

# Todas las madres del mundo, de Gustavo Martín Garzo: reconfigurar las maternidades en 59 microficciones\*

## Todas las madres del mundo, by Gustavo Martín Garzo: Reconfiguring Motherhoods in 59 Short Stories

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Dpto. de Literatura española y T.<sup>ª</sup> de la Literatura y Literatura comparada  
Universidad de Valladolid  
Pza. del Campus, s/n. Valladolid, 47011  
carmen.moran@uva.es  
Orcid ID 0000-0002-3074-2414

RECIBIDO: 23 DE MARZO DE 2021  
ACEPTADO: 28 DE MAYO DE 2021

**Resumen:** El artículo aborda el análisis de uno de los pocos títulos de Gustavo Martín Garzo correspondientes al género de la microficción: *Todas las madres del mundo* (previamente publicado como *Pequeño manual de las madres del mundo*). La crítica ha dedicado poca atención a este libro, probablemente porque se identifica a su autor con la escritura de novelas, género al que pertenecen sus títulos más celebrados. Sin embargo, como tratamos de demostrar en las siguientes páginas, *Todas las madres del mundo* aborda un tema recurrente en toda la obra de Martín Garzo, la maternidad. Para ello, el autor recurre a una escritura breve y nodal, donde la categoría de “libro” no funciona como una mera recopilación de relatos o una convención editorial, sino que constituye una forma de lectura topológica y relacional. Se conforma así un ciclo temático de piezas narrativas breves, similar a un catálogo o un bestiario, lo que resulta una opción idónea para abordar la complejidad de la experiencia de la maternidad abordada desde ángulos insólitos y a veces poco complacientes, pero no faltos de humor.

**Palabras clave:** Microficción. Microrrelato. Maternidad en la literatura. Gustavo Martín Garzo. Narrativa siglo XXI.

**Abstract:** This article analyses one of the few titles by Gustavo Martín Garzo corresponding to the microfiction genre: *Todas las madres del mundo* (previously published as *Pequeño manual de las madres del mundo*). Critics have paid little attention to this book, probably because its author is identified with the writing of novels, genre to which its most celebrated titles belong. However, as we try to demonstrate in the following pages, *Todas las madres del mundo* addresses a recurring theme in all Martín Garzo’s work: motherhood. For doing so, the author uses a brief, nodal writing, in which the concept of ‘book’ does not work as a simple compilation of stories or an editorial convention, but rather constitutes a pattern of relational and topological reading. The result is a thematic cycle of short narrative pieces, similar to a catalog or a bestiary, which is an ideal option to deal with the complexity of motherhood from unusual points of view –sometimes weird or dark, but with a hue of humour.

**Keywords:** Short Short Fiction. Very Short Fiction. Maternity in Literature. Gustavo Martín Garzo. 21st Century Narrative.

\* Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI” (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

## INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS

El que nos proponemos estudiar en estas páginas es un libro en cierta forma marginal dentro de la trayectoria de Gustavo Martín Garzo. En primer lugar, apareció en 2003 en una editorial de alcance mediano –y hoy extinta–, RqueR, cuando hacía ya años que sus títulos con mayor repercusión se publicaban en Lumen y Destino.<sup>1</sup> En estos dos grandes sellos se publicaría el libro en las sucesivas ediciones posteriores (2010 y 2018, respectivamente),<sup>2</sup> aunque con un cambio en su título, que pasaría a ser *Todas las madres del mundo*. Por otro lado, rehúye, como veremos, toda adscripción genérica, presentándose al lector como un libro extraño: es significativo que, mientras que en la web de la Agencia Literaria Balcells aparece etiquetado como “No ficción”,<sup>3</sup> la entrada de Wikipedia correspondiente al autor lo clasifica bajo el epígrafe “Narrativa”, aclarando “50 relatos breves” –en realidad, como veremos, son 59 y no 50 los textos incluidos en el libro–. Más adelante habrá ocasión de volver sobre la adscripción genérica de *Todas las madres del mundo*.

Los estudios críticos que se han ocupado de la producción narrativa de Gustavo Martín Garzo han atendido a su producción novelística (Tseng), al conjunto de sus títulos clasificables como producción infantil y juvenil (Núñez de la Fuente 2017) o a diversos aspectos y títulos particulares (Santos Zas; Núñez de la Fuente 2014; 2016; Morán Rodríguez 2010; 2012; 2014), pero no han estudiado este libro. Tampoco lo hace Sánchez Souza (2016), que analiza la narrativa breve del autor pero se centra únicamente en *El amigo de las mujeres*.

La elección de un número de textos no redondo, como 59, la falta de sistematicidad en las categorías (o, mejor dicho, la apariencia de sistematicidad y su súbita y repetida ruptura) apuntan justo en contra de lo que el título definitivo del libro promete: no se agotan en él todas las madres del mundo, pues la maternidad es irreductible a una lista cerrada, ni tampoco hay un manual

---

1. Lumen pertenece al grupo Penguin Random House Mondadori, mientras que Destino es del Grupo Planeta. RqueR era una editorial independiente fundada por Esther Tusquets, su hija Milena y su hermano Óscar tras abandonar la dirección de Lumen. Martín Garzo había publicado en sellos pequeños (como Los infolios o Barrio de Maravillas), hasta que Esther Tusquets decidió publicar en Lumen *El lenguaje de las fuentes*, libro que dio a conocer a su autor a nivel nacional e internacional. El tema de *Pequeño manual de las madres del mundo* hubo de interesar sobremanera a Esther y Milena Tusquets, autoras ambas comprometidas con la maternidad como tema literario.

2. Salvo indicación contraria, cito siempre por la última edición, en Destino (2018).

3. <http://www.agenciabalcells.com/autores/obra/gustavo-martin-garzo/pequeno-manual-de-las-madres-del-mundo/>.

definitivo que explique sus mil y una realizaciones. Para ello, Martín Garzo recurre a una escritura breve y nodal, donde la categoría de libro no funciona como una mera recopilación de relatos o una convención editorial, sino que constituye una forma de lectura topológica y relacional (en el sentido que le da a estos términos Fernández Mallo 156-57). En nuestro análisis plantearemos, en primer lugar, la historia editorial del libro, deteniéndonos sobre todo en los elementos paratextuales que han acompañado al texto e interactuado con él en las sucesivas ediciones. A continuación, examinaremos la estructura narrativa del libro y las consecuencias que esta tiene sobre su problemática adscripción genérica, considerando sus relaciones con formas diversas, todas ellas ajenas al canon más convencional. A través de esa escritura topológica, nodal y fluida, que recuerda al catálogo o al bestiario, Gustavo Martín Garzo elabora un elenco deliberadamente incompleto de figuras maternas.

#### HISTORIA EDITORIAL Y ASPECTOS PARATEXTUALES DEL LIBRO

Si comparamos la primera edición con las dos posteriores, veremos que prácticamente no hay diferencias que conciernan al contenido textual,<sup>4</sup> pero sí importantes diferencias paratextuales y, concretamente, peritextuales.<sup>5</sup> En primer lugar, el título original, *Pequeño manual de las madres del mundo*, pasa a ser en las ediciones de Lumen y Destino *Todas las madres del mundo*, título que puede resultar más sintético o esencial pero que, sobre todo, evita el matiz prescriptivo que acaso podía percibirse en el primero. No podemos descartar tampoco que el cambio viniese motivado por el traslado de editorial, y que el primero fuese más del gusto de Esther Tusquets (quien más tarde, en 2010,

4. La única referencia que atañe al contenido es algún pequeño cambio en la ordenación de los textos. En las ediciones de 2003 y 2010 el undécimo texto es “Las que se infantilizan”, que en la edición de 2018 pasa a ser ocupar el puesto 55, intercambiando su lugar con el titulado “Las madres niñas”; también alteran su lugar “Las madres hacendosas” (49 en 2003 y 2010; 44 en 2018), “Las madres despreocupadas” (50 en 2003 y 2010; 45 en 2018), “Las madres maestras” (44 en 2003 y 2010; 49 en 2018) y “Las que no saben educar” (45 en 2003 y 2010; 50 en 2018).

5. Genette llama *paratexto* a “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (7), *peritextos* a los paratextos situados “alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas” (10), e identifica como *peritextos editoriales* “toda esa zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor; o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la edición; es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones” (19); serían, pues, peritexto editorial, la cubierta y contracubierta, las solapas, el formato, papel, composición tipográfica, etc., elementos que corren bajo la responsabilidad del editor, “en acuerdo eventual con el autor” (19).

titularía un ensayo suyo *Pequeños delitos abominables*). Los textos son cincuenta y nueve en las tres ediciones y no presentan variantes, aunque en la primera edición aparecen numerados y en las posteriores no lo harán.

En los tres casos nos hallamos ante ediciones ilustradas, pero tanto las ilustraciones interiores como la portada cambian en todas ellas, lo que sin duda confirma su carácter decididamente ancilar, complementario al texto: estamos lejos del libro en el que la narración verbal y la eidética van de la mano conformando un relato intermedial; tampoco hay un trabajo de colaboración mano a mano entre escritor e ilustrador (como sí sucede, por ejemplo, en otro libro de Gustavo Martín Garzo, *La puerta de los pájaros*, donde las doce ilustraciones de Pablo Auladell, si bien posteriores al texto, son fruto de un alto grado de implicación entre la escritura y la ilustración). No es, en definitiva, un libro intermedial, aun cuando Martín Garzo ha mostrado, a lo largo de su trayectoria, un elevado interés por lo artístico como fuente de inspiración. Así, *El valle de las gigantas* surge de la contemplación del cuadro *Hilas y las ninfas*, de John Waterhouse, y recrea el mito a partir de los inquietantes detalles del cuadro prerrafaelita, que por sugerencia del escritor apareció como motivo de la portada, lo que confirma la importancia de los paratextos en su obra. Y el motivo de la Anunciación, tan relevante en sus ficciones, le lleva también a escribir acerca de las pinturas de Fra Angélico sobre el tema en un breve artículo titulado “Las hadas en la cocina” (Martín Garzo 2020, 11).

En el caso de la edición de 2003, los textos se acompañan de ilustraciones de Cristina Blanch, mientras que la portada, diseño de Eva Blanch y Óscar Tusquets, es una composición a partir de instantáneas, al estilo de esas espontáneas imágenes de fotomatón: aparecen en primeros planos sonrientes madres junto a sus hijos; las fotos cubren la portada, visibles pero sin orden ni simetría, con cierto aparente descuido que superpone unas, semioculta otras... Un agradecimiento situado en la página de créditos, dirigido a esas madres, hijos e hijas mencionados por su nombre de pila, nos da una idea de los posibles lazos de amistad con los ocasionales modelos. En cualquier caso, la motivación de la portada respecto del libro es muy alta, y en ese sentido puede valorarse como un acierto, porque coincide con el sentido de los breves textos de este *Pequeño manual*, que son también como instantáneas o fogonazos constituyentes de una desordenada galería. En cuanto a las ilustraciones de Blanch, sencillos dibujos en blanco y negro que acompañan a cada uno de los textos, si algo cabe decir de ellas es que evitan con gran cuidado cargar las tintas sobre lo desasosegante que late en no pocas de las estampas: por ejemplo, en

“Las madres vampiro” se elude dibujar a la criatura monstruosa y perversa que en todos evoca el epígrafe, y en su lugar se opta por un murciélago; más acusado es el tabú en la ilustración correspondiente a “Las que mataban por pena” (79), donde solo se muestran los pies inertes de una madre y un hijo sobre una mancha oscura, de sangre. Aunque algunos lectores quizá observen que justamente la evitación de lo escabroso llama más la atención sobre ello, me parece claro que a la hora de publicar el libro ha primado el deseo de no subrayar de ninguna manera el elemento perturbador de los textos, tan propio por otra parte de Martín Garzo –para constatarlo baste recordar *El valle de las gigantas*, donde las figuras femeninas se asocian al vampirismo o el canibalismo, aunque también a la inocencia (Morán Rodríguez 2014)–. En el caso del libro que ahora nos ocupa, que su tema haya podido fijar un objetivo de venta que lo convierta en libro-regalo y que la ilustración esté al servicio de tal fin explicaría que las imágenes hagan de prudente contrapeso de la letra.

En la edición de Lumen se recurrió a fotografías, no solo para la cubierta, sino también para las páginas interiores, en sustitución de las ilustraciones. En este caso, la independencia entre imágenes y texto es más acusada todavía que en el caso anterior, ya que, si los dibujos de Blanch habían partido de la escritura de Martín Garzo, ahora encontramos que se ha recurrido a fotografías preexistentes. En los créditos del libro podemos ver la propiedad intelectual de las fotografías insertas en esta edición: todas pertenecen al proveedor de imágenes libres de derechos Getty Images, excepto las de las páginas 103, 115, 147 y 219, que pertenecen al archivo Alinari. La conexión entre texto y foto es, pues, una conexión *a posteriori*, propuesta por el editor para la interpretación del lector, y fiada a la contigüidad de ambos discursos en un mismo formato. La correspondencia entre cada una de las fotografías y el texto al que precede o sigue es desigual: mientras que en algunos casos no hay una relación obvia, en otros sí se intuye una motivación: así, la imagen que ilustra “Los niños muertos” muestra, significativamente, el rincón de una habitación infantil, con una cuna vacía y unas ropitas de niño colgadas. Y la fotografía que corresponde a “Las ogresas” revela el gesto, muy habitual, de una madre que besa (o simula comer) los pies de su pequeño. Así pues, en cierto modo sí puede decirse que se establece un diálogo entre esas fotografías aprovechadas para la edición y la obra de Martín Garzo, un diálogo sumamente contradictorio, pues mientras que las imágenes –técnica e incluso artísticamente correctas– muestran la maternidad de una manera aparentemente convencional, como podría hacerlo un álbum fotográfico por encargo de los que desde hace algu-

nos años se ha puesto de moda preparar para recordar los primeros días de vida de los niños y la experiencia de la maternidad reciente, todo lo contrario ocurre con los textos, que ofrecen una mirada perturbadora y algo perversa (pero también benévolamente irónica) sobre la cuestión, y que nos conducen a reinterpretar las imágenes de otro modo.

La más interesante de las imágenes de esta edición es la de la portada. Se trata de un detalle tomado de una imagen de David Hurn, fotógrafo de la agencia Magnum. En la instantánea, fechada en 1958, contemplamos a una niña de unos seis años, rubia, calzada con unos zapatos de tacón que le quedan grandes y empujando un cochecito de bebé de juguete; la expresión absorta y acaso desolada de la niña, mirando algo fuera de nuestro campo visual, bien puede encarnar las angustias que inevitablemente acompañan a la experiencia de la maternidad, aun cuando esta sea vivida de tantas maneras diferentes como madres hay.

Por lo que respecta a las ilustraciones de Marta Gustems para la edición de *Destino*, se trata de una serie de veinticinco acuarelas en color, una de ellas correspondiente a la portada y las otras veinticuatro a otros tantos relatos. Es llamativo que entre los treinta y cinco textos no ilustrados se encuentren precisamente los que tratan matices más oscuros: así, carecen de correlato visual “Las ogresas”, “Los niños muertos”, “Los niños deformes”, “Las madres vampiro”, “Las madres asesinas”, “Las que mataban por pena”, “Las que abortaban” o “Las madres de los asesinos”.

De lo que hasta ahora hemos dicho se infiere ya que es posible ver en este libro, con ilustraciones (de Blanch o de Gustems) o con fotografías (del banco de imágenes Getty, de Alinari y David Hurn), un libro regalo o un libro objeto —en algunos centros comerciales se prepararon expositores con él para el Día de la Madre, e incluso venta de ejemplares firmados—. Frases promocionales como “Un precioso homenaje a las madres”, con que las librerías físicas y virtuales anuncian el libro, apoyarían esta impresión (y no es que el libro no sea “un precioso homenaje a las madres”, pero sí parece que el eslogan soslaya discretamente la manera poco complaciente, compleja, sin duda mucho más rica, en que lo es). Es esta del libro-regalo una imprecisa categoría que hace referencia a las cualidades materiales del volumen como atractivo fundamental del mismo, más allá del contenido de su texto —que a veces parece pasar a segundo plano—. Lo cierto es que en los últimos tiempos proliferan en las librerías las ediciones ilustradas, los libros con formato de álbum, etcétera, y no es en absoluto ajeno a este fenómeno el hecho de que estas presentaciones

atractivas actúen como “valor refugio” en tiempos en los que el texto es fácilmente reproducible (y pirateable) en su morfología digital: las características materiales son, entonces, un valor añadido que lo digital no ofrece –no, al menos, de una manera satisfactoria (recordemos que muchos lectores renuentes a lo digital siguen incluyendo entre sus principales objeciones la nostalgia del olor del papel)–. Algunos de esos productos son auténticos libros intermediales, donde las fotografías, dibujos o juegos tipográficos desempeñan un papel muy diferente al de la mera ilustración; no es este el caso de *Todas las madres del mundo* en ninguna de sus tres ediciones, donde, como vemos, las imágenes se limitan a acompañar al texto, ilustrándolo pero sin suscitar un mensaje complejo a partir de la conjunción de ambos medios. Sin embargo, este *Pequeño manual* sobre *Todas las madres del mundo*, aunque pueda parecer de circunstancias, es un título que trata aspectos centrales en la obra de Martín Garzo y lo hace de una manera original.

#### NATURALEZA GENÉRICA DEL LIBRO: ¿MICROFICCIÓN? ¿CICLO? ¿BESTIARIO?

Los cincuenta y nueve textos que conforman el libro son muy breves –entre 200 y 500 palabras–, pero el efecto visual de que el texto ocupe una sola página, que reforzaría la impresión de estar ante una serie de microrrelatos, solo lo encontramos –y no en todos los textos– en la edición de Destino. En la primera edición (RqueR, 2003) los relatos oscilaban entre dos y tres páginas (a excepción del 59, dedicado a “La Virgen María”, notablemente más breve que el resto); la caja de escritura –bastante reducida– aparecía enmarcada por una delgada orla negra que intensificaba la impresión de breviario o catálogo. La edición de Lumen, en gran formato y con una caja de escritura amplia y una tipografía también grande que hace que prácticamente en todos los casos se rebase la página, desdibuja en cierta forma esa impresión.

Significativamente, el término *microrrelato* no aparece en la contraportada del libro, ni Gustavo Martín Garzo recurre a él nunca. No es la primera vez que el autor cultiva la escritura de notas breves, ni tampoco la primera en que elude aplicar para tal escritura la etiqueta de microrrelato. Ya sucedía así con *El amigo de las mujeres* (1991), cuyas estampas son en su mayoría más breves que las que aquí nos ocupan. El autor reconoce la importancia de aquel título temprano de su producción, refiriéndose a él como “una especie de semillero [...] un libro matriz que contiene gran parte de todos mis libros y obsesiones futuras de una manera distinta” (Sánchez Sousa 2014), pero rehusando explí-

citamente emplear el término microrrelatos, pese admitir que los rasgos considerados definitorios del microrrelato se dan en esa colección de textos:

Yo lo único que he escrito ha sido narrativa y entonces pienso que son textos narrativos, textos breves. Es verdad que tienen este afán, como son textos breves, de tener un final que sorprenda, que más o menos atraiga al lector, le sitúe ante algo diferente. Y en ese sentido participa probablemente de lo poético, que siempre busca ese instante de iluminación, de epifanía, de encuentro con algo inesperado. Pero, no sé. Yo diría que son pequeños relatos. (Sánchez Sousa 2016, 451)

En este caso, la brevedad sí es un rasgo con repercusión cualitativa y no meramente cuantitativa, ya que, aceptemos o no que el microrrelato es un género diferente del relato,<sup>6</sup> hemos de convenir que el relato brevísimo ha creado una tradición de escritura, edición y lectura bajo el modelo de la colección relacional, recursiva o fractal, forma reticular que si bien puede ser apreciada por los lectores como sorprendente, no lo es tanto que produzca en ellos perplejidad, desconcierto o extrañeza, pues estos textos de gran brevedad aparecen frecuentemente en este tipo de asociación textual.

Así lo ha notado, ya desde hace tiempo, la crítica que ha estudiado estas obras que se presentan como un todo articulado en partes relacionadas de diversas maneras entre sí y con el orden superior de significación. Tal y como advierten Gelz (2010; 2015) y Zavala, el microrrelato tiende a presentarse, más que como una mónada aislada (según lo estudiaba Lagmanovich), en formas agregadas –auténticas mórulas narrativas–. Al abordarlas, los críticos suelen tomar como centro de referencia (porque gran parte de las obras también lo hacen) la novela. Andreas Gelz, en su estudio sobre la tradición de la escritura breve en francés, observa que esta surge a mediados del siglo XX en tensión con la novela, ya que autores como Barthes, Perec o Grangaud asumirían esta como punto de referencia, aunque cuestionándola “como forma y género literario” (2010, 116) mediante la abolición de la secuencialidad temporal y de la causalidad. En otros casos, tanto o más que la novela, el horizonte de expectativas genéricas que se afirma y se niega mediante la escritura breve y dis-

---

6. No es nuestra pretensión aquí tomar partido entre los autores que consideran fundamentada la autonomía genérica del microrrelato (Lagmanovich 2005; 2006; Valls 2008; 2012; Andres-Suárez 2010; 2012) y los que, como Roas (2008; 2010), aportan argumentos para considerar el microrrelato una variante más dentro de un género tan amplio y polimorfo como el cuento moderno.

persa podría ser el ensayo, con la veta autobiográfica, personal, que le es propia desde la formulación del género por Montaigne (pienso en las notas de Barthes y en el Genette de *Bardadrac*, *Codicille* y *Apostille* que, además, se presentan bajo la forma de diccionarios o enciclopedias). En tales casos, la única unidad temática y argumental que presta sentido final al conjunto de anotaciones es, en una *mise en abyme* que compromete lo extraliterario con lo literario, la persona del autor con el texto presentado bajo el signo de su nombre.

Lo cierto es que estas mórulas narrativas son muy frecuentes en la producción literaria de las últimas décadas y –lo que quizá es más importante– se presentan bajo formas tan variadas que la crítica ha respondido multiplicando las categorías clasificatorias, como con acierto ha sintetizado Gelz (2015, 129), desde el “fragmentarismo”, hoy más bien postergado a causa de sus connotaciones románticas y nostálgicas de una supuesta unidad primigenia,<sup>7</sup> hasta opciones en favor de lo serial, lo cíclico o lo fractal. Este último término, que se ha impuesto exitosamente en los últimos años, es el que prefiere Zavala.

Aunque su estudio no se aplica al microrrelato, sino al cuento, no es impropio acudir al estudio de Antonaya acerca de los ciclos de relatos. En él la autora examina, desde una perspectiva teórica e historiográfica, las relaciones operantes entre las partes y el todo en un conjunto de obras que se han asimilado a la novela o el cuento, cuando las relaciones para e hipotácticas entre las unidades narrativas componentes dan lugar a obras que se acogen a un género diferente, en todo caso intermedio entre ambos, que sería el ciclo de cuentos, cuya visibilidad en las letras hispánicas es –como Antonaya de hecho señala– considerablemente menor que en otras tradiciones, especialmente la

---

7. Vicente Luis Mora nos recuerda que lo fragmentario no es una forma de discurso o pensamiento, sino la forma pura del pensamiento, y con Talens diferencia entre *escritura fragmentada* y *escritura fragmentaria* (93). Mientras que los textos acogidos a la primera de esas categorías remiten a una unidad reconocible, reconstruible, los segundos están huérfanos de esa unidad última que los articularía en un todo comprensible más allá del puro conjunto de fragmentos. Por su parte, Fernández Mallo habla de “la falacia del objeto fragmentado” (191) y advierte que “afirmar que una obra es fragmentada equivale a no haber entendido la mecánica interna de la misma. En efecto, en sentido estricto, no puede existir una obra absolutamente fragmentada, pues, de existir, el cerebro no podría tan siquiera percibirla como tal” (195). Llamamos fragmentada a la obra que no presenta un vector temporal en su disposición externa ni tampoco en la narrativa interna, reconstruible por el lector: “La lógica interna de la obra fragmentada se conduce por otro tipo de criterios, por ejemplo, analógicos, conceptuales, relaciones semánticas y metafóricas”, de manera que la enciclopedia sería un buen ejemplo de esa narración a la que insistimos en llamar *fragmentada* a pesar de que el término “no es inocente, oculta un vicio que conviene señalar. Decir que algo es fragmentario alude a la presunta existencia de un mundo previo, perfectamente unido y estable, que después fue roto” (195).

anglosajona, pese a que no faltan ejemplos. Aunque *Todas las madres del mundo* no constituye, en modo alguno, un ciclo de cuentos, las observaciones de Antonaya para este género nos ayudan a calibrar mejor los recursos de este libro deliberadamente concebido fuera de los géneros al uso.

Lo primero que observamos es que no existe en el libro de Gustavo Martín Garzo una trama-marco. Sin embargo, este recurso facilitador de la hipotaxis, característico de las antiguas colecciones de cuentos, al estilo de *Las mil y una noches*, el *Sendebár*, el *Calila e Dimna* o *El conde Lucanor*, no es ajeno al autor que nos ocupa. Son varias las novelas de Martín Garzo en las que el género se tensiona, aproximándose al modelo de ciclo narrativo: Antonaya (450) propone como ejemplo *Las historias de Marta y Fernando* (cuyo título ya apunta a esa pluralidad narrativa), pero otras plenamente identificables como novela revelarían, en un análisis narratológico detenido, una compleja estructura en que parataxis e hipotaxis de diversos grados se combinan para dar cabida a historias puestas en boca de diferentes personajes que, de este modo, actúan como personajes-narradores al estilo de *Las mil y una noches*. Es el caso de *La soñadora* (2001) y *Donde no estás* (2016), aunque en mayor o menor medida casi todos los títulos del autor recurren a esta fórmula narrativa. No sucede así en *Todas las madres del mundo*, donde el papel que la instancia narrativa de la historia-marco desempeñaba en aquellas colecciones vienen aquí a ejercerlo elementos paratextuales como puedan ser el título, la materialidad del libro en su concepción editorial acompañada de imágenes, etc. Sin duda, nos encontramos ante un adelgazamiento de los lazos intratextuales en que descansaba la literatura cíclica, pero adelgazamiento no significa absoluta desaparición, y la agrupación de los textos es relevante, aunque de una manera temática más que argumental.

Las piezas narrativas que componen *Todas las madres del mundo* no guardan entre sí ningún tipo de orden relacional con un sentido progresivo. Aunque en la primera edición los textos iban numerados, significativamente esta indicación desaparece en las ediciones posteriores, y el único retazo de continuidad entre las piezas –exiguo, aunque no desestimable– viene dado por las referencias cruzadas entre unas y otras. A pesar de que *stricto sensu* cada una de las 59 estampas son argumentalmente independientes (si es que de argumento puede hablarse, pues el desarrollo narrativo es exiguo), la fuerte unidad de sentido que entrelaza las historias bajo el motivo de la maternidad actúa no solo como aglutinante, sino como marco de significado, ya que es de la acumulación de casos o estampas de la que surge el sentido final, aunque abierto,

del libro, y en el que cada una de ellas funciona plenamente. Desgajar alguna no le arrebatara toda su significación, pero sí aspectos importantes de ella. A ello se suma que la independencia queda atenuada por los sutiles lazos que se tienden entre los textos: si bien en ningún caso uno de ellos da continuidad narrativa a otro, con notable economía de medios se hace explícita una conexión que en casi todos los casos afecta a textos que aparecen juntos en la ordenación del libro, de manera que la *contigüidad* es también, en esas ocasiones, una *continuidad*. Y una continuidad que además busca el contraste. Porque en prácticamente todos los casos la vinculación se logra solo mediante un conector (de ahí que hablásemos de economía de medios) y, casi siempre este es de carácter adversativo. En algunos casos, los textos no son contiguos, por lo que el conector tiene un efecto de cohesión más llamativo. Así, “Las madres imprudentes” (el noveno de la colección) comienza: “Pero también había madres que amaban los peligros” (39), que establece una conexión lógica y de continuidad con “Las madres temerosas”, que ocupa el sexto lugar y comienza “Era normal que las madres se angustiaran por cualquier cosa” (31). Solo en una ocasión el autor recurre a un conector aditivo, al comenzar “Las que se infantilizan” con la afirmación “Y había mujeres que parecían volverse niñas cuando parían” (44); en este caso el efecto de extrañamiento se logra porque realmente no existe ningún tipo de continuidad con el texto anterior, de manera que el conector no supone una vinculación discursiva al elemento precedente, sino una ilación más difusa con todas las partes del libro (las precedentes y las siguientes), indicando que existe una solidaridad de sentido entre ellos. Muchos menos son los casos en que el texto contiene una referencia interna explícita a algún otro ejemplo del libro: uno de ellos es “Las madres pulpo”, que comienza “Si en las sabanas africanas las madres más envidiadas eran las elefantas, en los fondos marinos eran sin duda las madres pulpo” (127), y que por tanto remite a “Las madres elefante”; otro caso lo encontramos en “Las madres fantasiosas”, donde se señala: “Estas madres podían confundirse con las temerosas, que también se pasaban el día de sobresalto en sobresalto” (63).

Por lo que respecta a la narratividad interna, de cada uno de los textos, esta es escasa, aunque no completamente nula. Lo expositivo y lo descriptivo prevalecen sobre lo narrativo, especialmente en la parte inicial de cada texto, que semeja una entrada de diccionario o manual; pero la semblanza –el cuerpo de la entrada correspondiente a cada uno de los tipos de madre– implica la explicación de su comportamiento, y esta constituye un relato, si bien breve y sumamente abstracto. Tal abstracción es efecto de la ausencia de un cronoto-

po y de personajes individualizados. Si Antonaya señala la unidad de tiempo y, sobre todo, de lugar, como elementos cohesionadores de gran importancia en el ciclo de cuentos, en *Todas las madres del mundo* encontramos que la única unidad es que ninguno de los relatos tiene siquiera una localización particular identificable, más allá de menciones generales y sumamente imprecisas (el parque, la calle, la escuela, la butaca de un cine). La imprecisión se intensifica más aún al no haber en ninguna de las estampas un solo personaje individualizado; ni siquiera un personaje que aparezca en singular. Siempre, sin excepción, estas notas están protagonizadas por personajes colectivos y plurales: “las madres” agrupadas por diversas actitudes y perfiles. Sin embargo, al avanzar en la lectura de cada uno de los breves textos, comprobamos que lo descriptivo cristaliza en la exposición de un comportamiento particular, una estampa sumamente concreta que contrasta con el protagonismo colectivo. Como se puede ver en este ejemplo, la exposición del tipo de madre cobra rápidamente la forma de un mínimo relato que lo ilustra, y que a la concreción –en principio incompatible con la exposición de una tipología general– une lo extravagante o disparatado, introduciendo un elemento de ironía:

“Las madres hacendosas”

Las madres hacendosas no dejaban ni un solo momento de lavar, limpiar y ordenar la casa. Bañaban a su pequeña tres veces al día, la cambiaban de ropa siempre que podían, aireaban su cuarto, y todo a su alrededor tenía que relucir como un espejo. Y no era tanto que estuvieran obsesionadas con los microbios o que fueran unas perfeccionistas, que a lo mejor antes de tener a su hijita ni siquiera se habían preocupado de la casa, sino que a partir de su nacimiento había despertado en ellas su dulce alma de criadas. Eso era la maternidad para ellas, como entrar en una casa a servir. Y su hija, claro, era la única dueña. Tenían que estar pendientes de su ropa, de los horarios de sus comidas, de sus baños y de sus sesiones de belleza, pues su única misión era que no le faltara de nada y que siempre estuviera impecable. Y luego, les bastaba con verla tan resplandeciente en su cochecito lleno de medallones y de sábanas bordadas para sentir el orgullo legítimo que debían de sentir las doncellas rusas que atendían a los hijos del zar cuando, después de arreglarlos y peinarlos, los dejaban en manos de sus padres para que estos los mostraran en las recepciones a los embajadores extranjeros. ¡Y pensar que los bolcheviques los habían mandado matar! El mundo está completamente loco. Qué tenía que ver la re-

volución con la muerte de unos niños tan educados. Bastaba este pensamiento, y el recuerdo de esa matanza cruel, para que sus corazones se estremecieran con la idea de que a su hijita pudiera pasarle algo igual y que fuera presa de la locura, por ejemplo, del repartidor de butano. Pero enseguida, sobre todo cuando terminaban de vestirla y se la quedaban mirando como si fuera la Virgen Niña en un altar engalanado, aquellos temores desaparecían. Entonces estaba tan guapa que, de no haberles parecido una falta de respeto, se habrían puesto a bailar y a batir palmas ante ella. Luego salían a la calle y elegían para pasear los lugares más frecuentados. “¿A que no has visto nada igual?”, parecían preguntar con sus ojos a los paseantes cuando pasaban a su lado. Y, si por ellas fuera, habrían llevado una campanilla para advertirles a todos que estuvieran atentos y que no se perdieran aquella hermosura. Y cuando finalmente se detenían en uno de los bancos del paseo, su excitación era tanta que no podían evitar inclinarse sobre su hijita y preguntarle al oído con su mejor sonrisa: “¿Quiere algo más la señora?”. (116-17)

El protagonista, gramaticalmente plural, se comporta de un modo que sorprende por ser, en su estrambótico comportamiento, sumamente particular e individualizado, y pese a la brevedad del texto observamos cómo, en su deriva *in crescendo* hacia el absurdo, contiene incluso el germen de un “relato dentro del relato” –la fantasía de la obnubilada madre sobre los hijos del zar–, convocado por el hilo de conciencia (plural) de las madres hacendosas, aunque expuesto por el narrador mediante un estilo libre indirecto que encontraremos en otras páginas del libro.

En “Las madres envidiosas” encontramos otro ejemplo de planteamiento en principio plausible que, sin embargo, evoluciona hacia un desenlace descabellado. El texto comienza describiendo la escena cotidiana de las madres que en el parque preguntan los adelantos de los demás niños (“se enteraban de si dormía bien o mal, si era buen comedor, si ya se miraba las manos o había empezado a articular sílabas y a llevarse los objetos a la boca”, 260), para enseguida describir las fantasías de algunas madres –las madres envidiosas del título–, que miraban con codicia los hijos de las otras, a los que siempre encontraban cualidades mejores que las de sus propios bebés:

Y tenían a menudo la tentación del rapto, de aprovechar un instante en que las madres de los bebés más rollizos estuvieran distraídas para cambiarlos por el suyo y escapar a toda prisa [...] Su fantasía [era] ir tomando

de los bebés ajenos sus partes mejores y cambiarlas por las del suyo. De forma que de uno tomarían los pies, de otro los ojos y las orejas, de otro su apetito y sus carnecitas tan prietas, o de otro, en fin, el brillo de su piel o aquellas encías perfectas donde dos pequeños dientes anunciaban dulces perversidades. Y así, un buen día tendrían por fin con ellas al bebé perfecto, y serían la envidia de todas. (261)

No menos sorprendente es el desenlace de “Las madres dadivosas”, donde el carácter positivo que en principio tiene el rasgo que representa esta categoría se desarrolla de manera imprevisible y, sobre todo, en conflicto con los sentimientos asociados a la maternidad.

Pertenecían a esa clase especial de seres que solo saben disfrutar de las cosas a través de los demás. De niñas solían dar a sus compañeras y amigas todo lo que tenían: los lapiceros, los compases, las gomas del pelo, la merienda. Si iban con una amiga a la pastelería y solo tenían dinero para comprarse un pastel, preferían que fuera su amiga quien se lo comiera; cuando salían con chicos, estos conseguían con facilidad lo que querían, pues negarles algo le habría parecido una descortesía imperdonable. Y no es que ellas no tuvieran deseos, sino que lo que verdaderamente las fascinaba eran los deseos de los demás. Vivían para satisfacer esos deseos, puede que porque ellas mismas fueran incapaces de sentirlos, o al menos con el mismo grado de intensidad. ¿Importaba saber la razón? En realidad el mundo estaba lleno de seres así, cuya vida era estar a la escucha de lo que querían los otros. Los grandes cocineros, las chicas de los clubs, los gondoleros que paseaban a los enamorados, los escritores y los cineastas, pertenecían a este tipo de seres que, después de ayudar a las novias a bañarse y a preparar su ajuar, las acompañaban hasta los brazos de sus amantes limitándose a pedirles que tuvieran cuidado. Por eso, cuando alguna de ellas tenía finalmente un niño, se transformaba para él en una madre maravillosa que solo vivía para satisfacer sus caprichos. Pero también tenía reacciones extrañas que sus conocidos y familiares no podían entender. Por ejemplo, cuando en los paseos soleados se encontraba con una amiga, y de pronto, al verla inclinarse sobre sus hijitos con el rostro iluminado por el deseo, le decía sin pensárselo: “¿Te gusta? Pues si quieres te lo doy”. (63-65)

La generosidad del tipo aquí descrito se torna inesperadamente ligereza o friolidad, rasgos casi incompatibles con la idea de maternidad al uso; el efecto

de sorpresa resulta potenciado por la súbita introducción del estilo directo (“¿Te gusta? Pues si quieres te lo doy”) en una frase que queda suspendida, sin respuesta, dejando el desenlace enigmáticamente abierto.

En los ejemplos que acabamos de citar, como en todos los demás del libro, el tiempo verbal predominante es el pretérito imperfecto, que por una parte aleja temporalmente la acción –aunque nunca aparecen precisiones que sitúen esta en un tiempo concreto– y, por otra, la impregna de un aspecto durativo. El resultado es, pues, que las estampas se sitúan en un tiempo “fuera del tiempo”, más mítico que cronológico, el mismo tiempo de los cuentos tradicionales (el imperfecto es también el tiempo gramatical que utilizan los niños cuando juegan a recrear una realidad diferente de la inmediata y tangible, en el llamado uso lúdico del pretérito imperfecto). Los ejemplos se suceden de principio a fin, pues todos y cada uno de los textos son abordados desde esa perspectiva temporal, y ese predominio absoluto del pretérito imperfecto solo se compensa en ocasiones en aras de la *consecutio temporum* o del estilo directo, introducido ocasionalmente.

Si el título es el elemento peritextual fundamental en el que descansa la unidad de sentido de la obra, el cambio de *Pequeño manual...* a *Todas las madres del mundo* no debe ser pasado por alto. El primero contenía una indicación genérica (Genette 52), al presentarse como *manual*, que identificaba el libro como un catálogo no únicamente descriptivo, sino también prescriptivo –aunque el adjetivo *pequeño* rebajase un tanto las pretensiones de autoridad. Este título vincula la obra nuevamente a *El amigo de las mujeres*, donde el término *amigo* podía ser tomado en el sentido de guía o prospecto (similar al que en inglés tiene *companion*, aunque este último suele subordinarse a otro libro al que complementa). Se trata de un título que adscribe de entrada el libro, genéricamente, al manual o catálogo, la obra de referencia, no ficcional (recordemos que en la *web* de Carmen Balcells el libro aparece clasificado como no ficción). Son, como la enciclopedia, libros en los que el orden cronológico (incluso el orden cronológico no lineal) deja de ser pertinente, en favor del orden topológico (Fernández Mallo 157). La sustitución de ese primer título por el de *Todas las madres del mundo* omite la adscripción genérica explícita, y tal vez busque evitar lo que en *Pequeño manual* pudiera sonar a prescripción –a pesar de que el sentido irónico de tal prescripción resultaba claro desde el índice del libro–. No obstante el cambio, el libro continúa presentándose morfológicamente como una tipología o repertorio, si bien sumamente atípica, como comprobamos al examinar cada una de las entradas.

La numeración de los textos que aparecía en *Pequeño manual de las madres del mundo* se suprime en *Todas las madres del mundo* (2010; 2018), pero sí se mantienen los títulos que encabezan los textos. De los cincuenta y nueve marbetes, treinta y seis siguen una misma estructura sintáctica: comienzan por “Las madres” y les sigue un adjetivo, o bien un sustantivo o un complemento prepositivo en función adjetival del núcleo nominal “madres”. Así, “Las madres trape-cistas”, “Las madres ciegas”, “Las madres vampiro”, “Las madres de los poetas”, “Las madres de los asesinos”, etc. En un caso el orden se invierte, antecediendo el adjetivo al sustantivo: “Las otras madres”. Del resto de textos, ocho siguen una estructura similar a la anterior, aunque omitiendo precisamente el sustantivo “madres” (“Las ogresas”, “Las que se infantilizan”, “Las que mataban por pena”, “Las que abortaban”), cinco rótulos más desplazan el objeto de interés, y comienzan “Los hijos” o “Los niños”, o en un caso “El niño”. Un conjunto minoritario no sigue ninguno de estos esquemas: “El corazón”, “Las enseñanzas de la demografía”, “El jardín imperfecto”, “El canto más hermoso”, “Lo que callan las madres”, “Los tres cerditos”, “El complejo de Edipo” y “La Virgen María”. Aun dentro del primer grupo, el más numeroso y que mayor cohesión presta al conjunto, podemos diferenciar entre aquellos títulos en los que el complemento adjetival hace referencia no solo sintáctica sino también semántica a las madres, y aquellos en los que la referencia semántica se desplaza a los hijos. Entre los primeros se encontrarían, por ejemplo, “Las madres fantasiosas”, “Las madres pájaro” o “Las madres hacendosas”; el segundo grupo lo conforman “Las madres de los príncipes” o “Las madres de los santos”.

Esta reiteración de los epígrafes que rotulan cada uno de los textos –las entradas, podríamos decir– confiere una fuerte unidad y refuerza la impresión de taxonomía o nomenclátor. Sería, de hecho, la marca más visible de que nos encontramos ante un libro de naturaleza cíclica, donde la tensión entre el todo y las partes resulta definitoria (ver Antonaya 456). La ocasional ruptura de ese modelo (ocasional pero repetida, pues se produce en ocho ocasiones) tiene el efecto de desestabilizar el canon que se propone, apuntando sus grietas e inconsistencias, la incapacidad, en fin, de toda estructura rígida para dar cuenta de algo complejo y entrópico como la maternidad. Al valorar el papel de los epígrafes en la cohesión del libro estaríamos tratando con su estructura externa; por lo que respecta a la interna, es inexistente en este caso, porque como ya hemos señalado no estamos ante un ciclo de relatos, sino ante un libro donde la narración –y más la que esperaríamos encontrar en el todo resultante de la suma de las partes– desaparece, dejando su lugar a la pura mostración clasi-

ficatoria, como es propio en el repertorio, el muestrario y, en fin, en la literatura taxonómica.

Es muy llamativo que, pese a presentarse como un catálogo o un repertorio, el libro no respete el orden alfabético propio de diccionarios y enciclopedias, antitético del orden cronológico que asociamos al relato. En el libro de Martín Garzo el orden alfabético parece haber sido sustituido por un azar topológico, aunque no podemos obviar que el alfabeto es ya en sí mismo un orden perfectamente arbitrario que cuestiona la propia noción de orden relacional, entendiendo este como motivado o causal. En este sentido, choca el recurrir a la taxonomía, una forma ideada para la organización y jerarquización de los seres y objetos del mundo, a fin de conformar un libro que, a la postre, resulta evidentemente ajerárquico, cercano al álbum que Barthes propugna como adecuada representación del mundo en tanto este (esta) es “no-uno, no jerarquizado, disperso, puro tejido de contingencias, sin trascendencia” (Barthes 255): podríamos sustituir aquí *mundo* por *madre*, y leyendo en femenino los adjetivos que Barthes concatena, estaríamos ante una cabal descripción de *Todas las madres del mundo*.

Ya hemos señalado que la mención del género *manual* en el título original vinculaba este libro a *El amigo de las mujeres*, pero en este último no se observaba la disposición orgánica semejante al catálogo. Sí hay otro título en el que participa, junto a otros autores, Martín Garzo, que opta por esa ordenación topológica –por una variante, además, con amplia tradición en la literatura hispánica contemporánea–. Me refiero al libro colectivo *Bestiario* (1997), en que la editorial Siruela quiso dar continuidad al género medieval, ya revitalizado por autores hispanoamericanos como Arreola, Borges o Cortázar, reuniendo seis animales imaginados por Joan Fontcuberta, José María Merino, Miquel de Palol, Álvaro Pombo y José Luis Sampedro, además de Gustavo Martín Garzo, que participó con la descripción de una criatura llamada “Block”. Aunque *Todas las madres del mundo* no es un bestiario, tiene importantes puntos de contacto con el género, con el que establece una relación ambivalente.<sup>8</sup> Por una parte, en ninguno de sus dos títulos este libro se adscribe

---

8. Interesante es, asimismo, el caso de *Bestiaria vida*, de la mexicana Cecilia Eudave, aparecido en México en 2008 y editado en España en 2018. Aunque se trata de una novela y no propiamente de un bestiario, los diferentes miembros de la familia de la narradora y protagonista son retratados como animales (la Basilisco, el Licántropo, el Búfalo...); aunque la obra es muy diferente de *Todas las madres del mundo*, ambas coinciden en su conexión con la tradición de los bestiarios para poner en solfa el ámbito de la cotidianidad y las convenciones familiares y domésticas.

a dicho modelo, y no puede decirse de él que se ajuste por completo a la definición de *bestiario*, “un libro de bestias, una clase de enciclopedia o un compendio de las descripciones, y, en muchos casos, representaciones gráficas de animales fantásticos e inusuales, aunque otras veces de animales más bien comunes y pedestres” (Mendieta, cit. en González García 85). Aparecen algunas bestias, sí, tanto fabulosas (ogresas y vampiros) como comunes (jirafa, elefante, pulpo, pez...), pero —y ahí reside buena parte de lo perturbador del libro— mezcladas con otros textos que corresponden a perfiles humanos. Al reunir, sin discriminación ni agrupación alguna, las primeras con las segundas, en cierto modo las equipara todas.

González García clasifica los bestiarios españoles actuales en tres tipos: “1) el bestiario que refleja la condición o las conductas humanas o el *bestiario moral*; 2) el bestiario que pretende mostrar lo poético, lo maravilloso o lo extraordinario; 3) el *bestiario cómico*” (85). *Todas las madres del mundo* reúne rasgos característicos del género en sus tres variantes. La homologación de madres monstruosas o animales con madres corrientes y la asociación de todas ellas a comportamientos paradigmáticos acercaría el libro a la primera categoría, pero todos los textos poseen evidentes connotaciones líricas,<sup>9</sup> y la frecuente exageración o desarrollo absurdo de algunas conductas conducen a un efecto cómico. Respecto del lirismo, cabe señalar que, si bien el bestiario lírico suele estar “compuesto, en su gran mayoría, por seres fantásticos” (89), el de Martín Garzo, en un giro de tuerca, es lírico pese a estar compuesto en su mayor parte por seres reales (madres humanas o animales), aunque reducidos a un tipo, a la encarnación por antonomasia de un rasgo. El empleo del pretérito perfecto, ya comentado, aleja la acción temporalmente a la vez que, en el plano aspectual, la deja suspendida, de manera que se acentúa la impresión de fantasía e irrealidad. Por lo que respecta al humor, es fundamental advertir que las ediciones de 2010 y 2018 incorporan un peritexto, unas líneas del propio autor en la contracubierta, que se pronuncian explícitamente acerca del sentido de su libro, apelando justamente al humor como clave del mismo: “Las madres, nuestro primer amor... He escrito este libro para que ellas sean felices leyéndolo. O, mejor dicho, para que prolonguen con su lectura la felicidad que sienten junto a sus niños y disipen, con un poco de humor e ironía, el miedo de verlos crecer”. No solamente es interesante el contenido de esta clave de

---

9. También “Block”, el animal creado por Martín Garzo para el *Bestiario* de Siruela, pertenecería a esta segunda categoría (González García 90).

lectura, sino el hecho mismo de que no aparezca en la primera edición y sí en las dos posteriores, tal vez en respuesta a posibles lecturas reduccionistas o suspicaces de este atípico catálogo de maternidades.

Por último, la relación con los bestiarios y también con otros libros de carácter referencial y tipológico nos conduce a replantear el papel de los dibujos y fotografías de las tres ediciones. Si bien, como ya apuntamos, estos no abren el libro a una significación intermedial (de ahí que haya sido posible reeditarlos manteniendo casi idénticos textos, pero ilustrado de tres maneras diferentes, sin alterar en lo fundamental el sentido del libro), su presencia sí acentúa la relación con los géneros enciclopédicos, donde a menudo las imágenes complementan la información brindada por las palabras. En particular, es frecuente en los bestiarios la presencia de imágenes y texto (aunque podemos encontrar también bestiarios sin imágenes, así como otros que consisten únicamente en imágenes, sin texto; González García 84).

La participación del lector como intérprete del sentido cíclico final (Antonaya 454) se produce en función de su horizonte de expectativas sobre la obra y su adscripción genérica, o, en palabras de Antonaya, de sus “prejuicios sobre su conocimiento del género y comparaciones con otras obras parecidas o diferentes” (455). En este caso, el referente para los lectores de *Todas las madres del mundo* no será tanto el ciclo de cuentos como el catálogo literario, la enciclopedia de seres fabulosos o el bestiario, por un lado, y por otro la microficción de baja narratividad –de popularidad extraordinariamente emergente en las últimas décadas. Ahora bien, si comparamos el uso que *Todas las madres del mundo* hace del marco genérico del manual o el diccionario con los ejemplos que Gómez Trueba examina al estudiar las “falsas novelas” construidas como libros de referencia, concluiremos que no existe en este caso la ambigüedad perturbadora que hace al lector dudar sobre el contenido de lo que tiene entre manos, como sí sucede con *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño, *Quimera* 322 de Vicente Luis Mora o el *Catálogo de libros excesivos, raros o peligrosos* de Juan Bonilla (tres de los ejemplos analizados por Gómez Trueba), y como sí sucedería, por ejemplo, si Martín Garzo se hubiese decantado por proponer su libro como un falso manual de psicología, o de autoayuda para madres en apuros. No existe en este caso esa dimensión pragmática, y no se implica la recepción y descodificación del libro en relación con su género literario. Pero ello no quiere decir que *Todas las madres del mundo* no ironice con los manuales, catálogos y repertorios que despliegan casuísticas totalizadoras que pretenden agotar, en su descripción –y su prescripción– las po-

sibilidades de lo real, en especial de una realidad mucho más compleja e irreductible de lo que los manuales tratan de presentar, como es la maternidad.

Así pues, esta colección de breves prosas se articula en la forma de un volumen sin ilación narrativa global, cuya unidad es temática, algo frecuente en los microrrelatos; pero el autor rehúsa adscribir la obra a tal género, y en su lugar prefiere remitir a la obra referencial, taxonómica. Si bien la indicación genérica *manual* del primer título desaparece en el segundo, la recopilación de tipos maternos que configuran una galería de comportamientos continúa respondiendo al modelo del inventario o el catálogo, aunque arbitrario en sus categorías (aparecen algunos animales pero no todos, se entremezclan con los monstruos imaginarios y los tipos humanos, que a su vez unas veces responden a cualidades morales y otras a circunstancias sociales, etc.); además, el desarrollo de las explicaciones correspondientes a cada tipo resulta en la mayor parte de las ocasiones chocante. La completa recensión que promete el título definitivo pone en evidencia, antes que ninguna otra cosa, su inevitable fracaso, de la misma manera que el “Emporio celestial de conocimientos benévolos” que Borges imaginó –y que dividía, recordemos, los animales en “a) pertenecientes al Emperador b) embalsamados c) amaestrados d) lechones e) sirenas f) fabulosos g) perros sueltos h) incluidos en esta clasificación i) que se agitan como locos j) innumerables k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello l) etcétera m) que acaban de romper el jarrón n) que de lejos parecen moscas”– ponía en evidencia que “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” (Borges 301).<sup>10</sup> En efecto, toda literatura taxonómica es una propuesta de clasificación arbitraria, y su arbitrariedad se apoya sobre una hipótesis, un apriorismo conceptual o identitario –la conjetura a la que apunta Borges–, tan inmotivado en términos absolutos como necesario en el sistema que sobre él se construye: en este caso, tal apriorismo identitario es la categoría “madre”.

## CONCLUSIONES

Aunque presenta proyecciones maternas sobre los bebés que rayan lo enfermizo (“Las madres hacendosas”, “Las madres envidiosas”), casos de narcisismo materno que reducen al hijo al papel de un objeto y casi un fetiche (“Las madres sublimes”, “Las madres despreocupadas”), representaciones amenaza-

10. Borges se refiere a esta enciclopedia china titulada “Emporio celestial de conocimientos benévolos” en “El idioma analítico de John Wilkins”, relato incluido en *Otras inquisiciones* (1952).

doras de la figura materna (“Las ogresas”, “Las vampiras”), otras de carácter imaginativo y fantástico (“Las madres canguro”, “Las madres pez”) y algunas más con un compromiso social o político (“Las que abortaban”, “Las enseñanzas de la demografía”, “Las madres solidarias”, “Las madres ricas”), el libro elude dar una imagen restrictiva de lo materno para ofrecer un mosaico de realizaciones de la maternidad. Cabe recordar en ese sentido la advertencia de Jacqueline Rose, quien hace notar la gazmoñería imperante aún al abordar el tema, y sentencia: “si a una madre se le quita todo menos los sentimientos más anodinos y dulzones, no quedará nada debajo” (105).

El análisis que hemos llevado a cabo demuestra que, pese a encontrarse fuera del corpus de obras que mayor reconocimiento han reportado a su autor, no es en absoluto un libro marginal, si atendemos a los intereses a los que en él da cauce y a las soluciones literarias con las que lo hace. El asunto de la maternidad y las relaciones maternofiliales es central en toda su obra. Pero es cierto que la historia textual del libro, y sobre todo la elección de una escritura breve, constituye una cierta marca de heterodoxia dentro del canon del autor, quien además rechaza la etiqueta genérica de microrrelato. La articulación temática no tiene correlato argumental ni expositivo: como hemos visto, no hay orden, si por tal entendemos continuidad o progresión, ni una serialidad más allá de la unidad de tema. El género más similar sería el del libro enciclopédico, la taxonomía en sus diversas realizaciones: esta tipología de madres presenta, en particular, puntos en común con los bestiarios, género al que ya Martín Garzo se había acercado en una ocasión, y que brinda una excelente conjunción de lo moral, lo lírico y lo humorístico. Como toda taxonomía, el punto de partida es un apriorismo conceptual, que en este caso es la madre, constructo teórico a partir de nuestra percepción y nuestra experiencia, que no es esencial, sino histórica y factual; por tanto, la taxonomía es también una plantilla cultural que no se limita a describir las maternidades, sino que las construye. En este caso, la selección de un número arbitrario –cuando lo que promete el título es ofrecer un “manual” o presentarlas a “Todas”–, el manejo de criterios deliberadamente dispares al establecer las categorías y el desarrollo fantasioso de cada una de las entradas de los distintos tipos hace justo lo contrario de lo que una clasificación pretendería hacer: pone en evidencia que esta no es completa, que no es homogénea ni esencial, sino caprichosa, y que nuestra impresión sobre los comportamientos de las madres –sean tópicos culturales o perfiles descritos por autoridades del psicoanálisis– pueden ser también contemplados a la luz del humor.

OBRAS CITADAS

- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Andres-Suárez, Irene. *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa. “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”. *Rilce* 16.3 (2000): 433-78.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Texto establecido, anotado y presentado por Nathalie Léger. Ed. Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Círculo de lectores, 1992.
- Eudave, Cecilia. *Bestiaria vida*. León: Eolas, 2018.
- Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Círculo de lectores, 2018.
- Gelz, Andreas. “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”. *Poéticas del microrrelato*. Coord. David Roas. Barcelona: Arco Libros, 2010. 101-18.
- Gelz, Andreas. “Microrrelato y novela – convergencias y divergencias”. *Micro-Berlín: de minificciones y microrrelatos*. Coords. Ottmar Ette y otros. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2015. 127-37.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- Gómez Trueba, Teresa. “Sobre la estética de la impostura: se buscan falsificadores de la novela actual”. *Artes del ensayo: revista internacional sobre el ensayo hispánico* 1: 23-42.
- González García, Francisco. “Nuevos bestiarios en la literatura española contemporánea”. *Lectura y signo* 11 (2016): 83-93.
- Lagmanovich, David. *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Martín Garzo, Gustavo, José María Merino, Joan Fontcuberta, Álvaro Pombo, Miquel de Palol y José Luis Sampedro. *Bestiario*. Madrid: Siruela, 1997.
- Martín Garzo, Gustavo. *Pequeño manual de las madres del mundo*. Barcelona: RqueR, 2003.
- Martín Garzo, Gustavo. *Todas las madres del mundo*. Barcelona: Lumen, 2010.
- Martín Garzo, Gustavo. *Todas las madres del mundo*. Barcelona: Destino, 2018.

- Martín Garzo, Gustavo. *Elogio de la fragilidad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.
- Morán Rodríguez, Carmen. “El espacio en la narrativa de Gustavo Martín Garzo”. *Trece miradas al espacio en la narrativa de Castilla y León*. Eds. María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2010. 159-97.
- Morán Rodríguez, Carmen. “El habitante del laberinto”. *Análisis: revista de psicoanálisis y cultura de Castilla y León* 24 (2012): 70-77.
- Morán Rodríguez, Carmen. “*El valle de las gigantas* de Gustavo Martín Garzo: una reescritura de Hilas y las ninfas”. *Amaltea: revista de mitocrítica* 6 (2014): 259-86.
- Mora, Vicente Luis. “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica”. *Cuadernos hispanoamericanos* 783 (2015): 91-103.
- Núñez de la Fuente, Sara. “El arquetipo de la Gran Madre: una lectura junguiana de *La puerta de los pájaros*”. *Siglo XXI: literatura y cultura españolas* 12 (2014): 157-79.
- Núñez de la Fuente, Sara. “La leyenda del unicornio en *La puerta de los pájaros* de Gustavo Martín Garzo”. *Elos: revista de literatura infantil y juvenil* 3 (2016): 167-202.
- Núñez de la Fuente, Sara. *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias*. 2017. Universidad de Valladolid, tesis doctoral. <<https://uva-doc.uva.es/handle/10324/26554>>.
- 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. “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”. *Poéticas del microrrelato*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2010. 9-42.
- Rose, Jacqueline. *Madres: un ensayo sobre la crueldad y el amor*. Trad. Carlos Jiménez Arribas. Madrid: Siruela, 2018.
- Sánchez Sousa, Elisa. “Entrevista a Gustavo Martín Garzo”. *Subverso* 4 julio 2014. 21 de octubre de 2020. <[www.subverso.es/?p=3128](http://www.subverso.es/?p=3128)>.
- Sánchez Sousa, Elisa. “La narrativa breve de Gustavo Martín Garzo: *El amigo de las mujeres*”. *La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI (Actas del I Congreso Internacional de la AEPE. Universidad Isabel I de Castilla, Burgos, 20-24 julio 2015)*. Eds. María Pilar Celma Valero, María Jesús Gómez del Castillo y Carmen Morán Rodríguez. Valladolid: Agilice, 2016. 445-56.

- 21 de octubre de 2020. <[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_50/congreso\\_50\\_52.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_50/congreso_50_52.pdf)>.
- Santos Zas, Margarita. “El mundo fantástico de Martín Garzo: *El lenguaje de las fuentes*”. *Sobre literatura fantástica: homenaje ó profesor Antón Risco*. Eds. María Jesús Fariña Busto y Dolores Troncoso Durán. Vigo: Universidade de Vigo, 2001. 243-60.
- Tseng, Li-Jung. *Aproximación crítica al mundo novelístico de Gustavo Martín Garzo (1986-2002)*. 2008. Universidad de Valladolid, tesis doctoral.
- Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- Valls, Fernando. *Mar de pirañas: nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto, 2012.
- Zavala, Lauro. “Los estudios sobre minificción: una teoría literaria en lengua española”. *El Cuento en red: estudios sobre la ficción breve* 19 (2009): 37-44.