

***PARODIA Y NOVELA POLICIACA EN LA HIJA  
DEL CANÍBAL DE ROSA MONTERO***

INMACULADA TORRES RIVAS  
Universidad de Málaga



La periodista y escritora española Rosa Montero recrea en *La hija del caníbal* la estructura del relato policiaco, siguiendo las directrices del género descritas por Juan Madrid en *La novela policiaca española*.<sup>1</sup> Según este escritor, el esquema del relato policiaco responde a la existencia de un hecho criminal, bien sea un robo, un secuestro o un asesinato – en este caso es el supuesto secuestro de Ramón, el marido de Lucía –; continúa con la investigación subsiguiente de este suceso criminal – todo el proceso de análisis de los hechos junto a las peripecias y los obstáculos que superan la protagonista y sus dos nuevos amigos, Félix y Adrián, y concluye con la resolución del caso – cuando la protagonista destapa toda la trama mafiosa que se cierne sobre ella. Por otra parte, la poca profesionalidad de los investigadores, sus frecuentes errores y sus arbitrarios y poco ortodoxos métodos hacen que nos hallemos ante un relato policiaco que constituye una parodización del propio género.

Con la imbricación de trama policiaca y motivos paródicos en *La hija del caníbal* Rosa Montero se inscribe dentro del llamado boom de la novela policiaca española en los años setenta. Durante esta época se produce una reactivación de este género, que había caído en el olvido. Vázquez Colmeiro destaca dos motivos que explican el resurgimiento del relato policiaco en la España posfranquista. En primer lugar, el redescubrimiento del género, denostado y criticado por su supuesta falta de calidad literaria, se acopla a las necesidades expresivas de la época. Al igual que la novela negra norteamericana nace bajo unos signos sociales determinados y anclados en unas coordenadas socio-económicas, la novela negra española resurge en un periodo conflictivo y violento. Los años de la transición política en España se traducen en una inestabilidad social y en la aparición de nuevos problemas propios de una sociedad que intenta adaptarse a un mundo posindustrial: drogas, pequeñas mafias e inseguridad ciudadana. Emergen situaciones de corrupción policial y administrativa que provocan el desencanto entre la población.

En segundo lugar, otro factor en que se apoya este renacimiento de la novela policiaca es la posmodernidad. El replanteamiento de la novela policiaca equivale a la reacción posmoderna de desafío de las formas tradicionales y

<sup>1</sup> En esta obra se recogen las opiniones de los especialistas del género en España sobre el relato policiaco. Madrid, Juan et al. *La novela policiaca española*. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 1989.

búsqueda de nuevas.<sup>2</sup> Como resultado de este reexamen del género, del arte popular y arte culto, la parodia se convierte en un elemento imprescindible para reescribir el pasado con el objeto de abrir nuevas perspectivas narrativas.

La parodia se define, de acuerdo con Linda Hutcheon y Margaret Rose<sup>3</sup> en *Theory of Parody and Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* respectivamente, por ser una imitación de uno o más modelos para someterlos, más tarde, a una subversión irónica por medio de un distanciamiento crítico. En este alejamiento el autor elabora un nuevo modelo que, aun evidenciando las huellas de los textos escogidos, revela las características de una obra nueva y original. Una buena muestra de este proceso es *La hija del caníbal* que, aun siguiendo los preceptos que rigen al relato policiaco, constituye una perspectiva diferente de concebir el género. Se amplía la concepción de parodia al incluir los términos de *transcontextualización*<sup>4</sup> – neologismo fundamental para entender que todo texto se analiza dentro de la relación que establece con los restantes –, y el de reciclaje. Ambos se utilizan para reactivar antiguos códigos llevados a una nueva realidad textual.

La obra resultante, en este caso, *La hija del caníbal* incluye, junto a la trama policiaca y el elemento paródico, las memorias del viejo Félix que rastrea, sin muchas pretensiones históricas, en la vida del anarquismo en España. A su vez, las reflexiones de la protagonista ocupan un espacio considerable en la obra. Esta combinación de elementos narrativos nos lleva a interrogarnos sobre el papel que juegan la estructura del relato policiaco y la parodia en el conjunto de la novela.

<sup>2</sup> Theo D’haen destaca la importancia de la novela policiaca dentro del fenómeno de la posmodernidad. Pero, como matiza el mismo estudioso, “This particular (sub)genre’s surfacing in only a part of a more general flooding in of popular (sub)genres into the center of the literary system in Postmodernism” en Calinescu, Matei et al. *Exploring-Postmodernism*. Ed. Matei Calinescu y Douwe Fokkema. Amsterdam&Philadelphia; página 54.

<sup>3</sup> Consúltese para ampliar la noción de parodia, Rose, Margaret A. *Parody/meta-fiction*. London: Croom Helm, 1979.

<sup>4</sup> Linda Hutcheon no ofrece una definición determinada de *transcontextualización*. Sin embargo, deducimos que la transcontextualización en parodia consiste en tomar del texto parodiado aspectos, a veces literales, para incorporarlos a un contexto diferente. La parodia, pues, se caracteriza por ser una forma de intertextualidad. En este contexto diferente, la forma parodiada adquiere un significado nuevo. Como afirma “I want to argue for calling such complex forms of transcontextualization and inversion by the name the parody”. Hutcheon, Linda. *The Theory of Parody*. London, 1985; página 15.

Rosa Montero ya se había valido del rango funcional paródico en sus primeras obras. En *La función delta* (1981) la parodia se elabora por medio de la apropiación por parte de las mujeres de los discursos patriarcales. La protagonista de esta novela, Lucía, asume el rol masculino que anhela combatir. La parodia se activa con la copia dialógica de las ideas machistas y tiene por objeto subvertir el lenguaje patriarcal. En el fragmento siguiente, la protagonista reproduce el discurso tradicional masculino que se vacía de contenido ante los comentarios de su amiga:

Me repugnaba un poco su grupo femenino, recordándome aquellos infamantes corrillos de solteras llorando la ausencia del varón. Rosa solía discutirme esto, empeñando en el tema una vehemencia en ella extraña: *estás equivocada, Lucía nadie llora a ningún varón* (...). Lo que te pasa a ti es que quieres ser un hombrecito, decía, te crees muy moderna y liberada y te avergüenzas de tu sexo, ¿no te das cuenta de que eso es una trampa? (Rosa Montero, *La función delta*; página 63).

En su novela de 1983 *Te trataré como una reina* la autora madrileña experimenta, por primera vez, con la estructura policiaca y la parodia. La muerte de una persona en un bar llamado Tropicana sirve de resorte para presentar la crónica melodramática de dos mujeres. En esta obra, como señala Susana Reisz,<sup>5</sup> existe una abierta parodización de los discursos misóginos, que empieza con el título mismo de la novela. El ambiente sórdido y hostil en el que deambulan las protagonistas de la obra, contrasta con las letras del bolero que da nombre a la novela: “Por eso, por eso en mi locura, sólo sé jurar, que te trataré como una reina”. (Rosa Montero. *Te trataré como una reina*; página 178). Este bolero está dedicado a una mujer corpulenta de cuarenta años, Bella, pero la inspiración de estas letras es una muchacha de dieciocho años que al no corresponder con los deseos del compositor del bolero, la ataca brutalmente, dejándola al borde de la muerte. La justificación de la violencia por parte del hombre recalca la ácida verdad de este tipo de relaciones: “Yo te hubiera hecho muy feliz, yo te quiero como no te ha querido nadie, y ella se agitaba y salpicaba sangre de la ceja (...). Vanessa sin sentido y el Poco aún golpeándola, aún pisoteando, hasta

<sup>5</sup> Reisz, Susana. “Rosa Montero y el boom femenino hispánico de los ochenta”, *Revista hispánica moderna* 48 (1), 1995; páginas 189-203.

darse cuenta, minutos después que la chica ya no se movía” (página 209).

En *La hija del caníbal* observamos un uso diferente y más conseguido de la forma funcional paródica de las obras anteriormente mencionadas. En una primera aproximación a los mecanismos paródicos de esta novela apreciamos ciertas peculiaridades:

- 1) El campo de acción de la parodia se concentra en la trama policíaca propiamente dicha. Fuera de estos límites narrativos, el proceso de parodización no existe. El único elemento narrativo, pues, que la autora parodia es la novela policíaca.
- 2) La novela policíaca se origina en un proceso metaficticio. En *La hija del caníbal*, la narradora advierte al lector que ella está escribiendo la novela. Desde las primeras páginas, Lucía afirma que está escribiendo el libro como forma de encontrar su identidad. Es el motivo que constituye el núcleo temático de la novela. “Yo estoy convencida de que el arte primordial es el narrativo, porque, para poder ser, los humanos nos tenemos que previamente que contar. La identidad no es más que el relato que hacemos de nosotros mismos” (página 17).
- 3) La narradora juega con el lector. Comenta en varias ocasiones su tendencia hacia el invento y la mentira. “Es algo natural en mí, no puedo evitarlo; de repente se me dispara la cabeza, y todo lo que pienso me lo creo” (página 17). El juego aparece como una forma metaficticia que como señala Patricia Waugh es “The play is a relatively autonomous activity but has a definite value in the real world. Play is facilitated by rules and roles, and metafiction operates by exploring fictional rules to discover the role of fictions in life” (Patricia Waugh; página 53). De este modo, los preceptos narrativos metaficticios de la novela se aplican al mundo interior de la narradora. Lucía está sumergida en un laberinto de sentimientos y contradicciones que tiene que ordenar para rehacer su identidad. La escritura llega a ser un medio de introspección de la protagonista y un análisis del acto narrativo.
- 4) Dentro de este juego metaficticio,<sup>6</sup> se parodiza a la propia autora: Rosa Montero se describe como una escritora de color procedente

<sup>6</sup> El recurso metaficticio es una constante en la novelística de Rosa Montero, consúltense el artículo de Alborg, Concha “El elemento metaficticio en la obra de Rosa Montero”, *Revista de estudios hispánicos* 22.1 (1988); páginas 67-76.

de La Guinea. “Como Rosa Montero, la escritora de color originaria de la Guinea española era un tanto marisabidilla y a veces una autoritaria y una chillona, pero abría la boca la tal Rosa Montero (dientes deslumbrantes en su rostro redondo de luna negra) y la gente callaba y la escuchaba” (página 42). La narradora subvierte y transcontextualiza la imagen de la escritora en la novela. Al mismo tiempo, con este recurso metaficticio Rosa Montero ausculta la realidad con los parámetros de la ficción (Lucía).

- 5) El elemento lúdico recorre toda este proceso paródico. No sólo la autora nos informa sobre su actitud jocosa y juguetona, sino que las situaciones que viven los protagonistas ponen de manifiesto la intención humorística del relato.

Estas características apuntan a un tipo de parodia que emerge en los años sesenta y designada como posmoderna al articular los valores cómicos y lúdicos con una compleja visión intertextual y metaficticia. Como afirma Umberto Eco, “Between 1965 and today, two ideas have been definitively clarified: that plot could be found also in the form of quotation of other plots, and that the quotation could be less escapist than the plot quoted (...). This link, and the rediscovery not only of plot but also of enjoyability” (Umberto Eco, página 65). Así cuando se denomina parodia posmoderna, a partir de 1960, remite a la concepción de imbricación de elementos cómicos y metaficticios.<sup>7</sup>

En un intento de seleccionar los ejemplos más relevantes de este tipo de parodia, hemos considerado aquellos elementos paródicos que constituyen piezas esenciales en la creación de la trama policiaca y en el conjunto de la novela como son los personajes – en este caso, Félix –, la relación amorosa de la protagonista y el final de la novela. En esta parte última de la obra se condensa más claramente la finalidad de la forma paródica en *La hija del caníbal*.

El tratamiento del personaje de Félix, un hombre, aparentemente anónimo, de ochenta años con problemas de sordera que, en el ocaso de su vida

<sup>7</sup> A este respecto Margaret Rose afirma que “Late -modern theory of parody from 1960 and after have tended to emphasise either the powerlessness or the nihilistic character of its comic factors or its meta-fictional or intertextual aspect, but no both the comic understood as something positive and the meta-fictional or the intertextual at the same time” en el capítulo “Contemporary Late-Modern and Post-modern Theories and Uses of Parody” de *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge: University Press, 1993; página 272.

decide ayudar a Lucía, revela una alteración del modelo de detective frío y calculador:

En un abrir y cerrar de ojos me encontré instalada en el asiento delantero del coche de Félix Roble. Porque el hombre tenía coche: para ser exactos, un vehículo bastante extraordinario. Era un viejo Renault 5 pintado a mano de color amarillo rabioso, con una gruesa franja negra, también artesanal, que cruzaba de la proa a la popa trepando por el techo:

– Se lo compré a un macarrita de discoteca. Es feo, pero salió barato y marcha bastante bien – explicó mi vecino. Íbamos por el paseo del Prado en mitad de un río de coches todos despendolados. Félix charlaba con animación, soltaba el volante demasiado a menudo, no miraba jamás por el retrovisor, se cambiaba de carril, sin previo aviso. (Página 32).

En las novelas negras nos encontramos generalmente con la presencia de un personaje que se caracteriza por ser un hombre duro. Según Vázquez Colmeiro, este investigador es “consciente de la naturaleza inmoral de la sociedad y de su situación particular de marginado y perdedor dentro de ella (...). El código del investigador puede parecer ambiguo y cuestionable” (*La novela policiaca*, página 63). En el caso de *La hija del caníbal*, Rosa Montero apuesta por la recreación de un anciano que sigue a Lucía en todas sus vicisitudes detectivescas. Félix Roble, acompañado de su Trabuco-Pistola procedente de sus años de anarquista, se ve implicado en situaciones absurdas. Lo irrisorio de sus actos, junto a los impedimentos de la edad y a su sordera creciente, hacen de él un obstáculo en la investigación. En ocasiones contadas, Félix Roble sabe resolver magistralmente los peligros que amenazan a los protagonistas. Pero, incluso en estas acciones, sufre los percances propios de la edad, lo que transmite una visión cómica de la realidad:

Félix le atizó un puntapié al pelirrojo en un costado. El tipo soltó un grito.

– Conque quieres que nos mate, ¿eh? – gruñó el viejo.

– ¡Yo no he dicho eso!

– ¿Cómo que no? ¡Te he oído! “*Quiero que les mates*”, le has dicho a este joven.

– ¡No, no! ¿Quieres que nos mate? Eso es lo que he dicho, eso es lo que he dicho, ¿*Quieres que nos mate?*



Félix se rascó la cabeza con la mano no armada. Vaya. Pues se ve que he oído mal. Siento lo de la patada. Es que estoy un poco sordo. (Página 298).

Sin embargo, tras esta apariencia ridícula y esperpéntica del investigador se esconde la historia de un pasado poblado de violencia y de fantasmas de la guerra civil. El aspecto lúdico y paródico del personaje de Félix en la trama policiaca sirve de resorte para introducir las memorias de un hombre mantenidas en secreto. El anciano Félix cuenta a Lucía su vida produciendo en la protagonista un efecto liberalizador. Las memorias de Félix representan un aporte a la evolución personal de Lucía: “Yo he necesitado cumplir cuarenta y un años, y que secuestraran a mi marido y que luego no lo hubieran secuestrado, y que un muchacho que doblo la edad me dijera que me amaba, y que Félix sobre todo, Félix me contara su vida para liberar a los padres imaginarios” (página 335).

Si Rosa Montero ha utilizado con anterioridad la parodia con una función crítica y subversiva del discurso masculino,<sup>8</sup> en *La hija del caníbal* el rango funcional paródico actúa para crear a unos personajes que contribuyen a la exposición de los temas adyacentes del relato policiaco: el motivo de la identidad, el juego de las apariencias y la maternidad relacionada con la desmitificación que sufren los padres de la protagonista. La parodia adquiere un valor metaficticio combinado con elementos lúdicos y humorísticos cuando se sustituye el detective sin escrúpulos por un hombre decrépito y sordo. El personaje de Félix *transcontextualizado* a la trama policiaca genera una nueva perspectiva del investigador y, a su vez, se convierte en uno de los pilares de la evolución personal de Lucía.

La parodia se origina de la convivencia de uno o más textos de la que resulta una obra nueva. La intertextualidad<sup>9</sup> es, pues, una característica de todo

<sup>8</sup> Consúltense Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos, 1988; páginas 191-195 y De Miguel Matfnez, Emilio. *La primera narrativa de Rosa Montero*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.

<sup>9</sup> Nos acogemos a la definición de intertextualidad dada por Genette: “as a relationship of copresence between two texts or among several texts: That is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another.” Genette, Gérard. *Palimpsests*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. USA: University of Nebraska, 1997; página 2.

forma paródica como se pone de manifiesto en la siguiente escena: Lucía se enamora de Adrián, un hombre veinte años menor que ella, al que desea conquistar con unas estrategias muy alejadas a las de los encuentros amorosos del relato policiaco:

Pero, ¿cuál era el movimiento más adecuado? Pensé y pensé furiosamente, con el corazón y la cabeza echando humo. Entonces, me acordé de Lawrence Durrell. En *El cuarteto de Alejandría*, la madre de alguien seducía al amigo de su hijo. Apenas sí recordaba la novela, pero *ella* era una *madre*, desde luego, y *él* era el amigo de *su hijo*. Era el único ejemplo cultural apropiado que se me venía a la cabeza en ese momento. Pues, bien, ella le decía: *Tienes algo en la comisura de la boca. Déjame que te limpie*. Y se inclinaba sobre él y pasaba la punta de una lengua muy poco maternal por los labios del chico. Y daba la casualidad de que Adrián tenía una miguita de tostada en la barbilla. – Déjame que te quite... – comencé a decir, inclinándome hacia Adrián con una mano extendida, mano que esperaba utilizar como avanzadilla del ataque: la pondría sobre la mejilla del muchacho y así podría apuntalar mi boca.

– Vente más cerca... – exclamó Adrián al mismo tiempo, incorporándose y metiendo su ojo derecho en el dedo índice de mi mano extendida (página 211).

En esta escena nos encontramos, por una parte, ante un caso de intertextualidad explícita. En toda parodia conviven dos o más textos. La autora nos menciona el nombre de la fuente que se parodia: *El cuarteto de Alejandría*. Con este modelo, Rosa Montero hace que la protagonista siga las directrices que le marca el texto parodiado, pero lo invierte irónicamente cuando Lucía le introduce accidentalmente el dedo en el ojo del muchacho o, como dice la protagonista, *metiendo su ojo derecho en el dedo índice de mi mano extendida*. La escritora madrileña *transcontextualiza* la historia de una madre enamorada de un amigo de su hijo de la obra de Lawrence Durrell al componente amoroso de la trama policiaca. Además la protagonista contamina esta parodia con el motivo recurrente de la maternidad al afirmar que *ella era madre y él un amigo de su hijo*.

Esta parodia responde a una doble motivación en el conjunto de la obra. En primer lugar, se plantea el tema de la diferencia de edad en las relacio-

nes, especialmente en el caso de hombre joven con mujer madura. La narradora, al entregarse a Adrián, reflexiona sobre la naturaleza del amor, sobre las huellas del paso del tiempo y las convenciones sociales. “Lo que públicamente se entiende por normal no es lo más habitual, sino lo normativo, lo convencionalmente obligatorio” (página 213).

Lucía, por su parte, al comunicar con su visión femenina, las contradicciones internas de la vida, se convierte en un reflejo de toda una generación de mujeres, que se hallan atrapadas por el laberinto de la madurez. “No es verdad que las mujeres nos pudamos al cumplir los cuarenta. No es verdad que nos desvanecemos en el pozo de la invisibilidad” (página 213).

En segundo lugar, la relación con Adrián permite que la protagonista avance en la recuperación de su identidad y de su vida. Si, desde el principio de la novela, el proceso de investigación se plantea en doble sentido: resolver el misterio y, por otra parte, solucionar el problema ontológico que sufren los personajes-investigadores, la progresiva liberación de Lucía de su pasado enlaza con el desarrollo de la trama policiaca. Después del primer contacto con Adrián, se transforma en una mujer que despierta de nuevo al amor. “Tras pasar por los brazos de Adrián, en fin, comencé a mirar alrededor y a descubrir que había otros muchachos que me miraban” (página 213). En esta parte, Lucía dialoga con su cuerpo y se reconcilia con él, aceptando las huellas de los años. Se hace notar que la protagonista culpa a las propias mujeres por estar sometidas a los prejuicios que ellas mismas han creado. “Aprendí que la mirada implacable con la que nos fileteamos y descuartizamos y despreciamos las mujeres es una mirada nuestra, una mirada interna, una exigencia loca con la que nosotras mismas nos esclavizamos” (página 213).

La intencionalidad lúdica y metaficticia de la parodia en *La hija del caníbal* se evidencia notablemente en la última parte de la novela. La narradora recrea la estrategia de juego con la que empezó la trama policiaca e interroga al lector sobre la verdadera escritora de *La hija del caníbal*: “¿Quién te asegura ahora que yo no sea Rosa Montero y que no me haya inventado la existencia de esta Lucía loca y verborreica, de Félix y todos los demás?” (página 336). Esta pregunta es una consecuencia de todo el proceso metaficticio al que está sometida la novela. Al mismo tiempo, en este recurso metaficticio confluyen los temas que se han desarrollado a lo largo de la novela: el tema de la identidad y el juego de las apariencias.

La identidad es una cosa confusa y extraordinaria. ¿Por qué soy yo y no otra persona? Yo podría ser la juez María Martina, por ejemplo, la aguerrida madre con nombre universal; o podría ser Toñi, la hija desaparecida de aquel viejo que se estaba muriendo en un hospital. Podría ser la mujer del iraní que compró un coche con mi nombre, o la verdadera amante de aquel Constantino que atormentaba a su mujer con mi presencia. Claro que podría ser Félix, y encontrarme al final de mi vida, con todo a las espaldas y muy poco delante. O incluso podría ser Rosa Montero (página 336).

Para ofrecer una solución al rompecabezas hermeneútico en que se ha adentrado con este tipo de disquisiciones, la narradora reinventa y parodia a Rosa Montero. “Yo no soy guineana, como la novelista ( Rosa Montero), ni he escrito este libro originariamente en bubi y luego lo he traducido al castellano” (página 336). Nos encontramos ante una parodia metaficticia y cómica en la que subyace la creación de la novela y el tema de la identidad: Rosa Montero, escritora real, inventa a Lucía, el personaje ficticio, involucrada en una trama policiaca; este ente ficcional, al final de la novela, retoma la identidad de su creadora para parodiarla. Con este juego metaficticio la protagonista consigue reconstruir por medio de la escritura su yo fragmentado: “Me parece, en fin, que hoy empiezo a reconocerme en el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo” (página 336).

Rosa Montero, conocedora de los preceptos que rigen al relato policiaco y de las posibilidades del género como medio de conocimiento del ser humano, lo transgrede por medio de la parodia. Si Linda Hutcheon define la parodia como subversión y *transcontextualización*, la escritora madrileña materializa esta acepción de la forma paródica en la trama policiaca. Los preceptos de la novela se invierten y se *transcontextualiza* a personajes alejados del mundo criminal en un ambiente violento y policiaco. Esta experimentación del relato policiaco se hilvana con los temas de *La hija del caníbal*. Mezcla y reelaboración de viejas formas por medio de la parodia de las que resultan nuevas perspectivas se combinan con la búsqueda de la identidad que realizan Lucía y Félix.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, CONCHA. "Metaficción y feminismo en Rosa Montero", *Revista de estudios hispánicos* 22.1, 1988; páginas 67-76.
- CALINESCU, MATEI ET AL. *Exploring Postmodernism*. Ed. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Amsterdam&Philadelphia, J. Benjamins, 1987.
- CIPLIJAUSKAITÉ, BIRUTÉ. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- COLMEIRO, JOSÉ F VÁZQUEZ. *La novela policiaca española: historia y crítica*. Barcelona : Anthropos, 1994.
- \_\_\_\_\_ «Posmodernidad, posfranquismo y novela policiaca» *España contemporánea* 5.2,1992; páginas 27-39.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, EMILIO. *La primera narrativa de Rosa Montero*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.
- ECO, UMBERTO. *Postscript to The Name of the Rose*. Trad. William Weaver. San Diego, 1984.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsests*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska, 1997.
- HUTCHEON, LINDA. *Theory of Parody*. London, 1985.
- MADRID, JUAN ET AL. *La novela policiaca española*. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- MONTERO, ROSA. *La función delta*. Barcelona: Plaza&Janes, 1981.
- \_\_\_\_\_ *Te trataré como una reina*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1983.
- \_\_\_\_\_ *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- REISZ, SUSANA . "Rosa Montero y el boom femenino hispánico de los ochenta", *Revista hispánica moderna* 48. 1,1995, páginas 189-203.
- ROSE, MARGARET A. *Parody-Metafiction*. London: Croom Helm, 1979.
- \_\_\_\_\_ *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge: University Press, 1993.
- WAUGH, PATRICIA. *Metafiction. The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.