intenta recrear por medio de una variedad regional ya existente en la lengua meta (Tello Fons 144). Por ejemplo, esta estrategia se aplicaría si el inglés sureño estadounidense de *A Chilhood* se convirtiera en el español de Cuba en *Una infancia*. Una estrategia alternativa es la traducción pseudodialectal. En lugar de optar el texto meta por una variedad geográfica para reproducir el dialecto literario, los traductores se sirven de un dialecto social, es decir, emplean expresiones coloquiales y orales, frases hechas y juegan con la ortografía para introducir un castellano no estándar y alejado de la norma culta que no se corresponda con una zona concreta. Rica Peromingo y Braga Riera se basan en esta clasificación de Tello Fons y amplían a seis las estrategias traductológicas para trasladar —o no— los dialectos literarios (133-134): la compilación dialectal o uso del argot de la lengua de llegada; la traducción pseudodialectal o uso del registro no estándar y coloquial para crear un habla de menor grado de formalidad; la traducción dialectal paralela, que consiste en traducir por un dialecto existente en la lengua meta que despierte connotaciones similares a la variedad del texto fuente; la localización dialectal, que da un paso más y traslada el dialecto y la ambientación a una región concreta de la cultura meta; la estandarización o eliminación del dialecto literario en aras del español estándar; y la compensación, que “permite que algunas estructuras marcadas se traduzcan a la lengua estándar del texto final, a la vez que otras no dialectales se marcan en la traducción” (141).

Una vez se ha analizado cómo se ha traducido el dialecto literario de *A Chilhood*, se estima si la oposición narrativa entre “nosotros” y *otredad* se ha conservado en *Una Infancia*. La construcción de la *otredad* es una cuestión social de poder y jerarquía, puesto que, como apunta Landry, “social identity not only consists of the identities that people assert for themselves, but also the identification that is assigned to them by others” (129). Es decir, cuando un colectivo social privilegiado se define como lo normativo —nosotros— también designa qué valores y características quedan fuera de dicha conceptualización y se le aplican, por oposición, al colectivo desposeído e identificado como la *otredad*, reforzando así “the persistent constitution of the Other as the Self’s shadow” (Spivak 75). Por otro lado, Baker (3) explica que las narrativas son las historias

que los humanos nos contamos unos a otros acerca de nuestro lugar en el mundo, y en ellas se relata qué se considera normal y qué es lo opuesto, la alteridad. En *A Childhood*, los aldeanos desposeídos del condado de Bacon ejemplifican la otredad que difiere de la normativa clase media y blanca estadounidense de principios de la década de 1950, cuando transcurren los hechos narrados. Dicho contraste está presente en la interacción de voces en inglés sureño y estándar, respectivamente, por lo que se examina si esto se ha reproducido en *Una infancia*.

## 2. Contexto y recepción de *A Childhood: The Biography of Place* (1978)

Harry Crews nació en 1935 en el condado de Bacon, en una zona conocida como “Wiregrass Country” y poblada por una mayoría de granjeros blancos, en contraste con las plantaciones de esclavos afroamericanos y aristócratas terratenientes del llamado “Deep South” (McGregory 95). Su padre, Ray Crews, era un aparcerero que murió de un ataque al corazón antes de que Harry cumpliera dos años. Su madre, Myrtice, se casó con el hermano de Ray, Pascal, y, tras varios episodios de abusos, se divorció y se mudó con sus hijos a Jacksonville, al norte de Florida (*The Times* 96). Allí vivió Harry Crews hasta que se alistó en los marines a los diecisiete años y combatió en la guerra de Corea. Al volver a Estados Unidos en 1956, Crews asistió a la Universidad de Florida gracias al G. I. Bill, un programa federal que financiaba los estudios de los veteranos.

Crews publicó su primera novela en 1968, *The Gospel Singer*, la cual le valió una plaza de profesor de escritura creativa en esa universidad. A su debut literario le siguieron *Naked in Garden Hills* (1969), acerca de los esperpentos o *freaks* que sobreviven en las ruinas de una mina de fosfatos; *Car* (1972), cuyo protagonista decide comerse un coche pieza a pieza; *The Hawk Is Dying* (1973), *The Gypsy's Curse* (1974) y *A Feast of Snakes* (1976). En 1978, Crews dejó de lado la ficción —por la que empezaba a ser conocido, como muestra el texto promocional de su autobiografía (véase la primera cubierta de la Figura 1)— y publicó *A Childhood: The Biography of a Place*, que narra el regreso del autor a su pueblo natal para reconstruir la biografía de su padre biológico y los primeros años de su propia vida, antes de mudarse a Jacksonville. Salvo este último libro, “ninguna de sus historias es literalmente biográfica, pero todas acarrearán innumerables elementos arrancados de su periplo por la Tierra” (Amat 15).

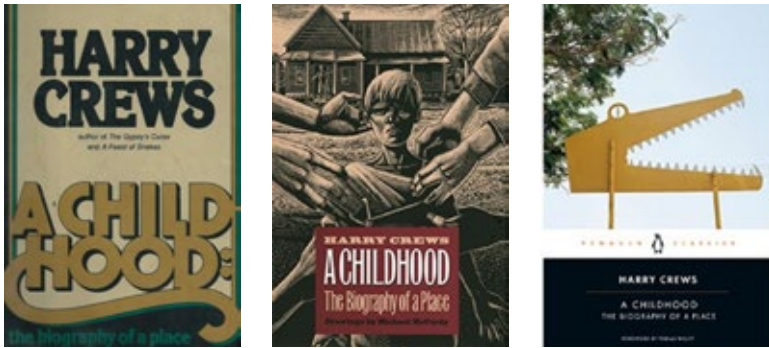


FIGURA 1. Cubiertas de *A Childhood* (1978, 1995 y 2022)

El ritmo creativo de Crews se redujo en la década de los ochenta y los noventa, si bien novelas como *The Knockout Artist* (1988), *Body* (1990) o *Scar Lover* (1992) retomaron la figura del *freak* sureño y hablaron de “gente haciéndolo lo mejor que pueden con el material que les ha tocado en suerte [...], familia, violencia, individuos desafectos, gente no convencional y una posibilidad de redención, que no siempre se alcanza” (Amat 20). Crews publicó su última novela, *An American Family: The Baby with the Curious Markings* en 2006.

A propósito del protagonismo que cobran los *freaks* en las novelas de Crews ambientadas en Georgia, MacKethan (s. p.) argumenta que la obra de este autor puede clasificarse como “Grit Lit”, un subgénero que contrasta con la versión pastoral e idealizada del Sur estadounidense que caracteriza a novelas como *Gone with the Wind* (1936), de Margaret Mitchell, y retrata a unos personajes que luchan por sobrevivir en un entorno rural, hostil, pobre y violento. McKethan (s. p.) argumenta que la Grit Lit se basa en el uso que hacía Flannery O’Connor de lo grotesco en sus relatos para criticar la asfixiante sociedad sureña del siglo XX, de modo que las obras de autores como Larry Brown, Chris Offutt y el propio Crews presentan un retrato desalentador de las comunidades rurales. Crews aplica las convenciones del género y habla de las clases trabajadoras más desfavorecidas, como los protagonistas de *A Childhood* (Vernon 194). Al distanciarse del discurso pastoral dominante, Crews logra revelar “the fallacies of Southern cultural mythology and expose its limitations” (Guinn 5), al mismo tiempo que da voz a los habitantes

de una región que no contaba con representación en “the Southern, and perhaps even American, literary canon” (Vernon 195).

*A Childhood* sobresale por el retrato del condado de Bacon durante los años posteriores a la Gran Depresión, pues refleja las costumbres y el habla de los granjeros y aparceros blancos que lo habitaban. Ingram (31-32) subraya la complejidad del texto, genéricamente definido como un ejercicio de naturalismo y de realismo social que cuenta una historia sobre “violence, poverty, and the ways in which a child grown into a man can never have but one place” (30). Crews escribe desde la perspectiva de los blancos desposeídos (Shelton 47) y desafía la concepción previa del Sur de Estados Unidos como una arcadia ajena a la violencia del pasado esclavista, como en la mencionada *Gone with the Wind*. La autobiografía de Crews recoge las vivencias de quienes Guinn denomina los “grit émigrés” (14), es decir, los blancos desposeídos que abandonaron el sur de Georgia en busca de trabajo en las urbes industriales del norte de Florida. Este tipo de personaje reaparece en las novelas de Crews y encarna las tensiones entre lo urbano y las penurias del mundo rural despoblado, oponiendo así lo contemporáneo y lo tradicional. Al escribir sobre las vivencias de los *grit émigrés*, Harry Crews no solo recrea la pobreza y la violencia que experimentó en su infancia, sino que da voz a la alteridad y construye “a complicated picture of the life of the poor white Southerner” (Ingram 31).

La estructura de *A Childhood* consta de dos partes. La primera comienza cuando Crews vuelve de Corea y visita a sus familiares en el pueblo para reconstruir la vida de su padre. Tras hacerse una idea de quién era Ray Crews gracias a las anécdotas que le cuentan el tío Alton y otros ancianos del condado de Bacon, empieza la segunda parte. Esta es la autobiografía como tal, en la que Crews rememora los años de su infancia, las visitas a la casa de sus vecinos afroamericanos, los Bookatee, el turbulento matrimonio de Myrtice y Pascal y dos episodios que le relacionaron con los *freaks*. El primero se corresponde a la parálisis infantil que le agarró las piernas y le dejó postrado en la cama durante seis meses, sin que los médicos ni los sanadores espirituales de la región consiguieran curarle. El segundo incidente sucede en 1941, poco después de que Crews se haya recuperado, cuando describe la matanza de los cerdos que prepara su familia. Por accidente, el niño cae en la caldera que usan para escaldar a los puercos. El protagonista acaba con la piel al

rojo vivo y pierde las uñas y el pelo, volviendo a quedar señalado como uno de los *freaks* del condado de Bacon para el regocijo de la comunidad (Vernon 201).

Aparte de los *freaks* y los *grit émigrés*, *A Childhood* también representa a los *rednecks* estadounidenses. La obra los humaniza, desmantelando así el estereotipo de persona violenta e ignorante, tradicionalmente asociado con estos blancos de clase baja en novelas y películas previas, como *Defensa* (*Deliverance*, de John Boorman, 1972). Según Watkins, Crews reclama cierta dignidad para los *rednecks* y subvierte “a centuries-old trend in which this class of southerners is maligned and demonized, on the one hand, or treated as comic figures, on the other” (16-17).

Las experiencias que Crews narra son representativas del condado de Bacon, pues, como reza el subtítulo de *A Childhood*, se trata de la biografía de un lugar. La memoria del pueblo no solo se construye con los recuerdos del autor, sino en consonancia con otras dos perspectivas: las leyendas populares que escucha Crews cuando regresa en 1956 y las anécdotas que otros lugareños y viejos conocidos le cuentan acerca de su infancia y la breve vida de Ray Crews (Popovich 28; Watkins 15). Esta mezcla de hechos, leyendas y recuerdos personales demuestra la relevancia que Crews le concede al arte de narrar historias en *A Childhood*, sobre la cual reflexiona cuando le preguntan por el género al que pertenece su obra:

The tradition I'm part of is that of storytelling. I don't think of myself as a Southern novelist... Obviously, I live in the South, and I am from the South... I work out of the conditions of the South, primarily Georgia and North Florida—those cadences of speech, that weather, that whole thing (Crews; citado en Popovich 26).

*A Childhood* cosechó excelentes reseñas en 1978, que la ensalzaron como “the quintessential redneck autobiography” (Watkins 28). El libro estuvo más de una década descatalogado, hasta que se incluyó, junto a las novelas *Car* y *The Gypsy's Curse*, en el compendio de 1993 *Classic Crews: A Harry Crews Reader*. Dos años después, la editorial de la Universidad de Georgia publicó una edición ilustrada con las litografías en blanco y negro de Michael McCurdy (véanse la cubierta central de la Figura 1 y la Figura 2). La mencionada recepción positiva de la autobiografía de



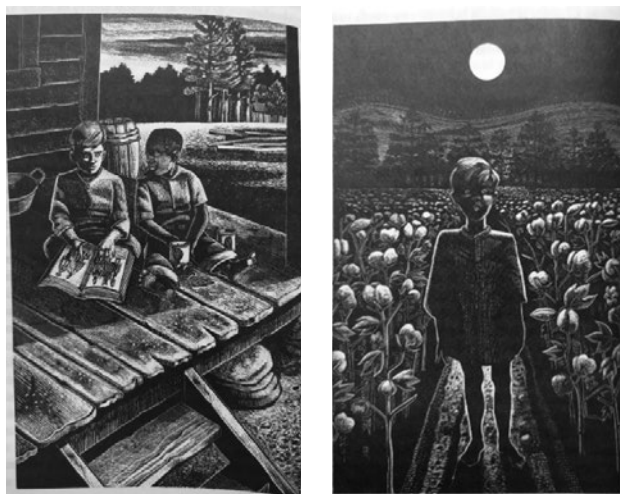


FIGURA 2. Ilustraciones de Michael McCurdy (Lucini 84 y 102)

Crews en el contexto norteamericano ha contribuido a que *A Childhood* se reeditara en marzo de 2022 en la colección Penguin Classics. La cubierta de esta edición, más figurativa que la anterior, alude a un peritexto interesante (derecha de la Figura 1): incluye un prólogo de Tobias Wolff, donde el escritor habla de cómo Crews le influyó a la hora de trabajar en su propia autobiografía, *This Boy's Life* (1989), acentuando, una vez más, el impacto que *A Childhood* ha tenido en la tradición de memorias sureñas.

### 3. Harry Crews en España: *Una infancia* (2014)

Los lectores españoles pasaron décadas sin conocer la obra de Harry Crews, pues hasta 1993 no se tradujo ninguna de sus novelas. Curiosamente, fue el euskera y no el castellano la lengua a la que primero se tradujo *Car*, que publicó la editorial Susa con versión de Eduardo Matauko y Kristin Addis. Pasó bastante desapercibida y, casi veinte años después, el proyecto editorial del sello de música Acuarela y la distribuidora de libros Machado, Acuarela y A. Machado, se interesó por traducir al castellano los libros de Harry Crews. El primero en traducirse fue *Cuerpo*, que se publicó en 2011 con traducción de Javier



FIGURA 3. Cubierta de *Una infancia* (2014)

Lucini. El propio Lucini comentó que los motivos que habían llevado a la editorial a publicar las obras de Crews en España eran que al autor “posee una voz propia y un estilo que le aporta homogeneidad, sin importar lo radicalmente diferentes que son un libro de otro. Eso es lo que hace de él un autor verdaderamente especial” (citado en Bizarro s. p.). A finales de 2012, la misma editorial publicó *El cantante de gospel*, esta vez con traducción de José Elías Rodríguez Cañas. El peritexto que abre este volumen es el prólogo de Kiko Amat, donde el escritor catalán reflexiona acerca del trabajo de Crews y cómo le ha influido en sus novelas.

*El cantante de gospel* tuvo un éxito moderado, que posibilitó una segunda edición en marzo de 2013. Un año después, la editorial Acurela y A. Machado publicó la versión en castellano de la autobiografía de Crews, titulada *Una infancia: Biografía de un lugar*. Como se aprecia en la Figura 3, la cubierta anuncia dos peritextos: el prólogo del periodista David Bizarro, en el que habla del papel que las experiencias de la infancia desempeñaron en su formación, y las ilustraciones de McCurdy, que se recuperan de la edición estadounidense de 1995. El responsable de verter al castellano el libro volvió a ser Javier Lucini, traductor madrileño que se había especializado en la reescritura de textos estadounidenses para la editorial independiente Mono Azul (Jonás G. y Ayuso s. p.). En la página de créditos, Lucini agradece a al editor Jesús Llorente y a Tomás Cobos (traductor que también colaboraba con Acurela y A. Machado) su cooperación en la traducción de *Una infancia*. Otro paratexto que

visibiliza al traductor del libro son las cinco notas a pie de página que figuran en *Una infancia*, que se examinan en el apartado cinco.

La acogida de este texto fue positiva en líneas generales, con reseñas en prensa que destacan los ambientes sangrientos y violentos que se describen en *Una infancia*, un texto que resulta, según Arjona, “una biografía peculiar en la que las serpientes hablan y los pájaros roban el alma a los niños, en la que los persistentes ecos del *Huckleberry Finn* de Mark Twain resuenan en la descripción de aquel sitio del que solo puedes escapar sin olvidarlo nunca” (s.p.).

#### 4. La traducción del dialecto literario

La simpatía que muestra la autobiografía de Harry Crews por los varios tipos de alteridad presentes en *A Childhood*, ya sean *freaks, rednecks* o *grit émigrés* (Vernon 208), también se aprecia en cómo retrata sus voces y las peculiaridades del dialecto que hablan, lo cual supone un reto añadido en la traducción al castellano. En cambio, la voz del narrador corresponde a la del propio Crews, quien rememora su visita al condado de Bacon en 1956 y su infancia a finales de los años treinta. Al escribir desde la perspectiva de un escritor consagrado en 1978, el narrador emplea un inglés americano estándar que Lucini vierte al castellano también estándar, sin incluir marca alguna que se desvíe de la norma culta, como ilustran los ejemplos de los primeros recuerdos de Crews en la Tabla 1.

Crews 1978	Lucini 2014
My first memory is of a time ten years before I was born, and the memory takes place where I have never been and involves my daddy whom I never knew. (19)	Mi primer recuerdo se remonta a una época diez años anterior a mi nacimiento, transcurre en un lugar en el que nunca he estado y tiene que ver con mi padre, a quien nunca llegué a conocer. (17)
These were not violent men, but their lives were full of violence. When daddy first went down to the Everglades, he started on a gang that cut the advance right-of-way. (24)	No eran hombres violentos pero sus vidas estaban llenas de violencia. Cuando mi padre llegó a los Everglades empezó a trabajar en la cuadrilla encargada de allanar la ruta. (24)

TABLA 1. La traducción de la voz del narrador

En los diálogos, en cambio, Crews recrea una variedad lingüística específica, el inglés sureño estadounidense o *Southern American English* (SAE). Al usar el dialecto literario en calidad de recurso mimético, el autor se inscribe en la larga tradición de escritores sureños que se han servido de él para imitar el habla de sus personajes: el denominado *vernacular*, que abarca desde Mark Twain, pionero en este recurso, hasta William Faulkner y Eudora Welty en el siglo XX (Cohen Minnick 152). Según Pederson (274), esta habla comienza al sur del río Potomac, se extiende por los dominios de la antigua Confederación —entre ellos Georgia, donde se ambienta *A Childhood*— y se expande por el oeste a los estados de Kentucky, Missouri, Arkansas y Oklahoma.

Algunos de los rasgos morfosintácticos que caracterizan al SAE y que se aprecian en el texto de Crews son los siguientes: la omisión de la cópula verbal (Pederson 275, Bernstein 139), por ejemplo en “We all of us made out of dirt” (Crews 75); la supresión de los verbos auxiliares en las formas compuestas (Pederson 275), caso de “You standin in danger of hellfire” (Crews 90); la adición del perfectivo *done* para marcar el pasado al prescindir de los auxiliares *have* y *had* (Pederson 275, Bernstein 140), “His legs ain’t done a goddamn thing” (Crews 90); las negaciones dobles con el predominio de la partícula *ain’t*, la cual también se observa en otras variedades no estándar (Pederson 275, Bernstein 140), “He ain’t comin on the place and causin no trouble.” (Crews 39); la combinación de dos o más auxiliares modales para expresar cierto grado de probabilidad (Pederson 275) o amabilidad (Bernstein 138), como en “Been your daddy’s mule he mought woulda killed it” (Crews 38); la omisión de la *-s* de la tercera persona del singular en los verbos en presente simple (Bernstein 139), “a splinter don’t fly up there and put out that other eye” (Crews 27); el uso generalizado de *was* para las personas del singular y del plural en pasado (Bernstein 139), como en “You was laughing at how many I et. Was you counting, too?” (Crews 45); y la utilización del pronombre *them* en lugar del demostrativo *those* (Bernstein 140), por ejemplo en “And it was because of them biscuits” (Crews 45). Un último rasgo morfosintáctico característico del inglés sureño estadounidense que apuntan Pederson (275) y Bernstein (138) y que, sin embargo, no se observa en *A Childhood* es el uso de las formas *you all* y la contracción *y’all* para la segunda persona del plural. Los fragmentos de la Tabla 2 ejemplifican los rasgos morfosintácticos del SAE presentes en *A Childhood* y la correspondiente versión en castellano

Crews 1978	Lucini 2014
<p>When he'd finished eating, daddy said: "I'm scared, Cecil. That old man and his boy's gone kill me."            Cecil was still at his beans.            "He ain't gone kill you."            "I think he means to."            Cecil put his plate down and said:            "No, he ain't cause you and me's gone settle it right now."            Cecil was six feet seven inches tall and weighed between 250 and 175 pounds depending upon the season of the year.            "Cecil, that old man don't know how strong he is his own self."            "He's about to find out. You just keep his boy off me. I'll take care of the old man." (25)</p>	<p>Cuando regresó al campamento encontró a Cecil junto al carro de la comida. Al acabar de comer mi padre le dijo:            —Estoy <b>acojonao</b>, Cecil. Ese viejo y su hijo me van a matar.            Cecil siguió enfascado en sus frijoles.            —No va a matarte.            —Me temo que es lo que intenta.            Cecil bajó el plato y dijo:            —No, no va a hacerlo porque tú y yo vamos a arreglarlo ahora mismo.            Cecil medía algo más de dos metros y pesaba entre 113 y 125 kilos, dependiendo de la estación del año.            —Cecil, ese viejo no sabe la fuerza que tiene.            —Pues está a punto de averiguarlo. Tú mantén al hijo <b>apartao</b>. Yo me ocupo del viejo. (25)</p>
<p>"<b>Been</b> your daddy's mule he <b>mought woulda</b> killed it. Horse mule, he was, name of Sheddie".            The old man had withered right down to bone, but his mind was as sharp as a boy's.            "Workin shares like he was, Sheddie come with the crop. But he was bad to bite chickens like I said. Chicken'd hop up on the feed tough to peck a little corn and Sheddie'd just take him a bite. Sometimes he'd git a wing, sometimes a leg. Sometimes the whole damn chicken."            He began to cough and he stopped to spray the porch with black spit.            "Ray he got tired of seein all <b>them</b> chickens hobblin about the place with a wing or a leg missin. So he cured that Sheddie, he did." (38)</p>	<p>—Siendo suya tu padre debería haberla <b>matao</b>. Era un macho. Se llamaba Sheddie.            El anciano se había visto reducido hasta quedarse casi en los huesos pero seguía teniendo la agudeza mental de un niño.            —Por el contrato de aparcería, Sheddie venía con la cosecha. Pero como os iba diciendo tenía la mala costumbre de morder a los pollos. Se subían al comedero <b>pa</b> picotear un poco de maíz y Sheddie les metía un <b>bocao</b>. A veces se merendaba un ala, otras una pata. A veces a <b>to</b> el puto pollo.            Se puso a toser y dejó de rociar el porche con sus escupitajos negros.            —Ray se cansó de ver a <b>tos</b> esos pollos cojeando por ahí con una sola pata o un ala de menos. Así que le puso remedio a aquel Sheddie <b>de las narices</b>, ya lo creo que lo hizo. (44)</p>

(Continúa)

Crews 1978	Lucini 2014
<p>Daddy said: "Something the matter?"            Since the old man was bad to bristle            and bar himself, he said: "Is it look to            be something the matter?"            "What you laughing at?"            "I ain't laughing."            "I seen it."            The old man said: "A man cain't tell            me in my own house I was laughing."            Daddy said: "You was. And it was            because of <b>them</b> biscuits."            "I don't laugh at biscuits, boy. I ain't            crazy yet, even if it's some that think            I am."            "You was laughing at how many I et.            Was you counting, too?" (44-45)</p>	<p>Mi padre inquirió:            —¿Algún problema?            Como al anciano no le costaba nada            enfurecerse y ponerse a vociferar,            respondió:            —¿A ti te parece que <b>haiga</b> algún            problema?            —¿De qué se está riendo?            —No me estoy riendo.            —Le he visto.            El anciano dijo:            —Ningún hombre <b>pue</b> decirme en mi            propia casa que <b>me estao</b> riendo.            Mi padre dijo:            —Pues eso es lo que estaba haciendo. Y se            reía por estos bollos.            —Yo no me río de los bollos, muchacho.            Todavía no estoy loco, aunque <b>haiga</b>            algunos que lo crean.            —Se estaba riendo de cuántos bollos me  <b>zampao</b>. ¿También los ha <b>estao</b> contando?            (53)</p>
<p>"I seen it," mama said.            "You ain't got but four more days,"            he said.            "Four more days to what?"            "Move out." (145)</p>	<p>—Lo vi —dijo mamá.            —Solo les quedan cuatro días —dijo él.            —¿Cuatro días <b>pa</b> qué?            —Para irse. (199)</p>

TABLA 2. La traducción del inglés sureño estadounidense: diálogos

de Lucini, cuyas estrategias de traducción se examinan al final de este apartado. Téngase en cuenta que en esta tabla y las siguientes se han resaltado en negrita los rasgos no estándar.

A medio camino entre los rasgos morfosintácticos antes enumerados y los léxicos, Johnstone (194-195) explica que en el SAE y en la obra de Crews es común el uso del verbo *reckon* en lugar de los convencionales *think*, *guess* o *believe* como marcador de la evidencialidad y modulador de las opiniones. Se aprecia en varios pasajes de *A Childhood*, por ejemplo en "Don't reckon you'd have the stomach for that, would you?" y "I reckon

that about does it” (Crews 27 y 148). En cuanto a las características fonológicas del inglés sureño estadounidense, el autor las recrea mediante la técnica del dialecto visual o *eye-dialect*, que consiste en “unconventional spelling used to reproduce colloquial usage” (Brett 49). Es decir, el dialecto visual recurre a la ortografía no estándar para indicar una pronunciación o acento particular. Varios escritores norteamericanos, entre los que se cuenta Harry Crews, lo han empleado para dar voz a la alteridad desposeída y marginada y “mark the speaker as ‘other’, particularly as a less educated or socially or racially inferior person” (Cohen Minnick 152). Este uso concuerda con las reflexiones de Szymańska acerca de la función del dialecto literario, que suele resaltar “differences in social status and education, manifesting ethnic and cultural identity” (62).

La presencia del dialecto visual en un texto literario supone un problema de traducción añadido, según Brett (50), pues es complicado que los dialectos sociales o regionales tengan una equivalencia análoga en la lengua meta. Asimismo, Ramos Pinto advierte de que el empleo de dichos dialectos meta pone en riesgo la aceptabilidad de la traducción, pues “the target system and public do not easily accept the idea of having foreign characters in foreign territory speaking national non-standard varieties” (295). En *A Childhood*, se observa que palabras como *eaten*, *can't*, *something*, *get*, *working*, *just* y *Coca-Colas* se transforman, por medio del dialecto visual, en *et*, *cain't*, *sumpin*, *git*, *workin*, *jus*, y *Co-Colers* respectivamente, reflejando la pronunciación sureña del condado de Bacon.

A propósito de la traducción del SAE en las obras de Harry Crews que publicó la editorial Acuarela y A. Machado, Javier Lucini ha subrayado lo complicado que le resultó traducir el dialecto sureño. En una entrevista detalló cómo era el proceso de traducción, en el que le ayudaron Jesús Llorente y Tomás Cobos:

En la editorial nos planteamos cómo íbamos a hacerlo. Al final nos inventamos una fórmula que más o menos reflejaba esos detalles, distinguiendo los diferentes acentos. Quedábamos los tres de Acuarela, con una botella de whisky, o con cerveza, y nos poníamos a leerlo en voz alta, y luego jijiji, jajaja, y así fue como se tradujeron esos diálogos. Porque al principio parecían andaluces, luego parecían cubanos... [risas] (Lucini; citado en Jonás G. y Ayuso s. p.).

Crews 1978	Lucini 2014
<p>Jay saw Ruby on the back porch and said, loud enough for her to hear: “Why don’t you <b>git</b> your old woman out here? They tell me she does most of the ax work for you anyhow.”</p> <p>That was when Bad Eye looked up, a big vein standing in his forehead.</p> <p>“You stand out there in a public road and talk all you want to. But don’t come over the fence onto my land. Don’t <b>reckon</b> you’d have the stomach for that, would you?” (27)</p>	<p>Jay distinguió a Ruby allí en el porche y elevó el tono de voz para que ella también lo escuchara:</p> <p>—¿Por qué no le dices a tu señora que se venga? Me han <b>contao</b> que es ella quien se encarga de hacerte casi <b>to</b> el trabajo con el hacha.</p> <p>Fue entonces cuando Ojo Chungo alzó la vista exhibiendo una vena enorme en la frente.</p> <p>—Mientras estés ahí, en <b>mitá</b> de la carretera, puedes hablar <b>to</b> lo que quieras. Pero ni se te ocurra cruzar la valla y pisar mi tierra... Claro que no creo que tengas huevos, ¿<b>verdá</b>? (28)</p>
<p>“What is it you want to know?” he said. “I don’t know what I want to know,” I said.</p> <p>“Anything. Everything.”</p> <p>“<b>Cain’t</b> know everything,” he said. “And anything won’t help.” (32)</p>	<p>—¿<b>Qué</b> es lo que quieres saber? —me preguntó.</p> <p>—No sé —dije yo—. Cualquier cosa. Todo.</p> <p>—<b>To</b> no se <b>pue</b> saber —dijo—. Y cualquier cosa no te será de mucha ayuda. (36)</p>
<p>“How you, Alton?” he said.</p> <p>Uncle Alton said: “We all right. Everything all right with you, Joe?”</p> <p>“<b>Jus</b> fine, I <b>reckon</b>. What can I <b>git</b> you?”</p> <p>“I guess you can let us have two of them <b>Co-Colers</b>.” (33)</p>	<p>—¿Cómo va eso, Alton? —dijo.</p> <p>El tío Alton le respondió:</p> <p>—<b>To</b> bien. ¿Tú también <b>to</b> bien, Joe?</p> <p>—<b>Mu</b> bien, eso creo. ¿<b>Qué</b> se te ofrece?</p> <p>—A ver si puedes darnos dos de esas Coca-Colas fresquitas. (36-37)</p>
<p>He stood up from the table and said to mama: “Myrtice, <b>git</b> your things. We <b>leavin</b>.”</p> <p>Grandpa said: “Where you going to?”</p> <p>Daddy stopped just long enough to say, “I don’t know where I’m going. It’s lots of places I could go. What you don’t understand, old man, is if I didn’t have anyplace to go, I’d go anyway. (45-46)</p>	<p>Se levantó de la mesa y le dijo a mi madre:</p> <p>—Myrtice, recoge tus cosas. Nos vamos. El abuelo dijo:</p> <p>—¿<b>Ande</b> vais a ir?</p> <p>Mi padre se detuvo solo lo necesario para decir:</p> <p>—No tengo ni idea de a dónde me voy. Hay un montón de sitios a los que podría ir. Lo que <b>usté</b> no entiende, viejo, es que aunque no tuviera ningún sitio al que ir, me iría igual. (54)</p>

TABLA 3. La traducción del dialecto visual



Tras este relato informal, Lucini cita como ejemplo de traducción del dialecto literario la edición española de *Breve historia de siete asesinatos*, de Marlon James. En ella, se empleó la estrategia de traducción dialectal paralela para convertir el inglés jamaicano de la novela fuente en el español de Cuba, de modo que “la escritora Wendy Guerra se encargó de cubanizar aquellos pasajes escritos en *patois* [jamaicano] después de que [Javier] Calvo los vertiera al español estándar” (Sanz Jiménez 78). En *Una infancia* no se observa una única estrategia para traducir el dialecto literario, sino varias. Como se percibe en las Tablas 2 y 3, Lucini opta por un texto con marcas que transgreden la norma culta en los niveles ortográfico (*usté, conta*) y gramatical (*haiga*). Dichas marcas figuran en redonda y no en cursiva al no hallarse solo en fragmentos puntuales, sino en toda la obra. Aunque en la entrevista Lucini mencione los dialectos andaluz y cubano como fuente de inspiración, no parece quedar claro que haya traducido el inglés sureño estadounidense a un dialecto regional concreto de la lengua meta. Lucini recrea el dialecto del condado de Bacon por medio de apócope (*pa, to, mu*), la pérdida de la *d* intervocálica en los participios (*acojonao, apartao, matao*), la eliminación de la *d* final (*mitá, verdá, usté*) y las contracciones cuando coinciden dos vocales al final de una sílaba y al principio de la siguiente (*me esta*). Asimismo, incluye expresiones españolas coloquiales, caso de *zampar* o *de las narices*, y formas verbales no estándar, como *pue* o *haiga*, que, más que señalar a una zona geográfica concreta, indican un menor grado de gramaticalidad, apuntan al español oral y coloquial y mezclan rasgos de varios dialectos sin recordar al andaluz o al cubano, como el traductor mencionaba en la entrevista. Por este motivo, la estrategia de Lucini encajaría en la categoría de traducción pseudodialectal, más que en la dialectal paralela. La traducción pseudodialectal no es incompatible con la compensación de la que también se sirve Lucini, pues la correspondencia entre las estructuras marcadas en los textos fuente y meta no es unívoca, como se puede comprobar en los dos últimos fragmentos de la Tabla 2.

##### 5. Las notas del traductor en *Una infancia*

Como se adelantó en el tercer apartado, Javier Lucini no solo se visibiliza en *Una infancia* por medio la dedicatoria inicial o las estrategias para la traducción del dialecto literario, sino también a través de las notas a pie de página.

Crews 1978	Lucini 2014
<p>He had thought from sunup to dark of the chickee where he had lain under the palm roof being eaten alive by swarming mosquitoes. (19)</p>	<p>Desde que amaneció hasta que oscureció había estado pensando en la <b>chickee</b><sup>1</sup> en la que se había tendido bajo un techo de hojas de palma, con enjambres de mosquitos comiéndolo vivo.  <b>N1.</b> Término en lengua creek o mikasuki, hablada por los indios seminolas y miccosukkes que significa “casa”. Son casas de plataforma construidas con palmeras y paja sobre palos (<i>N. del T.</i>) (18)</p>
<p>There was a section of Bacon County famous all over Georgia for moonshining and bird dogs and violence of one kind or another. It was called Scuffletown, not because it was a town or even a crossroads with a store in it, but because everybody said: “They always scuffling up there.” Sometimes the scuffling was serious; sometimes not. (26)</p>	<p>Había un sector del condado de Bacon famoso en todo Georgia por la destilación ilegal de alcohol, los perros de caza y toda suerte de violencia. Se llamaba <b>Scuffletown</b><sup>2</sup>, no porque fuese un pueblo, ni siquiera un cruce de caminos con una tienda, sino porque como decía todo el mundo: «Por allí siempre andan metidos en alguna refriega». A veces las refriegas eran serias; a veces no.  <b>N2</b> Pueblo de refriegas (<i>N. del T.</i>) (27)</p>
<p>The door was taken down, as it usually was in those days, for a cooling board, and the body placed upon it. (55)</p>	<p>La puerta se descolgó como solía hacerse en aquellos tiempos a modo de tabla para el cadáver<sup>3</sup> y colocaron a papá encima.  <b>N3</b> <i>Cooling board</i>: tabla sobre la que solía tenderse el cadáver. En los meses de invierno, al complicarse el entierro por hallarse la tierra helada, se envolvía el cadáver en telas y se apoyaba sobre una tabla en el granero hasta que la tierra se deshela. El término aparece en las letras de numerosos blues de la época (<i>N. del T.</i>) (70)</p>
<p>I felt how lonely and savage it was to be a freak. (87)</p>	<p>Sentí lo solitario y terrible que era ser un <i>freak</i><sup>4</sup>.  <b>N4.</b> Sustantivo referido a un espécimen anómalo, a un fenómeno insólito, un bicho raro, un monstruo. El Freak Show o Feria de Rarezas es un tipo de espectáculo de variedades en el que se presentan desviaciones biológicas, malformaciones y mutaciones, seres con capacidades o características físicas inusuales, sorprendentes o grotescas. Véase la película <i>Freaks</i> (<i>La parada de los monstruos</i>, 1932) de Tod Browning (<i>N. del T.</i>) (116)</p>

(Continúa)

Crews 1978	Lucini 2014
<p>The little shotgun row houses were waiting in the Springfield Section and the factories were waiting and they knew their time was coming. (132)</p>	<p>Las filas de diminutas caitas de habitaciones corridas<sup>5</sup> estaban aguardando en el sector de Springfield, del mismo modo que las fábricas, y sabían que se aproximaba el momento de ponerse en marcha.</p> <p>N5. <i>Shotgun houses</i>, tipo de casa típica de los estados sureños que conforma el plano de un rectángulo con habitaciones dispuestas una detrás de otra y con entradas tanto en la parte delantera como en la de atrás. El término hace referencia a que si disparas con una escopeta (<i>shotgun</i>) desde la puerta principal el tiro saldría sin encontrar obstáculo por la puerta trasera (<i>N. del T.</i>) (180)</p>

TABLA 4. *Las notas de Una infancia*

La traducción publicada por Acuarela y A. Machado no es una edición académica profusa en notas y referencias bibliográficas sobre el autor, sino un volumen producido por una editorial pequeña e independiente para dar a conocer la obra de Crews a los lectores españoles. Incluye un total de cinco notas del traductor (véase la Tabla 4), que cumplen dos funciones distintas. Por un lado, Lucini emplea las notas para dilucidar el significado de los términos que figuran en otras lenguas, como la casa *chickee*, el barrio *Scuffletown* y los *freaks* que pueblan los textos de Crews. Por otra parte, el traductor se sirve de las notas para comentar brevemente ciertas tradiciones culturales sureñas que se mencionan en la autobiografía y que pueden no resultar familiares a los lectores, por ejemplo, las *cooling boards* sobre las que se colocaban los difuntos o las *shotgun houses* en las que se aloja el protagonista cuando se muda a Jacksonville.

## 6. Conclusiones

En *A Childhood*, Harry Crews ofrece a los lectores la oportunidad de profundizar en las vidas de los *freaks* y los trabajadores sureños que se marginaban o ridiculizaban en otras novelas estadounidenses (Vernon 209). La autobiografía de Crews se vale de lo grotesco y de las convenciones de la Grit Lit para empatizar con la Otredad, recopila anécdotas e historias de la memoria propia y la colectiva para entender

el duro mundo rural del condado de Bacon y, así, logra humanizar a “the poor white without mitigating the violence and grotesquery typically associated with the representation of this class of southerners” (Watkins 20).

En su humanización de los blancos pobres que conoció de niño, Crews emplea el dialecto literario para reproducir el habla de una comunidad concreta y ofrecer “meaningful information about Southern life” (Cohen Minnick 153). Dada esta función mimética del dialecto literario, se han contrastado varios fragmentos de *A Childhood* y *Una infancia* en las Tablas 2 y 3, y se ha comprobado cómo Lucini reproduce en castellano el inglés sureño estadounidense por medio de la traducción pseudodialectal y la compensación, dos estrategias que le permiten jugar con la ortografía e introducir una serie de marcas —apócopes, contracciones y un registro coloquial— que se alejan de la lengua estándar. El traductor de *Una infancia* también se visibiliza en varios paratextos, a través de la cubierta, la dedicatoria y, sobre todo, las notas a pie de página que aclaran términos en otras lenguas y alusiones a las tradiciones sureñas. Mediante estas estrategias, Lucini logra reproducir la narrativa de “nosotros” frente a la *otredad* tan presente en *A Childhood*, pues la voz de los habitantes del condado de Bacon diverge de la norma culta y contrasta con el habla estándar del narrador (el Crews adulto que visita su pueblo en 1956).

A modo de extensión de este trabajo, se podría estudiar si José Elías Rodríguez Cañas siguió estrategias similares a las de Lucini en su traducción de *El cantante de gospel* o cómo fue la recepción y traducción de la primera novela de Harry Crews que se tradujo al castellano, *Cuerpo*, también editada por Acuarela y A. Machado. Es más, sería interesante rastrear qué implicaciones tuvo el cambio de editorial para las obras de Crews, publicadas por el sello Dirty Works desde 2015, en relación a la representación de la alteridad. Se sigue contando con las traducciones de Javier Lucini, mas queda por estudiar cómo dichas ediciones han condicionado la recepción de Harry Crews en el contexto literario español.

## Notas

<sup>1</sup> Shelton (49) define los *freaks* de Harry Crews como “characters with bodily deformities of various kinds” y Vernon (194) matiza la explicación con “those stigmatized [...] because of physical, psychological, or spiritual defects”. En *Una infancia*, el autor observa que los habitantes del condado de Bacon suelen presentar deformidades físicas: “a casi todas las personas que yo conocía les faltaba algo” (Lucini 83).

<sup>2</sup> El retrato de lo raro y lo extravagante cuenta con una larga tradición literaria en el Sur de Estados Unidos que comienza con los relatos grotescos de Edgar Allan Poe (Vernon 194) y, según Shleton (49), se afianza en las épocas de dislocación cultural, como los períodos de entreguerras.

<sup>3</sup> Vernon (194) apunta la diversidad de etiquetas que emplea la crítica para catalogar la Grit Lit según su temática, por ejemplo, *Rough South*, *Cracker Realist*, *Trailer Park Gothic* o *Hick Chic*. Tal disquisición terminológica queda fuera de los objetivos de este trabajo.

<sup>4</sup> Watkins (212) utiliza el término *redneck* para aludir a los blancos pobres y de clase trabajadora de las zonas rurales de Estados Unidos, si bien reconoce que esta denominación suele asociarse con “virulent racism and a predisposition to violence”, en contraste con los calificativos “good old boy” y “hillbilly”, que designan, respectivamente, a los trabajadores blancos de los entornos rurales y a los gañanes ignorantes. Para más detalles, véase Reed, John Shelton. *Southern Folk, Plain and Fancy: Native White Social Types*. University of Georgia Press, 1986.

<sup>5</sup> Existe una versión española: Wolff, Tobias. *Vida de este chico*. Translated by Maribel de Juan Guyatt, Alfaguara, 1993.

<sup>6</sup> Crews, Harry. *Autoa*. Translated by Eduardo Matauko and Kristin Addis, Susa, 1993.

<sup>7</sup> En 2014, este traductor fundó, con Nacho Reig, la empresa Dirty Works, que definen como una editorial especializada en “Grit Lit, gótico sureño, realismo sucio”. Esta editorial independiente ha publicado otras seis novelas de Crews hasta la fecha: *El amante de las cicatrices* (2015), *La maldición gitana* (2017), *Coche* (2018), *Festín de serpientes* (2019), *Desnudo en Garden Hills* (2020) y *Todo lo que necesitamos del infierno* (2022). Lucini se ha encargado de traducir todas ellas.

<sup>8</sup> Lucini tradujo para Mono Azul textos de Nathaniel Hawthorne, Herman Melville y O. Henry, entre otros autores.

## Obras citadas

- Amat, Kiko. "Mentiras verdaderas. Harry Crews y su escritura: Hermosa, limpia, dura." *El cantante de góspel*, de Harry Crews, traducido por José Elías Rodríguez Cañas, Acuarela y A. Machado, 2012, pp. 5–30.
- Arjona, Daniel. "Una infancia. Biografía de un lugar." *El Cultural*, 9 Jan. 2015, [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/ensayo/20150109/infancia-biografia-lugar/2000158\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/ensayo/20150109/infancia-biografia-lugar/2000158_0.html). Consultado el 2 de marzo de 2022.
- Baker, Mona. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. Routledge, 2006.
- Batchelor, Kathryn. *Translation and Paratext*. Routledge, 2018.
- Bernstein, Cynthia. "Grammar." *The New Encyclopedia of Southern Culture: Language*, editado por Michael Montgomery et al., vol. 5, University of North Carolina Press, 2007, pp. 137–40.
- Bizarro, David. "Desmontando a Harry (Crews)." *Tentaciones*, 5 Dec. 2011, <https://tentaciones.elpais.com/2011/12/desmontando-a-harry-crews.html>. Consultado el 2 de marzo 2022.
- Braga Riera, Jorge. "The Role of Epitexts in Drama Translation." *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation*, vol. 30, 2018, pp. 249–68.
- Brett, David. "Eye Dialect: Translating the Untranslatable." *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari*, vol. 6, 2009, pp. 49–62.
- Cohen Minnick, Lisa. "Literary Dialect." *The New Encyclopedia of Southern Culture: Language*, editado por Michael Montgomery et al., vol. 5, University of North Carolina Press, 2007, pp. 151–54.
- Crews, Harry. *Classic Crews: A Harry Crews Reader*. Gorse, 1993.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* traducido por Jane E. Lewin, Cambridge University Press, 1997.
- Guinn, Matthew. *After Southern Modernism: Fiction of the Contemporary South*. University Press of Mississippi, 2000.
- Ingram, Shelley. "Food and the Autobiographical Self in Harry Crews' *A Childhood: The Biography of a Place*." *Food and Foodways*, vol. 24, no. 1–2, 2016, pp. 30–47.
- Johnstone, Barbara. "Features and Uses of Southern Style." *English in the Southern United States*, editado por Stephen J. Nagle and Sara L. Sanders, Cambridge University Press, 2003, pp. 189–207.

- Jonás G., Ricardo, and Bárbara Ayuso. "Editar en tiempos revueltos: Dirty Works." *Jot Down*, 27 Oct. 2016, <https://www.jotdown.es/2016/10/editar-tiempos-revueltos-dirty-works/>. Consultado el 2 de marzo de 2022.
- Landry, Ava. "Black Is Black Is Black?: African Immigrant Acculturation in Chimamanda's Ngozi Adichie's *Americanah* and Yaa Gyasi's *Homegoing*." *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the United States*, vol. 43, 2018, pp. 127–47, <https://doi.org/10.1093/melus/mly044>.
- Lefevere, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario.*, traducido por María Carmen África Vidal Claramonte y Román Álvarez, Ediciones Colegio de España, 1997.
- López García, Dámaso. "La experiencia literaria de la diversidad lingüística." *Sobre la diversidad lingüística*, editado por Aurelia Vargas Valencia and Dámaso López García, Ediciones Complutense, 2017, pp. 159–76.
- Lucini, Javier, translator. *Una infancia: biografía de un lugar*, de Harry Crews, Acuarela y A. Machado, 2014.
- MacKethan, Lucinda. "Genres of Southern Literature." *Southern Spaces*, 16 Feb. 2004, <https://southernspaces.org/2004/genres-southern-literature/>. Consultado el 5 de marzo de 2022.
- McGregory, Jerrilyn. "Harry Crews's Home Place: An Excursion into Wiregrass Country and the Carnavalesque." *Perspectives on Harry Crews*, editado por Erik Bledsoe, University Press of Mississippi, 2001, pp. 95–104.
- Pederson, Lee. "Dialects." *The Cambridge History of the English Language. English in North America*, editado por John Algeo, vol. 6, Cambridge University Press, 2001, pp. 253–90.
- Popovich, J. Frank. "Place and Imagination in Harry Crews's *A Childhood: The Biography of a Place*." *The Southern Literary Journal*, vol. 19, no. 1, 1986, pp. 26–35.
- Ramos Pinto, Sara. "How Important Is the Way You Say It? A Discussion on the Translation of Linguistic Varieties." *Target*, vol. 21, no. 2, 2009, pp. 289–307, <https://doi.org/10.1075/target.21.2.04pin>.
- Rica Peromingo, Juan Pedro, and Jorge Braga Riera. *Herramientas y técnicas para la traducción inglés-español: Los textos literarios*. Escolar y Mayo, 2015.
- Sanz Jiménez, Miguel. "'Me No Repent Yet': Estrategias para la traducción del inglés jamaicano en *Breve historia de siete asesinatos*

- de Marlon James.” *Odisea: Revista de Estudios Ingleses*, vol. 18, 2017, pp. 65–80.
- Shelton, Frank. “The Poor Whites’ Perspective: Harry Crews among Georgia Writers.” *Journal of American Culture*, vol. 11, no. 3, 1988, pp. 47–50.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?” *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, editado por Patrick Williams and Laura Chrisman, Columbia University Press, 1994, pp. 66–111.
- Szymańska, Izabela. “The Treatment of Geographical Dialect in Literary Translation from the Perspective of Relevance Theory.” *Research in Language*, vol. 15, no. 1, 2017, pp. 61–77, <https://doi.org/10.1515/rela-2017-0004>.
- Tello Fons, Isabel. “Traducción de la variación lingüística: Una visión diacrónica.” *Hikma*, vol. 11, 2012, pp. 133–59, <https://doi.org/10.21071/hikma.v11i.5249>.
- The Times*, “Harry Crews.” 7 Apr. 2012, p. 96.
- Vernon, Zackary. “The Enfreakment of Southern Memoir in Harry Crews’s *A Childhood*.” *The Mississippi Quarterly*, vol. 67, no. 2, 2014, pp. 193–212.
- Watkins, James H. “The Use of I, Lovely and Terrifying Word: Autobiographical Authority and the Representation of ‘Redneck’ Masculinity.” *Perspectives on Harry Crews*, editado por Erik Bledsoe, University Press of Mississippi, 2001, pp. 15–28.