

# La igualdad en la investigación

*Estudios de Género y Humanidades*

Lidia Taillefer de Haya  
(editora)

Dykinson ebook



**LA IGUALDAD EN LA INVESTIGACIÓN:  
Estudios de Género y Humanidades**

Lidia Taillefer de Haya  
(Editora)

*Dykinson, S.L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

Este libro ha sido revisado por el sistema de evaluación por pares ciegos.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA | VICERRECTORADO DE IGUALDAD Y POLÍTICA SOCIAL



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA | FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

©Copyright by los autores

Madrid, 2025

Imagen de cubierta obra de Lucía Dell'Olmo Robles

Editorial DYKINSON, S.L.

Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid

Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869

e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7006-648-2

DOI: <https://doi.org/10.14679/4379>

*Preimpresión:*

*New Garamond Diseño y Maquetación, S.L.*

## INTERPRETACIÓN, TRADUCCIÓN Y GÉNERO

- Retratos femeninos en la historia de la interpretación de lenguas .....139  
María Gracia Torres Díaz
- Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu y su traducción al inglés, *Dogs of Summer* (2022),  
desde la variación lingüística .....155  
Patricia Álvarez Sánchez

## LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA DE MUJERES

- Feminidad, literatura y religión: Victorina Sáenz de Tejada .....171  
M.<sup>a</sup> Belén Molina Huete y Jorge Marín Blanco
- María Zambrano, la esencia de la poesía y la creación literaria (conceptos y claves en la  
senda cervantina) .....187  
Enrique Baena Peña
- El debate posmoderno en *Ella escribía poscrítica* (1995), de Margarita Mateo Palmer .....199  
Francisco Estévez
- Entre el dolor y la unidad: el mito de Coyolxauhqui en la poética de Cherríe Moraga.....211  
M.<sup>a</sup> Azucena López Cobo y Francisco Rodríguez Sánchez

## FICCIÓN EN LENGUA INGLESA SOBRE MUJERES

- El ensamblaje de personajes pictóricos femeninos en la narrativa inglesa contemporánea ..229  
Carmen Lara-Rallo
- Escritoras británicas afrodescendientes: ensamblajes identitarios en Andrea Levy y  
Bernardine Evaristo .....243  
Sofía Muñoz Valdivieso
- Evasión o Victoria: ensamblaje de discursos en las recreaciones audiovisuales de la figura  
de la reina Victoria .....257  
Miguel Ángel González Campos

## FILOSOFÍA Y GÉNERO

- Las mujeres en el confucianismo: los *Cuatro libros para las mujeres* .....273  
Gloria Luque Moya
- Yuriko Saito: ensanchando los márgenes generizados de la estética .....287  
Rosa Fernández Gómez

## **PANZA DE BURRO (2020) DE ANDREA ABREU Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS, DOGS OF SUMMER (2022), DESDE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA**

PATRICIA ÁLVAREZ SÁNCHEZ

### 1. INTRODUCCIÓN

*Panza de burro* (2020) es la novela debut de Andrea Abreu y, según Sabina Urraca, «un corazón de mirlo latiendo bajo la tierra» (2020: 13). Destaca por presentar la voz de una narradora que cuenta un verano de su infancia. Lo hace desde la ingenuidad y frescura de su escasa experiencia; tan solo tiene diez años. Se trata, sin duda, de una obra singular porque le sirve a la autora para reivindicar su habla canaria y, a pesar de que narra pasajes soeces, lo hace con un estilo poético muy personal en el que abundan las aliteraciones y las onomatopeyas que ella misma inventa. En este capítulo abordamos esta obra y su traducción al inglés, *Dogs of Summer*. En concreto, nos centramos en la variación lingüística que caracteriza a la narradora (diafásica, diastrática y diatópica), uno de los grandes aciertos del original, y analizamos cómo se ha trasladado a la traducción de Julia Sanches.

Recibida con gran aceptación por el público lector, *Panza de burro* se ha convertido en un fenómeno literario poco usual para una autora tan joven<sup>1</sup>. Además, ha sido reimpressa en varias ocasiones<sup>2</sup>, galardonada con los premios Dulce Chacón de Narrativa de Zafra y Primera novela de Chambéry de Francia, y fue llevada al teatro por la compañía Delirium Teatro en Madrid en enero de 2025<sup>3</sup>.

En la publicación ha tenido un papel fundamental Sabina Urraca, la editora de esta obra para la colección «Editora por un libro» de Barrett. La editorial sevillana independiente ofrece de forma anual la oportunidad a una escritora de editar un libro de su elección. Tal y como Abreu y Urraca han explicado en varias ocasiones, Urraca le propuso a Abreu que continuara con una de

---

<sup>1</sup> Abreu nació en Tenerife en 1995, por lo que la publicó con veinticinco años.

<sup>2</sup> En el ejemplar publicado en diciembre de 2023, que aquí se cita, se menciona que se ha reimpresso veintidós veces y que se han vendido 76 000 ejemplares.

<sup>3</sup> Así se desprende del tráiler publicitario de la representación teatral:  
<https://www.youtube.com/watch?v=aYHhDLZU6F4>

las ideas que presentó en un taller de escritura creativa en el que era su alumna. De esta manera, *Panza de burro* es el resultado de un año de trabajo de escritura, edición y conversaciones entre ambas. No en vano, la escritora ha aparecido a menudo acompañada de su editora en las presentaciones del libro y conversaciones a las que la han invitado a participar<sup>4</sup>.

La novela nos traslada al universo de la amistad entre dos niñas de diez años que viven asilvestradas en un barrio del norte de Tenerife, encajonadas entre la falda de una montaña y un mar de nubes que cubren el cielo, fenómeno que da nombre a la novela<sup>5</sup>. El relato sucede en un verano de principios del siglo XXI y nos adentra en el mundo de la preadolescencia, la identidad, los entresijos de la amistad femenina y el despertar sexual de las protagonistas, dos amigas de un barrio humilde. Mientras que una de las niñas se llama Isora<sup>6</sup>, la más irreverente y «echadita palante» (2020: 23), la autora no desvela el nombre de otra, que actúa de narradora y a quien Isora llama Shit —su nombre aparece tanto en mayúscula como en minúscula—. Cuenta Abreu en una entrevista con Gabriela López los motivos de dicha decisión:

El primero es que no quería que se asociara mi persona real con la voz de la narradora. A pesar de que la protagonista tiene mucho de mí, es un personaje de la ficción y quería que eso se entendiera. Por otro lado, pretendía subrayar el deseo continuo de la protagonista de ser como Isora. Creo que en ese momento de la infancia-adolescencia muchas de nosotras no tuvimos otra forma de ser que intentar ser como otra chica. La ausencia de nombre también es una forma de subrayar una ausencia de personalidad (2020).

Es evidente que la narradora, Shit, construye su identidad en relación con la de su amiga imperterrita, también lo es que siente cierto enamoramiento hacia ella: «isora tenía los labios colorados parecía que le habían partido los besos de una trompada yo le daba besos en lo rojo detrás del centro cultural isora era mi mejor amiga yo quería ser como ella» (2020: 75). Es posible que esto sea la causa de que acepte —y en ocasiones romántice— muchos de sus comportamientos desconsiderados hacia ella. Es significativo que el apelativo que use para llamarla sea *shit*, pero también que desoiga sus peticiones de forma reiterada. Ambas crecen bajo la tutela de sus abuelas y viven en un mundo dividido entre turistas y guiris «jediondos» (2020: 61), que disfrutan de las bondades de la isla, y una población autóctona, que trabaja en la «costrusión» (2020: 71) o en la limpieza —como los padres de Shit— y que, condenada a la precariedad, nunca tiene tiempo para el disfrute.

<sup>4</sup> Tal y como ocurrió en el ciclo «Diálogos de escritura» (2021).

<sup>5</sup> Este fenómeno meteorológico, típico de las islas canarias, se denomina *panza de burro*. Al parecer, porque el color grisáceo de ese techo lanudo les recuerda a los canarios el pelaje de un burro.

<sup>6</sup> El nombre *Isora* procede del guanche que se hablaba en Tenerife. Abreu exalta en la descripción de esta niña su vinculación con el pueblo guanche: «Parecía una niña de la época de los guanches. Tan morena, con los ojos como dos luces verdes encendidas, la cabeza apretada, el hueco de la barbilla cada vez más abierto. El hueco de la barbilla casi un nido de picapinos, perfecto, redondo, como escarbado con un pico» (2022: 162).

Tanto es así que la narradora menciona: «Si yo quería estar con mi madre, tenía que ir a limpiar casas rurales, pero a mí me aburría limpiar casas rurales» (2020: 61).

A esta crítica se une la que se hace de la situación de las mujeres y las niñas. No es baladí que el abuelo de Shit abandonara a su mujer tras contraer numerosas deudas que ella no puede saldar, ni tampoco que Shit sea víctima de una violación a manos de un menor de su edad —encuentro al que fue arrastrada por Isora en contra de su voluntad— y que no denuncie los hechos. Tampoco lo es que otra de sus amigas, Juanita Banana, sea un niño trans a quien el padre no permite jugar «porque tenía que arrancar la yerba o echar de comer a los animales o podar la viña o baldear los patios o lavar los coches o la minimoto del hermano. Su padre quería que trabajase» (2020: 49). Juanita sabe que, si desea jugar con Shit e Isora a las barbies, debe llevar un balón para disimular. Cuando su abuelo —quien piensa que «estos chicos que estaban saliendo hoy en día se estaban todos amariscando» (2020: 71)— lo descubre, lo arrastra a casa para propinarle una enorme paliza. Tanto que: «los gritos de Juanita resonaban más allá del cruce» (2020: 74). Este y otros episodios evidencian que se trata, de varias maneras, de un mundo en el que predomina la violencia. Señala Iván Hevia Gago que:

La única univocidad es la violencia, pero esta se dice de muchas maneras: desde la pulsión trans de Juanita Banana, la depresión de caballo que arrastra Isora o la pobreza que se vive desde un boom del ladrillo que deja cadáveres emocionales y de cemento y familias desestructuradas. Hasta la salud mental que deja de serlo en el desenlace y se atraviesa por la constante violencia sobre las mujeres. La vivencia de la violencia es constante, pero en cada situación es única, particular y singular (2022: 762-763).

De esta forma, los temas más evidentes se entrelazan con una crítica a la homofobia y a las desigualdades sociales y de género. Se le concede especial importancia a la visibilización de cómo las vidas de las personas están atravesadas por las consecuencias del turismo exacerbado.

La narradora se compara con Isora en numerosas ocasiones y busca su aprobación. Está convencida de que «por lo general a todo el mundo le gustaba más Isora que yo: porque era más alpista» (2020: 121) y ansía el desarrollo sexual que su amiga ya ha alcanzado: «La envidiaba por sus tetitas redondas y blanditas como una gomita con azuquita blanca, aunque a ella no le gustaban. Y porque tuviese la regla y porque tuviese pelos en el pepe» (2020: 30)<sup>7</sup>. Este anhelo no solo se materializa en cuanto a su cuerpo, sino en cuanto a su actitud abierta a la hora de buscar nuevas experiencias.

En Isora se hace patente cómo las vidas de las mujeres, desde muy corta edad, están sometidas a los cánones de belleza. Por una parte, las niñas son conscientes de que sus cuerpos deben con-

---

<sup>7</sup> Aunque el *Diccionario de la lengua española* de la RAE no lo recoge, el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco *et al.*, indica que *pepe* significa: «Genitales femeninos externos».

vertirse en cuerpos deseables. Hay varias alusiones a que Isora se depila la vulva y se menciona que: «siempre decía que íbamos a ser felices el día en el que nos dejaran afeitarnos las piernas y estuviésemos muy flacas como Rosarito y yo pensaba que era cierto y que el día que me quitasen el bigote iba a ser el más feliz de mi vida» (2020: 67). Además, no es casualidad que tenga sobrepeso y que su abuela le limite la cantidad de comida que le ofrece. Para evitar hacer dieta, Isora, que siempre tiene hambre y está dispuesta a «probar un fisquito de todo» (2020: 28), se atiborra de comida y se induce después el vómito o toma laxantes para adelgazar tras la ingesta. Interpreta Paula Romero Polo que estos cambios ponen de «manifiesto que en la edad adulta el cuerpo sigue cambiando, pero los cuerpos –en particular los femeninos– se someten a medidas continuas de vigilancia corporal –depilación, cosmética, dietas, etc.– que camuflan estos cambios» (2023: 698).

En este sentido, llama poderosamente la atención el protagonismo que ganan los cuerpos de las niñas de diferente manera, no solo en cuanto a su vulnerabilidad como seres humanos y como niñas, sino también en cuanto a sus necesidades fisiológicas. Además de evidenciar los trastornos alimentarios, la novela contiene múltiples pasajes que testimonian lo escatológico de una forma muy soez y, aunque, tal y como menciona Romero Polo, estos procesos pueden incomodar al público lector, en ocasiones aparecen poetizados (2023: 701). Por otra parte, se hace una incursión en la incipiente sexualidad de las niñas<sup>8</sup>, que se masturban en múltiples ocasiones por aburrimiento. Se muestran también los peligros de la pornografía en las redes, curiosamente es Isora la que busca estos contenidos, quizás porque Internet es la única ventana que tienen para ver el mundo y porque Isora no solo tiene hambre de alimentos, también la tiene de vida. Es posible que en la novela se entretujan dichos deseos para enfatizar que se trata de niñas que viven en los márgenes, obligadas a madurar de forma temprana ante la ausencia de vigilancia y protección del mundo adulto.

Además, la novela revela un peculiar sentido del humor, que suele provenir del contraste entre la insolencia y el descaro de Isora —quien se atreve a llamar *bruto* a Juanito<sup>9</sup>, a pesar de que la más bruta es ella— y la ingenuidad de la protagonista:

Creo que está teniendo un orgasmo, dijo Juanita Banana. Quién?, le pregunté. El cura, respondió. Yos, y cómo lo sabes?, le dije. Porque Julio (Juanito siempre llamaba a su padre por el nombre y nunca decía papi) me dijo que cuando quieres mucho a una mujer tienes un orgasmo y la puedes dejar embrasada. No seas basto, Juanito, le dijo Isora, eso es cuando están follando, no cuando están enamorados. Y yo, al escuchar la palabra follar de la boca de Isora tuve como unas cosquillas por debajo de los pies (2020: 115).

<sup>8</sup> Un capítulo entero está dedicado a la masturbación.

<sup>9</sup> La novela se refiere a este personaje como Juanita y Juanito, seguramente para enfatizar que su género está en tránsito.

## 2. VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN *PANZA DE BURRO*

En una de las emisiones del programa «La ventana de los libros» de Cadena Ser (2021), Abreu cita a autoras latinoamericanas (en concreto, a Rita Indiana, Mariana Enríquez y Fernanda Melchor) como referentes clave de su escritura. Por otro lado, en la entrevista con López se refiere también a las siguientes lecturas: *Pelea de gallos* (2018) de María Fernanda Ampuero; *La perra* (2017) de Pilar Quintana; *Papi* (2005) de Rita Indiana; *Las primas* (2007) de Aurora Venturini; *Temporada de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor; *Vozdevieja* (2019) de Elisa Victoria y, sobre todo, *Las niñas prodigio* (2017) de Sabina Urraca.

Es fácil detectar que casi todas ellas son escritoras latinoamericanas<sup>10</sup> —excepto Victoria y Urraca— que son originarias de España, y que las novelas mencionadas han sido publicadas en los últimos veinte años. Seguramente no es coincidencia que todas escriban literatura protagonizada por mujeres muy diversas —algunas de ellas por niñas—, donde se describen sus anhelos, sentimientos y desventuras. Es evidente que *Panza de burro* bebe de esas fuentes no solo en cuanto a los argumentos, sino también en la forma tan original en la que los expresa, su habla canaria, una variedad que la autora reivindica, a pesar de (o quizás precisamente por) su escaso prestigio. De hecho, las similitudes entre la variedad canaria y el español de América, sobre todo el de la zona caribeña, son evidentes (Corrales y Corbella 2013: 71). El estrecho contacto entre ambos lados del océano ha dado lugar a la presencia de americanismos en el habla canaria que las variedades peninsulares no presentan<sup>11</sup>, como es el caso de la voz *maní* en lugar de *cacahuete*, y a la exportación de palabras del habla canaria hacia América. Ejemplo de esto es la archiconocida *guagua*, a la que la novela hace alusión y que se utiliza en las Antillas, pero también *gofio*<sup>12</sup>, que el *Diccionario histórico del español de Venezuela* explica como «voz prehispánica de origen guanche introducida en el español americano por hablantes canarios» (Pérez 2013: 246).

Dicha variedad diatópica le sirve a Abreu para reivindicar su identidad. Cabe destacar que, como ella misma ha señalado (Almena 2021), la autora no trata de reproducir el habla canaria en general, sino que la limita a un marco espaciotemporal muy concreto, es decir, al barrio de Los Piquetes de Icod de los Vinos de principios del 2000, donde ella creció. Además de que todo el libro está escrito en esta variedad diatópica, es relevante considerar la corta edad de la narradora, dado que, según Francisco Moreno Fernández, «la edad condiciona la variación lingüística con más intensidad que otros factores» (2022: 47). Se puede afirmar que su juventud conlleva una es-

<sup>10</sup> Mariana Enríquez (1973 - ) es argentina; Rita Indiana (1977 - ), dominicana; María Fernanda Ampuero (1976 - ), ecuatoriana; Fernanda Melchor (1983 - ), mexicana; Pilar Quintana (1982 - ), colombiana y, por último, Aurora Venturini (1921 - 2015) era argentina.

<sup>11</sup> Por ejemplo, según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1987) de José Corominas, la palabra *papa* se importó del quechua. Se trata de un americanismo léxico que en muchas otras comunidades de España se convirtió en *patata* por el cruce con *batata* del taíno.

<sup>12</sup> El gofio es harina tostada hecha de maíz, trigo, cebada u otros granos tostados.

casa formación, lo que a su vez implica que su escritura no siga siempre las normas académicas. Destaca asimismo el léxico propio de una niña, una marcada oralidad y un registro informal que da lugar a que encontremos varios ejemplos de lenguaje malsonante. Todas estas variedades (diatópica, diastrática y diafásica) pincelan la caracterización de la narradora y de otros personajes cuyas palabras ella reproduce, y nos trasladan a un lugar y una época muy concretos.

En lo que respecta a la escritura de Abreu, esta se distingue por su originalidad, frescura, desparpajo y musicalidad. Muchos párrafos están compuestos por la sucesión de ideas que parecen desordenadas, pero que muestran un gran ritmo mediante el uso de aliteraciones, recurrencia léxica y paralelismos sintácticos. De hecho, dice Clarissa Rodríguez Ábrego que «capítulos enteros se sienten como pequeños santuarios de palabras compuestos por una prosa poética que es tan urgente y cruda como cálida» (2022). Cabe señalar, asimismo, el carácter experimental de la novela porque hace caso omiso de las normas ortotipográficas del español, dado que no sigue las convenciones de puntuación. Por otro lado, utiliza mayúsculas y minúsculas sin criterio evidente<sup>13</sup> y divide las unidades oracionales a su antojo, como podemos observar al comienzo del capítulo «comerme a isora»:

isora tenía los ojos verdes como un verdino verde como una mosca en agosto sobre el bocadillo de salpicón de atún en la playa de teno como una botella de vino vaciada [...] el pelo de isora olía a molino de gofio a almendras tostadas a pan bizcochado ver a isora llegar me hacía sentir tranquila como cuando escuchaba el potaje hirviendo a las doce y media (2020: 75).

En párrafos como este se pueden apreciar todos los rasgos anteriormente señalados: la repetición de la comparación con la palabra *como*, el juego de palabras de la misma familia (verde y verdino), la utilización de inicial minúscula para el nombre de Isora y la carencia de todo signo de puntuación. A pesar de la dificultad que entraña la lectura del fragmento, las imágenes que crea son poderosas y el lenguaje, poético.

### 3. TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE *PANZA DE BURRO*

*Panza de burro* se ha traducido a doce lenguas por el momento, entre ellas contamos con la versión al inglés de Julia Sanches<sup>14</sup>: *Dogs of Summer*. Aunque existe una edición de Astra House

<sup>13</sup> La utilización de minúsculas responde, en muchos casos, a la ausencia de puntuación de las oraciones. En otros puede ser un recurso para reivindicar la carencia de jerarquías de poder, como han hecho anteriormente otras autoras como Elfriede Jelinek y rupi kaur.

<sup>14</sup> Sanches está especializada en la traducción de literatura de escritoras jóvenes. Ha vertido al inglés: *Now and in the Time of Our Death (Ahora y en la Hora de nuestra Muerte)* de Susana Moreira Marques, *Permafrost* de Eva Baltasar y *Slash and Burn (Roza, tumba quema)* de Claudia Hernández, por la que ganó un premio PEN/Heim.

publicada en Nueva York con algunas diferencias a nivel léxico, en este trabajo se examina la de la editorial británica Orion.

En primer lugar, nos gustaría comparar las cubiertas de los libros en cuanto que son traducciones intersemióticas de la novela y posicionan la obra dentro de un mercado editorial concreto.



Imágenes 1 y 2. Cubiertas de *Panza de burro* y *Dogs of Summer* con fotografías de Alessandra Sanguinetti

La de *Dogs of Summer* presenta una fotografía de Alessandra Sanguinetti que retrata a dos primas argentinas, Guillermina y Belinda, igual que la española. Las niñas son protagonistas de una serie de fotografías, entre las que se encuentran estas dos, tomadas en su entorno rural durante más de dos décadas. Pensamos que la española no refleja bien la obra, aunque ha sido reproducida también para las traducciones al alemán y al holandés, puesto que parece existir una diferencia considerable de edad entre las dos protagonistas, que se crea por la composición de la imagen. En la segunda aparecen abrazadas, lo que acentúa su especial conexión y posibilita que se perciba que son casi de la misma altura. Se enfatiza también su relación con una naturaleza indómita y gana protagonismo un mar de nubes oscuras. Dice Adriana Conde que «Alessandra muestra un entorno rural argentino tosco, en el que la acción humana genera cosas que no son bonitas de ver, pero sí son quizá más auténticas que cualquier ciudad construida también por humanos» (2020). Existe un paralelismo entre esta intención y la de Abreu en su novela, como ella misma explica en el ciclo «Diálogos de escritura», dado que la autora se centra en aspectos que no suelen ser narrados: «el picor en el culo, la tierra que se pega al sudor, el olor de la sangre menstrual o el trauma de la violación» (Helvia Gago 2022: 763).

La versión original comienza con una breve presentación de Abreu y Urraca, que se hace de forma paralela: una foto en blanco y negro de cada una, en la página de la izquierda, y un breve texto sobre sus trayectorias, en la de la derecha. Ocupan el mismo espacio y queda así visibilizado que la obra es fruto de su trabajo común. A continuación, Urraca presenta la novela en una introducción que discurre por seis páginas, en las que elogia su belleza y originalidad. Nada de esto está presente en la versión en inglés, solamente se menciona a la editora en la lista de agradecimientos, por lo que su cooperación queda invisibilizada.

En cuanto al texto de la novela, analizamos en este capítulo cómo se traduce la variación lingüística, pero nos limitamos, por restricciones de espacio, a algunos pocos ejemplos. Para empezar, encontramos varias palabras que intentan reflejar algunos de los rasgos fonológicos característicos del español canario:

Salimos por la puerta de cas Eufrasia y por fuera estaba <i>Gaspacho</i> limpiándose la cuca. (2020: 37, cursiva nuestra)	We stepped outside and saw <i>Gaspacho</i> licking his willy. (2022: 17, cursiva nuestra)
<i>Dosientos</i> gramos (2020: 31, cursiva nuestra)	Two hundred grams (2022: 11)
Doña Carmen, <i>usté</i> hace sopa magi, la del sobre? (2020: 27, cursiva nuestra)	Doña Carmen, <i>d'you</i> ever make Maggi soup, the instant kind? (2022: 5, cursiva nuestra)
Los guiris eran unos <i>jediondos</i> . (2020: 62)	Tourists were <i>disgusting slob</i> s. (2022: 46)

En su traducción, Sanches respeta el seseo de la palabra *Gaspacho*, nombre de uno de los perros, pero no ha encontrado solución para «dosientos». La presencia de la forma «usté», con la aspiración de la dental oclusiva /d/ final, es también típica del dialecto canario. En este caso, la versión en inglés encuentra un equivalente informal en la contracción del auxiliar, es decir, recurre a la variación diafásica. En el caso de «jediondos» el grafema (h) inicial de *hediondos* se pronuncia como una fricativa glotal y pasa, por ello, a escribirse con (j), pero la traducción no refleja ninguna particularidad en este caso.

El texto se caracteriza asimismo por algunas conversiones vocálicas en posiciones átonas presentes en unidades léxicas como «*vulcán*» (2020: 72, cursiva nuestra), «*ganduliar*» (2020: 116, cursiva nuestra), «*tualla*» (2020: 47, cursiva nuestra) e «*istriñe*» (2020: 31, cursiva nuestra), que aparecen traducidas como «*vulcano*» (2022: 58, cursiva nuestra), «*laze around*» (2020: 102), «*towel*» (2022: 29) y «*gets so blocked up*» (2022: 10), es decir, solo en el primer ejemplo se ha llevado a cabo un cambio similar en inglés. Sin embargo, si examinamos dichas palabras en sus contextos, podemos observar que, en ocasiones, la traductora utiliza la técnica de la compensación. Por ejemplo:

Isora cogió las cosas y las metió dentro de una maleta: la <i>tualla</i> , la crema, los bañadores y unos bocadillos de chorizo revilla y queso. (2020: 47, cursiva nuestra)	Isora gathered up all the stuff we'd need and shoved it in a backpack: the <i>towel</i> , the <i>sunscream</i> , the swimsuits, and a couple of Revilla chorizo and cheese <i>sarnies</i> . (2022: 29, cursiva nuestra)
--	---

En este caso, Sanches ha optado por las voces *sunscream*, haciendo un juego de palabras entre *sun* y *scream*, que ella inventa, y *sarnies*, del registro informal.

Lo cierto es que la variación diatópica se presenta, sobre todo, en el plano léxico. En este sentido, predomina el uso del *ustedes* (solo encontramos un ejemplo de *vosotros* y se utiliza para caracterizar a una niña de la península ibérica) y es fácil señalar ejemplos de la divergencia de usos léxicos del habla canaria. Destacan palabras como «alpisa» (2020: 121)<sup>15</sup>, por *mujer avispada* y *vivaracha*; «quícara» (2020: 91) y «quíquere» (2020: 149), por *gallina* y *gallo de campo*; «upar» (2020: 135), por *subir o aupar a alguien* (en el fragmento se refiere a coger en brazos); «piche» (2020: 83), por *asfalto* y «un fisquito» (2020: 28), por *un poquito*. Estas voces aparecen traducidas como «clever» (2022: 108), «hen» (2022: 77), «rooster» (2022: 138), «cuddle» (2022: 122) y «tarmac» (2022: 69). La última, «teeny bit» (2022: 5), se acerca al lenguaje de una niña y es propia de un registro informal. Esta tendencia a no reproducir la variación diatópica se observa asimismo en la traducción de los arcaísmos como «cirqüela» (2020: 79) por *ciruela*, que aparece traducido como «plum» (2022: 63) y en el caso de la palabra *cas*, que en el habla canaria se utiliza en lugar de *casa de* y que en inglés se traduce eludiendo la palabra *casa*, como es habitual en un registro informal:

Vete por Dios a <i>cas Eufrasia</i> (2020: 28, cursiva nuestra)	For the love of God, head over to <i>Eufrasia's</i> (2022: 7, cursiva nuestra)
Comimos en <i>cas abuela</i> . (2020: 48, cursiva nuestra)	We ate at <i>Nana's</i> . (2022: 30, cursiva nuestra)

Por otra parte, encontramos numerosas agramaticalidades propias del lenguaje infantil y muchas palabras que reflejan la oralidad como en: «güerta» (2020: 43) – «garden» (2020: 25), «güevos» (2020: 91) – «eggs» (2022: 77) y «dejar embrasada» (2020: 115) – «get her pregnant» (2022: 100), que se traducen a un inglés que sigue las convenciones gramaticales. Destacan, sin embargo, «niño chico» (2020:135) para el que la traductora utiliza «lilbaby» (2022: 122) de *little baby* y «Miniña» (2020: 133), que no traduce y escribe en minúscula: «miniña» (2023: 89). Abunda asimismo el truncamiento léxico, es decir, «la reducción del material grafémico y fonológico» (2020: 133).

<sup>15</sup> Para el léxico específico del habla canaria se ha consultado el *Diccionario básico de canarismos*.

lógico» (Rodríguez González *et al.* 2019: 25) de las palabras<sup>16</sup>. Su valor semántico depende del uso que tiene en contextos específicos y suele estar ligado a la jerga juvenil (como en el caso de *disco < discoteca*). En *Panza de burro* se traduce de diferentes maneras, aunque la que predomina es la reducción de la palabra, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

gritaba <i>pori</i> viene la comisión de fiestas!!! (2020: 83, cursiva nuestra)	she'd say here comes the fiesta committee! (2022: 69)
sal <i>pafuera</i> (2020: 83, cursiva nuestra)	c'mon down! (2022: 70)
No seas basta, shit, un fisquito <i>namás</i> (2020: 139, cursiva nuestra)	Don't be a dumbass, Shit, I'll jus be a <i>sec.</i> (2022: 126, cursiva nuestra)
más abajo la de un hombre que se llamaba Gracián que tenía las cejas tan gruesas que parecía que tenía dos bichos carreteros pegados en la cara con <i>cintasiva</i> . (2022: 41-42, cursiva nuestra)	And below her you had the house of a man called Gracián whose eyebrows were like two centipedes sticky-taped to his face (2022: 23)
Voy a aserte caricias ke no <i>san</i> inventao (2020: 79, cursiva nuestra)	<i>IMA TUCH U</i> IN WAYS DAT <i>HAVNT EVN</i> BEEN <i>INVNTD</i> (2022: 65, cursiva nuestra)

Otra de las señas de identidad de la voz de la narradora es la simplificación de grupos consonánticos como en: «costrusión», «produtos» y «estranero», que aparecen de forma repetida en el texto:

ni las casas rurales ni los hoteles ni la <i>costrusión</i> podían salvar a la abuela de las deudas que le dejó el abuelo antes de irse. (2020: 145, cursiva nuestra)	not even the holiday homes and the hotels and the construction could save <i>Nana</i> from the debt Grandpa had buried them in before he packed up and left. (2022: 134-135, cursiva nuestra)
Me dijo que lo había escuchado en la venta por la mañanita temprano, cuando estaba ayudando a la abuela a reponer los <i>produtos</i> en las baldas de la venta, (2022: 88, cursiva nuestra)	She said she'd heard it at the market early that morning while helping her nan stock the shelves, (2022: 74)
Que le cobres al <i>estranero</i> , que tú sabes habla inglés (2020: 31, cursiva nuestra)	Go and ring up that <i>forener</i> , seeing as you speak English (2022: 11, cursiva nuestra)

Aunque la traducción no siempre arroja resultados similares en cuanto a estas palabras en particular —con la excepción de «forener»—, Sanches compensa el texto con otras soluciones. Por ejemplo, recurre a la variación diatópica al cambiar el registro formal de «abuela» (2020:

<sup>16</sup> No nos referimos aquí a las siglas o los acrónimos, sino a los acortamientos, que son «el resultado de la supresión del contenido grafémico y fonológico de *una misma unidad léxica indivisible*» (Rodríguez González *et al.* 2019: 25, cursiva nuestra).

145) a «Nana» (2022: 134), al igual que lo hace con otros apelativos familiares como en: «mi madre» (2020: 45) – «my ma» (2022: 28). También compensa cuando cambia la ortografía de palabras que están escritas correctamente en español, por ejemplo, «balón intragástrico» (2020: 88) por «gutstric ballon» (2022: 74) —algo perfectamente posible, dada la edad de la narradora y el nivel de dificultad de pronunciación de esta palabra— y «novios» (2020: 51), que traduce como «boyfrens» (2022: 35), entre otros casos.

A nivel gramatical, cuando ambas niñas acuden a casa de Eufrosia para que esta vecina santigüe a Isora, que supuestamente tiene mal de ojo, Eufrosia comienza a apelar a Jesucristo y para ello añade una «s» a varios verbos conjugados en la segunda persona singular del pretérito indefinido, algo que se hace por analogía con otros tiempos verbales y que está considerado un vulgarismo:

<p>Y señor mío Jesucristo, por el mundo <i>anduvistes</i>, muchos milagros <i>hicistes</i>, mucho a los pobres sanastes, a María Magdalena <i>perdonastes</i>. (2020: 36, cursiva nuestra).</p>	<p>And my Lord Jesus Christ, the world you did wander, and many were the miracles you worked, and many the poor you healed, and Mary Magdalene did you forgive. (2022: 15)</p>
---	--

Aunque la traducción no presente esta agramaticalidad, Sanches propone otras soluciones que se tildarían de incorrectas, como cuando elude el sujeto —que en inglés es obligatorio— en el título del capítulo: «looks like rain» (2022: 25), traducido de «esto es pa lluvia» (2020: 25), y mediante el uso de la contracción de los modales, como se puede ver en varios de los ejemplos anteriores.

Por otro lado, el texto está salpicado de anglicismos; algunos de ellos aparecen escritos tal y como se pronuncian en español. Explica Félix Rodríguez González que «dentro de los niveles de la lengua, el que acusa una variación más llamativa en el uso de los anglicismos es la fonología, si bien no es tan tangible como otros aspectos relacionados con su escritura, siempre observable y escrutable en cualquier momento por su propia naturaleza» (2017: 100). Además del ya mencionado «shit», Isora llama a su abuela «bitch» en muchas ocasiones. Otras palabras más largas muestran su españolización en la escritura:

<p>Otras veces jugábamos a la <i>guenboi</i> durante horas. Juanita y yo también teníamos la <i>advans</i>, pero la protagonista seguía siendo Isora, porque la tarjeta de juegos pirateada era la mejor. (2020: 72, cursiva nuestra)</p>	<p>Other times, we played on our <i>Gamebois</i> for hours on end. Juanita and me both had the <i>Advance</i>, but Isora was still in charge because her game cartridge was better. (2022: 57, cursiva nuestra)</p>
---	---

A Isora le gustaba apretada contra la garganta porque así era más <i>secsi</i> (2020: 37, cursiva nuestra)	But Isora liked wearing the chain skin-tight because she said it was <i>sexier</i> that way. (2022: 16, cursiva nuestra)
Nos apuntamos porque queríamos hablar con el <i>mésinye</i> , la verdad. (2020: 109, cursiva nuestra)	In fairness, we signed up because we wanted to chat on <i>mésinye</i> . (2020: 94, cursiva nuestra)
Ropa de los <i>beibiborns</i> vieja que podía servir pa niños chicos (2020: 87, cursiva nuestra)	Old <i>babybjörn</i> clothes for the lilbabies (2022: 73, cursiva nuestra)
Isora se escondió detrás de las neveras de los congelados corriendo y empezó a repetir por lo bajito <i>foquin bitch, foquin bitch</i> , ojalás te mueras. Cheee, que está aquí esperando el hombre los duuulces, muchaaacha!, gritó una voz de vieja desde la puerta de la venta. (2020: 47, cursiva nuestra)	Isora ran behind the fridgerators and started muttering <i>foquin bitch, foquin bitch</i> , I wish you'd die, you <i>foquin bitch</i> . Cheeeee, muchacha, the candy guy's up here waiting for you! yelled an old woman from the market door. (2022: 30)

Como vemos en los ejemplos, la versión en inglés reproduce la oralidad del texto y en algunos casos trata de acercarse en la escritura a la pronunciación de los anglicismos, aunque en el caso de «Babybjörns» (2022: 64), Abreu se refiere a las muñecas de esa marca, *baby born*, y no a *babybjörn*, empresa que comercializa mochilas para portar a los bebés, entre otros productos, por lo que se trata de una errata.

Para finalizar, nos gustaría destacar la inventiva de Abreu, que crea algunas onomatopeyas, para las que Sanches logra encontrar equivalentes en su traducción al inglés:

Isora vomitaba como un gato. <i>Jucujucujucu</i> y el vómito se precipitaba dentro de la taza del váter (2020:23, cursiva nuestra)	Isora threw up like a cat. <i>Huckahuckahucka</i> and her sick splashed into the toilet bowl, (2022: 1, cursiva nuestra)
Isora la observaba, mordiendo la cadenita, que siempre le daba infecciones de garganta de tanto <i>chupichupi</i> la cadenita (2020: 36, cursiva nuestra)	Isora watched her she chewed on her gold chain, she was always getting a sore throat from so much <i>suckinsuckin</i> on the chain. (2022: 16, cursiva nuestra)
Y me puse nerviosa porque a mí nadie me había enseñado a rezar. Y solo moví la boca, <i>bisebisebisebisé</i> . (2020: 37, cursiva nuestra)	And I prayed too. But no one had taught me how, and I was a bag of nerves, so I just moved my mouth like <i>psspsspsspss</i> . (2022: 17, cursiva nuestra)
Al vernos, nos ladró <i>agugugú</i> , un ladrido como cuando queríamos gritar debajo del agua. (2020: 37, cursiva nuestra)	The moment he spotted us he started barking, <i>aroooroo</i> , and it sounded like when you try and talk underwater. (2022: 17, cursiva nuestra)

<p>Nos asomamos un poquito por las rendijas de entre los balaustres y de pronto nos dimos cuenta, la que se estaba estregando con un hombre era Chuchi, la tía de Isora, pero no alcanzábamos a ver quién era el chico. Al rato entre <i>muacu</i> y <i>muacu</i> le vimos la cara. (2020: 116-117, cursiva nuestra)</p>	<p>We tiptoed up to the banisters and peeked through the gap. We realized straightaway that the hornball was Isora's Tía Chuchi, though we couldn't make out who she was hornballing. After a while, as the two of them carried on <i>smacking lips</i>, we saw his face. (2022: 102, cursiva nuestra)</p>
--	--

#### 4. CONCLUSIONES

*Panza de burro* se distingue por su originalidad y lirismo, y porque recrea la forma de hablar de una niña canaria. Seguramente no es casualidad que la protagonista tenga tan corta edad, así ella y su amiga «pueden permitirse ignorar las reglas sociales sobre lo que se puede contar, con lo que se describen ciertos gestos o sensaciones a los que un personaje adulto normalmente no aludiría» (Romero Polo 2023: 701).

La principal dificultad de traducción de la novela es que en ella se entretrejen diferentes tipos de variación. Todas ellas forman un flujo musical de voces y contravoces que no podemos compartimentar de forma estanca. En este capítulo se han analizado diferentes marcas de variación diatópica, en especial, el léxico específico del habla canaria. Aunque podemos afirmar que la versión en inglés no reproduce ningún dialecto concreto y que la tendencia es la de neutralizar estos canarismos, en algunos pasajes concretos se han mantenido las palabras originales como «miniña» o «che». En cuanto a la variación diastrática, se observa una tendencia hacia la neutralización, pero destaca positivamente que la traducción al inglés logra recrear la variedad de un personaje joven a través de una grafía que refleja su pronunciación. Por otra parte, seguramente el mayor logro de *Dogs of Summer* es el mantenimiento del registro informal del original, es decir, la recreación de la variación diafásica que discurre por toda la novela.

Por lo tanto, la traducción de Sanches presenta una narradora que se expresa en gran medida en una variedad propia de su situación social y juventud, tal y como se manifiesta en su escritura, aunque se pierda el color de su habla canaria. Sería interesante estudiar cómo se percibe la obra por parte del público lector británico a quien esta traducción está dirigida.

#### BIBLIOGRAFÍA

Abreu, Andrea. 2020/2023. *Panza de burro*. Sevilla: Barrett.

Abreu, Andrea. 2021. 'Panza de burro': una mirada hacia la infancia que rompe los tópicos, los clichés y la mitificación de la niñez. «La ventana de los libros» de Cadena Ser. <https://cadenaser.com/audio/1618830568002/>

- Abreu, Andrea. 2022. *Dogs of Summer*; traducido por Julia Sanches. Londres: Orion.
- Abreu, Andrea; Urraca, Sabina; y Legarza, Izaskun. 2021. «Diálogos de escritura». <https://www.youtube.com/watch?v=Rri0FHxTrAA>.
- Academia canaria de la lengua. 2010. *Diccionario básico de canarismos*. <http://www.academiacanarialengua.org/diccionario/entrada/alpisa/>
- Almena, Nazaret. 2021. *Panza de burro: un canto a la libertad del lenguaje. La Soga*. <https://lasoga.org/panza-de-burro-canto-a-la-libertad-del-lenguaje/>.
- Conde, Adriana. 2020. Alessandra Sanguinetti, contar la vida en fotografías. *Joia Magazin*. <https://joiamagazine.com/alessandra-sanguinetti-contar-la-vida-en-fotografias/>
- Corominas, José. 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Corrales, Cristóbal y Corbella, Dolores. 2002. Primeros testimonios e impresiones sobre el habla canaria. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 50: 71-120.
- Helvia Gago, Iván. 2022. Reseña de Andrea Abreu. *Panza de Burro*. Barrett, 2020. *Castilla. Estudios sobre literatura*, 13: 762-764.
- López, Gloria. 2022. ‘Panza de burro’, una bella rareza que hay que leer (entrevista). *AmecoPress*. <https://amecopress.net/Panza-de-Burro-una-bella-rareza-que-hay-que-leer>
- Moreno Fernández, Francisco. 1998/2022. *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- Pérez, Francisco Javier. 2013. *Diccionario histórico del español de Venezuela*. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- Real Academia Española. 2014. *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Madrid: Espasa Calpe.
- Reyes García, Ignacio. 2024. *Diccionario Ínsuloamazig. I Diccionario histórico-etimológico del amazig insular (DHEAI)*. <https://imeslan.com/2017/09/20/isora/>
- Romero Polo, Paula. 2023. Cuerpos femeninos e identidades disidentes en la narrativa española actual: lo grotesco cotidiano en *Vozdevieja, Panza de burro, y Leña menuda*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 1 (7): 691-708. <https://doi.org/10.3828/bhs.2023.45>
- Rodríguez Ábrego, Clarissa. 2022. Panza de burro. *Criticismo. Revista de crítica*, 44.
- Rodríguez González, Félix; Sánchez Fajardo, José A.; y Marello, Carla. 2019. El tratamiento lexicográfico de las palabras truncadas en español e italiano. *Cuadernos AISPI*, 23: 23-44.
- Rodríguez González, Félix. 2017. Variaciones fonológicas en el uso del anglicismo: panorama y revisión crítica. *RSEL*, 47 (2): 99-134.
- Seco, Manuel; Andrés, Olimpia; y Ramos, Gabino. 2016. *Diccionario del español actual*. Madrid: RAE.