



LA ORALIDAD FICTICIA: A PROPÓSITO DE *PANZA DE BURRO*

Benigno León Felipe
Universidad de La Laguna

La publicación en junio de 2020 de *Panza de burro*, primera propuesta narrativa de Andrea Abreu (Icod de los Vinos, 1995), se convirtió en muy poco tiempo en un inesperado y sorprendente fenómeno editorial, no solo en el ámbito de la literatura de Canarias sino también en el de la literatura española¹. En un reciente reportaje publicado en Babelia con el título «Escribir como se habla: así es la nueva tendencia en la literatura española», Noelia Ramírez (2023), señala que los libros firmados por esta promoción de novelistas debutantes²

han asaltado las librerías con pocos meses de diferencia con una prosa frenética, caleidoscópica, anárquica y (estudiadamente) espontánea. Esta nueva hornada de autores y autoras sin aparente nexo común ha vomitado novelas que parecen escritas sin coger aire, con la voluntad de reventar el canon y una ortografía disidente, situada al margen de las reglas de la RAE.

Al margen del rigor y exactitud de tales afirmaciones, de los matices que queramos precisar, o de los acuerdos y desacuerdos que nos provoque, parece evidente que algunas características de las últimas propuestas narrativas debidas a autores jóvenes responden a ese planteamiento, y que, en gran medida, y como subraya el reportaje, el fenómeno literario que supuso la publicación en 2020 de *Panza de burro* promovió que se convirtiera, es posible que sin pretenderlo, en una opción alternativa de escritura alejada de los modos narrativos más habituales.

¹ Según información de enero de 2023 publicada en *La Provincia*, se han vendido unos 66.000 ejemplares solo en España y ha sido traducida a 18 lenguas y editada en 25 editoriales de distintos países, entre los que señala a Estados Unidos, Chile, Brasil, Reino Unido, Francia, Italia, Alemania, Suecia o Noruega. Delirium Teatro ha realizado la adaptación teatral y una productora ha reservado los derechos audiovisuales para llevar a cabo su adaptación cinematográfica. Además de la concesión de varios premios, en el año 2021, la revista británica *Granta* incluyó a su autora entre los 25 mejores escritores jóvenes de habla hispana. Son datos incuestionables que nos confirman que, efectivamente, *Panza de burro* puede considerarse un fenómeno editorial.

² En el reportaje se indican los siguientes títulos: Greta García, *Solo quería bailar*, Tránsito, 2023; Aida González Rossi, *Leche condensada*, Caballo de Troya, 2023; Luis Díaz, *Los bloques naranja*, Caballo de Troya, 2023; Andrea Genovart, *Consum preferent*, Anagrama, 2023; María José Hasta, *Se te oscurece el pelo*, Caballo de Troya, 2023.



Fig. 1: Cubierta de Panza de Burro (Sevilla: Barrett, 2020)

Si nos atenemos a motivos extraliterarios, es evidente que, en principio, estos no les fueron muy favorables: además de ser una autora desconocida, era su primera publicación narrativa, surgida del taller de escritura Fuentetaja, impartido por Sabina Urraca, quien se convertiría, a su vez, en la editora del libro en la editorial Barrett. Su publicación en junio de 2020, en plena pandemia y confinamiento, impidió una promoción directa, compensada en parte con la difusión a través de las redes; pero también es cierto que la vía más determinante para despertar ese interés generalizado fue la publicación de varias reseñas elogiosas en la prensa nacional y el consiguiente impulso de difusión que supuso el boca a boca.

León Felipe, B. (2024): La oralidad ficticia: a propósito de Panza de burro, Revista ACL, n.º 5, ISSN 2341-4235



Fig. 2: Andrea Abreu. Foto: Alex de la Torre

Pero centrándonos en los motivos literarios, ¿qué hace a *Panza de burro* diferente, original, o con la suficiente originalidad o novedad, para despertar el interés de críticos y lectores y convertirla en un éxito editorial?

La trama argumental comparte algunas de las características de las llamadas novelas de iniciación o de aprendizaje: narra la historia de la relación y el tránsito de la infancia a la adolescencia de dos amigas de unos diez años, Isora y la narradora. Son muchos los ejemplos de novelas de iniciación en la historia de la literatura: desde *El Lazarillo* hasta, más recientemente, *Demian*, *Matar a un ruiseñor*, *El guardián entre el centeno* o *La conjura de los necios*, por citar solo algunos de los títulos más conocidos y representativos. A este tipo de novelas suele ir aparejado el concepto de autoficción, al que no es ajeno, según declaraciones de su autora, *Panza de burro*. No parece, por tanto, que la naturaleza de la historia ni su anclaje a una realidad muy determinada y precisa, por sí misma, sean suficientes para justificar el éxito.

Quizá resulte más llamativo en *Panza de Burro* que el tiempo del relato solo abarque un periodo de unos cuatro meses, desde junio (fiesta de final de curso con que comienza el relato) hasta septiembre, mes en el que se produce el desenlace y final de la historia. En ese corto espacio de tiempo la coprotagonista narradora va desgranado, en los treinta



breves capítulos en que se divide la novela, escenas cotidianas muy diversas de la vida del barrio: desde descripciones detalladas del espacio y la repercusión de ese limitado territorio en los personajes, hasta el relato de episodios significativos y de las relaciones entre los personajes, con especial atención a los personajes femeninos.

Este desarrollo lineal y aparentemente accidental de la trama, sin embargo (y este, creo, es uno de sus aciertos), logra configurar un universo narrativo verosímil que funciona con una lógica interna precisa y con la suficiente entidad para que sus personajes, incluso los más secundarios, tengan personalidad propia. A esta consideración de autosuficiencia e interconexión estructural no son ajenos los otros componentes narrativos: referencias gastronómicas, escatológicas, relevancia de simples objetos o de detalles diversos. La presencia de todos los ingredientes que componen y conforman este microcosmos está debidamente justificada desde su particular óptica narrativa.

Pero el aspecto en el que la crítica ha incidido con más atención, y donde ha señalado los mayores aciertos, no es en el plano del contenido sino en el de la expresión: en el uso de la oralidad como instrumento lingüístico para configurar su discurso narrativo. Y más concretamente, en el uso de la oralidad de una modalidad dialectal muy específica y de una zona muy precisa: un barrio de los altos de Icod de los Vinos, Los Piquetes, con una población de unos 250 habitantes y situado a unos 600 metros sobre el nivel del mar y donde se suele situar el borde del mar de nubes, habitual en los veranos de las Islas y conocido como panza de burro, expresión que da título al libro y que podemos entender como un primer guiño al lector.

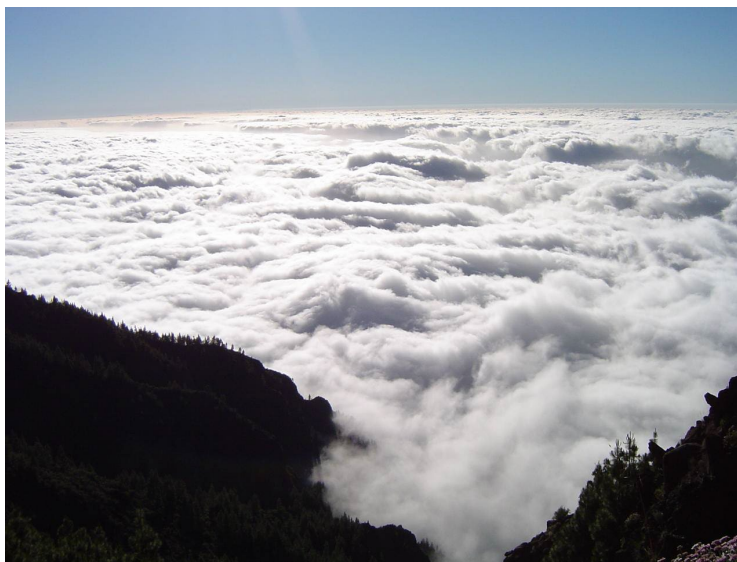


Fig. 3: El "mar de nubes", aglomeración de nubes típica de las zonas orientadas al norte de las Islas Canarias. En algunos lugares este fenómeno, visto desde abajo, se denomina "panza de burro".



Habría que precisar, en primer lugar, que no estamos ante una transcripción del lenguaje oral sino ante una recreación que responde al concepto de *oralidad ficcional* (o la ficción de la oralidad en la escritura narrativa) y que se distingue de la oralidad cotidiana o real. Carlos Prado (2021) al respecto apunta lo siguiente:

Abreu no escribe como se habla, sino como se escribe. Antes que transcribir un posible dialecto canario, inventa una poderosa lengua literaria que no sólo afecta a la elección de un léxico local, sino a la encarnadura del idioma, a la ambición de su ritmo y su prosodia. Además, en *Panza de burro* la lengua no es un decorado colorido. Alcanza al núcleo de la trama: el idioma privado que conforma una amistad.

La expresión *oralidad ficcional* o *ficticia* se usa para referirse a las distintas formas de traslación a textos escritos de carácter literario de las múltiples formas de oralidad. Según Macera Rueda (2009: 420), que también emplea la expresión *oralidad simulada*,

se trata de una transposición de un nivel de habla como es el coloquial a otro en el que las circunstancias comunicativas son muy diferentes. El autor lleva a cabo una manipulación, una adaptación en la que prescinde del contexto propio del registro coloquial. En consecuencia, esta *mimesis de la oralidad* no puede lograrse nunca con autenticidad plena. El grado más elevado de fidelidad se da cuando el autor consigue imitar la técnica de elaboración propia de la oralidad, de modo que no se note la criba y eliminación de todo lo que entorpecería la lectura provocando el rechazo en el lector.

Esta propuesta narrativa de Andrea Abreu no es novedosa, el uso de la oralidad como rasgo lingüístico incorporado al discurso narrativo con la intención de recrear cierta inmediatez comunicativa tiene ya un largo recorrido en la literatura española, desde el tono coloquial característico de *El Corbacho*, *La Celestina* o *La Lozana andaluza*, pasando por, como señala M. Seco (1983: 13-20), los diálogos cervantinos, «el hablar coloquial de nivel medio» de Galdós, extensible a muchos contemporáneos de promoción, y, en distinta medida, los narradores de posguerra, como el Sánchez Felosio de *El Jarama*.

Con su particular forma de recrear el dialecto de su zona, la autora pretende que el lector lo lea (y lo oiga) con la entonación y la fonética características de ese lugar. Como dice Narbona Jiménez (2009: 116), referente en los estudios sobre estos aspectos:

A la literatura, por basarse en la *ficción*, le es posible *fingir* también todas las modalidades de uso de la lengua, incluidas las pertenecientes a la oralidad prototípicamente coloquial. [...] Tal experimento o experiencia literaria, de alto riesgo y no al alcance de cualquiera, requiere contar con cómplices y avezados lectores, capaces de enfrentarse a tipos de textos y de géneros discursivos cada vez más diversificados.

Es en esta tesitura en la que se sitúa la autora y en la que, en cierta medida, obliga o invita a situarse al lector. La simulación de la oralidad en un texto narrativo consiste en trasladar a la escritura aquellos rasgos que se consideran propios del lenguaje coloquial y de la inmediatez comunicativa, y que dicha traslación persuada, o haga creer al lector (ya que es imposible reproducir la sonoridad de lo oral de forma literal en un texto escrito) que está oyendo a la narradora y a los personajes y propicie la evocación de la situación comunicativa de tal forma que pueda recrearla en su imaginación.

Para conseguir ese objetivo Andrea Abreu se vale de recursos, licencias o usos académicos y no académicos del lenguaje, como onomatopeyas: *jucujucujucu*;

León Felipe, B. (2024): La oralidad ficticia: a propósito de Panza de burro, Revista ACL, n.º 5, ISSN 2341-4235



contracciones: *desas, patrás, pabajo, pallá, cintasiva, miniña*; acortamientos: *pa* (para); transcripciones fonéticas: *dosientos, dosientosincuenta, poray, costrusión, estraneros, guenboi*; lenguaje propio de las redes: *no s lo mismo hacer l sexo q t agan l amor*; eliminación del primer signo de interrogación o exclamación; anacolutos; coloquialismos; capítulos sin signos de puntuación; diálogos en estilo directo sin marcas gráficas pero manteniendo los verbos de dicción (*dicendi*); y, en general, todo aquello que ayude a evocar a través de las imágenes visuales y auditivas una situación comunicativa concreta.

Es cierto que podemos objetar algunas incongruencias en los procedimientos lingüísticos adoptados en esta novela: quizá la más discordante sea el uso arbitrario de las transcripciones fonéticas, como los casos de *dosientos* y *costrusión*, ambas escritas con s y pérdida de las consonantes implosivas y simplificación de la doble c, solución que aplica solo a algunos términos. Este tipo de incongruencias también son perceptibles en novelas realistas del siglo XIX, valga como ejemplo el caso de *Insolación (Una novela amorosa)* (1889) de Emilia Pardo Bazán, donde nos encontramos con diálogos que imitan el idiolecto de un personaje andaluz («[...] Si lo que vamos a haser es almorsá en una fondita de aquí.», [...] «¡Ay! y lo primero de too se va usted a traer por los aires una boteya e mansaniya y una cañitas... Y aseitunas»), a pesar de que el personaje de la narradora lo considera «ceceante más que nunca» aplica ese principio también con cierta arbitrariedad «—Pues vamos a armorsá mejor que el nuncio.»

Estos experimentos para que funcionen han de ser aceptados y legitimados por el lector. Y en el caso concreto de esta novela, y, en general, de todas las referenciadas en ese reportaje, también cabría preguntarse si una propuesta narrativa de esta naturaleza no está pensada y dirigida, casi exclusivamente, para un perfil concreto de lector en consonancia con el perfil del sus autores: nacidos en la década de los noventa, nativos digitales muy familiarizados con el entorno virtual: videojuegos y redes sociales; tramas indistintas, rurales o urbanas, pero protagonizadas por personajes también jóvenes, uso de la oralidad..., por lo que suele producir cierto rechazo en un tipo de lector más analógico y respetuoso con tendencias literarias más ortodoxas. Quizá, es solo un apunte, se esté reproduciendo una situación similar a la que se produjo en las primeras décadas del siglo XX con la irrupción de los movimientos de vanguardia, salvando todas las distancias, sobre todo por la importancia y repercusión en este siglo XXI del mundo digital.

BIBLIOGRAFÍA

CIERLICA, Paulina (2016): *Rasgos significativos de la oralidad en la narrativa breve hispanoamericana: Juan Rulfo* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

MANCERA RUEDA, ANA (2009): «La oralidad *simulada* en la narrativa contemporánea», *Verba* 36, 419-436.

León Felipe, B. (2024): La oralidad ficticia: a propósito de Panza de burro, Revista ACL, n.º 5, ISSN 2341-4235



NARBONA GIMÉNEZ, Antonio (2009): «Oralidad y escritura, coloquialidad e informalidad», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 37, 111-119.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio (2001): «Literatura oral, oralidad ficticia», *Estudios Filológicos* 36, 71-80.

PARDO, Carlos (2021), «Escribir como se escribe», Babelia, *El País* (2 enero 2021).

RAMÍREZ, Noelia (2023): «Escribir como se habla: así es la nueva tendencia en la literatura española», Babelia, *El País* (22 abril 2023).

SECO, MANUEL (1983): «Lengua coloquial y literatura», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March (Colección Ensayos)* 129, 3-22.

**León Felipe, B. (2024): La oralidad ficticia: a propósito de Panza de burro,
Revista ACL, n.º 5, ISSN 2341-4235**