

Comparaciones realistas: *La isla de las mentiras* de Paula Cons y *La nostalgia de la mujer anfibio* de Cristina Sánchez-Andrade

Realistic comparisons: *La isla de las mentiras* by Paula Cons and *La nostalgia de la mujer anfibio* by Cristina Sánchez-Andrade

RICHARD LEONARDO-LOAYZA

Universidad Nacional Federico Villarreal (Perú)

rleonardo@unfv.edu.pe

ORCID ID: 0000-0001-6867-2127

Resumen: En 2020 Paula Cons escribió y dirigió la película *La isla de las mentiras*. En 2022, Cristina Sánchez-Andrade escribió la novela *La nostalgia de la mujer anfibio*. Ambos textos, desde sus registros semióticos, se han encargado de representar el naufragio del vapor Santa Isabel, «el Titanic gallego», en las costas de Sálvora en 1921. El artículo analiza las similitudes y diferencias que presentan ambos textos en dicha representación. Mientras la retórica de Cons revela una intención realista (paradigma mimético-verosímil), la de Sánchez-Andrade trasciende esta y desborda lo poético y lo alegórico.

Palabras clave: Paula Cons, Cine español contemporáneo, Cristina Sánchez-Andrade, Novela española contemporánea, Realismo.

Abstract: In 2020 Paula Cons wrote and directed the film *La isla de las mentiras*. In 2022, Cristina Sánchez-Andrade wrote the novel *La nostalgia de la mujer anfibio*. Both texts, from their semiotic registers, have been in charge of representing the shipwreck of the steamship Santa Isabel, «the Galician Titanic», on the coast of Sálvora, in January 1921. This article analyzes the similarities and differences that both texts present in the representation. While the rhetoric used by Cons reveals a realistic intention (mimetic-plausible paradigm), Sánchez-Andrade transcends this and goes beyond the poetic and the allegorical.

Keywords: Paula Cons, Contemporary Spanish cinema, Cristina Sánchez-Andrade, Contemporary Spanish novel, Realism.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los acontecimientos más impactantes de inicios del siglo XX en España lo constituye el naufragio del vapor Santa Isabel, en la bocana de la ría de Arousa, frente a la isla de Sálvora, el 2 de enero de 1921. Así lo informaba, a doble página, *La Voz de Galicia*:

Se presume que, dado el temporal, (el Santa Isabel) ciñó la costa, a cuyo abrigo podía evitar con más facilidad la fuerza del viento. Un chaparrón fortísimo, una verdadera manga de agua, de esas que ciegan realmente y apenas dejan ver, cayó como una tromba sobre el buque minutos antes de ocurrir el siniestro, a la una y media aproximadamente, y el barco, abatido por el oleaje, fue a chocar por babor contra las restingas de la isla de Sálvora [...] el choque fue *rudísimo* y, por esta circunstancia, se supone que el boquete que se debió haber abierto en el casco fue enorme. Puestos en movimiento cuantos iban en cubierta se radiografió en todas direcciones pidiendo auxilio y, en breves minutos, el Santa Isabel se hundió completamente (Garrido, 2022).

Siendo las cinco de la mañana, Tomás Paga, el encargado del faro de Sálvora, daba la voz de alarma sobre el hundimiento. Los habitantes de la isla enseguida cogieron sus dornas y se dirigieron hacia el lugar del naufragio, pese al temporal reinante. La verdad es que solamente fueron los que quedaron de los 57 habitantes de la isla. La mayor parte de la gente estaba celebrando el comienzo de año con sus familiares en la parroquia de Carreira, en Ribeira. Tres dornas destacaron en el rescate. En una iban José Parada, Manuel Caneda y Francisco Oujo; en otra, Josefa Parada, Cipriana Oujo y María Fernández; y en la tercera, José Oujo y Cipriana Crujeiras, según recordaban José Manuel Jamardo y Ana Gerpe, dos testigos del hecho que, tiempo después, fueron entrevistados (Garrido, 2022). La embarcación de las tres mujeres, a las que luego se denominaría las «heroínas de Sálvora», fue la que resultó clave para que una veintena de los pasajeros pudieran salvar su vida. Cabe resaltar que, desde tierra, serían ayudados por varios residentes de la aldea. Esta labor fue reconocida a los pobladores con la entrega de la medalla de Salvamento Marítimo otorgada por el Consejo de Estado, condecoración que recibirían también la tripulación del vapor que llegó en primer lugar al rescate, el *Rosiña* (Guíate Galicia, 2021). Una gesta que le valió a Ribeira hacerse con el título de «muy noble, muy leal y muy humanitaria ciudad», que le fue otorgado por el rey Alfonso XIII.

El Santa Isabel partió de Bilbao con 115 pasajeros a bordo, la mayoría con destino a Buenos Aires y tres de ellos a Montevideo. Otros 40 habían embarcado en Santander e iban a también hacia

Argentina, con solo cuatro excepciones. «Solos dos de estos 155 pasajeros eran de primera clase y seis de segunda. Todos los demás viajaban en tercera», explica *La Voz de Galicia*. El barco hizo escala en los últimos días de 1920 en A Coruña, lugar en el que se subieron 31 pasajeros más. En total fallecieron 213 personas. Durante días se recogieron cadáveres en la costa. Por la magnitud de la tragedia, los periódicos locales, regionales y nacionales, se exhibieron durante varias semanas sobre la noticia.

Un hecho anecdótico es que sobre todo lo ocurrido se tejió una leyenda negra que acusaba a los vecinos de Sálvora de haberse quedado con las pertenencias de las víctimas. Una de las tres heroínas, María Fernández, se quejaba, al final de su vida, de «ciertas actitudes que —nacidas posiblemente de la envidia— ponían en duda la motivación meramente altruista y generosa de su actuación aquella noche» (Soto Rodríguez, 2007: 47). De las tres heroínas no se supo más y se dice que evitaban hablar sobre aquel evento. De hecho, en el Ayuntamiento de Ribeira apenas existe documentación sobre el naufragio. Los vecinos decidieron correr un tupido velo ante los rumores que los acusaban de *raqueiros* (personas que prendían luces en la costa con la intención de confundir a los navegantes para que se estrellen y así poder saquear sus pertenencias). El historiador Gustavo Adolfo Ordoño afirma a este respecto que

[...] la aparición de muertos mutilados para supuestamente robarles las joyas, por estar hinchados y no poder extraerles los anillos, hizo cambiar la opinión sobre las tres heroínas del mar. De nada sirvió el informe oficial del juez instructor, donde se demostraba que los cortes de dedos fue cosa de la Guardia Civil, al tener orden de recuperar las joyas de los fallecidos (2020).

La tragedia marítima de Galicia fue quedando en el olvido, y mucho más las personas que fueron sus protagonistas. Sin embargo, la leyenda negra se afianzó en el imaginario social. En años recientes, desde el cine y la literatura, se ha empezado otra vez a hablar sobre el tema. De este modo, en 2020, aparece *La isla de las mentiras*, de Paula Cons, con guion de la propia Paula Cons y Luis Marías. También, la novela *La nostalgia de la mujer anfibio*, de Cristina Sánchez-Andrade, publicada por Anagrama en 2022. Ambos textos presentan, a su manera, dichos acontecimientos, los redistribuyen y los dotan de sentido en función a lo que sus autores desean lograr con dichos textos.

El siguiente artículo se propone estudiar cómo el filme *La isla de mentiras* de Paula Cons y la novela *La nostalgia de la mujer anfibio* de Cristina Sánchez-Andrade han recreado los sucesos ocurridos en el

nafragio del vapor Santa Isabel, en las costas de Sálvora, en enero de 1921. Interesa analizar las similitudes y diferencias entre las dos versiones. Si bien tanto la película como la novela utilizan el realismo como paradigma de representación, lo hacen de diferente forma. Mientras la retórica que emplea Cons revela una intención que inscribe su texto en lo mimético-verosímil, apelando a una serie de estrategias que instalan la película en la realidad, la que usa Sánchez-Andrade trasciende esta y formula una de carácter inédito, que no puede ser definida solo en términos de lo poético y lo alegórico. Lo que hace Sánchez-Andrade es postular una manera inusual de representar la realidad.

2. LA ISLA DE LAS MENTIRAS DE PAULA CONS

Paula Cons Varela (La Coruña, 1976) es una periodista, guionista, documentalista, directora de cine y productora española. Es cofundadora, productora ejecutiva y directora de contenidos de Agallas Films, empresa que se proclama «con la voluntad de traspasar fronteras, pegados a la realidad, con las mujeres en primer plano y dando oportunidad a nuevos realizadores» (esta presentación no es gratuita como se verá más adelante). Entre su filmografía destaca la docuserie *13 badaladas* (2009), los documentales *La batalla desconocida* (2017), *El caso Diana Quer, 500 días* (2018) y *¿Dónde está Marta?* (2021). Hasta la fecha solo ha filmado un único largometraje: *La isla de las mentiras* (2020), en el que no solo se desempeña como directora, sino también como guionista.

En *La isla de las mentiras* se narra la vida que llevan los habitantes de la isla de Sálvora. Se inicia con un grupo de mujeres sembrando en el campo. En plena faena, aparece el guarda, una especie de lugarteniente del marqués dueño del lugar. María, una de las mujeres que siembra, realiza un comentario ácido acerca del guarda y este reacciona de forma brusca; le dice al grupo que para el día de mañana deben de tener preparada la contribución mensual para el marqués. La gente reclama porque faltan aún tres días, pero el guarda los manda a callar. Esa noche, mientras todos duermen, María sale ofuscada de su casa y Josefa, que vive con ella, se lo intenta impedir. En la película se produce una elipsis. Luego, se aprecia que ambas mujeres están forcejeando con el guarda. Este intenta asfixiar a Josefa, pero María lo frena, cortándole el cuello. Las dos mujeres arrojan el cadáver al mar. En ese momento, desde lejos, aparece la enorme silueta del Santa Isabel que se estrella en contra de la isla. El estruendo hace que Tomás, encargado del faro y que también funge de maestro en la isla, se alerte. Sale y vislumbra las luces del vapor en medio de las rocas cercanas a la isla. Tomás corre a llamar al guarda, pero la esposa de este le indica

que todavía no ha regresado. En la isla casi no hay hombres, porque un día antes viajaron a una localidad cercana para recibir el año nuevo. Por eso, los pocos pobladores que han quedado en la isla: unos cuantos ancianos, niños y las mujeres, llegan a la playa, pero apenas pueden ver algo debido al temporal. Deciden esperar las brigadas de rescate que seguro llegarán desde localidades vecinas. Sin embargo, María, Josefa y Cipriana deciden subir a una dorna y tratar de ayudar a los náufragos. Llegan hasta el accidente y logran sacar a un grupo numeroso de personas en su embarcación (además, han guiado a uno de los botes de emergencia del Santa Isabel con más sobrevivientes). A las pocas horas, arriban a la isla algunas autoridades para saber los pormenores de lo ocurrido. Llega el marqués, quien también es el diputado de la región; el gobernador de Ribera; la policía, y León Cofré, un corresponsal de prensa argentino en España. Luego de las averiguaciones del caso, las autoridades felicitan a la gente por su noble acción y, sobre todo, a las tres mujeres que se arrojaron al mar. Todos quedan satisfechos con las informaciones recabadas menos Cofré, que se percató de que a algunos de los cadáveres de los náufragos les faltan dedos, dientes o, en el caso de las mujeres, no llevan aretes.

Con el transcurrir de los días, María, Josefa y Cipriana viajan a la ciudad, reciben una serie de homenajes, les prometen recompensas y donativos. Pero el periodista sospecha algo turbio y decide investigar lo que en verdad pasó, por eso regresa a la isla y se queda unos días. Allí conoce al hijo del guarda, Pepe, un hombre con cierto retraso mental y que tiene una fijación sexual por María. Esta última se encuentra pendiente del mar, porque sabe que es muy probable que las aguas devuelvan el cuerpo del guarda, lo que finalmente ocurre. María al reconocerlo lo arrastra hasta unas rocas cercanas y lo oculta. Regresa a su casa, le cuenta lo sucedido a Josefa, y juntas vuelven a la playa para volver a echar el cuerpo del muerto al mar, pero no encuentran el cadáver. Mientras tanto, el periodista, que ha regresado a la ciudad, sigue en sus investigaciones y descubre que una de las sobrevivientes, que ha perdido a sus hijos en el naufragio, vio, desde la cubierta, minutos antes de la colisión, unas luces en la isla. Todo esto confirma las sospechas del periodista: el accidente fue provocado. Alguien prendió unas luces en la playa, y como el faro estaba fallando, causó que el capitán del barco se confundiera y estrellara su nave.

María, quien vive un amorío con Tomás, va a la casa de este. Al no encontrarlo, entra y abre su ropero. Mientras se impregna del olor de la ropa del maestro, sin querer se topa con una bolsa con joyas y otros objetos valiosos. De pronto, llega Tomás, y María le reclama lo que es obvio. Al inicio, el hombre se niega, pero termina aceptando el

hecho, alegando que fue por órdenes del marqués. También confiesa que el guarda y su hijo Pepe actuaron como cómplices. María se marcha y el maestro la persigue, la golpea con un remo y le advierte que no cuente nada porque nadie le creerá. Al siguiente día, María se encuentra con Pepe, y este le dice que sabe lo que han hecho con su padre. María intenta seguir caminando, pero el hombre la amenaza con contar toda la verdad. La mujer reacciona y le clava en el pie la horca que llevaba y le grita que nadie le creerá, que es la palabra de un loco en contra de la suya. Horas después, Pepe busca al periodista y lo lleva a un descampado, donde le muestra el cadáver de su padre. Le cuenta que fueron María y Josefa las asesinas. Cofré manda llamar a la policía y trae a la mujer que afirmó que había visto luces antes de ocurrir el naufragio. La Guardia Civil entra a la casa de María y Josefa e inspeccionan el lugar en búsqueda de una prueba, pero no hallan nada incriminatorio. El periodista insiste en que ambas mujeres son responsables de provocar el accidente del vapor, que por eso ha traído a esa testigo, pero la mujer asegura que está confundida, que no recuerda bien. La policía no le hace caso a Cofré y aprehenden a Pepe, por la muerte del guarda. El periodista reclama, pero le dicen que el caso está cerrado. Al final, María no cuenta nada acerca de lo que se ha enterado. Al percatarse de que sus vecinos saben que ella y Josefa acabaron con el guarda, las dos se marchan de la isla.

La isla de las mentiras se inicia con el siguiente paratexto: «Inspirado libremente en hechos y personajes reales». Como señala Pilar Carrera, esta fórmula y sus derivados «pretende incorporar a la ficción algunos de los efectos de sentido característicos del modo de recepción documental» (2020: 92); es decir, que invita a asumir como auténticos algunos de los contenidos que ofrece el texto. Esta fórmula instaura un protocolo de lectura, ya que expresa que, si bien en el texto se cuenta una serie de hechos ficcionales, a su vez, están sustentados en una base real e histórica y, por lo tanto, no son pura ficción, sino que contienen algo de la verdad cuando no toda. Así, puede afirmarse que cuando se mira *La isla de las mentiras* se asiste a la presentación de un suceso histórico: el naufragio del Santa Isabel, ocurrido en la isla de Sálvora, en enero de 1921.

Umberto Eco (1981) enseña que un texto representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario (el espectador en el caso de los textos fílmicos) debe actualizar. De esta manera, el autor debe agenciarse de una estrategia, evidentemente plasmada en el texto, que incluya una serie de previsiones de la posible performance de su lector. Es así que un texto se constituye como «un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo»

(Eco, 1981: 79). Para organizar esta estrategia textual, el autor debe referirse a un conjunto de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Dichas competencias, por supuesto, deben ser las mismas de su lector. De tal modo, el autor: «deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente» (Eco, 1981: 80). *La isla de las mentiras* propone un lector modelo que es competente respecto al hecho histórico narrado. Debe recordarse que muchos textos señalan cuál es su lector modelo presuponiendo una competencia enciclopédica específica (Eco, 1981: 80). En el caso de la película de Cons, la enciclopedia está constituida por todo lo que se ha dicho oficial y extraoficialmente acerca del evento que le sirve de sustrato. Sobre esa base, el lector (el espectador) podrá completar, ordenar o corregir lo que ya sabe. Por más que el paratexto indique que se trata de una «inspiración libre», lo cierto es que la película dejará en el espectador la impronta de una verdad, de lo que en efecto ocurrió o pudo ocurrir en el naufragio.

En el mundo referencial no queda claro cuáles fueron las causas que provocaron la tragedia. Si de manera oficial quedó como un hecho fortuito, lo cierto es que se barajaron una serie de causas entre las que se destaca desde un mal manejo de parte del capitán del vapor hasta que el accidente fue motivado deliberadamente desde la propia isla, por los *raqueiros* (mito que fue ganando terreno en lo popular hasta el punto de quedar como una verdad no dicha). Contribuyó a esta última hipótesis el que no se encontrara gran parte de los bienes que traían el barco y sus tripulantes. De allí que se pensara que los habitantes de Sálvora, en especial las mujeres que participaron en el rescate, no actuaron de manera desinteresada.

Uno de los desarrollos teóricos más interesantes que se ocupan de los textos narrativos es el que lleva a cabo Mijaíl Bajtín, quien entiende este tipo de textos como un enunciado, es decir, como una unidad más de la comunicación discursiva que determina sus fronteras por el cambio de sujetos discursivos (por la alternación de los hablantes). Según dicha lógica la escritura de un texto no se reduce a un acto aislado, sino que obedece especialmente a la reacción que se produce por efecto de un enunciado anterior (otro texto). En tal sentido, la literatura no es un acto individual y narcisista, más bien, implica establecer una relación con alguien más. Lo que pretende un texto, entonces, se define en un intento de comunicación con un otro, «un acto en el que el autor escribe para que aquel que lo lea reaccione de algún modo» (Bajtín, 1988: 265).

Lo que sucede en la literatura puede ser extrapolado al cine. De esta manera, la película de Cons pareciera ser un enunciado respuesta al enunciado oral, originado en lo popular y difundido por cierta prensa, que arguyó que las mujeres de Sálvora desvalijaron a los naufragos del Santa Isabel. El filme de Cons echa luces sobre lo sucedido: deja en claro que las «heroínas» actuaron de forma humanitaria, sin tener ningún de tipo de interés subalterno salvo el de ayudar a las víctimas del desastre marítimo. Casi al final de la película, el espectador se entera de que no son María ni Josefa las que provocaron el accidente, sino que incluso se opusieron a los responsables del mismo. Así estas mujeres no solo quedan exculpadas, libres de cualquier sospecha que ponga en duda su integridad moral, sino que también son reivindicadas, repositionadas como heroínas. En la historia del relato, cuando el ama de llaves del marqués conversa con Cofré e intenta exaltar el papel que han cumplido las mujeres de la región en este acto de rescate, dice:

—Lo importante es que el público entienda la caridad de nosotros, como la de la gente de Sálvora, eso tiene más mérito.

—¿Perdón?

—Siendo analfabetos, sin formación, esa caridad tiene mucho mérito.

—Yo creo que la caridad va de arriba hacia abajo. No entre iguales. Lo de las mujeres de Sálvora es más bien solidaridad. No caridad. Lo suyo sí es caridad (Cons, 2020).

El filme deja sentada la verdad de que las mujeres de Sálvora no actuaron por un interés calculado, sino que las motivó el deseo de ayudar al caído, de solidarizarse con él. Cuando en otra escena del filme el periodista le pregunta a Josefa y María por qué actuaron así, esta última le responde: «era lo que teníamos que hacer». A pesar de su sencillez, de su falta de educación, para estas mujeres lo más natural en un ser humano es ayudar a otro que está enfrentando un problema. Por eso es un acto de solidaridad, no de caridad. Eso las hace heroínas. Sin embargo, el mismo periodista contribuye a que se levanten sospechas sobre dichas mujeres; desata una ola de dudas, que van a ser alimentadas por los vecinos de Sálvora, los cuales no consideran justo que solo se mencione a María, Josefa y Cipriana, cuando la verdad es que fueron más los que ayudaron desde tierra. En la película se narra cómo las heroínas pasan de la gloria al escarnio. De la noche a la mañana dejan de ser admiradas y se las empieza no solo a mirar mal, sino a tratarlas con desdén y odio. Luego de que Cofré no logra encontrar una pista razonable, que confirme sus suposiciones acerca

del delito que Josefa y María cometieron en contra de los náufragos, se marcha de la isla. Pero, antes de regresar definitivamente a la ciudad, se acerca a las dos mujeres y les confiesa: «En realidad, vine a disculparme. Solo ustedes saben lo que pasó aquella noche. Y está claro que yo fracasé en descubrirlo. Pero hay algo que es seguro. Ustedes le salvaron la vida a muchas personas, sin pedir nada a cambio. Y debió de ser muy duro. Supongo que yo no fui capaz de entenderlo» (Cons, 2020). En la historia del relato no se sabrá lo que en realidad pasó en el naufragio. De forma oficial, se trató de un accidente causado por un faro defectuoso y unas condiciones climáticas adversas. Para la mitología popular, fueron los habitantes de Sálvora los que provocaron el naufragio para quedarse con las pertenencias de los muertos. La película ha demostrado que ninguno de estos enunciados es correcto. En ese sentido, puede afirmarse que lo que hace el filme de Cons es realizar un acto pedagógico con su espectador, ya que le ha brindado información acerca de lo que sucedió en Sálvora. Como indica Kerbrat-Orecchioni, «el texto ficcional puede remitir a un mundo real, en una perspectiva que puede llegar a traducirse en un registro de naturaleza didáctica» (Reis y Lopes, 2002: 99).

Ahora, el texto también plantea que la verdad quedará solo en Josefa y María, quienes no se atreverán a contar nada, porque nadie les creerá. Recuérdese lo que le dice Tomás, el maestro, cuando María descubre que este es uno de los responsables del naufragio: «Sabes que si hablas el señor marqués te meterá en la cárcel. ¿Quién va a creer a una mula frente a un diputado?» (Cons, 2020). María sabe que lo que dice su amante es cierto. El maestro acaba de recordarle a María su lugar en la jerarquía social. Se trata de una mujer, y pobre, «una mula». Frantz Fanon explicaba que cuando el colonizador se refiere al colonizado apela a los nombres de animales; así el afrodescendiente es un «mono», el asiático es una «rata» (Fanon, 2003: 37). Se trata de una estrategia para convertir a las personas en un «otro». Se puede extrapolar esta estrategia de nominación al género, ya que busca catalogar a la mujer como un «otro» inferior, que no goza del mismo estatus que el hombre, ya que este se reclama ser humano, mientras le endilga a la mujer la categoría de animal («zorra», «perra»).

Pero volviendo al hecho de que supuestamente nadie más que estas mujeres conocerán lo que realmente aconteció en Sálvora, lo cierto es que los espectadores que han visto la película tienen acceso a esta verdad restaurada, saben bien lo ocurrido. A este respecto resulta necesario reflexionar acerca del género al que la película pertenece. Puede decirse que es una película histórica porque su acción «se ubica total o predominantemente en el pasado. Un pasado no experimentado

por el autor» (Mentón, 1993: 32). Los autores regresan al pasado porque asumen que la historia no ha contado bien el pasado, o no han contado todo, o quieren dar una nueva perspectiva sobre los hechos. Lo que pretende la película de Cons es contar aquello que no se sabe acerca del naufragio, motivo por el cual el pueblo de Sálvora y, en especial, las «heroínas de Sálvora» han sido desprestigiadas. Se produce una rectificación de la verdad histórica.

De otra parte, no solo se exculpa a las mujeres, se las reivindica en su posición de heroínas, sino que también se realiza una crítica social a la España de inicios del siglo XX, una sociedad jerarquizada, en la que todavía persisten relaciones económicas medievales. Las personas que viven y trabajan en Sálvora no son colonos como sostiene el marqués, sino, como le corrige el periodista argentino, «siervos». Asimismo, la película plantea como verdad fáctica que el culpable de la desgracia del Santa Isabel es el marqués, ya que indujo al maestro a no prender el faro, y al guarda y al hijo de este para encender las fogatas con el fin de que el barco se estrelle y puedan así apropiarse de las pertenencias que traían abordo, tal como efectivamente pasó.

La película presenta una perspectiva de género, es decir, modeliza los hechos poniendo énfasis en las mujeres. Se advierte una mirada feminista, que desea reivindicar al género femenino, en este caso, a las «heroínas de Sálvora» que fueron desprestigiadas como delincuentes, quizá, por el hecho mismo de ser mujeres. En una sociedad patriarcal, no puede aceptarse que ellas, las subordinadas de siempre, ocupen el lugar de héroes, reservado históricamente para los hombres. Esta decisión narrativa por parte de la directora no es errada, solo corresponde con aquello que Darío Villanueva nos recuerda acerca del arte que «asume la representación del mundo para actuar sobre él y modificarlo» (1992:135).

Resulta interesante el final de la película. María y Josefa están en su cocina. Están disgustadas, pero María se le acerca a Josefa y le pide perdón. Luego, sale de la habitación y se dirige a una dorna. Cuando está a punto de zarpar, Josefa la alcanza y se sube al mismo bote. Las dos están remando, seguro para irse de manera definitiva de la Isla, ya que todos se han enterado de que ellas fueron las asesinas. Cuando en plena travesía llegan al punto del naufragio, María ve los restos del Santa Isabel. Deja de remar y baja la cabeza poniéndose a llorar. Al verla así, Josefa también se conmueve, le pone el brazo en el hombro. María le sujeta la mano, apretándosela. María es la protagonista de la película. Es una mujer que no está dispuesta a aceptar la situación que le ha tocado vivir, pero que sabe que sin el apoyo de sus pares no podrá salir adelante. Puede percibirse en ese gesto una manifestación de

sororidad, es decir, solidaridad entre mujeres. Por eso, puede afirmarse que el filme tiene una perspectiva de género.

Ahora bien, interesa resaltar que, si bien la película puede ser inscrita en el género histórico, porque nos habla acerca de sucesos que efectivamente transcurrieron, lo cierto es que se trata de un *thriller* o novela de suspenso, pero la figura clásica del detective es ocupada por un periodista (recurso propio de este género, a finales del siglo XX y XXI). Cofré intenta descubrir la verdad de los hechos. Este personaje puede ser visto como un enemigo de las mujeres de Sálvora, pero en realidad se trata de un personaje que busca la verdad y la justicia. Por eso, se interesa en resolver el misterio de porqué a los cuerpos rescatados de las víctimas les faltan algunas partes. Por esa misma razón, llama a la policía cuando se entera del asesinato del guarda. No se trata de alguien inmoral, sino que, como él mismo afirma al final, no ha sabido entender las cosas. Y las cosas van más allá de un simple asesinato, tienen que ver con la desigualdad de clases y de género, el poder y la corrupción. El periodista representa a todos aquellos que juzgan a estas mujeres a priori, que, por considerarlas analfabetas y bárbaras, no son capaces de manifestar un acto de solidaridad. Las disculpas que les pide al final pueden ser entendidas como aquellas que deberían ofrecer todos los que dudaron de ellas y de su acto de desprendimiento hacia el prójimo. En una entrevista, Cons comenta: «Podía haber hecho un drama pero me pareció muy interesante crear 'un Thriller (sic) de señoras con pañuelo', con el que homenajear a nuestras abuelas de jóvenes. Porque fueron mucho más superheroínas que cualquiera de Marvel o DC. Tenían un poder y una fuerza que ya quisiéramos nosotros» (Jiménez, 2020). Se reitera la idea de recuperar la historia, pero desde una mirada de género, que privilegie lo femenino. El hecho de presentar algo que es real, hace que el espectador asuma que lo que está viendo sea considerado como parte de la realidad fáctica, como lo que en efecto ocurrió. No es para nada gratuita la forma en la que presenta esta verdad, lo hace en un envase más digerible para el público. La película termina con otro paratexto:

Esta película se inspira libremente y ficciona lo ocurrido la noche del 2 de enero de 1921 y días posteriores. 213 personas murieron en el naufragio del Santa Isabel, el «Titanic gallego». Casi nadie lo recuerda. Las tres «Heroínas de Sálvora» (Josefa Parada, Cipriana Oujo y la joven María Fernández), a las que unieron una cuarta, cayeron en el olvido durante casi un siglo. Puede que el falso rumor de que les robaron a los muertos sea el motivo (Cons, 2020).

Lo que hace este paratexto es remarcar lo que los espectadores han visto en la película. Así el propósito del filme no es contar lo que ya se sabe sobre el naufragio, sino recordar el papel que tuvieron estas tres mujeres en el salvamento de los sobrevivientes, rectificar la versión que ha quedado de ellas en el imaginario popular. Es ofrecer un discurso que responda a ese otro que insinuó que ellas se habían aprovechado de los naufragos, razón por la cual, al parecer, fueron olvidadas. La película esboza como verdad que estas mujeres sí fueron heroínas verdaderas, y que los culpables son los que detentan el poder político y económico, como el marqués, dueño de la isla, el patrón-señor feudal. Resulta sintomático que los culpables y sus operarios sean hombres: el guarda, Pepe y el maestro encargado del faro. De algún modo, se dicotomiza la condición de lo correcto y lo incorrecto, en el binomio mujer-hombre. Las mujeres son morales, los hombres son inmorales, no solo son los causantes del dolor y el sufrimiento de las mujeres (el guarda golpea a Francisca, su esposa; Pepe intenta abusar de María; Tomás se aprovecha sexualmente de María, la violenta de manera verbal), sino que son los culpables de que la sociedad sea corrupta, inmoral. De alguna manera, la película de Cons puede ser encasillada en lo que Ángel Quintana llamó «Realismo tímido» (2005:17), un cine que intenta reproducir la realidad histórica, pero que no deja de hablar sobre el presente y sus problemas.

3. LA NOSTALGIA DE LA MUJER ANFIBIO DE CRISTINA SÁNCHEZ-ANDRADE

Cristina Sánchez-Andrade (Santiago de Compostela, 1968) escribe ensayo, poesía, cuento y novela. En este último género destacan sus obras *Las lagartijas huelen a hierba* (1999), *Bueyes y rosas dormían* (2001), *Ya no pisa la tierra tu rey* (2003), que en 2004 le permitió ganar el prestigioso Premio Sor Juana Inés, otorgado por la Feria del Libro de Guadalajara (México). Asimismo, publicó *Alas* (2005), *Coco* (2007), *Los escarpines de Kristina de Noruega* (2007), *El libro de Julieta* (2010), *Las Inviernas* (2014), con la que fue finalista del Premio Herralde, *47 trocitos* (2015), *Alguien bajo los párpados* (2017) y su más reciente novela *La nostalgia de la Mujer Anfibia* (2022).

La nostalgia de la mujer anfibia se centra también en los hechos que ocurrieron el 2 de enero de 1921, en el naufragio del Santa Isabel, en las costas de la Isla de Sálvora. Pero a diferencia de la película de Cons, desarrolla la historia de Lucha Amorodio. En 1977, Lucha está a punto de ser asesinada por su marido, pero este falla y muere por un ataque cardíaco. Todo empezó con el hundimiento del Santa Isabel. Lucha, como otras mujeres de su pueblo, salió al rescate de los naufragos, pero

ella llevaba su traje de novia, pues esa misma mañana se casaba con Manuel, el hombre que su madre eligió para ella. Cuando llegó a la playa para ayudar, Lucha encontró a uno de los naufragos, que había sido arrastrado hasta Sálvora. Se trataba de un inglés. La muchacha se sintió atraída por este hombre y se le entregó sexualmente. El inglés, quien la apodó, «mujer anfibio», se marchó con la promesa de volver a buscarla. Lucha regresó a casa y le contó todo a su madre. Esta última fraguó un plan: les dijo a todos que su hija había participado del rescate y por eso estaba sucia y con el vestido desgarrado. Lucha se casó y se convirtió en una heroína junto a dos mujeres más. Con el transcurrir de los días, las tres hicieron viajes para participar en homenajes que se les tributaba en diferentes ciudades. La gente estaba entusiasmada con el valor que habían demostrado por ayudar a los naufragos. Las autoridades les prometieron premios y recompensas, pero nada de eso se cumplió. Al poco tiempo, la prensa empezó a injuriarlas y a acusarlas de haberles robado a las víctimas del desastre, la gente hizo eco de esto y las maltrataba en las calles; incluso, a una de ellas, le gritaron «asaltacadáveres» (Sánchez-Andrade, 2022: 26). Fue así como la vida de la isla cambió. Llegaron barcos llenos de hombres armados y violentos que preguntaban por lo que llevaba el Santa Isabel. Rebuscaban las casas, los armarios, siempre amenazando. Al poco tiempo, un perro desenterró una oreja en medio de la playa y la policía llegó a averiguar. Así se enteró que mucha de la gente que vino de Ribeira aseguraba que el día del naufragio vio tiradas mantas en la playa donde había joyas. La policía interrogó a los pobladores, pero cuando no lograron nada, intervino Soliña, la curandera del lugar, y se ofreció a ayudar. Les dio a los pobladores un brebaje, pero estos en lugar de recordar lo que sucedió ese día, perdieron todos sus recuerdos. La curandera les había inoculado la enfermedad del olvido.

Lucha tuvo una hija de ojos celestes, producto de su encuentro con el inglés: Purísima de la Concepción. Purísima nunca encajó en la comunidad. Un día, se marchó, pero al cabo de varios años regresó, enferma y acompañada de su propia hija: Cristal, quien heredó el mismo color de ojos. Para esa época, Lucha y Manuel ya no vivían en Sálvora, sino en Oguiño, el pueblo de la costa más próximo. Allí Lucha se acercó más a las mujeres del pueblo, sobre todo en el lavadero, lugar en el que destacaba Jesusa, la «Ollomol», hija de Teresa, otra de las heroínas del naufragio. Purísima muere y Lucha debe cuidar a su nieta. Al principio le resulta igual de extraña que la hija, pero con el paso del tiempo ambas mujeres desarrollan un cariño especial. Un día Cristal se enferma y su abuela no tiene dinero para comprar las medicinas que el médico le receta. Cuando todo parece perdido, Lucha recibe un sobre

desde Londres, con una escueta nota y el dinero que necesitaba. A partir de esa fecha, ella empieza a recibir cartas del inglés.

Cristal crece y desea averiguar su pasado. Para esto se acerca a Jesusa, quien intenta seducirla. En eso, la niña descubre que la «Ollomol» tiene una muñeca a la que le habla, y dentro de ella guarda escondido un puñado de joyas. Por ese tiempo, llega en una furgoneta un estrambótico sujeto llamado Ziggy Stardust que alborota al pueblo no solo por su atuendo y sus costumbres raras, sino porque promete que los ayudará a recobrar sus recuerdos utilizando el poder de la música. De esta manera, el extraño se gana la confianza de los lugareños, a quienes ayuda a recordar, pero siempre les insiste que rememoren lo que sucedió el 2 de enero de 1921. El pueblo entero se rindió ante el extranjero y Cristal no fue la excepción, porque ella quería indagar sobre su madre. Así esta muchacha se convirtió en la asistente de Ziggy. Aunque algunas personas que visitaban la localidad les decían a los pobladores que ese hombre era peligroso, nadie les creyó. Un día de fiestas, aparecieron varias personas muertas: una de las gemelas del pueblo estaba estrangulada, la otra perdió el habla; la silla de ruedas de *Siña* Fermina apareció abandonada en el descampado; *Soliña* yacía muerta, con la garganta seccionada; *Xurgo* colgaba de una viga. Cristal le confiesa a su abuela que le contó a Ziggy lo de las joyas ocultas en la muñeca de la «Ollomol», que el hippie también se enteró que en *Sálvora* había algo escondido. Cuando los pobladores se enteraron fueron a la isla a la que Ziggy había ido a buscar el tesoro. Lo encontraron en una especie de forado y lo sepultaron vivo. Regresaron a la isla y decidieron no contar nada a las autoridades. Ese día, los pobladores terminaban de enterrar a Manuel, pero en eso Cristal descubre que las cartas del inglés en realidad fueron escritas por su abuelo, para saber qué es lo que sentía su esposa. Lucha, quien desconoce esta verdad, se pone mal y en su delirio retoma la idea de viajar a Londres y buscar al inglés, la nieta es incapaz de contarle la verdad.

La novela también aborda el desastre del *Santa Isabel*, pero a diferencia de la película de *Cons*, se pone énfasis en otros aspectos, sin renunciar al hecho histórico de base que sirve para contar la historia. El empleo de este sustrato define *La nostalgia de la mujer anfibio* como un texto de corte histórico, ya que intenta recrear un asunto que pertenece al pasado y del cual existe una serie de registros. Al inicio de la novela aparece un paratexto que, a manera de advertencia, señala: «Esta novela es una ficción inspirada en el naufragio del vapor *Santa Isabel*. Ocurrido en la bocana de la ría de *Arousa*, frente a la isla de *Sálvora*, en la madrugada del 2 de enero de 1921. A pesar de que se

toma datos de la realidad, los personajes y muchos de los hechos narrados son ficticios» (Sánchez-Andrade, 2022: 9). El texto plantea el protocolo desde el cual debe ser leído. Se está ante una novela, una ficción, que en su composición utiliza una serie de datos históricos, con hechos y personajes reales, a los cuales acompañan otros de tipo ficticio. A partir de este paratexto, ¿cómo puede ser concebido el texto? ¿Acaso se trata de una novela histórica? ¿Quizá, una novela realista? Y si se opta por esta alternativa, ¿qué tipo de realismo es el que se practica en el desarrollo de este libro?

Si bien *La nostalgia de la mujer anfibio* es una novela histórica, resulta necesario decir que este texto no presenta la intención de retratar fielmente lo acontecido, o rescatarlo, sino que desarrolla una versión de los hechos, lo que no significa que se asuma que lo que se está contando no corresponda con la verdad, más bien se manifiesta como lo que podría ser verdad. Esa es la ventaja de un texto ficcional, porque no se espera que revele lo que sucedió de manera fidedigna. Más bien, por su naturaleza, se toma este texto como un acto lúdico, propio de la invención. Sin embargo, muchas veces este acto tiene la capacidad de poder arrojar más veracidad que aquello que ha ofrecido el discurso histórico o testimonial.

En el caso de la novela de Sánchez-Andrade se postula una serie de verdades sobre lo que ocurrió en el naufragio de Sálvora, pero no se trata del tema principal. La narración se ocupa más de Lucha y la vida dura que debe afrontar como mujer pobre y marginal de inicios del siglo XX. Una vida que solo podrá soportar gracias a la esperanza de que alguna vez regrese a la isla el inglés con el que perdió la virginidad la mañana del naufragio. En ese sentido, el texto de Sánchez-Andrade es de corte realista, ya que no solo se inserta en una serie de hechos que efectivamente ocurrieron, sino que la materia que utiliza para la narración se corresponde con la realidad, está fabricada con los mismos elementos de esta última.

Debe indicarse que este realismo no es del tipo convencional, porque si bien se puede homologar lo que sucede en el texto de Sánchez-Andrade con el mundo fáctico, se presenta una serie de variantes. Estas se manifiestan, por ejemplo, en la descripción de los hechos y los personajes. Por ejemplo, cuando se hace referencia a Lucha, ya mayor, el narrador expresa: «Ella era pequeña y delgada, con cara de raíz, pelos en el mentón como brotes de patata y una melena muy larga, de hebras amarilleadas por los años y el agua de colonia. Olía a hojas y a tierra, a lombriz. Al olor ensordecedor del mar» (Sánchez-Andrade, 2022: 11). No se trata de una descripción típica del realismo. Por una parte, se pone atención a aspectos

relacionados a la naturaleza: «cara de maíz», «pelos en el mentón como brotes de patata». El olor que despiden la mujer es comparado con hojas, tierra y una lombriz. Pero el enunciado que desborda este tipo de caracterización es el último, porque el olor de la mujer también es comparado con el mar, pero no con su olor, sino con el ruido que produce. No hay manera de entender la referencia mediante el uso de un sentido, sino que debe apelarse a otro, ya no solo el del olfato, sino el del oído.

En este libro, puede encontrarse una peculiar manera en la que el narrador describe la realidad. Se refiere al esposo de Lucha así: «A la mañana siguiente, Manuel seguía en el lecho que le había improvisado su mujer, los pies como rescos cocodrilos asomando a través de la colcha» (Sánchez-Andrade, 2022: 189). O a Cristal, la nieta de Lucha: «El pecho de Cristal era una rata royendo pan en las alcantarillas» (Sánchez-Andrade, 2022: 225). El caminar de Lucha: «Sus pies –garras unas veces, pezuñas otras– se sujetaban a las rocas con agilidad» (Sánchez-Andrade, 2022: 21). O cuando el narrador relata el encuentro sexual entre Lucha y el inglés: «A ratos temblaba, luego tenía calor, el corazón latiendo como un sapo sobre la espalda desnuda de él. El cerebro volviéndose vientre» (Sánchez-Andrade, 2022: 24). No solo llama la atención la figura del sapo saltando sobre la espalda del inglés, sino y, sobre todo, la del cerebro que se convierte en vientre. Como puede notarse, hay un intento por referirse a la realidad, pero forzando al lector a realizar una serie de operaciones cognitivas que no necesariamente pasan por la razón, o el discurso lógico, y que no pueden ser solo explicadas apelando a lo poético o lo alegórico. Lo que se propone es referir la realidad cotidiana desde otros términos que desafían el registro realista.

En todos los casos anteriormente referidos lo que se observa es que se produce una intervención sobre el lenguaje natural, lo que puede entenderse como un uso del lenguaje literario. Pero incluso puede decirse que se está ante un lenguaje retórico. Como explica Tomás Albaladejo: «Como sistema de modelización secundario, el lenguaje retórico opera sobre el lenguaje natural, que es su material y el objeto de su modelización» (2013). García Berrio enseña que donde se manifiesta el carácter de sistema de modelización secundario (Lotman, 1970) de la retórica es en la *elocutio*, en la que se «encuentran las figuras y los tropos» (1998: 415). Es en el nivel elocutivo «donde se produce con mayor intensidad esta modelización y donde su presencia resulta más evidente a nuestra observación» (Albaladejo, 2013). Debe recordarse que la *elocutio* «adorna el lenguaje para convencer o seducir; comporta la *electio* (elección de palabras) y la

compositio (combinación de palabras); su rasgo fundamental lo constituyen las figuras retóricas que conceden al discurso un singular aspecto» (Prado, 2019: 58). Ahora bien, en el caso de Sánchez-Andrade no se trata solo de un ejercicio retórico que tiene la finalidad de «adornar» lo que se cuenta, sino que lo que se busca es implementar un lenguaje que fuerce al lector a imaginarse lo que se está contando desde otra óptica, una en la que lo cotidiano pueda ser aprehendido desde otras aristas. Por eso se trata de un realismo atípico.

Un elemento fundamental en el realismo que propone Sánchez-Andrade es el realismo mágico. Este último término tiene una serie de acepciones, pero José Carlos González Boixo lo define como «la presencia de lo sobrenatural en un relato tipificado como realista, sin que este hecho provoque una reacción de extrañeza en los personajes» (2017: 122). Cuando Lucha finaliza su encuentro íntimo con el inglés ocurre algo excepcional:

Uno, diez, cientos de ¿pájaros? No, eran murciélagos, sapos voladores, bichos del demonio que revoloteaban en torno a su cabeza. Chillaban, le parecía que hablaban con voz ronca: pecado, pecado, pecado, le decían. El enjambre rozó su frente, pasó de largo, subió y cayó en picado para adentrarse en la espesura de su cabellera: bultos palpitanes arañando el cuero con sus uñas, frío (Sánchez-Andrade, 2022: 29).

La pregunta es si se trata de animales verdaderos o simbólicos. Estos animales parecen hablar. Lo que más llama la atención es que el narrador mismo, que pareciera ser un narrador omnisciente, es decir, que tiene pleno dominio de los hechos que son materia de la narración, tampoco tiene claro qué son. Piensa que son pájaros, pero son murciélagos. Podría decirse que este fenómeno se produce en Lucha por la toma de conciencia de lo que ha hecho: serle infiel a Manuel, por eso la palabra que cree escuchar: pecado. Pero, más adelante en el relato nuevamente los murciélagos aparecen:

Las palabras de Lucha fueron ahogadas por un ruido seco. Porque de alguna parte, de manera inesperada, emergió un murciélago que se estrelló contra el suelo. Tras aletear durante unos segundos emprendió un vuelo alocado, chocando contra todo lo que encontró a su paso: una cuna, un paraguas con las varillas rotas, un remo, un cesto de patatas con gruesos brotes malvas, nasas. Sedales y anzuelos. Ella tomó la escopeta y empezó a blandirla en el aire. Al primer topetazo, el bicho cayó sobre la cama, a los pies de Manuel. Ambos lo miraron en silencio. El murciélago tenía el rostro sellado y remoto, carita de niño viejo con dientes de gato y enormes orejas desplegadas como un fuelle:

Manuel dijo, perplejo:

—Te salió... yo vi que te brotó de la cabeza (Sánchez-Andrade, 2022: 195).

Como puede notarse, no es una ensoñación de Lucha, porque su esposo Manuel también ve a los murciélagos. Incluso, la mujer toma una escopeta y se deshace de uno de estos animales. Y también Cristal los ve:

Por fin se incorporó; la luz que entraba de la puerta entreabierta le iluminó los ojos. Se inclinó hacia la niña y con el dedo tembloroso en la coronilla, dijo: mira a ver, nena, ¿están ahí? dime si los ves. Tú que estás cerca, ¿ves los bichos del demonio aquí adentro? Los siento revolverse, chillar para escapar. Sacudió la cabeza y la trenza se soltó: diez, doce murciélagos surcaron el aire emitiendo quejidos. Se golpearon contra su rostro y cayeron al suelo. Volvieron a subir, negros como pecados, y salieron por la ventana hasta perderse en el cielo. El nudo de remordimiento que durante tiempo había atenazado el cuerpo de Lucha por fin se liberó (Sánchez-Andrade, 2022: 259).

Se infiere que esos animales existen en la realidad de la diégesis, tienen un valor real, pero, también implican un valor simbólico, son negros, como los pecados: los que comete Lucha al serle infiel a Manuel, en mentirle durante tanto tiempo. Lucha solo se siente libre de ellos cuando su esposo muere. La naturaleza del realismo mágico que se desarrolla en este texto resulta innovadora, porque no solo se refiere a una realidad extraordinaria, aceptada por todos, sino que involucra el hecho de que dicha realidad no solo tiene una connotación material, sino simbólica para los personajes que intervienen en la diégesis y para el lector que recibe la obra.

De otra parte, en la diégesis se presentan una serie de objetos que rebasan el aspecto racional, o, en todo caso, no actúan como lo hacen en el mundo fáctico. Por ejemplo, En la novela se lee:

Estaban ahí; la abuela y la nieta.

Ahora eran ellas.

Lucha y Cristal. Atónitas.

No pensaban; los pensamientos las pensaban a ellas. Y el recuerdo de toda una vida se apretaba a su alrededor (Sánchez-Andrade, 2022: 13).

Las personas no piensan, sino son los pensamientos los que realizan esta acción en ella. O el recuerdo aprieta, «En la garganta se deshacía» (Sánchez-Andrade, 2022: 17). Asimismo, los objetos no solo llenan el espacio de la diégesis, sino que tienen autonomía. Por

ejemplo: «El vestido de novia, extendido sobre la cama, se desplegó con los brazos en alto; también quiso salir por la ventana y huir, huir, huir» (Sánchez-Andrade, 2022: 18). Aquí se hace referencia a lo que la protagonista siente respecto a la boda obligada que debe realizar. El vestido asume esa misma actitud negativa y reproduce lo que Lucha quisiera hacer: escapar.

En la misma línea de interpretación, la novela también presenta personajes extraños, anómalos, para una representación de tipo mimético verosímil. Por ejemplo, cuando se hace referencia a Purísima de la Concepción:

Según crecía, se dieron cuenta de que algo la hacía distinta. Su piel mostraba un color verduzco, y sus ojos eran saltones. No le gustaba ni la escuela ni los otros niños, que se reían de ella por no tener el índice y el anular pegados, y en las verbenas, se escondía y buscaba la soledad. Tardó mucho en aprender a leer, y pronto fue tildada de «rarita». A sus padres les mostraba poco cariño, y cuando caía la noche se volvía aún más huidiza. Una tarde desapareció. Después de buscarla por todas partes, su madre la encontró de cuclillas junto al río. Al verla de espaldas, la llamó pero la niña no se volvió. Avanzó unos pasos y se situó junto a ella: tenía los ojos vidriosos, fijos en un punto indeterminado y a Lucha le pareció que algo crujía entre sus mandíbulas. Por la boca entreabierta, asomaban las patitas verdes y sarmentosas de un saltamontes (Sánchez-Andrade, 2022: 50).

Si bien en el texto se hace referencia a cierta extrañeza de la muchacha, a medida que se desarrollan los acontecimientos el lector se entera que no solo este rechazo se debe a su apariencia física o su carácter, sino también a su opción de género, ya que es lesbiana, «machorra» (Sánchez-Andrade, 2022: 162), «torcida» (Sánchez-Andrade, 2022: 171). El estigma se reitera en lo físico como una especie de marca de Caín. Del mismo modo se apela a una especie de hiperbolización de la realidad como cuando el narrador se refiere al hambre de Manuel: «ella le sirvió el plato de caldo que tenía preparado para Cristal y le puso un trozo de pan de centeno. Se fijó que seguía sin calcetines y le confirmó que ya los tenía zurcidos. El hombre devoró el caldo con un hambre de cincuenta años» (Sánchez-Andrade, 2022: 85). O cuando Lucha busca a la muchacha que se burla de su nieta: «Por fin, se asomó una niña a la puerta. Era larga, esquelética y seca, con dientes que le llegaban hasta el suelo» (Sánchez-Andrade, 2022: 107). O, «Lo primero que vio al entrar fue un mechón junto a la mesa de la cocina. Avanzó, y un poco más allá, había otro, y otro más. La mata de pelo de su abuela, nunca antes cortada, yacía ahora

por el suelo, encrespada como un mar revuelto» (Sánchez-Andrade, 2022: 264).

Un aspecto que debe resaltarse de la novela es que a diferencia del filme de Cons, en el que se puede percibir una especie de maniqueísmo al retratar a las mujeres como seres sin defectos, en *La nostalgia de la mujer anfibio* se tiene a mujeres con matices, en los que puede notarse la presencia de cierta crueldad y perfidia. No solo en el personaje de «Ollomol», sino en la protagonista: Lucha. Cuando esta se entera de que está embarazada asume una actitud negativa:

A partir de entonces, cuando hacían las descargas, caminaba muy rápido, saltando de roca en roca porque tenía la esperanza de que, si se cansaba o hacía movimientos bruscos, perdería a aquel hijo. También, sin que nadie la viera, bebía mejunjes de hierbas o comía cebolla triturada con miel y resina; tomaba baños de agua muy caliente; se introducía raíces en la vagina o trozos de alga venenosa en el cuello del útero. Pero nada de eso funcionó: sentía cómo por dentro algo se le arrugaba, algo que tenía respiración propia; un animal baboso que nadaba con ímpetu en su interior. Renacuajo (Sánchez-Andrade, 2022: 30).

Se hace presente la figura de la «madre no normativa» (Leonardo-Loayza, 2022: 73), es decir, aquella mujer que no sigue los mandatos que las mujeres están obligadas a cumplir si quieren ser reconocidas como buenas madres. Esta actitud se replica con la nieta, aunque, con el tiempo, Lucha desarrolla un tipo de afecto especial hacia esta muchacha, se convierte en una «madre protésica» (Leonardo-Loayza, 2020: 162), que ocupa el lugar de la madre de la muchacha.

Finalmente, el libro de Sánchez-Andrade intenta copar ese «vacío abisal» que denunciaba en 2005 Eduardo Mendoza respecto a la literatura española. Pero también es una propuesta de plantear, en otros términos, un acercamiento a la realidad que vaya más allá de lo mimético-verosímil, un acercamiento que combina el surrealismo, el realismo mágico, el tremendismo. Como enseña Garrido Domínguez, el arte cambia para reflejar nuevas maneras de percibir la realidad, cuando alguna de ellas se automatiza, y consiguientemente se trivializa. Para eso, «está el arte: para lograr el extrañamiento del lector por medio de una presentación no habitual del objeto u oscureciendo la forma» (2011: 83), lo que puede encontrarse en *La nostalgia de la mujer anfibio*.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

La isla de las mentiras de Cons y *La nostalgia de la mujer anfibio* de Sánchez-Andrade son dos textos que recrean un mismo

acontecimiento histórico. Ahora, la palabra recrear no significa recuperar lo acontecido de forma fidedigna, sino brindar una versión propia de los hechos. En el caso de la película de Cons se aprecia un intento por reivindicar el papel que desempeñaron las «heroínas de Sálvora» en el naufragio, limpiar el nombre de ellas de cualquier tipo de calumnia. En el caso del libro de Sánchez-Andrade la intención es mostrar las diversas aristas que un hecho como dicho naufragio pueden generar en la vida de un pueblo, en especial, en la de una mujer como Lucha.

La isla de las mentiras es un texto que utiliza la historia, pero no solo con la intención de rectificar lo dicho sobre las mujeres de Sálvora, sino que se propone problematizar el presente de todas las mujeres, enfrentadas tanto hoy como ayer a similares encrucijadas. Puede decirse que es una propuesta militante, enmascarada bajo el ropaje de lo histórico, lo documental y lo realista. Una prueba de lo anterior es que en la diégesis de la película no aparece ningún personaje femenino que pueda ser catalogado como «malo». Más bien son presentados como seres en minusvalía social, víctimas de un sistema perverso estructurado por los hombres.

El libro de Sánchez-Andrade es una especie de reescritura de lo que otros textos han dicho acerca de los hechos ocurridos en el naufragio. Las mujeres de Sálvora no son heroínas como se planteó en el discurso oficial, pero tampoco unas delincuentes, como sostiene la mitología popular, sino que son seres humanos, con matices buenos y malos. Ejemplos de estos personajes son la protagonista Lucha y la «Ollomol». En el caso de la primera, el libro de Sánchez-Andrade quiere enfatizar en lo que vive una mujer que, de alguna manera, ha sido presa del amor. No resulta para nada casual que lo que la tiene atrapada es el afecto que siente por el inglés, pero también es la nostalgia lo que le permite estar en pie. Como se puede ver, no es una mirada negativa del amor, como la condena a la que están atadas las mujeres, sino es también un acicate que les permite vivir.

Cabe preguntarse: ¿cuál es la versión más auténtica sobre lo ocurrido en el naufragio? Podría pensarse que la película de Cons, pero esto no es del todo cierto. La novela de Sánchez-Andrade apela a otro tipo de estética que no es la documentalista, o cualquiera de sus simulacros, sino que trasciende el mero descriptivismo. Este registro realista no puede ser catalogado simplemente como poético, o alegórico, sino que la retórica que emplea esta narradora resulta en un intento por explicar la realidad, referirse a ella, usando otro tipo de registro, menos cercano a lo real, pero igualmente efectivo, ya que posibilita que el lector acceda a esa porción de la realidad histórica que

se ha querido retratar, y que, de alguna manera, estaba olvidada. Tanto la película como la novela desarrollan dos tipos de realismo, aunque emplean dos retóricas distintas para manifestarlo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario». *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 25, s. pág. [En línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica-cultural.htm>. Fecha de consulta: 25/01/24].
- BAJTIN, Mijail (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno editores.
- CARRERA, Pilar (2020), *Basado en hechos reales*, Madrid, Cátedra.
- CAGIAO, Pilar (2015), «La emigración en la época del naufragio del Santa Isabel», en M.P. Casas Gil (coord.), *O Santa Isabel. Emigración, traxedia e heroísmo*, Coruña, Deputación da Coruña, págs.145-151.
- CONS, Paula (2020), *La isla de las mentiras* [Película].
- ECO, Umberto (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen.
- FANON, Frantz (2003), *Los condenados de la tierra*, México D. F., México, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1998), *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2011), *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GARRIDO, ANTONIO (2022), «El peor naufragio de la historia de Galicia», *La voz de Galicia*, s. pág. [En línea: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/pontevedra/2022/01/04/peor-naufragio-historia-galicia/0003_202201P4C8993.htm. Fecha de consulta: 27/01/2024].
- GONZÁLEZ BOIXO, Juan Carlos (2017), «El 'realismo mágico': una categoría crítica necesitada de revisión», *Tropelías*, 1, págs.116-123.
- GUIATE GALICIA (2021), «213 muertos en el trágico naufragio del vapor Santa Isabel», *Guíate Galicia*, s. pág. [En línea: <https://www.guategalicia.com/213-muertos-en-el-tragico-naufragio-del-vapor-santa-isabel>. Fecha de consulta: 27/01/2024].
- JIMÉNEZ, Jesús (2020), «'La isla de las mentiras', un thriller que REIVINDICA a las heroínas del 'Titanic' de Sálvora», *RTVE*, s. pág. [En línea:<https://www.rtve.es/noticias/20200723/cine-isla->

[mentiras-thriller-reivindica-a-heroínas-del-titanic-salvora/2030840.shtml](#). Fecha de consulta: 27/01/2024].

- LEONARDO-LOAYZA, Richard (2020), «Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en *La perra*, de Pilar Quintana», *Estudios de Literatura Colombiana*, 47, págs.51-168.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard (2022), «La madre no normativa en *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli; *La perra*, de Pilar Quintana y *Casas vacías*, de Brenda Navarro», *América sin nombre*, 27, págs. 70-86. [En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/124279/1/ASN_27_05.pdf]. Fecha de consulta: 27/01/2024].
- LOTMAN, Iuri (1970), *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- MENTON, Seymour (1993), *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ORDOÑO, Gustavo Adolfo (2020), «Heroínas de Sálvora, mujeres olvidadas de la historia. El naufragio del Santa Isabel», *Pax Augusta*, s. pág. [En línea:<https://www.paxaugusta.es/2020/03/heroínas-de-salvora-mujeres-olvidadas.html>]. Fecha de consulta: 27/01/2024].
- PRADO, Percy (2019), «Presupuestos de Antonio García Berrio para una retórica general», *Tradición*, 19, págs. 56-60.
- QUINTANA, Ángel (2005), «Modelos realistas en un momento de emergencia de lo político», *Archivos de la Filmoteca*, 49, págs.10-31.
- SÁNCHEZ-ANDRADE, Cristina (2022), *La nostalgia de la mujer anfibio*, Barcelona, Anagrama.
- SOTO RODRÍGUEZ, José Ramón (2007), «El Santa Isabel y don Luis Cebreiro: una tragedia y un héroe», *Revista general de Marina*, 252, págs. 41-55.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe.

Fecha de recepción: 10/01/2024.

Fecha de aceptación: 20/04/2024.