

## Lo siniestro freudiano en las *Zambullidas* de Yolanda Izard Freud's Uncanny Concept in *Zambullidas*, by Yolanda Izard

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

Universidad de Valladolid

[morancarmen@hotmail.com](mailto:morancarmen@hotmail.com)

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3074-2414>



Microtextualidades  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

Directora  
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Marzo 2020

Artículo aceptado:

Abril 2020

Número 8 pp. 25-37

DOI:10.31921/microtextualidades.n8a3

ISSN: 2530-8297

@ 2020 Microtextualidades



### RESUMEN

El artículo propone un análisis de *Zambullidas* (2017), libro de Yolanda Izard, en el que se reúnen ochenta y cinco prosas hiperbreves marcadas por la ambigüedad genérica y la elección de un registro predominantemente no mimético, que transita entre una escritura abiertamente surrealista y un registro de lo cotidiano como escenario del desastre. Los motivos más recurrentes en la obra son, según se expone en el artículo, la fragilidad de la existencia en una realidad lógica, la muerte asociada a la infancia, los cambios de identidad y la indagación en los aspectos más siniestros de los lazos familiares y el hogar. En el artículo se seleccionan varios ejemplos de prosas del libro de Yolanda Izard, y se analiza cómo los elementos que Freud asociaba a lo siniestro en su célebre ensayo de 1919 vienen a cumplirse en ellas.

**PALABRAS CLAVE:** Yolanda Izard, microficción, microrrelato, poema en prosa, lo siniestro, lo insólito.

### ABSTRACT

The paper analyzes Yolanda Izard's book *Zambullidas* (2017), consistent in 85 micro-fictionsof generic ambiguity and written in a predominantly non-mimetic register. In many of them, we can find an openly surrealistic writing, while in many others we see the record of everyday as the scene of disaster. Main motifs in Izard's books are, as we state in this paper, the fragility of logical existence, death in childhood, changes of identity, and the most bizarre aspects of home and family life. We select several texts from Izard's books, and analyze how those elements actually perform what Freud depicted in his essay *The uncanny* (1919).

**KEYWORDS:** Yolanda Izard, microfiction, microstories, prose poetry, the uncanny, literature of the strange.

## 1. Introducción. Semblanza biográfica<sup>1</sup>

La obra de Yolanda Izard no es aún tan conocida que haga prescindible un breve esbozo de su trayectoria a modo de introducción. Nacida en Béjar, en 1959, Izard estudió en la Universidad de Salamanca Filología Hispánica y Bellas Artes. En la misma universidad comenzó su tesis doctoral sobre Aníbal Núñez. Es colaboradora habitual de *Revista de Letras* y del suplemento cultural de *El Norte de Castilla*, entre otros medios de crítica literaria. Como creadora, ha cultivado tanto la narrativa como la poesía. En el primero de estos géneros, es autora de dos novelas, *La mirada atenta* (2003, Premio Carolina Coronado) y *Paisajes para evitar la noche* (2003, Premio Cáceres de Novela corta). En el terreno de la lírica ha dado a la luz cuatro poemarios: *Reliquias del duende* (1983), *El durmiente y la novia* (1997), *Defunciones interiores* (2003), *Lumbre y ceniza* (2019); este último resultó ganador del Premio Miguel Hernández de Poesía, y finalista del Premio de la Crítica de Castilla y León. Esta doble faceta de narradora y poeta es relevante a la hora de considerar las microficciones de *Zambullidas*, como veremos a continuación.

## 2. Entre las prosas poéticas y los microrrelatos: indeterminación genérica del libro

Al frente del volumen, Izard sitúa una “Nota previa” titulada “Fogonazos y zambullidas”. En ella ubica sus piezas en un terreno de indefinición genérica, al referirse a ellas como “poemas en prosa —o microrrelatos: lo dejo al gusto del lector” (2017: 10). Críticos como Epple han señalado que el poema en prosa forma parte de la génesis constitutiva de la microficción hispánica (2008). Más allá de la relación genética entre ambos géneros, al abordar su coexistencia e identidad como géneros independientes, Lagmanovich (2008) señala —tras admitir la clara proximidad—, que la extensión del poema en prosa no es necesariamente breve, y que su ritmo es por lo general más moroso y su naturaleza no necesariamente narrativa. Este último aspecto es crucial también para Andres-Suárez (1995), que sitúa en la narratividad (*contar*) el rasgo definitorio del microrrelato frente al poema (*cantar*), como también hacen Carlos Jiménez Arribas (2001) y Ródenas de Moya (2008), quien añade además que el microrrelato exhibe menos *ornatus* que el poema en prosa, aseveración esta más discutible, al descansar sobre una cierta idea sesgada de lo que es el *ornatus*. Ahora bien, si en lugar de hablar de *microrrelato* o *microcuento* optamos por el más comprensivo *microficción*, término que hoy en día parece más adecuado por dar cabida conjuntamente tanto a formas literarias con distinto grado de narratividad (y por supuesto de *ornatus*) como a formas discursivas hiperbreves e hipermediales, la frontera entre el poema en prosa y el microrrelato vuelve a difuminarse y a convertirse en un intersticio de hibridez fecunda. Lo más importante de todo es, en este caso, que la propia autora reclame esa indeterminación genérica como clave desde la que establecer el pacto de lectura con su libro.

Si Izard se muestra indecisa, o indiferente, respecto a cuál de estas dos etiquetas

---

<sup>1</sup> Este artículo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación I + D “La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas” (DGICYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia (Subprograma estatal de Generación de conocimiento). Forma también parte de la producción científica desarrollada por el Grupo de Investigación Reconocido GIR-LEC.

genéricas colocar a sus textos, es muy clara en la enunciación de una “poética” propia, válida para cualquiera de las dos etiquetas que elijamos, y fundamentada en “el fogonazo que [...] pretende deslumbrar al lector exigente en un solo golpe” (9). Pero ese fogonazo o deslumbramiento no se vincula, como pudiéramos creer en principio, a un final ingenioso —tan frecuente en muchos microcuentos—, sino al planteamiento, breve e intenso, de algo perturbador: “es esta su esencia: permitir que lo inasible, lo escondido, lo misterioso, sea más relevante que lo que se cuenta, lo literal: así actúa lo simbólico” (9). Lo insólito está presente en la obra de Izard desde estas zambullidas, que “cuanto más profundas sean, más humanas; cuanto más complejas, más reveladoras; cuanto más enigmáticas, más reales. Buscan en lo oscuro y hondo la esencia oculta del ser. Sus herramientas son la extrañeza y la audacia. [...] Las zambullidas poéticas en el interior de uno mismo exigen fuerza, intensidad, fugacidad y una rápida porción de hiriente densidad” (10).

Desde esta nota inicial, además, se hace explícita la intención catártica de los textos: “de una zambullida auténtica, debe salir el ser humano como de un acto de amor y muerte: renacido, convertido en otro; al menos no idéntico que antes” (10).

La hiperbrevedad es, en conjunto, la nota predominante y más visible de las 85 prosas que componen este libro; casi la mitad de ellas (42) no superan la página (con márgenes amplios y un tipo de letra generoso), 37 la superan apenas y solo 6 la rebasan, pero sin llegar a las 3 páginas en ningún caso: la aparente excepción de “Lo mejor y lo peor de ser un fantasma” (6 páginas y unas líneas, 21-29) no lo es del todo si consideramos que se trata en realidad de una serie compuesta a su vez por 13 brevísimas prosas de unas líneas.

Algunas de las prosas guardan relación entre sí, bien presentándose abiertamente como series (“Lo mejor y lo peor de ser un fantasma” agrupa trece prosas, “La serie” reúne dos), bien mediante visibles lazos intratextuales: “Lo desconocido” y “La puerta”, contiguos en la ordenación del libro (43, 44), están enlazados. El primero comienza “No encuentro lo que busco. No encuentro lo que busco, no encuentro lo que busco”; el segundo lo hace así: “Mi madre está debajo de la cama, pero no es eso lo que busco”. Lo mismo sucede con “Creacionismo” y “Darwin” (78 y 79-80), con “La chimenea” y “El altillo” (110-11, 112-13) y con “Respiración” y “Caos” (116-18). Otras veces son textos separados, pero ligados por un mismo título al que se añade la indicación numérica que los liga serialmente: “Zambullida”, “Zambullida II” y “Zambullida III” (13, 28-29, 146); “Comunión” y “Comunión II” (38-39, 68); “La muerta” y “La muerta II” (30, 141-42).

La narratividad es desigual en los 85 textos: algunos se configuran como meras estampas líricas, cercanas a veces a la escritura automática, mientras que otros sí presentan una progresión narrativa, aunque esta siempre es reducida, y con frecuencia aislada en un episodio que aparece descontextualizado a los ojos del lector, a quien se le ocultan las claves que serían necesarias para decodificar el texto como una historia satisfactoria, con planteamiento, nudo y desenlace.

Esta misma parvedad narrativa dificulta hablar de argumentos, pero sí es posible notar la repetición de motivos tales como la muerte, la locura, la perturbación de la normalidad cotidiana, las metamorfosis de la existencia humana en otros órdenes (animal, vegetal), etc. Son asuntos que emparentan las *zambullidas* de Izard con la fecunda corriente de narradores, y sobre todo narradoras, que en las últimas décadas han cultivado lo insólito en las letras hispanas y que ya vienen recibiendo atención crítica en trabajos destacables como Álvarez Méndez 2013; Álvarez Méndez, Abello Verano, Fernández Martínez y Roas 2011; Roas 2008; Roas y Casas 2010; Álvarez Méndez

Abello Verano 2019.

### 3. Surrealismo y nociones del psicoanálisis en *Zambullidas*

Aunque, como hemos dicho, existen rasgos comunes que permitirían relacionar a Izard con otras autoras contemporáneas (pienso en Cristina Fernández Cubas o en Patricia Esteban Erlés), la distingue de manera tajante el predominio en ella de un sesgo surrealista que no se limita únicamente a un aderezo cosmético más o menos eficaz, sino que tiene fundamentos más profundos, como demuestran sus afinidades con los planteamientos de Freud o Jung. Si en una primera lectura detectamos, junto a la ruptura de la lógica causal y argumental, el despliegue de numerosos tópicos del surrealismo pictórico y literario (el sombrero, los insectos, la aguja, la gota de sangre, el cuchillo, la luna, el paraguas...), e incluso una escritura que coquetea con el automatismo (“El sombrero”, 73), una lectura más profunda y pausada descubrirá multitud de conexiones entre las prosas de Izard y postulados psicoanalíticos. En concreto, nuestro estudio abordará las relaciones con el concepto de lo siniestro desarrollado por Freud.

En su ensayo *Lo siniestro* (1919), Freud reparaba en que el término alemán *unheimlich* (cuyo primer significado sería ‘inquietante’, aunque la tradición lo haya hecho equivaler posteriormente a ‘siniestro’), reunía los semas, en principio positivos, de ‘familiaridad’, ‘intimidad’, ‘hogar’ y ‘comodidad’, por una parte, y por otra los de ‘oculto’ o ‘disimulado’, de tal manera que él definía el concepto como “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (1973, 2487). Freud partía de las ideas de Ernst Jentsch (expuestas en un ensayo titulado *Zur Psychologie des Unheimlichen*, de 1906), para quien era connatural a la impresión de lo siniestro un estado de “incertidumbre intelectual” que se traducía en desconcierto (en Freud, 1973: 2484). Conciliando esa idea con las propuestas del psicoanálisis, para Freud, “[lo siniestro] no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (1973, 2498). De ahí el desconcierto y la sensación de que la razón no basta para gestionar lo que nos perturba. Precisamente el término español *perturbar* es muy ilustrativo, pues tiene que ver con “turbación” en tanto que vergüenza o pudor que sobreviene al mostrar lo que debería quedar oculto, como *unheimlich*, y además *perturbado* y *perturbador* designan concretamente a aquello que enajena la lógica consciente de la razón, al obligarla a encarar procesos demasiado íntimos. Además, aunque Freud advierte que en las obras literarias la categoría de lo siniestro tiene un funcionamiento distinto del que mantiene en la vida real, afirmando “[...] el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad” (1973, 2504), y algo más adelante “Lo siniestro emanado de complejos reprimidos tiene mayor tenacidad y, prescindiendo de una única condición, conserva en la poesía todo el carácter siniestro que tenía en la vivencia real” (1973, 2504).

Jentsch había establecido ya como fuentes emanadoras de lo perturbador la muerte y lo sobrenatural, lo inanimado que simula ser viviente (muñecas, autómatas) y lo viviente que parece inanimado (en Freud, 1973, 2488). Respecto a la muerte, Freud señala que no siempre resulta perturbadora como motivo literario (no lo es, ejemplifica, que Blancanieves reviva), sino que deben acompañarla otras condiciones, concluyendo que “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación” (1973, 2503); así, la muerte resulta siniestra

cuando nos devuelve a la primordial concepción animista del mundo, esto es, a un pensamiento protonarcisista en el que el niño o el hombre primitivo atribuyen propiedades mágicas a objetos y sobreestiman el poder de su conciencia sobre los fenómenos que le rodean. Este pensamiento animista está por lo general superado, es decir, ha sido reprimido. Desenterrar lo reprimido y colocarlo en el orden de la realidad cotidiana y lógica es lo que resulta perturbador.

Por su parte, Jentsch no solo ponía como ejemplo a las muñecas y autómatas, sino también “las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia, pues tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida” (ideas de Jentsch recogidas en Freud 1973, 2488), es decir, algo que en todos nosotros está latente, oculto, y que nos perturba profundamente cuando se manifiesta en otros, aspectos de deterioro de la condición humana que consideramos *unheimlich*, turbadores, cuando dejan de ser íntimos y se muestran). Así lo corrobora Freud, que apunta: “El carácter siniestro de la epilepsia y de la demencia tiene idéntico origen [...]. El profano ve en ellas la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo, pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad.” (Freud 1973, 2499; entiéndanse *epilepsia* y *demencia* en un sentido más amplio que el que pueda aplicarse médicamente hoy día).

En *Zambullidas*, resulta claro que lo siniestro no depende tanto de la presencia de la muerte como tema cuanto de su desarrollo en un ámbito de intimidad, desnudamiento emocional e incluso ternura, donde se impregna de ciertas propiedades sobrenaturales que nos incomoda recuperar, o donde no le correspondería ser revelada. Así, en la serie “Lo mejor y lo peor de ser un fantasma”, algunas de las trece piezas no producen una impresión de desasosiego. Es claro, por ejemplo, en la III, “¿Hay algo más trágico que un fantasma que se cruza en el salón de espadas con el fantasma de su enemigo y no puede recordar el origen de su odio sin dejar de sentirlo en lo más profundo de sus entrañas?” (22). En cambio, las piezas IV y XI de la serie, en las que lo fantasmagórico se vincula a la niñez sí resultan inquietantes, como puede apreciarse sobre todo en el segundo caso:

También hay bebés fantasmas. Lo sé porque les gusta columpiarse en la lámpara del techo y arrimarse a la bombilla, que les da calor, y a veces, en el dulce duermevela en que los siento, balbucear sonidos que aún no son palabras y extender sus manitas rotas, suplicantes, hacia mí, para que les libere del peso de su vida en ausencia. (26)

A esta misma asociación entre muerte y ternura se añade un elemento más, el de locura, para completar una tríada sumamente perturbadora en “El bebé”, microficción de carácter más narrativo que otras del libro, encabezada por la cita “Vendo zapatos de bebé, sin usar”, sobre cuya autoría Izard se limita a señalar “Atribuida a Hemingway”.<sup>2</sup>

El bebé

Vendo zapatos de bebé, sin usar. Los vendo en la calle, ante la mirada indiferente de los transeúntes, los vendo en silencio, dejando que sean los pocos clientes quienes hablen, me pregunten. Los vendo con los ojos rojos, con los labios pálidos, con la mente fija en los

<sup>2</sup> La cita, que en inglés es “For sale: baby shoes, never worn”, tiene incluso su propia entrada en Wikipedia ([https://en.wikipedia.org/wiki/For\\_sale:\\_baby\\_shoes,\\_never\\_worn](https://en.wikipedia.org/wiki/For_sale:_baby_shoes,_never_worn)), donde el lector curioso podrá encontrar la procedencia de la atribución a Ernst Hemingway, así como algunos precedentes de este ejemplo extremo de *flash fiction*.

piececillos que no los estrenaron. Y cuando vuelvo a casa con ellos, casi que me siento feliz de que nadie los haya comprado, porque dentro de los zapatitos hay todavía un sueño, una promesa, una alegría que no quiero que se desvanezca del todo. Pero él se ha acercado por detrás y me los ha arrebatado. ¿Qué haces con los zapatos del bebé? ¿Te has vuelto loca? Entonces me arrastra hasta la cuna y allí está, moradito, precioso, mi bebé, tan dormido, tan profundamente dormido desde hace días... Él se agacha con una sonrisa casi infantil, coge uno de los zapatitos y se lo pone con cuidado en el pie izquierdo. Suspira y se vuelve hacia mí: ¿has visto qué bien le quedan? Y tú que querías venderlos... Tiene frío y no piensas en él, loca, más que loca... (81-82)

El texto se abre con la microhistoria en su traducción más difundida, que además respeta la extensión original (seis palabras), así como la emulación del registro no literario propio de los anuncios por palabras de la prensa escrita, si bien pierde cierta eufonía rítmica de la frase original. No es este microtexto de Izard el único caso en que la cita atribuida a Hemingway actúa como pie forzado: se trata de un ejercicio habitual en los talleres de escritura, y también en Internet podemos encontrar ejemplos de continuaciones. La propia Izard ha dirigido talleres de escritura en los que probablemente ha utilizado como ejercicio la célebre microhistoria de seis palabras cuya continuación aquí propone. En la Red encontramos noticia, por ejemplo, del desafío textovisual “Six Word Story Every Day”, del escritor Van Horger y la diseñadora Anne Ulku, iniciado en 2010 y que, tomando como modelo la *flash fiction* atribuida a Hemingway propone otras narraciones hiperbreves donde la mínima narratividad implícita es fruto de la interacción entre palabra, imagen y tipografía (<https://www.sixwordstoryeveryday.com/>). Sin embargo, este proyecto únicamente toma “For sale...” como inspiración, no como pie forzado. Por el contrario, Izard, sí parte del tétrico relato-anuncio desarrollando a partir de él una historia más extensa que viene a cubrir la radical y sugerente elipsis del original, aunque desplegando a su vez otras incógnitas mediante un texto abierto que multiplica el efecto desasossegante del punto de partida. La microficción de Izard parte de la situación sugerida por la *flash fiction*, donde el elemento central, y del que dimana el efecto perturbador, es la muerte de un bebé o un nonato. Las cinco primeras líneas de Izard desarrollan ese motivo y el sentimiento de dolor que produce en la narradora. Pero a partir de la sexta línea se introducen un personaje más y un motivo nuevo, la locura. El acierto de esta pieza singular es precisamente la ambigüedad en el desarrollo de este segundo tema, ya que si ese nuevo personaje, “él”, atribuye la locura a la narradora (implicando que su delirio consiste en creer que el bebé está muerto), las palabras “moradito [...], tan dormido, tan profundamente dormido desde hace días” nos llevan a interpretar que es “él” quien cree vivo al bebé muerto, y sitúan a la narradora en una ambigüedad final entre la realidad y la alucinación. El microrrelato resulta siniestro porque nos sitúa en ese terreno de incertidumbre intelectual, y porque se conjugan varios elementos que preferiríamos que permaneciesen ocultos pero se han desvelado: la muerte de un niño, la locura de un padre y finalmente, como conjunción especialmente transgresora, la imagen sumamente percusiva del bebé “moradito [...], tan profundamente dormido desde hace días”, siniestra por partida doble, ya que presenta como inerte lo que debería tener vida y, en su enunciación, adopta una voz enajenada; también, en fin, a causa de la elección del término “moradito”, donde se combinan el diminuto afectivo con la semántica del adjetivo, que remite al color de un cadáver que inicia su descomposición, produciéndose así una combinación semántica literalmente repelente.

Los desórdenes de carácter psíquico aparecen en otras microficciones de *Zambullidas*. En “Morder” (31-32), un narrador masculino habla de su “pequeña gran

hija inocente perturbada por una desolación tan grande, por una infancia tan larga y tan herida que necesita saborear el mundo para saberse viva”. Esta hija, Carla, se relaciona con su entorno mordiendo, detenida como permanece en la fase oral, “como si fuera una niña pequeña y aún le estuvieran saliendo los dientes. Pero Carla tiene cuarenta y tres largos años dedicados en exclusiva a sus incisivos. [...] Hoy hemos ido juntos al cementerio y ha visto la tumba de su madre y se ha lanzado a morderla” (31). Esta última frase es la única verdaderamente narrativa de la microficción, en la que predomina el tono descriptivo, y desliza un misterio sobre la sencilla descripción de la mujer trastornada: ¿es la muerte de la madre lo que ha dejado a Carla anclada en la niñez? Este minicuento tiene su contrapartida en “Mater”, prosa muy breve, repleta de vacíos informativos, en la que hay un mordisco y una “madre feroz” (51). Curiosamente, en su producción novelística Izard ya había visitado este motivo: en *La mirada atenta* (2001) la madre de la joven protagonista y narradora está aquejada de una demencia poblada de recuerdos familiares remotos en los que lo real, lo fantástico y lo onírico se entremezclan, y a la cual arrastra a la propia narradora. Uno de los personajes evocados en esos delirios *à deux* de la madre y la narradora es Ágatha, una bellísima adolescente aquejada de una discapacidad intelectual que parece convertirla en un ser divino. Al igual que la “hija” de “Morder”, su boca le sirve como medio para conocer el mundo. Ágatha, que parece estar más a gusto en el agua que sobre la tierra (“ella era del agua”, se nos dice, 107), terminará ahogándose en una zambullida fatal, y la narradora estará a punto de repetir su sino.

Volviendo a *Zambullidas*, el desorden mental es también el tema de “La muñeca”, que escenifica la demencia de un padre:

#### LA MUÑECA

Había que calmarle, a mi padre, para que no se hiciera daño, para que no nos lo hiciera. Es triste ese papel en un niño: dispone los cubiertos sobre la mesa como un símbolo; como un símbolo coloca los zapatos bien derechos junto a la mesilla; lee en voz baja y a veces mira de reojo la puerta. Y no lo sabe. Desconoce por qué está siempre esperando el desastre, el cuchillo que se arroja, los zapatos que vuelcan, la puerta que se abre para dar paso al grito.

Acuna a la muñeca y le limpia la sangre. (93)

Nuevamente la narratividad se ha reducido al máximo, y el lenguaje remeda una lógica causal enajenada, sometida a leyes desconocidas para la cordura. Así, se asocian elementos y actos aparentemente arbitrarios (cuchillo, zapatos, puerta), pero cuya larga tradición simbólica —específicamente en el psicoanálisis— los carga de un significado que llega al lector; este, si bien no puede decodificar su significado en un sentido denotativo, sí percibe nítidamente sus connotaciones fatales: agresividad inmotivada, disposición ritual de elementos, terrores, deterioro cognitivo, regresión a la infancia... son todos ellos síntomas de demencias como el mal de Alzheimer. La elipsis de información entre el primer párrafo y la frase final, desconcertante conclusión de esta prosa, nos sitúa de nuevo en la incertidumbre intelectual que causa desasosiego, máxime al ir acompañada de eso que todos reconocemos como potencialidad en nosotros mismos y que preferimos que no se manifieste (la locura). “Acuna a la muñeca” refuerza la impresión de desconcierto, porque si por una parte el lector carece de información sobre tal muñeca, por otra el empleo de artículo determinado la parece aludir a un conocimiento previo compartido. Además, la asociación padre demente-muñeca reduplica el efecto siniestro proveniente de lo vivo con apariencia o

comportamiento inerte / lo inerte con apariencia viva.<sup>3</sup> La proposición final “y le limpia la sangre” parece también dar por sentada una información que se ha omitido y que nos sume en preguntas: ¿se trata de una muñeca real?, ¿de un ser vivo con apariencia de muñeca?, ¿de quién es la sangre, de la “muñeca”, del padre?, ¿por qué ha brotado?, ¿es la sangre real, o existe solo en la mente demenciada del progenitor? No es la única vez en que Izard introduce en sus zambullidas una fuerte elipsis perturbadora; encontramos un ejemplo muy claro en “El ventilador”: “Mira, Ana, me dijo, así cantaban [los grillos] cuando lo de papá” (15).

Explotando la impresión extraña que surge de confundir lo vivo con lo inerte, Izard utiliza el término “estropeado” o alguna variante aplicándolo a una persona, a su vida o a una parte de su cuerpo: en la pieza XII de “Lo mejor y lo peor de ser un fantasma” hay una “mujer rota” (26), en “El ventilador” se habla de “pies estropeados” (15), de “pies zambos y algo tarados” en “Belleza” (138-40), en “Las farolas con bombillas rojas” afirma “Mi vida estaba estropeada” (119) y en “Mi madre” será esta la que, aquejada de demencia, “se ha vuelto una deliciosa muñeca estropeada” (150). El adjetivo *estropeado* en español se aplica exclusivamente a objetos inanimados, y solo con un efecto literario a un ser animado. Es cierto que se trata de un giro que se puede oír en la realidad cotidiana, pero también en ese caso el hablante hace uso de unos valores literarios, por lo general irónicos o cómicos. En este caso, sin embargo, es obvio que incide sobre el efecto siniestro de mezclar lo que no puede ser mezclado sin angustia, lo animado y lo inanimado, al aplicar a un ser vivo un adjetivo que lo deshumaniza, convirtiéndolo simbólicamente en autómatas a causa de una afección física o —y en ese caso lo siniestro se reduplica— psicológica. Veamos la última microficción mencionada:

#### Mi madre

Mi madre baila el tango con su sombra, en medio del jardín en penumbra. Mi madre se estira, alza una pierna, se adelgaza sola, emite leves regurgitaciones melódicas, gira sobre sí misma como una pobre peonza estropeada. Mi madre acaba de cumplir ochenta y tres años y no sabe que la miro, llorando, tras la ventana abierta. Mi madre cree que es una niña dulce y encantadora. Qué lejos queda aquella otra sombra con la que nunca bailó, la que me despertaba para que viera su risa de bruja mala. Mi madre se ha vuelto una deliciosa muñeca estropeada y no quiero, no quiera que nadie me la arregle, nunca, nunca. (150)

La narradora describe los comportamientos erráticos de su madre, que parecen corresponder a un estado avanzado de demencia senil. El brevísimo relato —lo es, sin duda— se articula en dos partes bien diferenciadas. La primera la constituyen las cuatro primeras oraciones, que se abren anafóricamente con “Mi madre”, y describen la regresión a la infancia y la inconsciencia de la madre, a quien la narradora observa desde una ventana, llorando. Esta situación corresponde al presente. Pero a partir de ahí el relato nos da una información muy parcial e incompleta sobre un pasado conflictivo entre madre e hija: “Qué lejos queda aquella otra sombra con la que nunca bailó, la que me despertaba para que viera su risa de bruja mala”. El final no solo sitúa al lector en un

<sup>3</sup> También en la novela corta *Paisajes para evitar la noche* (2003) dos personajes femeninos sufren enfermedades mentales: la abuela Asunción, que está aquejada de un incipiente Alzheimer, y la vecina Rubina, “la bruja de terciopelo”, loca desde que murieron sus hijas, a las que ha sustituido por muñecas (sobre las que alguno de los narradores de este relato polifónico llega a afirmar que no eran tales, sino las propias hijas disecadas).

espacio de desconcierto intelectual, sino que también se presta a una ambigüedad del tipo ético, ya que no sabemos si es el cariño o la venganza lo que motiva que la narradora disfrute de la enajenación materna.

No es este el único relato en el que lo siniestro aparece asociado a los lazos familiares directos: otros ejemplos los encontramos en “El peral”, “Mater”, “Amanecida”, “Por qué”, “La muñeca”, “Las lágrimas”, “Álbum”, “Vender el alma”, etc. El desvelamiento de aspectos oscuros y penosos en el seno de la familia correspondería exactamente con esa acepción profunda de *unheimlich* como ‘lo que siendo íntimo no debe ser mostrado’, y equivaldría a la noción de trauma reprimido, enterrado en el inconsciente.

Consecuentemente, también el espacio del hogar aparece representado como *sancta sanctorum* de la intimidad cotidiana, refugio de una normalidad frágil y aparente que en cualquier momento puede ser destruida mediante la irrupción inexplicable de lo insólito. Así lo vemos en “Zambullida”, pieza que abre la colección, y donde vemos muy claramente el proceder de Izard para dar el salto de lo mimético a lo no mimético:

Quando entró en casa ya era medianoche. Abrió la puerta del dormitorio y comprobó que su mujer dormía. La cerró. Dejó los zapatos sobre la alfombra. Se sentó a oscuras en el sofá. Clavó los codos sobre las rodillas y con las palmas de las manos deshilachadas se sujetó la cabeza a la altura del mentón. Cerró, desesperado, los ojos. Se zambulló en la penumbra de un espacio líquido, denso, lleno de algas. Las separó con aprensión y siguió descendiendo. La sombra se derramaba entre el azul y la ceniza. Hendían sus brazos la oscuridad a ratos deslumbrante, fregonazos de una llama parpadeante en lo más hondo. En esa incierta luz le fue revelada su secreta identidad, pero cuando abrió los ojos ya la había olvidado. Se arrastró por el pasillo hasta su dormitorio. Se desnudó a oscuras. Se tumbó junto a su mujer. Su brazo cayó sobre las escamas húmedas de sus pechos, con la aureola henchida en las azules branquias. (13)

En este texto podemos apreciar que es la expresión “Se zambulló en la penumbra” la que da inicio a lo insólito. Inicialmente la interpretaríamos de manera metafórica, porque hasta ese momento se ha descrito una escena perfectamente realista; sin embargo, a partir de la aparición del término *zambulló*, lo que se describe es un espacio verdaderamente líquido, proceso que culmina al acostarse el protagonista junto a su esposa, ser híbrido de mujer y pez. Incluso en un texto como “Amanecida” (89), donde la rutina hogareña es el motivo central y no se produce una irrupción explícita de lo extraño, la frase “Parecía un personaje de Hopper vencido por la desesperanza” proyecta sobre la escena una atmósfera de falsa calma, de angustiosa inmovilidad donde las figuras humanas son apenas maniqués o autómatas.

En repetidas ocasiones a lo largo del libro, el espacio del hogar aparece representado en sus objetos cotidianos, particularmente en los electrodomésticos: el ventilador (en “El ventilador”, 15), el frigorífico (“Casa con dos puertas mala es de guardar”, 33), la nevera (en “La cebolla”, 19 y “A(r)mas”, 58-59), o la estufa (“Terapia”, 84). En todos los casos, se asocian a lo ominoso. Aunque mantienen su funcionalidad dentro de la lógica del relato, recuerdan el papel desempeñado por los objetos cotidianos para los artistas surrealistas, que gustaban de alienar estos objetos de su contexto habitual y transformarlos en obras cuyo sentido apelaba a procesos descodificadores del inconsciente del receptor. Pero recuerdan más aún a la recurrente utilización de este tipo de utensilios en obras plásticas que en los setenta presentan el espacio del hogar como un foco de violencias encubiertas y agresividad reprimida, debidas a creadoras feministas como Martha Rosler, Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman

o más recientemente Mona Hatoum y Katia Sepúlveda.<sup>4</sup>

En la microficción titulada “Zapatillas” un objeto cotidiano y doméstico encarna simbólicamente la pérdida familiar, la intromisión de lo doloroso en lo cotidiano, según se revela al final: “Quemé las zapatillas en el contenedor. Salía un humo ácido. [...] De ese contenedor en el que expiran las zapatillas de mi madre, junto con toda su ropa, mientras ella, descalza, se une a la tierra que la cobija para siempre” (131-32). Sin embargo, el relato no obedece a una clave realista, sino que es más bien una poética fantasía surrealista en torno al motivo de las zapatillas, sobre el que se impone por sorpresa, al final, el de la muerte de la madre, produciendo una honda perturbación. Al respecto del motivo de la catalepsia y el enterramiento en vida, señala Freud que “el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía sólo es la transformación de otra que en su origen nada tuvo de espantoso, sino que, por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno” (1973, 2499). El cuento logra producir un efecto fuertemente perturbador al asociar elementos como la muerte, la madre (que reduplica el motivo de la muerte como regreso a la madre tierra) con un objeto corriente como el par de zapatillas. Si el zapato (que ya había aparecido como motivo en “El bebé”) está fuertemente vinculado al inconsciente, como fetiche, y era un objeto común en la pintura surrealista (piénsese, por ejemplo, en la obsesión de Dalí por este complemento), las zapatillas, más domésticas, carecen —en principio— de la carga erótica que al zapato suele asociarse. Por una parte, encarnan lo doméstico e íntimo, y por otra, dejan de ser útiles cuando uno fallece, ya que, por la modestia misma del objeto, y también precisamente a causa de ese contacto muy íntimo con una parte considerada poco noble e incluso vergonzosa (*heimlich*, ‘lo que debe permanecer oculto’<sup>5</sup>) a causa del sudor y el olor, no se da en herencia a otra persona. A esto se añade que la zapatilla, aunque menos fetichizada que el zapato en la tradición, no deja de ser, al igual que este, el lugar donde el pie se introduce, y por tanto un símbolo materno claro (pues es una *vagina* que da acogida a un miembro). Tras quemar —en la primera frase del microtexto— las zapatillas (esto es, muerta la madre), la narradora fantasea con zapatillas de ballet (una forma elevada o sublimada de zapatilla, frente a la doméstica y tal vez gastada zapatilla de una madre muerta). Además, la zapatilla ya sin pie resulta la imagen inerte de un miembro amputado, otro de los motivos reconocidos por Freud como *unheimlich* por antonomasia, y de los que el surrealismo ha hecho uso y abuso en la pintura y el cine en ejemplos bien conocidos.

<sup>4</sup> Uno de los trabajos más célebres de la neoyorquina Martha Rosler es “Semiotics of the Kitchen” (1974/1975), obra de videoarte en que Rosler se graba manipulando diferentes utensilios de cocina ante la cámara, ataviada con un mandil y frente a una cocina; sus acciones, sin embargo, resultan caóticas, absurdas, agresivas, su gestualidad hierática y sus movimientos lentos y robóticos, más propios de una autómatas que de una mujer. La austriaca Birgit Jürgenssen (1949-2003) se fotografía a sí misma con un aparatoso delantal que la convierte (la fetichiza) en cocina ambulante, en “Hausfrauen-Küchenschürze” (1975). Me parece digno de anotar, por cierto, que la misma Jürgenssen es autora de numerosas esculturas-zapato, partiendo del fetiche por excelencia, también empleado por Izard. Mona Hatoum (libanesa nacida en 1952) crea instalaciones con biombos y camas que son en realidad afilados ralladores de cocina. Cindy Sherman (1954), fotógrafa y directora de cine estadounidense, es autora de fotografías y vídeos en los que ella misma aparece en la cocina, a menudo rodeada de utensilios. La transfeminista chilena Katia Sepúlveda (1978) ha apuntado en la misma dirección en obras como la vídeo escultura “Postsexual”.

<sup>5</sup> Freud parte del análisis semántico del par *heimlich/unheimlich*. Si bien ambos términos son antónimos, por cuanto el primero significa ‘familiar’ y el segundo ‘inquietante, extraño’, hay un espacio semántico en el que ambos vienen a confluir, el de ‘secreto, oculto’ (en el primer caso, por ser algo familiar e íntimo que debe seguir a toda costa permaneciendo a ese ámbito, sin mostrarse; en el segundo, porque la inquietud o el desasosiego los causa el manifestarse algo que debería haber permanecido oculto).

Son constantes en el libro las transferencias de identidad y las metamorfosis. El cruce de identidades aparece en “¿Quién?”, “El único espejo”, “Yo soy tú” y “Acuario” (en este último caso, con una situación de partida que parece rendir homenaje al “Axolotl” de Cortázar). De nuevo debemos citar a Freud, quien señala el recurrente tema del doble como una de las fuentes de lo siniestro, y define este motivo como

la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas. (1973, 2493)

Si atendemos a esta última consideración, habremos de interpretar que también las microficciones en las que los familiares (padre, madre, hermanas o hermanos) tienen un papel relevante funcionan como variantes de este concepto de repetición desasosegante.

Las confluencias entre las breves prosas de *Zambullidas* y los estudios sobre el inconsciente no terminan aquí. En muchos de los textos se menciona o tiene un papel relevante el medio acuático en sus distintas formas: desde el propio título del libro a la poética expuesta en su “Nota previa”, y en textos como “Zambullida” (13), “La búsqueda” (114-15), “La chimenea” (110-11), “El altillo” (112-13), “La laguna” (125-26) o “El mundo” (137), entre otros. Todos ellos reclaman ser leídos a la luz de los escritos de Carl Gustav Jung y Gaston Bachelard, además de sugerir la profunda huella de los cuentos de Cortázar, en los que también el agua tiene un importante papel como elemento suscitador de lo insólito. Por otra parte, son constantes las figuras femeninas (madre, hermana, hija, esposa), frecuentemente vinculadas a través de extrañas metamorfosis a lo vegetal y a la tierra, en sintonía con las ideas de Jung sobre el arquetipo del *ánima*, concretamente en su primer grado, que Jung asocia a Eva (la madre bíblica está, por cierto, presente en la microficción “Dulce venganza”, 60-61, y el propio Jung es mencionado en “La búsqueda”, 114). Incluso, un texto, el titulado “Terapia”, remeda perversamente la práctica de la asociación libre estimulada por el psicoanalista para localizar episodios traumáticos ocultos en el inconsciente:

#### Terapia

Al calor de un grito. Detrás de la confusión. La terapeuta. En la sombra de una sombra. Tranquila, tranquila. Los ojos en los ojos. Hace años... la vida, un relato. Cuenta, chiquilla, cuenta. Mi madre es una estufa. El canto de mi hermana. La ducha hirviendo. Respira. ¿Qué pasó? Una niebla muy densa. Mi hermana hirviendo en la ducha. Mi madre es una estufa. Mi padre un acordeón. Concreta, chiquilla, concreta. Salí corriendo. Las llamas. Mi padre es una estufa. Mi hermana en la ducha. Las escaleras de humo. Silencio. ¿Qué pasó? Mi hermana. Mi hermana cantando. La ducha hirviendo. Mi madre es una estufa. Llegaron los bomberos. Di, habla, sigue. (84)

La lógica del discurso, en el que se superponen las voces de la terapeuta y la paciente, está tensada hasta el extremo, pero sin llegar a romperse. No podemos descifrar qué sucedió —no podemos acceder al trauma reprimido, velado por el inconsciente—, pero sí percibimos inequívocamente lo siniestro, convocado aquí mediante la repetición con variantes de frases entrecortadas, a veces iguales, la conjunción de lo peligroso (fuego, hirviendo, humo) con lo cotidiano (ducha), la disposición en el relato de cuatro seres unidos por vínculos familiares (narradora, hermana, padre y madre) pero también por algo que pasó, por un vínculo de causalidad entre alguno de esos miembros de la familia y un suceso doloroso que no llega a

revelarse, suspendido definitivamente el discurso de la paciente en el final del cuento.

#### 4. Conclusiones

Podemos ver cómo lo simbólico, que Izard reclama como clave de lectura desde la “Nota previa” de sus microficciones, no debe ser entendido en su obra de una manera general, sino en su sentido específicamente psicológico. Por lo mismo, las abundantes resonancias surrealistas de su prosa no buscan lograr simplemente un efecto estético; antes bien, obedecen a una motivación más profunda de indagación en las imágenes del inconsciente. El concepto de siniestro entendido como lo íntimo que causa perturbación al ser revelado, esto es, según Freud, lo reprimido que aflora, es absolutamente operativo en *Zambullidas*. Y tal y como Freud, partiendo de Jentsch, exponía, se asocia a un cierto modo de tratar la muerte, a los trastornos psicológicos, a vivencias angustiosas asociadas a la familia y el hogar, así como a la duda sobre la identidad y a la posibilidad de transformar o reduplicar esta. Las *Zambullidas* de Yolanda Izard, cumplen, en fin, ese propósito que anuncia la autora en la primera página de su libro, “permitir que lo inasible, lo escondido, lo misterioso, sea más relevante que lo que se cuenta, que lo literal” (9), y suman un nuevo nombre femenino a la nómina de creadores de lo insólito en la literatura española de las últimas décadas.

#### Referencias bibliográficas

- Abello Verano, Ana. “Narrativas de lo (in)cierto. Consideraciones sobre lo fantástico en la cuentística española actual”. *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. Coord. Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano, Sergio Fernández Martínez, Sergio. León: Universidad de León, 2016. 17-33.
- Álvarez Méndez, Natalia (coord.) *Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI*, monográfico de *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 1.2 (2013): 195-200.
- Álvarez Méndez, Natalia y Ana Abello Verano (coords.) *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor, 2019.
- Álvarez Méndez, Natalia; Ana Abello Verano, Sergio Fernández Martínez (coords.) *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. León: Universidad de León, 2016.
- Andres-Suárez, Irene. “El micro-relato: intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias”. Eds. Peter Fröhlicher y Georges Günter. *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1995. 87-102.
- Epple, Juan Armando. “Orígenes de la minificción”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Ed. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 123-36.
- “For sale: Baby shoes, never worn” (s.f.) *Wikipedia*. Disponible on line: [https://en.wikipedia.org/wiki/For\\_sale:\\_baby\\_shoes,\\_never\\_worn](https://en.wikipedia.org/wiki/For_sale:_baby_shoes,_never_worn) Obtenido el 3 de marzo, 2020.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras Completas III*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres; ordenación y revisión de los textos Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973 (3ª ed.) [1919].

- Izard, Yolanda. *Reliquias del duende*. Salamanca: Gráficas Varona, 1983.
- Izard, Yolanda. *El durmiente y la novia*. Sevilla: Sinmar, 1997.
- Izard, Yolanda. *Defunciones interiores*. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2003.
- Izard, Yolanda. *Lumbre y ceniza*. Madrid: Devenir, 2019.
- Izard, Yolanda. *La mirada atenta*. Cáceres: Institución Cultural “El Brocense”, Diputación de Cáceres, 2003.
- Izard, Yolanda. *Paisajes para evitar la noche*. Badajoz: Los libros del Oeste, 2003.
- Izard, Yolanda. *Zambullidas*. Sevilla: Espuela de plata, 2017.
- Jiménez Arribas, Carlos. “Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo”. *El cuento en la década de los 90*. Eds. Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo. Madrid: Visor, 2001. 703-11.
- Lagmanovich, David. “Microrrelato y poemas”. *La pluma y el bisturí. Actas del I Encuentro nacional de microficción*. Ed. Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008. 151-65.
- Roas, David. “El microrrelato y la teoría de los géneros”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 47-76.
- Roas, David. “Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 87 (2011): 295-316.
- Roas, David y Ana Casas (coords.) *Lo fantástico en España (1980-2010)*. Monográfico de la revista *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 765 (2010). 2-34.
- Ródenas de Moya, Domingo. “El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 77-122.