UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Deconstrucción de mitos modernos de la lengua en Panza de burro (2020) de Andrea Abreu

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/4j74d0p8

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 13(1)

ISSN

2154-1353

Author

Zarco-Real, Sonia

Publication Date

2025-06-25

DOI

10.5070/T4.48805

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Deconstrucción de mitos modernos de la lengua en *Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu

SONIA ZARCO-REAL
WEST VIRGINIA UNIVERSITY

Resumen

Este ensayo examina en *Panza de burro* (2020), de la escritora canaria Andrea Abreu, estrategias lingüísticas y literarias que desestabilizan mitos modernos del código (el escrito frente al oral) y de la lengua (la variante estándar del español frente a la canaria) al tiempo que retan sendas fronteras diferenciadoras. De esta manera, *Panza de burro* resiste doblemente la metafísica binaria de la modernidad ("Uno" vs. "Otro", "centro" vs. "periferia") y la matriz del pensamiento eurocéntrico y colonial a partir de las cuales se inició en época moderna esa tendencia dicotómica a interpretar la realidad, los saberes, los territorios, los cuerpos humanos o las variantes de una lengua. Esta forma de resistencia decolonial en la obra de Abreu desafía tanto el ámbito literario-lingüístico (el campo simbólico) como las dinámicas de pensamiento hegemónico.

Palabras clave: Código escrito y oral, español estándar, dialecto canario, dinámicas decoloniales.

Las primeras décadas del siglo XXI han atestiguado la irrupción en la literatura canaria de voces *otras* y lugares de enunciación novedosos que reinterpretan tanto la realidad local del archipiélago como la lingüístico-gnoseológica. A los consagrados Víctor Ramírez, Eugenio Padorno, Alberto Vázquez-Figueroa, Coriolano González, Ángel Sánchez, el recientemente fallecido Alexis Ravelo, Anelio Rodríguez Concepción o la cubano-canaria Nivaria Tejera, entre otros, se ha sumado ahora una miríada de jóvenes escritores entre los que sobresale Andrea Abreu.[1] Su producción literaria está compuesta por el poemario *Mujer sin párpados* (2017), el fanzine *Primavera que sangra* (2020) y la novela breve *Panza de burro* (2020).[2] Pese a la heterogeneidad de subgéneros y temáticas de estas obras, todas ellas se hallan vertebradas por un eje: la desmitificación. Además de insertarse en un contexto localizado canario (como es el caso de *Panza de burro*), esta tendencia desmitificadora se enmarca en el contexto deslocalizado y global de la posmodernidad, que Jean François Lyotard (1979) caracterizó por la caída de los grandes metarrelatos: cristianismo, marxismo, capitalismo e Ilustración. Esa caída, entendida como "crisis", arrastra también la desestabilización de sus discursos homogeneizantes propensos a la neutralización de toda diversidad bajo la categoría de "universalidad". La desmitificación ha contribuido a esa caída con su reivindicación de lo individual y lo local (las "petites histoires") frente al relato historiográfico. De este modo, ha cuestionado la metafísica binaria de la tradición occidental. Una de las manifestaciones más axiomáticas de esa metafísica es el mito moderno. En él vio Claude Lévi-Strauss (1955) la esencia de la contradicción binaria (tesis vs. antítesis), pero también su herramienta de superación dialéctica. La desmitificación, por el contrario, revela lo

opuesto, *id est*, la imposibilidad de esa superación y la anulación de la razón absoluta. Al deconstruir la lógica misma de esa contradicción y su binarismo, lo que Michel Foucault denominó "l'épistémè moderne" (1966), la literatura de Abreu muestra una tendencia a la desmitificación.

Este ensayo analiza, en *Panza de burro* (2020), dinámicas de deconstrucción del mito moderno articulado concretamente en torno al código (escrito vs. oral) y la lengua (el español de las mesetas vs. el español canario). La estrategia de deconstrucción abre en la novela un intersticio que, además de producir extrañamiento y desestabilización de significados, desata una crisis en la percepción de la realidad, poniendo de manifiesto relaciones de poder entre las dos antiheroínas, así como entre estas y sus condiciones materiales y morales. Al deconstruir mitos modernos, *Panza de burro* resiste la metafísica binaria de la modernidad ("Uno" vs. "Otro", "centro" vs. "periferia") y la ideología hegemónica que la ha sustentado, convirtiéndose en un arma posmoderna contrahegemónica.

El mito moderno: una aproximación teórica

Pese a encontrarse lejana en el tiempo, *Mythologies* (1957) de Roland Barthes continúa siendo óptima para explicar el mito moderno. A diferencia del mito premoderno como narrativa arquetípica o monomito (Campbell 1949), el mito moderno para Barthes es un sistema semiótico de segundo orden, una forma de metalenguaje que se apropia del signo material o simbólico para vaciarlo de significado e historia y resignificarlo. Por resignificarse a lo largo de la era moderna, el signo ha estado sometido a una mistificación permanente cuyo origen Barthes sitúa en la industrialización decimonónica, cuando los nuevos valores burgueses y su ideología impulsora (el capitalismo) empezaron a universalizarse en Occidente desde la "cultura de masas". Su anclaje en el estructuralismo de Ferdinand de Saussure y el materialismo histórico marxista le permitieron deconstruir esa supuesta conexión natural entre la realidad nouménica y su representación mediante el mito, entre lo contingente y lo perpetuo. Las teorías lingüísticas de Louis Hjelmslev le ayudaron a explicar cómo, al igual que en el signo lingüístico, tras la construcción de mitos cohabitan no uno (significante y significado) sino dos sistemas semióticos sometidos a una jerarquía interna. El mito (sistema semiótico de segundo orden) surge así del signo lingüístico subyacente (sistema semiótico de primer orden) convertido en un significante vacío, un soporte para el habla mítica. En este sentido, sostiene Barthes, el mito es solo un sistema de comunicación que habita el imaginario colectivo. El hecho de que Barthes considere que el mito perpetúa valores burgueses constata la interrelación entre el mito y la ideología:

> myth has the task of giving a historical intention a natural justification, and making contingency appear eternal. Now this process is exactly that of bourgeois ideology. If

> our society is objectively the privileged field of mythical significations, it is because formally myth is the most appropriate instrument for the ideological inversion which defines this society: at all the levels of human communication, myth operates the inversion of *anti-physis* into *pseudo-physis*. (143)

Un año más tarde de la publicación de *Mythologies,* Georges Sorel vio, tanto en la violencia como en esta asociación mito-ideología (que asociaba a "la huelga general" y la revolución), el impulso del cambio social (96) y la ruptura contra esos valores burgueses. Pero eso, solo era posible, como arguyó en los años ochenta Maurice Bloch, que mediante la desmitificación, es decir, la resistencia al rito entendido como una suma de códigos restringidos en el ámbito de la vida en sociedad: saludos, fórmulas de cortesía, comportamientos formales y conductas marcadas social, religiosa y estatalmente. Si bien la comunicación y las prácticas rituales consolidan las fuerzas tradicionales de la jerarquía social y el estatus quo occidental, Bloch arguye que el pensamiento y discurso alejado de aquellas (el de la mano de obra productora) puede arrastrarlas a su fin. Al deconstruir el mito moderno, las teorías de Barthes, Sorel y Bloch ponen de manifiesto la naturaleza construida del mismo. Novelas como *Panza de burro* apuntan a esa misma naturaleza en la esfera ficcional, socavando su autoridad arquetípica y universalista.

Desmitificaciones en torno a la lengua: alta y baja cultura

Panza de burro narra la historia de amistad, amor e iniciación sexual y vital entre dos niñas de diez años que pasan sus vacaciones estivales de 2005 *atrapadas* en su preadolescencia y en Los Piquetes, un barrio desfavorecido de Icod de los Vinos próximo al volcán tinerfeño del Teide, en Canarias.[3] La narradora, que responde al sobrenombre atribuido por su mejor amiga Isora, *Shit* (mierda en inglés), se enfrenta a un conflicto mítico: la búsqueda de la identidad. La ausencia de los padres, entregados al desarrollo del sector turístico de la isla, lleva a *Shit* a emprender su camino atraída por iconos del contexto cultural global. Estos iconos populares, musicales, audiovisuales y tecnológicos de la "generación de los millennial" (las canciones del grupo Aventura o Bad Bunny, la telenovela Pasión de Gavilanes, los pokémon, el Messenger o el MP3) actúan a modo de manual de educación sentimental flaubertiano. El contexto cultural canario, las tradiciones locales de las santiguadoras, las leyendas de brujería y los valores religiosos de la abuela, en cuyos hombros recae su crianza, se vuelven guía de su educación moral. Pese a la influencia de ambos contextos, el referente determinante de *Shit* es la propia Isora. Aunque la idealiza y quiere, también la objetiviza y llega a odiar.

El aura de fatalismo en la vida de ambas se refuerza metafóricamente por el fenómeno meteorológico de "la panza de burro", que termina por arrastrar a Isora a morir ahogada en el mar. Desde el plano literario, con la muerte se confirman la vida trágica y el determinismo de clase que constriñen a ambas. Desde el plano del mito, en cambio, la muerte refleja la ruptura con la tradición mítica de la premodernidad (el héroe no regresa exitoso a casa tras su viaje) y con los discursos míticos de la modernidad. Si por un lado, *Shit* no alcanza a encontrar su identidad intentando suplantar a Isora y convirtiéndose en su copia (simulacro de "lo real"), por otro, Isora no existe como sujeto moderno. De ella sabemos a través de la subjetividad de *Shit,* la narradora en primera persona de esta novela. Isora *es* solo como significante vacío.[4]

La tendencia desmitificadora que se aprecia en *Panza de burro* afecta, mayoritariamente, a la lengua. Como señala Stephanie Sieburth, el surgimiento de la sociedad capitalista y la "cultura de masas" reavivaron en la Europa decimonónica el debate sobre las nociones premodernas cultas y vulgares aplicadas al código (escrito vs. oral) y lo trasladaron al ámbito cultural. Esta dicotomía sirvió de base para la fabricación del mito "alta y baja cultura", que respondió a la profunda trasformación social vivida en las ciudades con la llegada de inmigrantes de toda España y su acceso a la cultura y a la alfabetización tras la aprobación de la Ley Moyano (1857). El mito "alta y baja cultura" reforzó las diferencias de clase (y de género) construidas y perpetuó su jerarquía interna. Por alta cultura se entendían ciertos subgéneros literarios (el teatro o la poesía), pero también esos lenguajes que resistían el envite "contaminante" de la modernización y las masas, permitiendo la preservación de la pureza de la lengua dentro de un nacionalismo romántico emergente. La baja cultura (el folletín), en cambio, abrazaba la oralidad de la "clase baja" y se percibía como amenaza para la élite burguesa (Sieburth 1-27).

El estigma social, contraído por el código oral, dio continuidad a la matriz colonial que había segregado y jerarquizado desde el siglo XV la cultura letrada dominante (la europea-Monarquía Hispana) y la cultura tradicional oral dominada (la aborigen) (Mignolo 367-83), tanto en América como en Canarias. Esa segregación y jerarquía sobreviven hoy, aunque en menor medida, bajo los marbetes de centro (lengua estándar-español de las Castillas / cultura prestigiada) y periferia (variante de la lengua-español de Canarias / cultura desprestigiada). Al experimentar con el plano morfofonético, léxico y sintáctico, trasladando estos rasgos orales al ámbito escrito, se desencadena en *Panza de burro* una literaturización de la oralidad que desplaza lo periférico al centro del campo simbólico.[5]

Experimentación morfofonética y dialecto canario

Panza de burro asume el estigma de la oralidad y deconstruye el mito moderno que lo sustenta, sirviéndose de un lenguaje hiperrealista.[6] Para ello, experimenta con los niveles fonético y morfológico contra las reglas ortográficas y los registros. La novela deshace la barrera que separa los binomios "lengua-escritura-morfología" vs. "habla-oralidad-fonética", quebrando la normatividad del primero.[7] Así, incorpora una heterogeneidad de recursos morfofonéticos como:

1. Contracciones o crasis (la mayoría también contienen elisiones): "miniña", "cintasiva", "pal", "pafuera", "namás", "bajapabajo", "aserte" (a hacerte), etc.
2. Apócopes y aféresis: "ca" (casa), "pa" (para), "sus" (¡Jesús!), "amos" (vamos), etc.
3. Barbarismos morfológicos ("warrita" o "bayonesa") que incluyen el gargeo ("güerta" o "güeco"). Algunos son prosódico-morfológicos como o el veveo ("Vivvien, le respondí [*Shit*] bajito y muy sentida" 144), que imita la dificultad de hablar después del golpe que Isora le dio en la boca durante la pelea. El más frecuente es el barbarismo morfológico y prosódicos por sustitución vocálica: "*i*striñe" (asimilación e>i), "v*u*lcán" (disimilación o>u), "gandul*i*ar" y "pel*i*ando" (donde los hiatos se hacen diptongos), etc. Desde el punto de vista fonológico, estos barbarismos constituyen un ejemplo de epéntesis al añadir un sonido nuevo, como se aprecia en palabras como "*j*ocico", "*j*edor" o "*j*iel". Otros barbarismos aparecen en nombres propios, muchos de ellos canarios ("yeray", "jairo", etc.), en verbos cuyo infinitivo lleva /h/ como haber ("ay"), en sustantivos ("*b*eneno") y en locuciones ("igualita *con* tu madre" o "*lo* más tardar").
4. Solecismos: "polvo mesturad*a*" (24), "había*mos* niños de primero" (93), "Cuándo te fuiste*s*?" (80) o "tío Ovidio volvió a encerrarse en el cuarto a ver películas de Cantinflas, que era*n* su cosa favorita " (135).
5. Metátesis y metaplasmos: "d*r*ento", "p*r*esi[g]né", "[a]*b*ujero", "[d]onde", "estran[g]ero", "pro*n*stitusión", "nadie*n*", etc.[8]
6. Adaptaciones de algún acrónismo germánico ("bemeuves"), así como de galicismos ("cruasán") y anglicismos léxicos ("sangüi", "foquin bitch", "creyón" o "cíber"). También aparecen frases y oraciones en inglés: "yu in mai laif" ("you in my life"), "tipical canary islan" ("typical Canary island"), "jelou, yu lai tu plei?" (hello, you like to play?"), etc.
7. Onomatopeyas, por ejemplo, "jucujucujucu" o "agugugú" para reproducir la arcada de Isora y el ladrido del perro de Eufrasia.
8. Interjecciones apelativas ("juite" para llamar al perro de Doña Carmen).

9. Creación de palabras compuestas: sustantivo-sustantivo ("cachoputa"), sustantivo-adjetivo ("niñoschicos"), verbo-verbo ("comicomi") o adjetivo-adjetivo ("trescientoscincuenta").
10. Locuciones verbales informales como "echadita palante".
11. Lenguaje de la mensajería instantánea: "ola" (hola), "instruccions" (instrucciones), "bss" (besos), "l" (el), "t" (te), "d" (de), "xa" (para), "ke" (que), "aki" (aquí), etc. Este tipo de lenguaje se combina con barbarismos ortográficos como "[h]ablo", "escla*b*o", "a[h]ora" (80-81).
12. Reproducción escrita de elementos prosódicos como la velocidad en el habla y las superposiciones: "[Juanita Babana dijo] holachicassoychaxiraxiysoymuyguapa" (49), "soychaxiraxiysoymuyguapa" (71), "[Isora le dice a Juanita Banana] "mecagondioscabrón" (73).
13. Elisiones de consonantes finales en "usté", "verdá" o "clú" (por club).
14. Correspondencia biunívoca entre grafías /x/ y fonemas /ks/: "secsi", "homosecsuales", etc.
15. Expresiones coloquiales como "en plan".
16. Falta del signo de apertura en exclamaciones e interrogaciones: "La vieja se quedó asustada: miniña, tú sabes si alguien te tiene envidia? Isora permaneció inmóvil. Por qué doña Carmen? Qué pasó? (28) o "Que lo único que hacen es estar juroniando poray! (32).

Estos recursos morfofonéticos buscan enmarcar a las protagonistas en un contexto sociocultural desfavorecido.

Otros recursos morfofonéticos reproducen específicamente el dialecto canario, deconstruyendo el desprestigio social que han sufrido a lo largo de su historia variantes dialectales del español en la vertiente meridional de España como esta.[9] Asimismo, visibilizan esta variante problematizando implícitamente la idea de una modalidad "estándar" de la lengua. *Panza de burro* plasma diferentes rasgos fónicos y gramaticales del canario. El primero es el seseo, consecuencia del reajuste que tuvieron los cuatro fonemas sibilantes durante los siglos XVI y XVII, quedando reducidos al fonema /s/ predorsal convexo. Junto con este rasgo, que la novela reproduce en múltiples ocasiones ("humas*s*era", que viene de humacera o humareda, "*s*i*s*á", "emb[a]ra*s*ada", "cañona*s*os", "picor*s*ito", etc.), encontramos debilitamientos o aspiraciones. Los más abundantes producen un sonido fricativo global sordo /h/ al aspirarse la /s/a final de palabra o ante consonante velar que resulta parcialmente ensordecida. El efecto de estas aspiraciones se marca con la 'j' ("mu*j*o" - musgo), letra también

empleada en "va*j*arada" (vaharada). Aunque el grafema 'h' carece típicamente de correlato fónico en español, en la variedad canaria ocasionalmente se produce como una glotal /h/. Se incluyen, igualmente, elisiones del fonema alveolar /n/ antes de /s/ ("mo*n*tro" por monstruo). Otras aspiraciones, "jediondo-jediondada" (hediondo), son vestigios que el canario conserva de la /f/ inicial latina del español medieval. Los debilitamientos en consonantes a final de sílaba, como la /s/ predorsal, la /n/ alveolar o las consonantes líquidas /l/y /r/, aparecen infrecuentemente debido a la manifestación menos rastreable de este rasgo en las islas occidentales (la novela reproduce el habla tinerfeña) y más notorio en las orientales (Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote y La Graciosa). Se detectan algunas excepciones como las mencionadas anteriormente, "usté" y "verdá", donde el debilitamiento conduce a la pérdida de la /d/.

En los aspectos gramaticales también se percibe un intento por mimetizar el dialecto canario. Por ejemplo, se incorpora "ustedes" para la segunda persona del plural y se reiteran los diminutivos, tanto en la modalidad sustantival como adjetival y adverbial: "azuquita", "agüita", "tranquilita", "tempranito", "hojilla", "quesillo", etc. Asimismo, resulta recurrente la elisión de la preposición "de" o síncopa por fonética sintáctica ("mojo [*de*] cilantro", "tolmo [*de*] piedra", "fisquito [*de*] miedo", "queso [*de*] cabra") y del posesivo "mi" para aludir a la familia: "Me pasé toda la mañana viendo a abuela aquellar, como ella decía . . . A mí no me gustaba la matalahúva y abuela me la quitaba con los dedos . . . Abuela siempre se alteraba toda cuando me veía pelándolas" (134). La novela se inclina hacia el uso del pretérito indefinido frente al pretérito perfecto. En relación con los pronombres clíticos, se emplean lo(s)/la(s) y le(s) con las funciones de complemento directo e indirecto, respectivamente. Por último, existe una ausencia de imperativo y una predilección a que el tiempo futuro se comunique con la perífrasis verbal "ir a": "cuando yo me case me voy a poner que la gente cuando entre por la iglesia padentro se enrisque con la cola" (90).

Desde el punto de vista léxico, *Panza de burro* encierra una gran heterogeneidad de sustantivos, adjetivos, verbos e interjecciones, aunque algunos se comparten con países en Latinoamérica (el español Atlántico) o el resto de España, forman parte del corpus léxico del dialecto canario: [10]

1. Adjetivos: "aguachento/a", "requintado/a", "[d]eschavetado/a, chafalmeja, ca*n*chanchán, "machango/a", "alpispa", "acabante", etc.
2. Sustantivos: "el rolete", "el pipe" (la novela se lo somete a sustitución vocálica "el p*e*pe"), "el leñazo", "el fisco", "el escorrozo", "la chola", "la jediondada", "la guagua", "el mastrote", "el pajullo", "la gaveta", "el caldero", "el partigazo", "el solajero", "la posma", "el cangallo", "la machangada", "el aguachirre", "la laja", "el camarote", "el

piche", "el queque", "el poyo", "el badume" (batumen), "chacha/o" (metaplasmo tipo aféresis, viene de "muchacha" y funciona como apelativo), etc.

3. Verbos: "alongarse", "baldear", "chascar", "amularse", "enchumbar", "amasucar", "novelear", "mesturar", "aquellar", "jar*r*ar" (jarear), "empurrar", "botarse", "embostarse", "enyugarse", "abrutarse", "alegar", "espichado" (espichar), "[d]eschamizada/o" (deschamizar), etc.
4. Adverbios: "rente".
5. Interjecciones: "chos", "yos", "sus", "fos", etc.

Están presentes términos aborígenes de Canarias en nómina activa ("la tabaiba, tegasaste (tagasaste), el gofio o el baifo") y portuguesismos ("cambar, el fechillo, la fogalera o "el ferru[je]"). Abunda el léxico de la fauna, flora y productos alimenticios autóctonos: "el abobito" (ave "tabobo"), "el cabo*s*o" (pez que vive en los charcos del litoral), "la quícara" (raza de gallina), "el chirato" (insecto), "el amor*e*seco" (planta herbácea asilvestrada), "el chupo" (trozo de tallo de millo o de caña dulce), "la penca" (planta cactácea), "la papa chinegua", "la parchita" (maracuyá/fruta de la pasión), etc. Aunque en número significativamente inferior, se recogen también modismos como "guárdame un cachorro" o expresiones canarias: "echarle un rezado", "esto es para lluvia!", "tener susto", "qué pasó?", "qué calufa!" o "mi niño/a".[11]

La experimentación en *Panza de burro* también alcanza la esfera léxica cuando *Shit* fabrica nuevas palabras, o las recoge de su acervo sociocultural familiar (la mayoría derivadas de otras existentes), constituyendo su ideolecto: "la chasquillada, chasquillarse o chascazo", la "guapada", "verija ferrusquienta" o "ferrusquenta" (veril, ferrum-hierro), "carraspudo/a", "despelujado/a", "jariado/a", "cagaletiar", "esperruñar", "gufiarse" (tirarse un bufo - modismo coloquial canario), "estampurrarse", o locuciones verbales informales como "darle al macaneo", "apagar los fuegos interinos", "la rabia me guisaba por dentro" o "mi madre me va a pelear". Otro aspecto que acrecienta el valor de juego lingüístico al que la novela somete la lengua escrita es lo que la propia Abreu ha denominado "chelismo", es decir, términos que inventa el personaje de la abuela "Chela": "jarrapería", "asunormalada", "pernunciar", "maniatiquismo", "enguirriadera y enguirriada", entre otros. Junto con todos estos elementos léxicos se encuentran locuciones verbales informales comunes en Canarias, como "echarse/tirarse un *g*ufo" y "escachar la cabeza" o adversativas como "más que sea".

Los recursos morfofonéticos, gramaticales y léxicos que materializan el dialecto canario en la escritura encierran un posicionamiento que trasciende lo lingüístico, experimental o transgresor en literatura. La forma en la que la novela está escrita constituye toda una declaración de intenciones que

persigue resaltar una realidad específica de Canarias—desde Canarias (Andrea Abreu es oriunda de Tenerife). A través del canario, sitúa el archipiélago y la macronorma hispánica del "español atlántico" o "español meridional" (frente a la macronorma del español peninsular) en el centro, despojándola de la condición periférica impuesta desde los imaginarios socioculturales centrípetos.[12] De esta forma, la novela neutraliza simbólicamente la matriz colonial que jerarquizó desde el siglo XV la cultura letrada dominante (la conquistadora-asimilante) frente a la cultura oral dominada (la conquistada-asimilada), recuperando la centralidad para la segunda. La novela, en este sentido, se hace eco de la reivindicación del español de Canarias que enarboló hace varias décadas Manuel Alvar:

> La situación de Canarias no se puede llamar periférica a humo de pajas, pues, desde el primer viaje del Almirante, se pudo ver que las Islas no eran 'periferia' de nada, sino centro, eslabón intermedio que unía esas 'dos periferias': la peninsular y la de América. Y las cosas duraron desde el año de gracia de 1492 hasta el de la desgracia de 1898. Y hoy --por otros motivos-- persisten todavía. El castellano de Canarias no es periférico sino medular. (327)

Tanto Alvar (desde la esfera lingüística) como Abreu (desde la literaria) reivindican una expresión canaria a través del poder performativo de la literatura, problematizando indirectamente la idea de la modalidad estándar del español de la meseta castellana.[13] El origen y circulación de esta han de situarse a finales del siglo XIX alrededor del grupo del 98 que encabezó Miguel de Unamuno con *En torno al casticismo* (1895). Esta obra fundacional del nacionalismo español construyó, teórica e históricamente, los cimientos de la pureza castiza del español ligado a las Castillas:

> Hay otro hecho, y es el de que la lengua oficial de España sea la castellana . . . [desde el siglo XII]. Y poco a poco, la lengua castellana fue haciéndose oficial de España. Así es que la literatura española, escrita y pensada en castellano, lo castizo, lo verdaderamente castizo, es lo de la vieja cepa castellana. Pero si Castilla ha hecho la nación española, ésta ha ido españolizándose cada vez más, fundiendo más cada día la riqueza de su variedad de contenido interior, absorbiendo el espíritu castellano en otro superior a él, más complejo: el español. No tienen otro sentido hondo los pruritos de regionalismo, más vivaces cada día, pruritos que siente Castilla misma; son síntomas del proceso de españolización de España, son pródromos de la honda labor de unificación. Y toda unificación procede al compás de la diferenciación interna y al compás de la sumisión del conjunto todo a una unidad superior a él. (161-62)

Al referirse tanto a la realidad multilingüe (y multicultural) como a la riqueza dialectal del español de España con el término "sumisión", Unamuno proyecta una mirada homogeneizante sobre la lengua, reflejo más fiel del innegable poder histórico de las Castillas que de la heterogénea realidad lingüística de la moderna nación española.

Sintaxis y oralidad

Tanto la libertad de creación fonético-morfológica y léxica como la reproducción escrita del dialecto canario conviven con otros elementos lingüísticos de carácter sintáctico que plasman la oralidad y deconstruyen su estigma subyacente. Para Ana Mancera Ruada, es precisamente en la sintaxis donde un sector de la literatura contemporánea ha buscado mimetizar en las últimas décadas rasgos de la lengua hablada (434). Tomando como referencia a Manuel Seco y a Antonio Narbona Jiménez, respectivamente, Mancera Ruada se sirve de la idea de "sintaxis centrífuga o parcelada" para explicar los intentos de materialización de esa mimesis: "[se busca que] los enunciados *parezcan* ir concatenándose a medida que acuden a la mente del hablante, aparentemente faltos de trabazón" (421). Entre muchos otros, De Bustos Tovar señala "la deixis, la anáfora y la modalización del discurso" (359). Además de facilitar esa apariencia de concatenación, estos tres rasgos de oralidad otorgan una estructura orgánica y vertebrada a toda narración.

La deixis permite insertar el enunciado en dos coordenadas: tiempo y espacio. Por un lado, la deixis temporal viene marcada por sintagmas adverbiales o nominales con una temporalidad acotada, pero no específica. La novela contiene múltiples ejemplos: "Recuerdo el día . . . Era la fiesta de fin de curso" (23), "esa tarde" (84) (en referencia a las fiestas del barrio de Los Piquetes), "Estábamos entrando en el mes de agosto. Ya había pasado más o menos una semana desde lo del rolete en la caja de regalices" (105), "aquel verano" (109) o "Era ya septiembre" (167). Una de las escasas referencias específicas es la alusión al "Día de la Candelaria" (119), cuya fecha exacta (15 de agosto) tampoco se menciona.[14] El rasgo no específico de esta temporalidad viene determinado, igualmente, por el uso reiterado del imperfecto frente a un uso menor del pretérito. Por otro lado, aparece la deixis espacial conformada por adverbios ("allí", "allá" "ay", "ahí", "pafuera", etc.). El ejemplo más elocuente aparece en el capítulo "Como unas turmas debajo de la pinocha", en el que la conjunción copulativa y el sintagma adverbial "y más abajo" se acumulan anafóricamente para marcar los límites del barrio-mundo (frente al sur hotelero o la playa de San Marcos) donde *Shit* e Isora se sienten melancólicamente atrapadas:

> Por debajo de nuestra casa estaba la de Juanita Banana y más abajo la Cueva del Viento y más abajo la de una alemana que me regalaba combas de saltar y más abajo la de un hombre que se llamaba Gracián . . . y más abajo la de una niña media amiga nuestra que se llamaba Saray . . . y más abajo la casa de Eulalia . . . y más abajo estaba la casa donde antes vivía una chica que se fue a la Universidad de La Laguna . . . Y más abajo la casa de Eufracia, y más abajo la de un primo de abuela . . . y más abajo la casa de Melva y más abajo la casa de los homosecsuales y más abajo la casa de Conchi y justo debajo de la venta de Isora y justo enfrente el centro cultural y más abajo el bar y más abajo la iglesia y más abajo la casa de doña Carmen y ya más abajo no sabía, porque para mí la casa de Doña Carmen era como el límite del mundo. (41-42)

Este límite espacial construye simbólicamente una frontera de clase social entre el "nosotros / piqueteros / aquí" y el "ellos / turistas / allí" fuera de esos límites.[15]

Junto a la deixis, las construcciones anafóricas van vinculando las partes entre sí y con el todo. Una de las construcciones anafóricas más recurrentes está encabezada por "y". En el segundo capítulo, "Un fisquito namás", Chela (la abuela de Isora) se sirve de esta conjunción copulativa para enumerar un extenso listado de acciones articuladas de forma cohesiva:

> Para estar flaca hay que comer de un plato más pequeño, decía, y para estar flaca hay que comer menos papas fritas, y una papa frita es como comerse dos papas guisadas, y lo que tienen que hacer estas cachoputas es dejar de comer tanta golosina, y lo que le voy a dar a esa niña es un rebencazo pa que deje de comer mierdas, y yo tengo a la niña a dieta porque ya se está poniendo cachorrona, y si la dejo se me desbarata, y come y come gomitas y se engorda como una bestia, y comicomi y después le da cagalera y se pasa tres días en el cuartobaño como los abobitos, y comicomi después la siento arrojando, la cabrona se arroja toda y con cagalera, y come y caga y arroja y luego se manda los fortasé como si fueran una gomita, y come y caga y caga y caga y arroja la muy animalita. (31)

Entre las repeticiones abundantes descuellan nombres propios, conjunciones, adjetivos, pronombres (in)directos, adverbios, sustantivos o verbos que denotan emoción:

> [De Isora] Me gustaba el color de su pelo y de sus brazos. Me gustaba su letra . . . Me gustaban sus ojos y tantas otras cosas. La envidiaba por cómo le hablaba a la gente grande . . . La envidiaba por sus tetitas redondas y blanditas . . . La envidiaba por su

> tarjeta de juegos de la guenboi . . . La envidiaba porque la tarjeta tenía el juego de Hamtaro y a mí me encantaba el juego de Hamtaro. (29-30)

Uno de los usos más originales de la anáfora es el gerundio con carácter adverbial. La forma no personal encuadra el delirio y tormento de *Shit* tras alejarse de Isora (la imagina flotando como la Virgen de la Canderia o como un fantasma) momentos previos a la erupción de El Teide:

> La lava del volcán cubriéndolo todo. La isla descendiendo pal fondo la mar y el mar y el mar escupiendo una burbuja de aire después de tragarse la isla y luego quedándose quieto quietito como si en ese sitio nunca hubiera habido nada, ni una isla, ni un barrio, ni una niña dentro de ese barrio estregándose sola hasta sacarse la sangre, hasta apestar a verija y clavos ferrusquentos. (159)

El gerundio, como la lava, empuja la acción hacia un final fatídico nihilista que ya aventura la metáfora de la panza de burro en forma de *fatum* o determinismo social.

La modalización del discurso conversacional viene caracterizada por múltiples rasgos prototípicos. Tanto en las oraciones como en los párrafos, predomina la parataxis acumulativa (coordinación) frente a la hipotaxis (subordinación), contribuyendo así al ejercicio de resistencia simbólica que realiza *Panza de burro* contra estructuras jerarquías de la escritura. La parataxis se complementa con marcadores conversacionales que ligan la secuencia dialogal como los verbos de comunicación ("decir", "explicar", "gritar", "preguntar", etc.) o los marcadores de función interrogativa ("Tú crees que mi madre era guapa?" [124]), apelativa ("Te reviento viiiiiiiva, cachoputa! Te vacío!" [106], etc.), interjectiva fática o imperativa ("Muchaaacha!", "Chacho", "Miniña", "vamos pal baño" [24], "vete pa casa el carajo!" (38), ilativa ("Total, si nos íbamos a morir, lo mejor era estregarse lo máximo posible" [94] o explicativa ("… cuando [la estudiante de la Universidad de la Laguna] volvía los fines de semana decía en plan amigos en plan garimbas en plan mi prima en plan bragas …" [42]). Estos marcadores conversacionales señalan la continuidad en la relación que se establece entre las diferentes voces o interlocutores. Asimismo, las marcas gráficas de los marcadores interrogativos, apelativos, fáticos e imperativos ("?" y "!") han de interpretarse también como depositarios de la carga prosódica de la oralidad.

La fluidez sintáctica de la novela viene marcada no solo por la oralidad, sino también por la influencia poética. Ambas, oralidad y poesía, incorporan elementos prosódicos del habla como el ritmo, la musicalidad o la velocidad, al presentarse ausentes los signos de puntuación. Abreu ha hecho público repetidamente su interés por los géneros fronterizos o híbridos ("Letraheridas" 01:01:20-01:01:52) que integran los capítulos más poéticos.[16] Su poesía proviene más de la experimentación

sintáctica que de la literariedad, de la desviación semántica o de la depuración lingüística. La experimentación sintáctica le permite efectuar un ejercicio de libertad creativa con ecos vanguardistas que persigue cultivar un nuevo lenguaje literario. Una de sus manifestaciones más evidentes es la extensión desigual de las frases, oraciones y párrafos a lo largo de la novela, cuya estructuración en capítulos cortos con títulos extraídos de los mismos evoca nuevamente su influjo poético. En "comerme a Isora" o "lo último que le queda a una", la falta de signos de puntuación hace desaparecer radicalmente la sintaxis, dotándola de un monologar rítmico asfixiante que contrasta sobremanera con el resto de los capítulos. Una técnica similar se emplea en la primera parte de "Flaquita como unos perros de caza" (87) , formada por una enumeración sin pausa donde la realidad canaria se cosifica en forma de mercancía de venta para los "guiris" y la acción se interrumpe por la falta de verbos. Con las ganancias de esta venta Isora y *Shit* buscan comprar un balón intragástrico. Todos estos rasgos de sintaxis poética contribuyen a la profusión de oralidad en la novela:

> nísperos de cas abuela / ramos de chupos / dibujos del volcán reventando / brevas / papas robadas de las güertas / cirgüelas moradas y amarillas / … / perejil robado / almendras de la carretera / queque de yogur de Isora / queque de chocolate de Isora (si le salía bien) / revistas de promoción del hiperdino / dibujos del volcán con traje mago. (87)

De Bustos Tovar sostiene que lo oral "desaparece como forma de organización del discurso [narrativo]", pese a que, añade, "queda[n] huellas lingüísticas de la existencia de un discurso oral subyacente. [Estas huellas son] preferentemente de naturaleza léxico-semántica y sintáctica" (368). Junto con la morfofonética, obviada por el lingüista, rastrear la suma de estas huellas permite visibilizar los aspectos de oralidad y del dialecto canario prominentes en la novela.[17]

Experimentación literaria: polifonía, estilo directo libre y monólogo interior

La experimentación lingüística en *Panza de burro* se traslada igualmente al ámbito de construcción de los personajes a través de la polifonía textual. Así, hay una tendencia a prescindir, tanto del estilo directo (o diálogo con uso de rayas a inicio y final de cada intervención), como del indirecto y el indirecto libre; en su lugar, se emplea el estilo directo libre.[18] Esta estrategia posmoderna favorece la creación de un espacio narrativo de horizontalidad que permite la igualdad simbólica de una multiplicidad de voces. Si bien la amistad con Isora y la vida de los lugareños de Los Picos se narran mediante el monólogo interior (pero con un conocimiento extenso propio de un narrador omnisciente), no es el "yo" individualista y privado el que define a *Shit*. Su "yo" huye de la perspectiva

monológica, acercándose a la pluralidad de voces (las de las vecinas, las abuelas, etc.) y saberes (conocimientos premodernos como los de las santiguadoras del folclore canario). De esas características se sirvió Mijaíl Bajtín en su estudio de Fiódor Dostoievski para definir el concepto de polifonía:

> la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas [donde] . . . se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. (15)

La ausencia de comillas característica del estilo directo libre desdibuja la jerarquía interna entre la voz de la narradora y de los otros personajes, contribuyendo a una narración polifónica:

> Lala, muchacha, tú sabes que la hija de Isabelita la de Redondo está embrasada?, le dijo Melva a Eulalia. Sus, muchacha, si eso es un fisco chica, le respondió Eulalia. Y ya eso está extendido por todos lados, siguió Melva. Y quién es ella, muchacha? Que yo no recuerdo ahora, preguntó Eulalia. La más chica de todas, muchacha, dijo Chela. (144-45)

Aunque, aparentemente, esta cita podría interpretarse como ejemplo de un diálogo o del estilo indirecto debido al uso de verbos *dicendi* ("decir", "responder" y "preguntar"), la falta de rayas, concordancia temporal y cláusulas nominales encabezadas por la conjunción "que" quiebra esa posibilidad. Donde el estilo directo libre se vuelve más recurrente es en las conversaciones que aglutinan una multiplicidad de voces intercaladas fuera de la estructura propia del diálogo:

> En el colegio [Isora] aprendió una vez que bitch significaba puta, y desde entonces siempre que la abuela le decía que si le lleves a Doña Carmen los güevos y las papas, que le cobres a la mujer, que le traigas dos cajas de muslos a la chica, cuatro panes . . . Isora le respondía vale, bitch, ya voy, bitch, de acuerdo, bitch, lo que tú me pidas, bitch, gracias, bitch, alguito más, bitch? (31)

Este fragmento juega nuevamente con la ambigüedad de estilos al emplear verbos *dicendi* y cláusulas. No obstante, la falta de concordancia verbal (decía-lleves, cobres, traigas; respondía-voy, pidas) y el uso de la primera persona (frente a la tercera, propia del estilo indirecto e indirecto libre) posibilita el acceso directo al habla de una multiplicidad de personajes. Uno de los capítulos más paradigmáticos en el empleo de la polifonía es "Isora Candelaria González Herrera", cuando las niñas acuden a la casa de Eufrasia para que le quite el mal de ojo a Isora. Ambas voces, la de *Shit* y la de la santiguadora, conviven en un ámbito al margen de las estructuras y espacios de pensamiento jerárquico

dicotómico (centro-medicina moderna vs. periferia-curanderismo). En esta escena, Eufrasia profiere un monólogo a modo de apóstrofe que interviene directamente en la narración en primera persona:

> Y señor mío Jesucristo, por el mundo anduviste, muchos milagros hicistes, mucho a los pobres sanastes, a María Magdalena perdonastes, al santo árbol de la cruz, y los ojos de la mujer se iban poniendo más blancos que una carta, se estregaba las manos más rápido, más fuerte y yo miraba a Isora, yo la miraba y su cara era tranquila pero atenta, con la cadenita de la Virgen de la Candelaria dentro de la boca, de alegría por estar siendo curada. Y yo pensaba se va a morir, se va a morir, la va a matar Lucifer cuando le salga por los ojos a Eufrasia. Y Santa Ana parió a María, Santa Isabel a San Juan, lo fueron a bautizar en el río Jordán, le preguntaba Juan al señor: yo, señor, que estoy bautizado de tus benditas manos, y se estregaba las manos y le daba un tembleque en las piernas y le vibraban los párpados como un perro espantando gatos en sueños. (35-36)

El uso del estilo directo libre se vuelve más vanguardista cuando se juega narrativamente para hacer desaparecer la voz mediadora de la narradora. Esto ocurre, por ejemplo, en escenas con personajes menores como Ayoze o la joven turista madrileña. En la primera, dentro del hueco de un risco y minutos antes de la agresión sexual, escuchamos de manera directa al personaje de *Shit* en el eje espaciotemporal que circunda la acción pasada: "Me tengo que ir, que mi madre me va a pelear. Un fisquito más, bájate los pantalones, pa probar una cosa. Por fa, en serio, Ayoze, que mi madre se va a enfadar. Es un segundo namás, me respondió" (129-30). Esta estrategia se repite en la segunda, cuando *Shit* le cuenta a la niña la leyenda de unas brujas que, en ese mismo monte donde pasean, son capaces de transformarse en perros negros:

> Tú sabes que en este monte viven unas brujas que se transforman en perros de caza negros? Mentira, jajá!, dijo. Es verdad, lo sabe todo el mundo del barrio, a veces dejan cagadas en los patios de las casas. De verdad?, me dijo asustada. Sí, yo puedo hablar con ellas. Y cómo? Me dejan cartas en los corchos de pino. En serio? Sí, y justo en este pino hay una cosas escritas? Y qué dice esa carta? Dice muérdeme el pepe o te mato. Qué es el pepe? El pepe es el pepe. (154-55)

La dualidad dependiente entre la *Shit* narradora—y la *Shit* personaje—manifiesta al final el inicio de la reconstrucción de estos diálogos se disipa en esas dos acciones clave, que marcan un doloroso punto de inflexión en el personaje. Eufrasia, Doña Carmen, Ayoze, la joven turista o el propio personaje de *Shit*, entre otros, cobran voz a partir del estilo directo libre. La acción puramente

monologal empuja la trama de la novela; no obstante, la estructura dialógica deriva de aquel con la única excepción de la escena en el cibercafé donde se reproduce el diálogo a modo de chat, indicando el nombre de quien realiza cada intervención escrita.

La acción monologal que avanza la trama en *Panza de burro* no interrumpe su estructura dialógica sino que, más bien, la refuerza mediante la comunicación implícita con el lector (receptor pasivo) y con el personaje desdoblado de *Shit*. Desde el punto de vista formal, la falta de marcas gráficas como los signos de puntuación define el monólogo. Esta distancia con respecto a las normas de la escritura adquiere un nivel de experimentación máximo en los capítulos "comerme a isora" y "lo último que le queda a uno", donde se prescinde radicalmente de ellos, incluyendo el punto final.[19] La acción aquí se detiene alcanzando un punto climático de gran carga reveladora. En "comerme a isora", la ausencia de signos de puntuación busca crear un intersticio de libertad no normativo para hablar sobre Isora como corporeidad. A través de la descripción, se recorre su cuerpo, los ojos, los dientes, el pecho, la vagina y los dedos de los pies, incluyendo lo que la imaginación de *Shit* fabrica como sus órganos vitales. El lenguaje sexual y escatológico moldea el retrato de cada una de esas partes liberándolas del tabú que ha pesado tradicionalmente sobre la alusión a los órganos sexuados, entendidos como constructo social (Butler 2007). Ese acto de liberación simbólica se consuma en la escritura automática intervenida empleada a lo largo del capítulo. Las construcciones comparativas resignifican el cuerpo de la niña con referentes canarios y rurales:[20] "isora tenía las tetas redondas y se le reventaron como la tierra cuando escupe una flor que primero pequeña luego grande la tierra de su pecho seca luego estrías la teta no le cabía en la piel y lloraba isora tenía pelos en el pepe y a veces se los afeitaba todos hasta el güeco del culo" (75). Los ojos verdes son como el "verdino verde" (lagarto autóctono de algunas islas de Canarias occidental), la vagina huele como a "molino de gofio" (harina hecha de millo, trigo, cebada u otros granos tostados muy consumida en las islas), la oreja resulta "suave como una oreja de burro" y el pelo de su lunar de la barbilla es "como un pájaro clavado en la punta de su cara" (75-76). Estas comparaciones culminan en una confusión que lleva a *Shit* a dudar de que ella e Isora sean dos, en vez de una misma persona: "yo no sabía la diferencia entre yo e isora a veces pensaba que éramos la misma niña . . . y convertirme en ella yo quería ser isora dentro de isora isora isora isora" (77). La traslación de la comparación a la identificación transforma a la protagonista, entendida como signo, en una suerte de simulacro (Baudrillard), no de Isora (que solo existe como objeto de su narración) sino de sí misma, dado que carece de relación con ninguna realidad más allá de la que ella fabrica. Aunque *Shit* sucumbe a su propia conquista, la verdadera dinámica de poder asimétrico se ejerce contra Isora, quien resulta colonizada por la mirada y el verbo de aquella. Al no

tener voz propia, solo existe dentro de los límites de enunciación de la narradora en vez de al margen de estos. Este hecho lleva al lector a sospechar que *Shit* pueda ser una narradora no fiable.

Simulacro y dualidad del signo/mito

La concepción de *Shit* como su propio simulacro se desarrolla al final de la novela en "lo último que le queda a uno" (147). Tras el incidente traumático que sufre en el hueco de un risco y la posterior pelea con Isora, la amistad de las niñas se deteriora hasta el punto de negarse la existencia de dicha amistad. Simbólicamente, esta negación desata una segunda que se remonta al pasado para terminar determinando el presente: "Como cuando no existía Isora y *yo tampoco existía* [cursiva mía], como cuando nosotras dos no éramos amigas, tampoco, como tampoco lo éramos entonces" (146). Desde el plano lingüístico-gnoseológico, *Shit* no existe ni a priori de Isora, ni tras conocerla, dado que a lo largo de las páginas no alcanza a convertirse en su amiga, ni a ser como ella. Se constituye así en su enunciado, no en su sujeto enunciador, en habla mítica. Isora tampoco posee entidad ontológica *per se* ya que es enunciada por *Shit* y construida en tanto que soporte de su habla: un significante vacío. Esta doble negativa gnoseológica se reafirma en el capítulo donde se recupera la escritura automática intervenida y se agrega cierto surrealismo tan macabro como escatológico. Como advierte el título, *Shit* contempla la idea de su propia muerte fantaseando con cavar "un bujero en la tierra" (147) para enterrarse y convertirse en una raíz comida por algún animal enfermo como "un conejo con rabia". De aquí en adelante, la narradora imagina un fin más angustioso, consecuencia de la caída de unos riscos sobre su cabeza dejándola como una "parchita abierta". La pulpa gelatinosa de esta fruta le sirve para establecer una nueva asociación surrealista: primero, con sus muelas y dientes; seguidamente, con "papas locas" (patatas fritas con kétchup). Al comerse las papas locas, se come también las muelas y los dientes, estimulando en el pensamiento una acción reflexiva:

> alimentarse de los propios dientes como un perro comiéndose su propia mierda alimentarse de una misma hasta darse la vuelta como un calcetín hasta desaparecerse hasta que los dientes de una misma se comiesen a una misma empezando desde dentro después botar los intestinos pa fuera pol culo como una cabra con la matriz desprendida y hacerse un collar de burgados con los intestinos y pensar en regalarle el collar a isora pensar en regalarle el juguito de las jieles a isora que es *lo último que le queda a una cuando ya no le queda nada*. (147; cursiva mía)

La relación entre las niñas encierra así una reflexión que descubre la realidad desestabilizada del mismo contexto postmoderno y de la lengua. Además de mostrar el vacío que siente *Shit* sin la

amistad de Isora, la frase final de la cita refuerza nuevamente la ausencia de contenido esencialista que enmascara la dualidad tanto del signo como del mito, revelando su carácter contingente.

En su estudio *Orality and Literacy* (1982), Walter Ong desmitifica esta dualidad del signo y sus registros (escrito vs. oral) insertos en el acto literario. Ong distingue entre "primary orality", the orality of cultures untouched by literacy" (5), y "secondary orality", donde ha intervenido la tecnología:[21]

> I style the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print, 'primary orality'. It is 'primary' by contrast with the 'secondary orality' of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print. Today primary oral culture in the strict sense hardly exists, since every culture knows of writing and has some experience of its effects. Still, to varying degrees many cultures and subcultures, even in a high-technology ambiance, preserve much of the mind- set of primary orality. The purely oral tradition or primary orality is not easy to conceive of accurately and meaningfully. Writing makes 'words' appear similar to things because we think of words as the visible marks signaling words to decoders: we can see and touch such inscribed 'words' in texts and books. Written words are residue. Oral tradition has no such residue or deposit. (10-11)

El hecho de que *Panza de burro* desestabilice las fronteras del mito y de los registros del signo a través del intento de la reproducción de la oralidad de un área y un estatus social específicos del norte tinerfeño, activa en el texto un cuestionamiento metatextual. ¿Cuál de esas dos modalidades a las que apunta Ong se manifiesta en la escritura de esta novela? Resulta obvio que la segunda. No obstante, la fabricación de la "oralidad secundaria" en el espacio de la escritura solo origina un simulacro dentro del microcosmos novelado, como la propia Andrea Abreu ha manifestado públicamente ("Rencontre" 00:37:22- 00:38:05). En este sentido, hay que distinguir entre la "trasmisión oral y la creación o producción oral" (De Bustos Tovar 360). De discutir la ficción de la oralidad en la escritura literaria española se ocupa Ana Mancera Ruada. Como señala atinadamente, apoyándose en teóricos como Wulf Oesterreicher, lo que muchos escritores han reproducido en sus textos es una suerte de simulación de la oralidad, es decir, una manipulación y adaptación que prescinde de la esfera propia del registro oral: el contexto (421). Como consecuencia, sostiene, "la mímesis de la oralidad no puede lograrse nunca con autenticidad plena" (421). Esta reflexión entronca con la problematización de Ong en torno a la palabra hablada y el signo:

> Our complacency in thinking of words as signs is due to the tendency, perhaps incipient in oral cultures but clearly marked in chirographic cultures and far more marked in typographic and electronic cultures, to reduce all sensation and indeed all human experience to visual analogues. Sound is an event in time, and 'time marches on', relentlessly, with no stop or division. Time is seemingly tamed if we treat it spatially on a calendar or the face of a clock, where we can make it appear as divided into separate units next to each other. (74)

La diferenciación entre la palabra hablada y el signo ideada por Ong llevó a Paul Zumthor, en 1983, a abordar en relación con el contexto poético la cuestión de la oralidad como "performance" del discurso inserto en un *hic et nunc*. Como se ha visto en la construcción de las protagonistas y del signo lingüístico, la experimentación lingüística en *Panza de burro* no adquiere ese valor de "performance" sino de su simulacro tanto en la producción como en la recepción de esa oralidad.

Tanto las estrategias experimentales morfofonéticas, léxicas y sintácticas que contribuyen a la agramaticalidad y oralidad en *Panza de burro*, como las características literarias que favorecen la inclusión de una pluralidad de voces, operan conjuntamente desestabilizando la raíz conceptual del mito moderno: su legitimidad arquetípica y esencialista. Al ser, como sostiene Barthes, un significante vacío que se resemantiza con el paso del tiempo, el mito encubre el habla y la ideología de una época. Intentar trasladar la oralidad a la escritura (o rasgos lingüísticos y culturales de áreas específicas de Canarias al espacio "sacro" de la literatura) no ha de interpretarse ni como acto de rebeldía generacional ante actitudes prescriptivas de purismo lingüístico o de clasismo, ni como mero ejercicio de ludismo literario de una joven escritora novel, sino, más bien, como un posicionamiento determinado a romper las jerarquías binarias de la modernidad. A este respecto, la desestabilización del mito moderno afecta en la novela a la matriz del pensamiento eurocéntrico y colonial a partir del cual se inició en época moderna esa forma binomial de interpretar la realidad, los saberes, los territorios o los cuerpos humanos como centro-Uno vs. periferia-Otro. Socavar dicho binomio, que también ha alcanzado a las lenguas (vulgar-hablada vs. culta-escrita) hasta nuestro presente, revela dinámicas de pensamiento decolonial. Estas dinámicas no pueden entenderse a espaldas de los contextos postmoderno y globalizado de occidente que en las últimas décadas han contribuido a debilitar los grandes mitos o metarrelatos (del signo lingüístico, la nación, la raza, el género, etc.), ni tampoco fuera de los contextos locales, reivindicados en el presente, pero mantenidos históricamente en los márgenes, lingüísticamente como subalternidad y simbólicamente dentro de una imaginería colonial. Este ha sido el caso de Canarias, donde, incluso su ubicación geográfica en el Atlántico ha sido

manipulada hasta hace poco. Igualmente, quebrantar la lógica interna del mito moderno impele a una reflexión gnoseológica que destapa cómo todo intento de aprehender la realidad se reduce a un simulacro. Como muestra este ensayo, *Shit* no consigue ser Isora, de la misma forma que la narración solo alcanza a reproducir huellas de una oralidad ficcionalizada. Su naturaleza experimental, fragmentaria, heteróclita y realista hace posible ver en esas huellas una transgresión del mito moderno que facilita la apertura de un espacio para la creación de nuevos significados en torno a lo oral, Canarias y el ejercicio literario.

Notas

[1] Andrea Abreu es una joven escritora y periodista nacida en 1995 en el municipio de Icod de los Vinos (Tenerife, Islas Canarias). Tras graduarse de periodismo en la Universidad de la Laguna, cursó un Máster en Periodismo Cultural y Nuevas Tendencias en Madrid. Algunos de sus escritos han aparecido en medios de comunicación digitales y en papel (*El País* o *Quimera*, entre otros). Ha participado también en distintas antologías poéticas, entre las que se encuentran *Macaroneasia*, *Los muchachos ebrios* o *Piel fina. Poesía joven española* (*Panza de Burro*, "Introducción") y es codirectora del *Festival de Poesía Joven* de Alcalá de Henares. En 2019 obtuvo un accésit al premio *Ana María Matute de Narrativa de Mujeres*. Dos años más tarde, la prestigiosa revista británica *Granta* incluyó su nombre en la lista de los mejores veinticinco narradores en español menores de treinta y cinco años; además, este mismo año fue seleccionada por el Festival de Primera Novela de Chambéry (Francia) como el mejor debut español y obtuvo el XVI Premio Dulce Chacón. Su novela prima, *Panza de burro*, está siendo traducida a una decena de idiomas (entre ellos el inglés de la mano de la editorial Weidenfeld & Nicolson) y se han vendido los derechos para trasladarla a la pantalla. Sus dieciséis ediciones confirman el fenómeno editorial en que se ha convertido dentro del mundo hispanohablante. Otros jóvenes escritores canarios en emergencia y coetáneos de Abreu son Yeray Barroso, Aída González Rosi, Tomás Redondo Velo, Rodrigo García Marina o Alba Sabina Pérez.

[2] Circunstancias singulares rodean la publicación de *Panza de burro*. Aunque escrita por Andrea Abreu, la edición de la novela pasó por las manos de la también escritora y periodista Sabina Urraca, a quien la editorial Barrett le propuso el encargo de ser "editora por un libro". En 2019, Urraca invitó a Andreu (que por entonces era estudiante suya en el taller de escritura creativa Fuentetaja) a formar parte de este proyecto. Según Abreu, dos obras en marcha conformaron la génesis de *Panza de burro*. De un lado, *Mejores amigas*, una tentativa de novela a modo de autoficción que aborda la amistad femenina en la infancia como espacio de descubrimiento de la identidad y de la sexualidad a través de la mirada de una joven canaria de veinticinco años que reside en Madrid. De otro lado, el título homónimo *Panza de burro*, una colección de relatos inacabados de Canarias, donde lo rural se reescribe a modo de una neorruralidad influenciada tanto por lo oral como por lo marginal de barrios desfavorecidos económicamente en áreas del norte de Tenerife ("Música de lobo").

[3] Múltiples escritoras han contribuido a la elaboración de obras donde la infancia femenina y la amistad cobran un valor notable. Algunas de ellas son coetáneas de Abreu, como Elisa Victoria con *Vozdeviejas* (2019), mientras que otras pertenecen a generaciones anteriores (Espido Freire con *Irlanda,* 1998, o la propia Sabina Urraca con *Las niñas prodigio,* 2017). En la literatura extranjera, el ejemplo más destacable es la saga *Dos amigas* de Elena Ferrante. Todas ellas comparten la finalidad de desromantizar la infancia; es decir, escribir desde un plano de la realidad que abraza la sordidez aproximándose a temas tabú.

[4] Las aproximaciones a *Panza de burro* se han realizado, mayoritariamente, en reseñas culturales de periódicos nacionales españoles (*El Día*, *El País, La Vanguardia,* etc.). A fecha de hoy existen dos artículos académicos. El primero se lo debemos a María del Carmen Pérez Vargas, quien ofrece una sinopsis completa de la obra que incluye temas esenciales y una valiosa reflexión sobre la importancia de resistir la tendencia normativa del mercado literario y de editoriales independientes como Barret. El segundo, donde se explora subjetividad femenina en la novela, pertenece a Josué Hernández Rodríguez.

[5] Este desplazamiento de la periferia al centro rompe con la tendencia a la uniformidad en el lenguaje literario que en las últimas décadas ha determinado la mercantilización de cierto tipo de literatura: el libro como mercancía de consumo capitalista. *Panza de burro* desafía esa búsqueda de "universalidad" congruente con las dinámicas de venta de masas del mercado y el fenómeno de la bestselerización de la novela, como sostiene Marta Sanz ("Centro Cultural" 00:25:18-00:25:39), proponiendo la particularidad de un estilo narrativo oral sin ataduras gramaticales, que se articula a partir de un lugar de enunciación muy específico: el de una joven millennial del norte rural de Tenerife que se identifica con el precariado. Asimismo, el desplazamiento periferia-centro aproxima a los imaginarios socioculturales la categoría "Canarias", contrarrestando la esfera de marginalidad administrativa y geográfica del archipiélago con respecto a la España peninsular (históricamente pensada como centro).

[6] La impronta de la oralidad en la literatura española ha estado patente a lo largo de su historia. Desde la Edad Media hasta el presente, los ejemplos de obras son abrumadores comenzando por las mismas jarchas (breves cancioncillas líricas o estribillos constitutivos de las moaxajas escritas en árabe culto), la narrativa cervantina y el teatro de Carlos Arniches o novelas de José Ángel Mañas, Manuel Vázquez Montalbán y Elvira Lindo, en siglos más recientes. Como nos recuerda Mancera Ruada, para Marcelino Menéndez Pelayo, tres fueron los hitos en la reproducción de la oralidad en España: "los diálogos cervantinos, el retrato del 'habla coloquial de nivel medio' llevado a cabo por B. Pérez Galdós y sus contemporáneos, y la obra de los novelistas surgidos con posterioridad a la Guerra Civil" (420).

[7] Desde la publicación en 1963 de El español coloquial de Werner Beinhauer, hasta la aparición de Sintaxis del español coloquial, que entre otros estudios dedicados al tema ha publicado Antonio Narbona Jiménez en 2015, el campo de la lingüística del español ha mostrado un interés creciente en esta temática. Uno de los estudiosos que más ha aportado al

campo es Antonio Briz Gómez para quien las diferencias entre el discurso oral y el escrito no exime de la existencia de elementos de "oralidad" en la escritura y de "escrituridad" en lo oral (20).

[8] En fonética, los corchetes indican el alófono (producción real de un sonido). Este ensayo usa los corchetes para referirse a las letras que se omiten.

[9] El español de Canarias ha sido objeto de estudio desde hace décadas. Los expertos más destacados son Manuel Alvar, Diego Catalán y José Antonio Samper Padilla, ya fallecidos, Dolores Corbella (miembro de la Real Academia Española), Javier Medina López, Marcial Morera o Humberto Hernández (presidente de la Academia Canaria de la Lengua), entre muchos otros académicos, colaboradores e investigadores reunidos en torno a la Academia Canaria de la Lengua y centros universitarios canarios.

[10] Estos canarismos forman parte del acervo lingüístico popular de Canarias y están registrados en el *Diccionario de la Academia Canaria de la Lengua*.

[11] *Panza de burro* carece de un glosario que contenga una explicación de los canarismos empleados, como aconsejó Sabina Urraca ("Introducción"). De esta forma, se acerca al lector a la realidad rural de un barrio del norte tinerfeño para facilitar una experiencia no mediada o traducida lingüísticamente como también hicieran, por ejemplo, los latinoamericanos Andrés Bello, José Hernández o José Eustaquio Rivera.

[12] Esta denominación se la debemos a Diego Catalán (1958) y a Rafael Lapesa Orígenes (1988), entre muchos otros estudiosos y otras obras que posteriormente han contribuido al estudio de esta materia.

[13] El uso de canarismos en la literatura canaria no es nuevo. Autores como Ángel Sánchez, Anelio Rodríguez Concepción o Víctor Ramírez ya se sirvieron en sus obras de eso que Andreu denomina para referirse a este último de escritura "en canario" ("Diálogo" 00:19:07- 00:19:13).

[14] No hay referencias temporales explícitas al año en que transcurre la novela. Sabemos que se trata de 2005 por los referentes televisivos, culturales, musicales y tecnológicos que menciona (*Pasión de Gavilanes*, *La mujer en el espejo,* "advans", "guenboi", MP3, Messenger, Hotmail, Terra, etc.) y, específicamente, las canciones "Obsesión" o "La boda" de la banda Aventura que salieron en 2005. Estos referentes conectan la coordenada espacial regional (Canarias) con una coordenada temporal mundial (la globalización).

[15] Otros referentes como el Hiperdino (cadena de supermercados), el 99 (tienda), la isla de La Gomera o el programa *En clave de ja* permiten emplazar la acción en una realidad concreta: Canarias.

[16] La influencia poética en Abreu proviene de la tradición norteamericana y latinoamericana. Entre las autoras destacadas que mayor impronta han dejado en ella destacan Sylvia Plath, Anne Sexon, Louise Glück, Adrienne Cecile Rich, Alejandra Pizarnik, entre otras.

[17] No es el objetivo de este ensayo documentar y discutir exhaustivamente todas las huellas de oralidad y rasgos del dialecto canario en *Panza de burro*. Esa labor correspondería a un ensayo estrictamente lingüístico, no literario. Por el contrario, se busca facilitar una aproximación que deconstruya recursos lingüísticos esenciales empleados por la autora para componer esta novela.

[18] Aunque no son los predominantes, hay algunos ejemplos del estilo indirecto.

[19] En múltiples entrevistas publicadas en medio audiovisuales, Andrea Abreu ha reconocido la valiosa influencia que la literatura latinoamericana más experimental desde el punto de vista lingüístico, estructural y literario ejerce en su escritura, particularmente en obras como *Panza de Burro*. Además de autores canónicos del denominado "Boom" (Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, etc.), Abreu se siente deudora de autoras más recientes, entre las que destacan Fernanda Melchor, Rita Indiana, Pilar Quintana, María Fernanda Ampuero, Brenda Navarro, Camila Sosa, Selva Almada, Aurora Venturini, Gabriela Camerón Cámara, Alejandro Zambra, etc. Abreu entiende que la experimentación crea un espacio común donde la mirada literaria canaria y latinoamericana se encuentran para reivindicar su histórica condición periférica:

> Creo que lo que tenemos en común todas esas personas que habitamos esos espacios es la periferia, básicamente. Creo que en los últimos años ha habido una especie de boom (si se me permite) de escritura y de creación desde la periferia. Es nuestro momento y creo que tenemos que aprovecharlo porque hasta hace muy poco se consideraba que las personas que veníamos de esos contextos no podíamos participar de esas realidades sin negar nuestro origen. Ahora yo creo que lo importante es reivindicar y utilizar ese origen. Yo soy maga y he vivido una realidad en la que mis padres tuvieron que, no emigrar físicamente de un lugar, sino emigrar en el trabajo. Venían de familias agricultoras y tuvieron que ir a trabajar a los hoteles del sur para crear toda esta paranoia de sol y playa canaria, pero en el fondo me siento muy parte de la periferia y, de alguna manera, migrante, también, por esa realidad itinerante de la economía canaria. Me siento muy conectada con las personas que habitan esos espacios de periferia y creo que, ya te digo, es nuestro momento y tenemos que aprovecharlo. ("Festival Boreal", 00:14:49-00:016:17)

El juego de experimentalidad oral e intento de imitación lingüística del dialecto canario entronca con esa condición periférica en la que encontraron su lugar de enunciación muchos otros escritores latinoamericanos (Miguel Ángel Asturias,

Rosario Castellanos, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, etc.), desde donde moldearon una tradición a la que se adscribe *Panza de burro*.

[20] Estos referentes canarios se complementan con otros donde se racializa a *Shit,* describiéndola con rasgos fenotípicos que, al compararla con su ascendencia guanche, construyen una genealogía. Igualmente, se recoge una cantidad rica de platos típicos (los coditos fritos, las papas sancochadas, los mojos o el gofio) y marcas de productos alimenticios canarios.

[21] En consonancia con Ong, Martín Lienhard señaló en la década de los noventa la imposibilidad de reproducción escrita de lo oral (relacionado con las realidades latinoamericanas) debido a la condición "multimedial" (47-55) que determina su estudio al estar estrechamente ligado a sistemas hegemónicos letrados.

Bibliografía

Abreu, Andrea. *Panza de burro.* Barrett, 2020.

Alvar, Manuel. *Manual de dialectología. El español de España.* Ariel, 1996.

Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievsky.* Fondo de Cultura Económica, 2005.

Barthes, Roland. *Mythologies*, selected and translated from the French by Annette Lavers. Hill and Wang, 1972.

Baudrillard, Jean. *Simulacres Et Simulation.* Galilée, 1991.

Beinhauer, Werner. *El español coloquial.* Gredos, 1963.

Bloch, Maurice. *Ritual, History, and Power: Selected Papers in Anthropology*. Athlone Press, 1989.

Briz Gómez, Antonio. *El español coloquial en la conversación*. *Esbozo de pragmagramática.* Ariel, 2001.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2007.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces: A Brilliant Examination, through Ancient Hero Myths, of Man's Eternal Struggle for Identity*. Fontana Press, 1949.

Catalán, Diego. "Génesis del español atlántico: ondas varias a través del océano". *Revista de Historia Canaria* no. 123-24, 1958, pp. 233-42.

Centro Cultural España Córdoba. "Diálogo entre Marta Sanz, Elisa Victoria y Andrea Abreu." *YouTube*, 19 de octubre de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=3xTq7oTKkPo.

Festival Boreal. "Andrea Abreu|Festival Boreal 2020." *YouTube*, 14 de diciembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=pisN0K7i3U4.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines.* Gallimard, 1966.

Hernández Hernández, Humberto. *El mensaje en los medios. A propósito del estudio lingüístico de la prensa regional canaria.* Vervuert, 2004.

---. *Norma lingüística y español de Canarias. Manual de consulta para periodistas.* Gobierno de Canarias /APT, 2009.

Hernández Rodríguez, Josué. "Novela de la subjetividad femenina. *Panza de burro* de Andrea Abreu." *Tecnologías del yo. Mujer, sujeto y subjetividad.* Editado por Ángeles Mateo del Pino, Peter Lang Publishing Group, 2022.

Lapesa Melgar, Rafael. "Orígenes y expansión del español atlántico." *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía* no. 22, 1997, pp. 13-27.

Letraheridas encuentros. "Letraheridas. María Sánchez - Andrea Abreu." *YouTube*, 8 de octubre de

2020, https://www.youtube.com/watch?v=TgC7o8TQUMA.

Lévi-Strauss, Claude. "The Structural Study of Myth." *The Journal of American Folklore* vol. 68, no. 270, 1955, pp. 428–44.

Lienhard, Martín. "De qué hablamos cuando hablamos de oralidad?". *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamerica, vol. I*. Editado por Ricardo J. Kaliman, Universidad Nacional de Tucumán, 1997, pp. 47-55.

Lyotard, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Les Éditions de Minuit, 1979.

Mancera Ruada, Ana. "La oralidad simulada en la narrativa contemporánea." *Verba* vol. 36, 2009, pp. 419-36.

Medina López Javier, y Corbella Díaz Dolores. *El español de Canarias hoy: análisis y perspectivas*. Iberoamericana, 1996.

Mignolo, Walter. "Tradiciones orales, alfabetización y literatura (o de las diferencias entre el corpus y el canon)." *IX Congreso Internacional de ALFAL*. Universidad de São Paulo, 1992, 367-83.

Narbona Jiménez, Antonio. *Sintaxis del español coloquial*. Editorial Universidad de Sevilla, 2015.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Routledge, 1982),

Pérez Vargas, María del Carmen. "*Panza de burro*, de Andrea Abreu." *Revista Letral* vol. 27, 2021, pp. 284-87.

Programa Fundación Carlos Edmundo de Ory. "'Música de lobo' especial Feria del Libro de Cádiz." *YouTube*, 19 de octubre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=PTIxxuf4OX0.

Samper Padilla, José Antonio. Estudio sociolingüístico del español de Las Palmas de Gran Canaria. La Caja de Canarias, 1990.

Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Duke UP, 1994.

Sorel, Georges. *Teoría y práctica del sindicalismo*. Guillermo Dávalos, 1958.

Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Cátedra, 2015.