

Las apariencias como tema literario en la ópera prima narrativa de dos autoras canarias: el caso de Andrea Abreu y Meryem El Mehdati*

Appearances as a literary theme in the debut narratives of two Canary Islands authors: the case of Andrea Abreu and Meryem El Mehdati

ALEJANDRO HERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad de La Laguna (ULL) | Consejería de Educación, Formación Profesional, Actividad Física y Deportes de Canarias.

alu0100714739@ull.edu.es

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8084-7568>

Recibido/Received: 13/01/2025. Aceptado/Accepted: 13/03/2025.

Cómo citar/How to cite: Hernández Pérez, Alejandro, "Las apariencias como tema literario en la ópera prima narrativa de dos autoras canarias: el caso de Andrea Abreu y Meryem El Mehdati", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23 (2025): 23-47. DOI: <https://doi.org/10.24197/pgymcv96>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: En este artículo se estudia la apariencia como tema literario en dos óperas primas narrativas de dos jóvenes autoras canarias: *Panza de burro* (2020) y *Supersaurio* (2022). Mediante un estudio narratológico-tematológico de dos personajes de las historias (Chuchi y Meryem respectivamente) se observa cómo Andrea Abreu y Meryem El Mehdati desarrollan en sus novelas el tema mencionado, si bien cada una lo hace acorde al contexto y a la acción de sus historias. Todo ello permite realizar comparaciones con el arte de autores como Heinrich Lossow o Michael Cheval través de la literatura comparada, pues en algunas de sus obras se puede ver el tema que vertebría el campo de estudio de este artículo. Las conclusiones ponen de manifiesto que, entre ambas, parece coexistir un tratamiento parónimo del tema.

Palabras clave: Andrea Abreu y *Panza de Burro*; apariencias; arte y literatura; Heinrich Lossow y Michael Cheval; Meryem El Mehdati y *Supersaurio*.

Abstract: This article examines appearance as a literary theme in the debut narrative works of two young Canarian authors: *Panza de burro* (2020) and *Supersaurio* (2022). Through a narratological

* Este trabajo se ha realizado en el marco del *Programa de Doctorado en Arte y Humanidades* que realiza el autor en la Universidad de La Laguna (ULL) | Tenerife.

and thematic analysis of two characters from these stories (Chuchi and Meryem, respectively) the study explores how Andrea Abreu and Meryem El Mehdati develop this theme in their novels, each doing so in accordance with the context and action of her narrative. This approach also allows for comparisons with the art of creators such as Heinrich Lossow and Michael Cheval through the lens of comparative literature, as the central theme of this article can be discerned in some of their works. The conclusions highlight the presence of a paronymous thematic connection between the two novels.

Keywords: Andrea Abreu and *Panza de burro*; appearances; art and literature; Heinrich Lossow and Michael Cheval; Meryem El Mehdati and *Supersaurio*.

Sumario: 1. Introducción, metodología y objetivos 2. Desarrollo 3. Una comparación pictórica: Abreu y Mehdati a través de Michel Cheval 4. Conclusiones 5. Bibliografía.

Summary: Summary: 1. Introduction, methodology and objectives 2. Development 3. A pictorial comparison: Abreu and Mehdati through Michel Cheval 4. Conclusions 5. Bibliography.

A JUANMA Y MARISOL,
POR APARECER

1. INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

La literatura actual escrita en las Islas Canarias alberga múltiples perspectivas de análisis, pues no son pocos los nombres que están ampliando la “biblioteca [insular]” (María, 2016): desde que se inicia la década de los años 20 del presente siglo, y se citan solo algunos ejemplos, autores como Sergio Barreto (1984) o Yeray Barroso (1992) incorporan lecturas poéticas como *El sol la estrella blanca* (2022) o *La tarde será roja cuando* (2023), respectivamente; otro tanto ha hecho Miguel Aguerralde (1978) con su ensayo *Desde la página en blanco* (2020) o Roberto García de Mesa (1973) con su obra teatral *Combate después del paisaje* (2023). A todo lo señalado se deben añadir binomios como los de Aida González Rossi y *Leche Condensada* (2023), Lana Corujo y *Han cantando bingo* (2023), Andrea Abreu (1995) y *Panza de Burro* (2020) o Meryem El Mehdati (1991) y *Supersaurio* (2022), quienes han hecho lo propio con la narrativa.

Esta investigación se relaciona con este último género, concretamente con *Panza de Burro* de Andrea Abreu y *Supersaurio* de Meryem El Mehdati. Para comprender esta elección es necesario considerar las ideas que existen en torno a la literatura escrita en las islas, archipiélago este que ha sido entendido tradicionalmente como “casi exclusivamente una tierra de poetas” (Morales García, 2020: 8). Sin duda, no le falta razón al teórico

cuando afirma que la literatura de las islas ha sido *leída* desde la óptica del *verso*, tesis esta en la que también se mueve el Costán Valverde:

De toda revisión diacrónica de la producción literaria en Canarias [...] habrá de colegirse una misma idea, por otro lado tantas veces repetida: la lirica se ha impuesto como constante en el devenir de cinco siglos de creación; únicamente como ocasional ha podido revelarse la narrativa (Costán Valverde, 2012: 176).

Hasta bien entrado el siglo XXI, la narrativa ha sido vista como un género *secundario* en aquella “biblioteca [insular]” (María, 2016); sin embargo, los estudios críticos más recientes (Martín, 2007; Costán Valverde, 2012; María, 2016; Morales García, 2011; Morales García, 2020) demuestran no solo que este género en las islas ha tenido grandes referentes –piénsese en Bernardo González de Bobadilla, Benito Pérez Galdós, Alfonso García-Ramos, Rafael Arozarena, Isaac de Vega, Juan Cruz o Juan Manuel García Ramos, por citar algunos nombres de épocas distintas– sino que, además, en las dos últimas décadas se ha producido una prolífica incorporación en lo que a este asunto se refiere:

Salvo escasísimas excepciones y según mi parecer, la narrativa de Canarias no había registrado hasta hoy una amplia nómina de novelistas que abordaran con talento, atrevimiento y continuidad la novela de género, esto es, la novela negra o policiaca, la novela histórica, la novela erótica, la novela de ciencia ficción o fantástica y la novela mundo, la que funda universos míticos de creación propia. Además, la novela urbana, la novela adscrita a un particular realismo sucio canario y la novela testimonial y social cobran también renovados bríos (Morales García, 2011: 8).

La conclusión se manifiesta evidente:

[Existe un] generoso caudal narrativo [en] [...] los últimos tiempos en Canarias [...] [,] [pues esta] no es solamente tierra de poetas. Solo falta que la narrativa, al igual que la poesía, haga suya la regularidad, la normalidad de su continuidad por sobre los abismos del tiempo, la desidia y el olvido (Martín, 2007: 100-101).

Es lógico pensar en la consolidación de “un paisaje narrativo en Canarias de indudable vigor y solvencia, al menos por cantidad. Ya nadie puede negar la existencia de una narrativa canaria” (Morales García, 2020:

18). Cabe señalar, no obstante, que en esta revisión de la consolidación de un paisaje narrativo canario, los nombres que abundan son de hombres, narradores que han aportado sus creaciones a la biblioteca insular. Ahora bien: ¿dónde están las mujeres? ¿Dónde están las narradoras que forman parte también de este entramado literario? Ausentes: la situación de desigualdad vital, pese a su paulatina incorporación a todos los campos sociales a partir del siglo XX, ha hecho que no exista un corpus crítico sólido en torno a sus creaciones (Hernández Quintana, 2008: 10), razón por la que se entiende su falta de presencia en las últimas historias de la literatura (Peña Ardid, 2020: 37) y la necesidad de artículos como este.

La historiografía literaria española-canaria ha relegado a la mujer a un segundo plano: “La voz de la mujer ha sido más difícil escucharla, pero no porque no hubiese escritoras sino por el olvido habitual en el que estas caen” (Hernández Quintana, 2003: 82). Y aunque las escritoras de finales del siglo XX han estado más presentes (Guerrera Palmero, 2019: 414), no se entiende que aún hoy no se halle el reconocimiento y la visibilidad de sus obras (Dragaria, 2017). De hecho, en el *Manifiesto de escritoras canarias*, firmado y publicado por más de 60 mujeres de las islas, se lee:

Debido a esta escasa representación se crea la falsa imagen de que no hay mujeres escritoras en Canarias o de que sólo somos unas pocas y de que nuestra autoridad y calidad no es la misma que la de los escritores. Nosotras también escribimos libros: de relatos cortos, microficción, novelas, ensayo, poesía (Dragaria, 2017).

A esto se suma: “no es cuestión de calidad, las escritoras canarias escribimos [...] con la misma mediocridad o brillantez que ellos. Es cuestión de desigualdad, discriminación y machismo” (Dragaria, 2017). Si la invisibilidad de la mujer creadora ha sido tal, el campo de la crítica literaria sobre esta y sus obras no ha sido menos, por lo que se debe tener “en cuenta la falta de fuentes y de estudios críticos a los que acudir” (Hernández Quintana, 2008: 28); y si a esta fórmula se suma la juventud, las consecuencias son evidentes: la falta de estudios críticos en torno a Historia de la Literatura escrita por mujeres. En este sentido, María Remedios Sánchez García edita un estudio titulado *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital* (2018) en donde se aborda la realidad del género poético en la actualidad en España; en él, señala la necesidad de analizar el

nuevo discurso y el (re)conocimiento de las nuevas voces, tan diversas, tan ricas y tan poliédricas, y, hasta ahora, también tan ajena a los estudios críticos canónicos que tienen la obligación de interpretar desde el rigor y la objetividad lo que está sucediendo, que es mucho, en la joven poesía española (Sánchez García, 2018: 10-11).

Esta afirmación, a juicio de quien escribe, es ampliable al género narrativo (escrito en las islas [por mujeres]), pues ya

desde el siglo XXI podemos observar [...] cómo ha sido la relación entre la mujer y la literatura, y el análisis de esta relación nos puede ayudar a conocer en qué punto de este proceso de formación y de creación se encuentra, a apreciar su verdadero valor, y también a “pronosticar” su rumbo y su asentamiento durante el presente siglo, ya que, como toda relación, ésta, la de la mujer y la literatura, también evoluciona, cambia, se transforma y madura hasta que se cristaliza. Asumido un primer proceso en el que lo preponderante era la búsqueda de una identidad, quizás, ahora, se irán conquistando sin límites la fantasía y otras estrategias que aún están por explorar [analizar y estudiar] (Hernández Quintana, 2008: 10-11).

En este sentido, este artículo pretende suplir, en parte, la falta de “aparato crítico” (María, 2016) en lo que a la narrativa escrita por jóvenes mujeres canarias se refiere, pues en la actualidad no se halla una gran variedad de estudios que las analicen. Para ello, se realiza en estas páginas una exégesis literaria narratológica-tematológica del tema de las apariencias a través del análisis de las características psicológicas de un personaje secundario de *Panza de Burro* y la voz narradora de *Supersaurio*: Chuchi y Meryem manifiestan una dicotomía entre lo que *son* y lo que *parecen ser* para el resto de los personajes de las historias, idea que subyace del *corpus* literario que se analiza.

Así, la diferencia entre *ser* y *parecer* se mueve en sendas dicotomías: “verdad / mentira, objetividad / subjetividad, profundidad / superficie, realidad / ilusión” (Lemo, 2019: 325). Se trata de un tema que copa toda la historia de la filosofía, por lo que ni se pretende ni se puede por cuestiones obvias examinar con precisión las ideas en torno a este concepto. Sin embargo, y en lo que a estas páginas se refiere, es necesario tener en consideración las apreciaciones de Miguel Beltrán, pues aquí se estudia este tema, desde la dicotomía mencionada, en Andrea Abreu y Meryem El Mehdati y en sus respectivas novelas *Panza de Burro* (2020) y *Supersaurio* (2022):

El término apariencia viene definido en el Diccionario de la Real Academia como “aspecto o parecer exterior de una persona o cosa” (primera acepción), y como “cosa que parece y no es” (tercera acepción). Es curioso observar cómo el Diccionario se orienta decididamente por la vía de oponer apariencia a realidad, bien señalando que la primera no ofrece sino el aspecto exterior de las cosas [...], bien que parece y no es [...]. Y digo que es curiosa esta orientación porque ignora otra acepción del término, neutra y etimológicamente correcta, que define la apariencia como la manifestación de la cosa, identificando apariencia y realidad. Bien es verdad que el uso del término apariencia es predominantemente desconfiado: la apariencia es sólo el aspecto externo de la cosa, una visión por tanto que oculta nada menos que “lo interior”, lo que la cosa es “en realidad”; parcialidad, pues, que se resuelve en engaño (“las apariencias engañan”, dice la sabiduría popular): apariencia y realidad son cosas diferentes en la medida en que la primera oculta a, y desorienta sobre, la segunda (Beltrán, 1982: 27).

Lo que interesa en este caso es ver cómo los personajes de estas historias se manifiestan de una determinada forma en relación con el mundo que les rodea frente a su personalidad *real* cuando nadie les oye o les ve (Beltrán, 1982: 27). En estas páginas se presenta un estudio narratológico (Genette, 1989; Molina Fernández, 2006) y tematológico (Jiménez Bautista, 2018: 39-40) porque se considera una respuesta pertinente y necesaria para la laguna crítica sobre la narrativa actual que está siendo escrita en el archipiélago por mujeres, ya que no hay una gran variedad de estudios (en torno a esta temática) (María, 2016). Todo ello pretende significar a las escritoras canarias (Dragaria, 2017) y aportar una necesaria perspectiva crítica (Hernández Quintana, 2003; Hernández Quintana, 2008; Peña Ardid, 2020) a la historiografía actual del archipiélago.

2. DESARROLLO

2.1. Las apariencias en *Panza de burro*

La “escritura heterogénea” (Pérez Vargas, 2021: 285) de Andrea Abreu permite a quien accede a *Panza de Burro* (2020) no solo leer una novela con “capítulos breves y ágiles” (Salas Hernández, 2022) en un “relato [que] mira de frente las cosas más pequeñas y las más grandes por igual [...] sin miedo” (Salas Hernández, 2022), sino que otorga la

posibilidad de estar frente a “un espejo generacional, [...] una crónica de la vida y cultura canaria” (Ruiz García, Galindo González, Íñiguez Campos y Cuevas Palacios, 2020-2021: 5) en donde se hallan multiplicidad de temas: desde la sexualidad, la adolescencia y el turismo incipiente hasta llegar a la salud mental, la violación, la homosexualidad” (Ruiz García, Galindo González, Íñiguez Campos y Cuevas Palacios, 2020-2021: 7) o el que interesa en estas páginas, esto es, las apariencias.

En este sentido, es importante considerar que esta novela cuenta “el verano de dos niñas” (Salas Hernández, 2022), el yo e Isora, a través de una voz narradora intradiegética, autodiegética y homodiegetica (Genette, 1989: 270) en un pueblo “en medio del monte” (Abreu, 2020: 24) de Icod de los Vinos. Este es el espacio escogido “casi con total seguridad” (Marrero González, 2022: 1) por Abreu para relatar su mundo narrativo, elección que no es baladí al respecto del tema que aquí se estudia. Las apariencias en la novela pueden ser analizadas desde diversas perspectivas: la figura de Juanita Banana y su historia permite una exégesis con respecto a este tema, en tanto que es un personaje cuya identidad “no está [...] definida” (Mlčoch y Máchová, 2022: 53) y que debe comportarse de una determinada forma por lo que se pueda decir sobre él en el pueblo y también por su abuelo, quien no duda en maltratarle por estar, según él, “amarisconado” (Abreu, 2020: 71): “Por eso, cuando Juanita Banana venía a jugar con nosotras, traía un balón, para que nadie supiese lo que hacíamos en realidad” (Abreu, 2020: 71).

Sin embargo, en estas páginas se pretende analizar una figura que puede pasar más desapercibida en el devenir general de la historia, pero que también plantea una perspectiva interesante al respecto del tema que aquí se está analizando: Chuchi, la tía de Isora, uno de los *pocos* personajes que a lo largo de la novela aparece definido de manera directa por la voz narradora, pues en el libro para poder saber cómo es un personaje se debe interpretar en base a lo que dice y hace. En el capítulo “Un fisquito namás” (Abreu, 2020: 27-33) hay un párrafo a modo de retrato sobre ella:

Chuchi, la tía de Isora, la segunda hija de Chela. A Chuchi todo el mundo la llamaba Chuchi pero nadie sabía cómo se llamaba en realidad. Chuchi tenía los ojos verdes como Isora, pero con manchas como de café derramadas en lo blanco. Como de café en el fondo de la taza. Chuchi era alta, flaca, de patas largas, chupada, seca. No se parecía a Isora sino en los ojos. Nunca nadie la había visto con un novio y no tenía hijos. Chuchi también era mucho de estar en la iglesia, pero su sueño no era ser santa, como su madre, sino

vendedora. Durante un tiempo estuvo vendiendo pinturas para la cara y cremas y jabones para el pelo y jabones para el cuerpo a las vecinas del barrio (Abreu, 2020: 32).

Chuchi es atractiva, con una mirada guanche, una mujer con una figura cultivada, sin vida amorosa, religiosa, soñadora y trabajadora. De todas estas características, en relación con el tema que aquí se estudia, es necesario resaltar el pasaje “era mucho de estar en la iglesia” (Abreu, 2020: 32), palabras estas que denotan su carácter cristiano y, por tanto, cercano a la norma católica. En este sentido, se debe tener en cuenta la importancia que alberga esto en la configuración general de la novela, razón por la que cobra importancia el concepto de cronotopo (Bajtín, 1989): el espacio escogido ya señalado –Icod de los Vinos– así como la época –“los años 2000” (Pérez Vargas, 2021: 284)– dan cuenta del marcado carácter tradicional en el contexto general en el que se desarrolla la historia de los personajes, de ahí la importancia de entender la dicotomía de *ser* y *parecer* bajo esta premisa:

La identidad canaria está tan fragmentada como la tierra que conforma las islas: esparcidas en el Atlántico se sitúan físicamente cerca del Sahara, políticamente contenidas en el Estado español y culturalmente próximas a Cuba y Venezuela. Esta identidad diversa se asienta sobre canarismos de origen guanche pero también portugués, americano, inglés, francés y árabe, una gastronomía igualmente variada en influencias, un paisaje de contrastes, y un sincretismo religioso entre el cristianismo y la santería. [...] Abreu mantiene algunos rasgos típicos del imaginario canario, que encontramos también en *Mararía*: el sincretismo religioso [o] la alusión a la herencia cultural variada [...] siendo evidente el peso de la culpa judeocristiana en el disfrute sexual” (Briones Marrero, 2024: 173-179).

Ese “peso [...] judeocristian[o]” (Briones, 2024: 179) al que se refiere la crítica no solo se asocia al terreno de la sexualidad, sino que también imbuye de forma (in)directa al resto de situaciones y personajes que se dan en la historia; tal es el caso de Chuchi, de quien se señala que no tiene pareja cuando, en realidad, no solo mantiene una relación oculta, sino que lo hace con un representante de la iglesia católica:

Cerca de nosotras había alguien sobajándose, siempre que había alguien de sobajeos ponía esos ojos como brillosos, esa mirada de brillantina. [...] 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 muacu y muacu le vimos la cara. Era Damián, el monaguillo que venía de El Amparo, que tenía como seis años menos que Chuchi y del que Isora siempre se reía porque decía que iba pa cura y que tenía la cuca chica (Abreu, 2020: 117).

La dicotomía *ser* y *parecer* de la tía de Isora se ve en el pasaje citado a través de su relación *carnal* con el monaguillo del pueblo, pues ambos se ocultan para mostrar quienes *son*, si bien para el mundo *parecen* tener otra personalidad. Esta idea se manifiesta constante en otras imágenes del libro que propician esta perspectiva:

Te voy a enseñar una guapada, shit, una cosa que encontré en una gaveta, me dijo, y por el brazo me llevó hasta el cuarto de su tía Chuchi que tenía un cuadro de La última cena en relieve sobre el cabezal de la cama. Isora sacó de la gaveta un mechero en el que aparecían un hombre con una cuca muy larga como un chorizo perro y una mujer apoyados sobre una palmera en una playa que tenía la arena blanca. Isora movía el mechero y, a medida que lo hacía, la cuca del hombre desaparecía dentro de la mujer o volvía a aparecer, era un mechero con dibujo en tresdés brillante. Chiquita guarería, dije. Shit, tú crees que mi tía fuma porros? No lo sé (Abreu, 2020: 66).

A lo largo de la historia se da cuenta de su carácter religioso no solo por el hecho de que “era mucho de estar en la iglesia” (Abreu, 2024: 32), sino porque descansa *bajo* la mirada de uno de los símbolos pictóricos que mejor simboliza al mundo “judeocristiano” (Briones, 2024: 179): *Il cenacolo o L'ultima cena [La última cena]* (1495-1498) de Leonardo da Vinci, obra que

representa las reacciones justo después de que Jesús dijo a sus apóstoles reunidos: “Yo os aseguro que uno de vosotros me entregará”. [...] El versículo siguiente según Mateo dice: “Muy entristecidos, se pusieron a decirle uno por uno ¿Acaso soy yo, Señor?” (Rivera García y Mota Botello, 2019: 262).

En efecto, la obra del autor italiano es un ícono del mundo cristiano y, tras él, *resuena*, entre otros asunto, la sonada traición por parte de Judas, asunto este que apunta directamente al tema de las “apariencias” (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325): mientras que Judas *parece* fiel a Jesús, la realidad *es* otra; mientras que Chuchi *parece* una persona que sigue las normas establecidas de la iglesia católica, simbolizada en el relieve que

corona su habitación, quien lee sabe que está ante un personaje cuya vida *es* distinta, pues a partir de los descubrimientos fortuitos de Isora se revela el *concubinato* y su carácter *sexualizado* a través del mechero oculto, como su máscara, en su mesa de noche y del “muacu y muacu” (Abreu, 2020: 117) con Damián, el monaguillo del Amparo. Chuchi *parece*, desde la perspectiva “judeocristiana” (Briones, 2024: 179) que representa en la novela y que le *ha tocado* vivir por su cronotopo (Bajtíñ, 1989), una pecadora vista su identidad devota a las normas del Dios cristiano, si bien la realidad *es* distinta. En este sentido, es imposible no acudir ante la circunstancia descrita a Heinrich Lossow y su obra *Die Versündigung [El pecado]* (1880), pues su temática y personajes se relacionan con todo lo descrito:

Imagen 1

Die Versündigung [El Pecado] (1880) | Heinrich Lossow



En el cuadro *Die Versündigung* se ve a un cura y una monja, representantes del mundo religioso, dejándose llevar por la lujuria, algo que se manifiesta contrario al dogma cristiano; los colores de la obra, evidentemente oscuros, se relacionan de forma directa con el tema principal, pues esas “apariencias” (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) están atravesadas por el pecado carnal sexual, algo que debe ocultarse ya que está prohibido y va en contra de los principios de la iglesia. Y no pasa

desapercibido para quien observa la obra esa reja que se interpone entre quienes protagonizan el cuadro, aspecto este que intensifica más aún, si cabe, ese carácter alejado de la norma. Ambos *son* pecadores, pues se ocultan del mundo para mostrar quienes *son*, mientras que la sotana, la túnica y el velo manifiestan su *parecer* cercano a la moral judeocristiana.

En palabras de Calvo Santos

como erotómano consumado que era, Lossow se interesó por las mayores perversiones ocurridas en el pasado, y [...] opta por una escena [...] íntima, donde un cura y una monja practican en pleno templo -sin que se lo impida la celosía del confesionario- un acto carnal con postura a lo *Titanic*. Asumimos que bajo secreto de confesión (Calvo Santos, 2021).

Esa “escena íntima” a la que se refiere el crítico recuerda a las escenas descritas entre Chuchi y Damián, quienes, *ocultos* tras las *rejas* lossowianas, se “sobaj[a]n” (Abreu, 2020: 117) sin que *nadie* lo sepa: la relación palimpsestica, en tanto que relectura mimética (*¿(in)consciente?*) del cuadro entre *Panza de burro* y *Die Versündigung* se manifiestan evidente, pues al igual que los personajes de Lossow, la tía de Isora y Damián *parecen* fieles a la iglesia –por sus actitudes, la forma en la que se muestran antes el resto del pueblo, el cuadro que corona la habitación de la tía de Isora– pero en las *sombras* *son* conscientemente contrarios a *ella* a través del pecado de la carne y de la lujuria que se representa perfectamente en ese “muacu y muacu” (Abreu, 2020: 117).

La dualidad del *ser* y del *parecer* (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) se manifiesta en el discurso de *Panza de burro* a través de la figura de Chuchi (y del monaguillo), quien mediante los distintos objetos que alberga y su descripción presenta una dicotomía clave en la configuración del tema que aquí se analiza, todo ello visto a través de la moral “judeocristiana” (Briones, 2024: 179) propia de un *recóndito* pueblo del norte de Tenerife en los años 2000 (Bajtíñ, 1989).

2.2. Las apariencias en *Supersaurio*

Esta misma temática, si bien acorde al contexto espaciotemporal (Bajtíñ, 1989) en el que se desarrolla la acción, se da en *Supersaurio* (2022) de Meryem El Mehdati, una novela cuya narradora es intradiegética, autodiegética y homodiegética (Genette, 1989: 270) en

tanto que forma parte de la trama y es la protagonista como se ve por el continuo uso de la 1^a persona del singular: en la historia se narra las vivencias de Meryem desde 2016 a 2019, una chica recién egresada que consigue un puesto de becaria en las oficinas de Supersaurio, el supermercado más importante de las islas, y que, con el *paso del tiempo*, consigue ir ascendiendo hasta alcanzar un contrato indefinido. La novela cuenta, en esencia, la dura vida (laboral) de Meryem dentro de las oficinas de Supersaurio, la cadena de supermercados más famosa de Canarias en la que trabaja la protagonista.

En este sentido, la “hipocresía” (Marante González, 2024: 291) es clave dentro del tema de las “apariencias” (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) que aquí se estudia, pues ya desde el primer capítulo de la historia se puede observar la distinción que existe entre lo que siente y dice la protagonista, quien critica la realidad capitalista en la que vive a través de lo que piensa, pero manifiesta una alienación durante *todo* el libro a través de su comportamiento en la oficina en la que trabaja. Dicho con otras palabras: en Meryem, a través de distintas situaciones, se puede observar la dicotomía principal de esta investigación, pues mientras *parece* ser de una manera, en realidad *es* de otra. La exemplificación de lo dicho es constante en la novela, pues ya el primer capítulo revela esta realidad:

—Bien, veamos. Ah, sí. Del 1 al 10, ¿qué nota le pondrías a tu experiencia estos meses en Supersaurio? [...] ¿Mi experiencia estos meses en Supersaurio? Un castigo por mis crímenes del pasado, no me cabe la menor duda. Respondo cuando siento que ya no puedo alargar más el silencio.

—Creo que he aprendido mucho estos meses, sobre todo si tenemos en cuenta mis carencias... No estaba familiarizada para nada con el tipo de tareas que hago, pero lo he planteado como un reto. [...]

Entre tú y yo, a mi experiencia en Supersaurio le pondría un -1, pero todos los meses cobro 500 euros en concepto de ayuda barra beca, así que sonríe y asiento [...]. Aunque mi rutina aquí se asemejase a la de un preso de Guantánamo [...] seré quien mi jefe quiera que sea durante el tiempo que él quiera y de la forma que él quiera (Meryem, 2022: 14).

Meryem usa la máscara de la “hipocresía” (Marante González, 2024: 291) a través de su capacidad lingüística para ocultar lo que piensa-siente: responde a las preguntas a las que se le plantean diciendo lo que su entrevistadora quiere escuchar, si bien es cierto que quien lee sabe que, en realidad, está aparentando ser quien no es (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325). De hecho, dice: “Seré quien mi jefe quiera que sea durante el tiempo

que él quiera y de la forma que él quiera” (Meryem, 2022: 14). Esta última frase define a la perfección el tema que aquí se está analizando. El diálogo citado continúa con una pregunta sobre la relación con el resto de integrantes de la empresa, si bien se focaliza en una compañera en concreto: “¿Y con Yolanda qué tal?” (Meryem, 2022: 14). Al seguir con la lectura, se descubre que esta última le hace *mobbing*, lo que permite profundizar en el tema investigado: la protagonista no es capaz de decirle a esta lo que siente de verdad durante multitud de ocasiones a lo largo del libro, lo que nuevamente pone a quien lee ante la dicotomía que aquí se estudiar del *ser* frente al *parecer*:

Buenos días, Meyreme,

Asegúrate de terminar TODAS tus tasks y de meter en PRIMA la información de cada empresa antes de ponerte con otras cosas. Otero y Víctor están muy ocupados con la investigación de RRHH, así que no pueden estar respondiendo a tus preguntas, sobretodo cuando ya tienes la información tú si te fijas bien. No das buena imagen, parece que falta comunicación entre nosotras.. En el mail de abajo parece que estás recibiendo nuevas tasks de Ferrán. Aprovecho para recordarte que también tienes que hacer lo que hacías antes normalmente aunque tengas un nuevo puesto ahora. [...]

Rgrds,

Yolanda

En respuesta a su correo, escribo:

Yolanda, ¿por qué me pones la pierna encima para no levantar cabeza?

Lo borro pulsando muchas veces la misma tecla haciendo todo el ruido que puedo [...] De nuevo, escribo:

Buenas tardes, Yolanda:

Sabes, de niña no había nada en el mundo entero que me diese miedo. Yo me tiraba del columpio suspendido en el aire, me tiraba y me dejaba las rodillas en la arena, no me dolía, me daba igual. No me importaba. Me reía como una loca. Hacía las preguntas más tontas del mundo, no me daba vergüenza. Metía las manos en todas partes para ver qué había al otro lado, adentro, era indestructible. [...] Ahora tengo una pesadilla recurrente en la que intento hablar pero no me sale la voz. Alguien me está haciendo daño y yo no consigo decir “para”. No me salen las palabras. Solo lloro. [...] A veces pienso en esto cuando me hablas. Estás delante de mí y te miro abrir y cerrar la boca, pero no te veo. Ni siquiera te escucho. Estoy en otro mundo, uno en el que sí digo las cosas. Allí te pongo en tu sitio porque qué tan difícil

puede ser para una persona un nombre de seis letras. [...] Cinco minutos después me tranquilizo y borro todo lo que he escrito mientras pienso en cómo sería mi vida si hubiese nacido en una familia con posibles. [...] Odio mi trabajo, pero cómo lo necesito.

De: Meryem El Mehdati

<externa.meryem.elmehdati@supersaurio.com> [...]

A: Yolanda Mikhailov<Yolanda.Mikhailov@supersaurio.com>

OK.

Pulso enviar. Lloro [...] de vuelta a casa (Mehdati, 2022: 114-117).

En la cita anterior, si bien amplia, al tiempo necesaria, se halla un reflejo del tema analizado y otro ejemplo de esa máscara hipócrita: mientras que Meryem es una joven becaria que sufre por la actitud de Yolanda y está a punto de enviarle en dos ocasiones un mensaje en el que dice cómo se siente y lo que piensa de ella, sus circunstancias laborales se lo impiden y prefiere *parecer* conforme, cuando en realidad *es* una persona crítica que no soporta el ego, la superioridad y el maltrato de su compañera. Un sencillo pero profundo “ok” (Mehdati, 2022: 117) guarda tras de sí la dicotomía que vertebría toda esta investigación, pues esas dos letras *ocultan* la “apariencia” (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) de la protagonista. De hecho, en uno de los mensajes que no se envía, Meryem destaca su carácter valiente cuando era una niña, si bien ahora tiene “una pesadilla recurrente en la que intent[a] hablar pero no [le] sale la voz” (Meryem, 2022: 115-116), símbolo todo esto del *ser* frente al *parecer*.

Más adelante, casi al terminar la segunda parte de la novela, se produce otro hecho significativo al respecto de este asunto: a Meryem le ofrecen un ascenso laboral en una fiesta justo después de asegurar que va a dejar el trabajo –“Voy a renunciar” (Mehdati, 2022: 200)– porque “solo quier[e] estar en paz” (Mehdati, 2022: 200), ya que parece no ser capaz de aguantar más tiempo el *peso* de la máscara que lleva puesta. Sin embargo, pese a la situación de crítica constante al mundo empresarial –“el capitalismo es un sistema enfermo que te agota y te chupa la vida” (Mehdati, 2022: 134)–, su escasa motivación laboral –“Nada de lo que hago en mi trabajo [...] me interesa” (Mehdati, 2022: 124)– y la situación de *moobing* con Yolanda ya explicitada, una vez más Meryem escoge la máscara de la hipocresía cuando escucha el dinero que va a ganar:

Oigo un zumbido en mis oídos tras el sintagma “unos treinta mil netos”. Es la primera vez que me hablan en neto, no en bruto. Todos mis principios

desaparecen en un estallido de luz multicolor que me ciega durante un momento. Le digo que sí, claro. En ese mismo momento (Mehdati, 2022: 204).

Así, pese a que Meryem *es* un personaje crítico con el mundo capitalista a través del propio relato y con las paranarraciones *fanficcionales* que se intercalan en la novela,¹ acepta la oferta de trabajo que le propone su jefe y *parece* ser una más al convertirse en, como ella misma dice, “una vendida” (Mehdati, 2022: 204): se presenta aquí, una vez más, el tema de las “apariencias” (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) a través de la dicotomía *ser-parecer* mediante una protagonista que se pone la máscara de la hipocresía (Marante González, 2024: 291) en un sistema que odia pero “necesit[a]” (Mehdati, 2022: 115) para poder vivir. Y toda esta realidad queda constatada de nuevo al final de la novela, momento en el que se aprecia una curiosa situación en la que el ascenso laboral no solo implica un cambio de sueldo, sino la posibilidad de contratar a una becaria que haría las veces de lo que ella *fue*. Es en ese momento en el que decide contratar a Guacimara Perdomo.²

Mientras que Meryem ha criticado durante toda la novela el mundo que le rodea, ahora forma parte de él con *facilidad*, si bien su conciencia *aparece* en los momentos en los que sabe que ocupa una posición de poder: “Un sentimiento que no sé describir me acompaña durante varios días” (Mehdati, 2022: 310), dice; y añade: “Lo odio y no tendría que funcionar de esta manera, pero por una vez, una sola, me ha tocado a mí señalar. Me podría acostumbrar. Eso es lo peor” (Mehdati, 2022: 310).

Los primeros días, Guacimara la becaria se convierte en mi sombra. No habla mucho, solo me mira. Cuando llego por las mañanas me está esperando y nunca se va sin despedirse de mí. Me recuerda a mí cuando yo era gilipollas. Tengo una vena en la sien que comienza a marcarse más de lo normal. Late a intensidad baja media y luego media baja. Un día, Guacimara la becaria señala mi ordenador y pregunta “¿te gusta Izal?”,

¹ Un ejemplo es el siguiente: “Dácil se puso de puntillas y pegó el cartel en mitad del tablón de anuncios que había para el personal en la sala de descanso. No era nada, un DIN A3 donde salía el logo de su sindicato y la frase EL CAPITALISMO ES LA EXPLOTACIÓN DEL HOMBRE PARA EL HOMBRE en mayúsculas. COMPAÑERO, ÚNETE” (Mehdati, 2022: 180)

² Es inevitable pensar en este momento en *Historia de una escalera* (1948) de Buero Vallejo, la imagen de un *ouroboro* o en la idea del eterno retorno de Nietzsche, en tanto en cuanto la historia *termina* tal y como *comenzó*.

porque tengo el reproductor de música abierto en la pantalla y sonríe y su voz es amigable y yo decido en ese preciso momento que Guacimara la becaria no me cae ni me caerá bien, no importa lo que diga ni lo que haga.
[...]

—No —respondo al final. [...]

—Date vida y sígueme, por favor, que no tengo todo el día.

Me sigue, claro. ¿Qué otra opción tiene? (Mehdati, 2022: 316).

La actitud de Meryem *parece* parónima a la que tuvieron con ella cuando se instaló en las oficinas de *Supersaurio* años atrás; sin embargo, su intención para con Guacimara *es* distinta: “usaré el medio miligramo de poder que he conseguido para asegurarme de que la próxima persona que venga tras de mí no lo pase tan mal como yo” (Mehdati, 2022: 310). La dualidad del *ser* y *parecer* recorre *Supersaurio* con el tema de las “apariencias” (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) a través de una protagonista que utiliza la máscara de “hipocresía” (Marante González, 2024: 291) en un universo que la *subsume*: Meryem pasa de *ser* juzgada por ese mundo capitalista a ser ella, ahora, la que elige quién puede entrar a formar parte de él, si bien la voz crítica para con esta realidad no desaparece incluso cuando es ella la que escoge a la nueva becaria

3. UNA COMPARACIÓN PICTÓRICA: ABREU Y MEHDATI A TRAVÉS DE MICHEL CHEVAL

El tema de la apariencia, del *ser* y del *parecer* atraviesa las dos novelas que se han analizado en estas páginas a través de personajes como Chuchi y Meryem vistos desde distintas ópticas: bien a través de la máscara de la moralidad cristiana en el primer caso o bien a través de la máscara de la hipocresía capitalista en el segundo. Estos elementos son los que permiten establecer analogías con respecto al arte, pues si hay un autor que es experto en dibujar la apariencia a través de las máscaras, ese es, sin lugar a duda, Michael Cheval, pintor de origen ruso cuya pincelada está cargada de símbolos, metáforas e imágenes *conocidas*, pero, al mismo tiempo, muy personales. Véanse, en este sentido, algunas obras que permiten establecer equivalencias para con las autoras canarias estudiadas:

Imagen 2

Hypocrisy Assembly [Asamblea de la hipocrasía] (2009) | Michael Cheval



Imagen 3

Lullaby For Desdemona II [Nana para Desdémona II] (2012) | Michael Cheval



Figura 4

Queen of Heart [Reina de corazones] (2019) | Michael Cheval



La concepción artística de Cheval, que se mueve en el terreno del surrealismo mágico, es clave dentro de las relaciones que aquí se analizan, pues el pintor busca de quien mira que sea capaz de descifrar los símbolos y las relaciones literarias que esconden sus cuadros:

Michael Cheval is the world's leading contemporary artist, specializing in Absurdist paintings, drawings and portraits. In his definition, "absurdity" is an inverted side or reality, a reverse side of logic. It does not emerge from the dreams of surrealists, or the work of subconsciousness. It is a game of imagination, where all ties are carefully chosen to construct a literary plot. Any one of Cheval's paintings is a map of his journey into illusion. His work is often metaphorical and requires a sharp eye to decipher the often hidden allusions³ (Cheval, 2008).

Las tres pinturas citadas [Imagen 1, Imagen 2 e Imagen 3] presentan símbolos que aluden de forma directa al tema de las “apariencias” (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) y, por ende, se pueden relacionar con Abreu

³ Se traduce de la siguiente forma: “Michael Cheval está entre los principales artistas contemporáneos del mundo, especializado en pinturas, dibujos y retratos absurdos. En su definición, lo «absurdo» es un lado invertido de la realidad, un reverso de la lógica. No surge de los sueños de los surrealistas ni del trabajo del subconsciente. Es un juego de imaginación, donde las relaciones se eligen con cuidado para construir una trama literaria. Cada una de las pinturas de Cheval es un mapa de su viaje hacia la ilusión. Su obra es a menudo metafórica y requiere agudeza visual para descifrar las alusiones ocultas”.

y Mehdati a través de la literatura comparada, entendida esta como los lazos de unión que se establecen entre la literatura y la filosofía, la religión la historia o, el caso que ocupa en estas líneas, el arte (Villanueva, 206).

En primer lugar, y más allá de que el título de *Hypocrisy Assembly* (2009) [Imagen 2] cite al tema investigado, a través del juego metafórico-simbólico de máscaras que presenta se ve cómo cada personaje *parece* alguien que, en realidad, no *es*, pues las caretas que sostienen evocan la dicotomía mencionada. Siguiendo a Cirlot,

las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; este es [el] [...] carácter [...] presente en la máscara [...] [que] equivale a la crisálida (Cirlot, 2011).

Sin duda, el análisis narratológico-tematológico realizado en estas páginas torno a Chuchi o Meryem permite ver cómo estas dos podrían hacer las veces de *musas* de este lienzo, pues ambas ocultan tras una máscara (Cirlot, 2011) bien su identidad *casquivana* o bien su identidad *no-capitalista*. Sin embargo, los símbolos de Cheval van más allá de lo evidente: el personaje central, al que no se le ve la cara, tiene en su espalda distintas cartas de la baraja, lo que también manifiesta esa apariencia-hipocresía de la que se viene hablando: si parece que está jugando con unas cartas, en realidad, su mazo *es* otro; si Chuchi parece cercana al dogma religioso y Meryem se manifiesta conforme con el mundo empresarial en el que vive, la realidad no *es* esa. Súmese a lo dicho *Lullaby for Desdemona II* (2012) [Imagen 3]: en este cuadro se observa cómo en la figura de la derecha se crea una espiral de *apariencias* a través de ese collar de perlas que, a medida que va creciendo, se transforma en máscaras, lo que permite establecer la misma analogía con Chuchi y Meryem ya señalada.

Termina esta relación de arte-literatura a través de *Queen of Heart* (2019) [Imagen 3], cuya simbología es parónima a la del personaje central de *Hypocrisy Assembly* (2009) [Imagen 2]: la mujer que copa toda la escena, que recuerda inevitablemente a uno de los personajes centrales de las obras de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) y *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) y que representa su carta de manera evidente a través de la vestimenta que lleva puesta, guarda al mismo tiempo en su pecho otra distinta a la que *es*, en una alusión directa a la apariencia (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) frente a la esencia, por lo que de nuevo se puede ver esa concordancia en

forma de palimpsesto ya explicada en varias ocasiones con los personajes de Andrea Abreu y Meryem El Mehdati.

Existe una relación directa entre Chuchi, la tía de Isora en *Panza de burro* (2020), y Meryem, la protagonista de *Supersaurio* (2022): ambas, según su contexto espaciotemporal, dan lugar al uso de la *máscara* en un mundo en donde los personajes *parecen* de una forma pero en realidad *son* de otra, aspecto este que permite establecer analogías a través de la literatura comparada para con el arte a través de creadores como Michel Cheval o Heinrich Lossow.

4. CONCLUSIONES

De lo dicho a lo largo de esta investigación se puede concluir que tanto *Panza de Burro* (2020) como *Supersaurio* (2022) albergan el tema de las “apariencias” (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) desde distintas ópticas, dependiendo de los personajes y del *cronotopo* (Bajtín, 1989) en el que se da la acción. En este sentido, Abreu desarrolla la trama de Chuchi en un pueblo en el norte de la Isla de Tenerife a principio de los años 2000 bajo las normas “judeocristianas” (Briones, 2024: 179): el personaje *aparenta* estar bajo el dogma católico cuando, en realidad, su esencia *es* distinta; el caso de Mehdati es cercano y distante al mismo tiempo, pues el relato cuenta la vida de una becaria en las oficinas de un supermercado desde 2016 hasta 2019 en Gran Canaria: la trabajadora *es* crítica con el sistema al que pertenece, si bien *aparenta* formar parte de él *sin problema*. En ambas autoras se da la aparición de la dicotomía *ser* y *parecer* (Beltrán, 1982: 27; Lemo, 2019: 325) en sus obras.

Este tema permite establecer una analogía entre las creadoras mencionadas y sus novelas: sería interesante, en este sentido, ver si se trata de un hecho aislado o hay otras óperas primas narrativas de autoras canarias dentro del marco temporal establecidos (publicaciones de 2020 en adelante) en las que se da esta realidad. Son reveladoras, en este sentido, las palabras de Hernández Pérez al respecto de *Leche condensada* (2023):

El silencio, por tanto, es uno de los temas claves que se hallan en esta historia, junto con otros como la familia, las apariencias, la salud mental [...], los cánones de belleza e incluso, la violación (Henrández Pérez, 2024: 852).

Según el crítico, la primera novela de Aida González Rossi alberga el tema de las apariencias, lo que de ser cierto otorgaría la posibilidad de establecer una exégesis (comparativa con las dos autoras de esta investigación) sobre este tema; otro tanto cabría hacer con binomios como *Autofagia* (2022) de Celia Lorenzo o *¡Han cantado bingo!* (2025) de Lana Corujo, otras dos óperas primas narrativas de dos jóvenes autoras canarias. Esta potencial investigación permitiría a quien la realizará ver si el tema analizado es un hecho aislado en la narrativa incipiente o si, por el contrario, se trata de una tendencia narrativa que se está iniciando en las Islas Canarias.

Fuera como fuese, este artículo pretende ser parte de una crítica que no solo ha sido reclamada (Hernández Quintana, 2003; Hernández Quintana, 2008; María, 2016; Dragaria, 2017; Sánchez García, 2018), sino que, además, es necesaria: se debe comenzar a analizar y escribir sobre la narrativa escrita en Canarias por mujeres (jóvenes), pues la biblioteca no deja de crecer y los estudios, al menos por ahora, son escasos. Meryem El Mehdati y Andrea Abreu son dos representantes de la novela canaria incipiente en una tierra que, pese a que *parece* haber sido escrita por hombres y en *verso*, en realidad alberga una *prosa* (Martín, 2007; Morales García, 2010; Morales García, 2020) cuya autoría también corresponde a las mujeres (Hernández Quintana, 2008; Dragaria, 2017; Guerra Palmero, 2019; Peña Ardid, 2020). Las dos autoras mencionadas solo son un ejemplo de la nueva realidad literaria escrita por jóvenes autoras canarias, una situación que merece un análisis riguroso y objetivo de lo que se está haciendo, que no es poco, en la (incipiente) narrativa canaria (escrita por mujeres). Y esto, en fin, dista mucho de *parecer* algo que, en realidad, *es*.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu, Andrea (2020), *Panza de burro*, Sevilla, Barrett.

Bajtín, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

Beltrán, Miguel (1982), “La Realidad Social Como Realidad y Apariencia”, *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 19, pp. 27-53. DOI: <https://doi.org/10.2307/40182908>

Briones Marrero, Amanda (2024), “Identidades subversivas en el espacio rural Canario: una lectura de *Panza de burro*”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, 121, pp. 171-184.

DOI: <https://doi.org/10.57027/eikasia.121.893>

Calvo Santos, Miguel (2021), “El pecado. Amaos los unos a los otros”, *Historia/Arte*, en <https://historia-arte.com/obras/el-pecado> (fecha de consulta: 11/11/2024).

Cirlot, Juan Eduardo (2011), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.

Cheval, Michel (2008), “Bio”, *Cheval Fine Art*, <https://www.chevalfineart.com/inf/bio/> (fecha de consulta: 03/01/2025).

Constán Valverde, Sergio (2012), “La narrativa en Canarias: de género ausente a género cautivo”, en Ángela Sierra González, Rosario Alemán Hernández, María del Pino de la Nuez Ruiz y Domingo Fernández Agis, *Cultura, identidad y ciudadanía*, Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica, pp. 174-186.

Dragaria (2017), “Manifiesto de escritoras canarias”, *Dragaria*, en https://dragaria.es/wpcontent/uploads/2017/12/manifiesto_escritoras_canarias.pdf (fecha de consulta: 12/12/2024).

Genette, Gerard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

Guerrera Palmero, María José (2019), “De la invisibilidad al reconocimiento. 20 escritoras canarias del siglo XX de las que usted, probablemente, no ha oído hablar”, en Yasmina Romero Morales y Alba Sabina Pérez, *20 escritoras canarias del siglo XX. De la invisibilidad al reconocimiento*, Madrid, Ediciones La Palma, pp. 411-414.

Hernández Pérez, Alejandro (2024), “«Leche condensada», de Aida González Rossi”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 852-852. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.852-853>

Hernández Quintana, Blanca (2003), *Escritoras canarias del siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

Hernández Quintana, Blanca (2008), *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX*, Santa Cruz de Tenerife – Las Palmas de Gran Canaria, Ideas.

Jiménez Bautista, Francisco Javier (2018), *Mujeres dormidas en la literatura. Estudio tematológico* [Tesis Doctoral], Extremadura, Universidad de Extremadura, en <http://hdl.handle.net/10662/8304>

Lemo, Matías (2019), “Problematización de las apariencias y discursividad de la verdad en las novelas *La huella del crimen* (1877) y *Clemencia* (1877), de Raúl Waleis”, *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 31, pp. 321-340. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019313059

Marante González, Ana (2024), “La guagua nunca llega a tiempo: escrituras precarias en *El Evangelio* de Elisa Victoria y *Supersaurio* de Meryem El Mehdati”, *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 22, pp. 238-319. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.289-319>

María, Daniel (2016), “Visiones de la narrativa canaria de los setenta”, *ACL. Revista de Literatura*, en <https://acrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/visiones-de-la-narrativa-canaria-de-los-setenta/> (fecha de consulta: 09/09/2024).

Marrero González, C.M. (2022), “Análisis sobre el contexto social y cultural de la novela *Panza de burro*, de Andrea Abreu”, *ENE. Revista de Enfermería*, 16 (1), pp. 1-6, en http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1988-348X2022000100015&lng=es&tlang=es (fecha de consulta: 10/10/2024).

Martín, Sabas (2007), *Ínsula de Babel*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea.

Mehdati, Meryem El (2022), *Supersaurio*, Barcelona, Blackie Books.

Mlčoch, Jan, y Jana Máčová (2022), “*Panza de burro* de Andrea Abreu: ¿una novela de la identidad feminista actual?”, *Romanistica Comeniana*, 1, pp. 41-56, en https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/krom/TLAC_RC_1-2022.pdf (fecha de consulta: 10/10/2024).

Molina Fernández, Carolina (2006), “Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato. I”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1, pp. 35-60, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161743> (fecha de consulta: 10/10/2024).

Morales García, Ángel (2011), *Generación 21: nuevos novelistas canarios*, Santa Cruz de Tenerife: Idea Aguere.

Peña Ardid, Carmen (2020), “Breve reflexión sobre las escritoras y el canon literario. Las novelistas de los siglos XX y XXI en las historias de la literatura española actual”, en María Ángeles Naval López y José

Luis Calvo Carilla (eds.), *Narrativas disidentes (1968-2018): historia, novela, memoria*, Madrid, Visor, pp. 35-62.

Pérez Vargas, María Carmen (2021), “*Panza de burro*, de Andrea Abreu”, *Revista Letral*, 27, pp. 284-287, en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/21933/20878> (fecha de consulta: 10/10/2024).

Rivera García, Erwin y Graciela Aurora Mota Botello (2019), “Leonardo Da Vinci 1452-1519”, *Patrimonio: Economía cultural y educación para la paz*, 2 (16), pp. 238-279.

Ruiz García, Antonio, Mónica Galindo González, Jairo Íñiguez Campos y Belén Cuevas Palacios (2020-2021), “Cuatro lecturas de *Panza de burro*, de Andrea Abreu (Sevilla, Barrett, 2020)”, *Revista Hispanoamericana*, 10-11, pp. 1-10, en https://revista.raha.es/35_20.pdf (fecha de consulta: 24/11/2024).

Salas Hernández, Adalber (2022), “*Panza de burro*, de Andrea Abreu: Escuchar palabras”, *Revista de la Universidad de México*, 3, pp. 147-151, en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/66a18e60-29ef-404c-9a29-a74ec8a0c6e0/panza-de-burro-de-andrea-abreu> (fecha de consulta: 21/10/2024).

Sánchez García, María Remedios (2018), “Presentación”, en María Remedios Sánchez García, *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía Española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, pp. 8-12.

Villanueva, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe.