

Santa en Nadie me verá llorar: intertextualidad y subversión paródica

Santa in Nadie me verá llorar:
intertextuality and parodical subversion

Laura Alicino*

RESUMEN

Según la define Emily Hind, la obra de Cristina Rivera Garza constituye una literatura “no-consumible”, término con que se describe todo tipo de literatura que resiste a la memoria y a la fácil digestión por parte de los lectores. La actitud de Rivera Garza es la de cuestionar constantemente las reglas de todo género literario que aprovecha, a través de varios recursos narrativos como la intertextualidad, la colindancia de géneros o la metaficción. El presente ensayo intenta analizar la relación que se establece entre *Nadie me verá llorar* y la novela *Santa* de Federico Gamboa, por medio de la estrategia narrativa de la intertextualidad en cuanto subversión paródica. A partir de las teorías de Linda Hutcheon —acerca de la intertextualidad posmoderna—, de Jacques Derrida —acerca de la práctica de la deconstrucción— y de Judith Butler —acerca del “gendered body as a performative act”— intentaremos demostrar cómo la novela de Rivera Garza propone el cuestionamiento y la subversión de la ideología planteada por *Santa*, con respecto a la figura de la mujer. Por medio de estos recursos narrativos, la autora de *Nadie me verá llorar* logra acercarse, cada vez más, a lo que denomina “escritura comunitaria”. Matilda, en tanto lectora y productora de nuevos significados, encarna la tarea del lector contemporáneo, cuya importancia acaso demuestra cómo, en la era de la tecnología, el autor no ha muerto (como sostuvo Barthes), sino que se ha vuelto plural.

Palabras clave: intertextualidad, parodia, deconstrucción, performatividad, gendered body.

ABSTRACT

According to Emily Hind, Cristina Rivera Garza’s narrative represents a “non-consumable” literature. The term refers to a type of literature that resists to the reader’s memory and to an easy “digestion”. Rivera Garza questions constantly the rules of every literary genre she makes use of, by means of diverse narrative strategies, such as intertextuality, genres contiguity or metafiction. This essay aims to analyze the relationship between *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza and the novel *Santa* by Federico Gamboa, considering the strategy of intertextuality as a parodical subversion. Starting from Linda Hutcheon’s theory about postmodern intertextuality, Jacques Derrida’s deconstruction and Judith Butler’s idea of the “gendered body as a performative act”, we intend to demonstrate how the novel of Rivera Garza questions and subverts the ideology about the role of the woman in *Santa*. Through these narrative strategies,

* Universidad de Bolonia

the author is able to achieve, more and more, what she calls “community writing”. Matilda, reader and producer of new meanings, embodies the task of the contemporary reader. We argue that her importance in the novel demonstrates how in the Era of technology the author is not dead (as claimed by Barthes), but rather becomes plural.

Keywords: intertextuality, parody, deconstruction, performativity, gendered body.

Escritora prolífica y entre las más prometedoras de México, Cristina Rivera Garza ha permanecido casi desconocida hasta la publicación de la novela *Nadie me verá llorar* (1999), gracias a la cual ha ganado su primer premio Sor Juana Inés de la Cruz.¹ Sin embargo, el creciente interés de los críticos, patente en la última década, revela la importancia que su obra viene asumiendo en la literatura mexicana y latinoamericana.

En primer lugar, lo que despierta un súbito interés con respecto a la trayectoria artística de la escritora mexicana es su posición transversal en el panorama literario. Se podría hablar de una triple transversalidad, puesto que se trata de una mujer,² de una escritora fronteriza³ y de una escritora que es también una historiadora.⁴ Esa posición se configura como un verdadero punto de fuerza en el acercamiento crítico a su obra. En segundo lugar, sus textos lucidamente concebidos ofrecen una gran cantidad de rasgos para una fervorosa discusión tanto temática, como teórica.

HUELLAS DE POÉTICA

“¿Y quién te dijo que la escritura te haría feliz? ¿Y quién te dijo que un libro te aclararía el mundo en un acto de epifánica pasividad? Y para terminar, ¿y quién te dijo que la lectura te confirmaría y, al confirmarte, te daría la paz?” (Rivera Garza, 2009). Con estas preguntas se cierra el artículo que, quizás, puede representar una lúcida “declaración de poética” de la escritora mexicana. Aquí, se vislumbran las características básicas de su narrativa: a) la importancia de la figura del lector, que no se considera como pasivo, sino como un actuante, el verdadero productor del significado del texto; b) la dificultad que se experimenta en el momento de descifrar sus textos, puesto que la literatura de Cristina Rivera Garza no quiere, de ninguna manera, proporcionar respuestas consolatorias,

¹ Cristina Rivera Garza ha recibido dos premios “Sor Juana Inés de La Cruz”: el primero lo obtuvo en el 2001 por la novela *Nadie me verá llorar* (1999) y el segundo en 2009 por la novela *La muerte me da* (2007).

² En la segunda mitad del siglo xx en Hispanoamérica empiezan a desarrollarse los movimientos feministas y las mujeres se transforman en productoras de la sociedad civil que discuten sobre temas delicados como la igualdad y la diferencia (Tarrés, 2007). México cuenta con una gran cantidad de literatura de alta calidad escrita por mujeres. En las primeras décadas del siglo se advierte la necesidad de investigar la temática social, la identidad y la libertad frente a la sociedad de cuño machista. Entre otras, destacamos Antonieta Rivas Mercado, Nellie Campobello, Josefina Vicens, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Luisa Josefina Hernández (Álvarez, 2009; Cavazos, 2011). En los años cincuenta y sesenta se inscriben los aportes de Elena Garro, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, quienes se consideran las predecesoras del *boom* de las escritoras contemporáneas. Mientras que en los años setenta y ochenta se afirman, sobretudo, los trabajos de María Luisa Puga, Carmen Boullosa, Ángeles Mastretta, Beatriz Espejo y Julieta Campos. Según subraya Cavazos (2011), la trayectoria artística de Cristina Rivera Garza se desarrolla junto a la tradición de la Generación de Medio Siglo, por lo que concierne su interés en el compromiso nacionalista o en el abuso de poder. Sin embargo, su narrativa es deudora del universo literario planteado por los trabajos de las grandes escritoras que van desde Rosario Castellanos y Amparo Dávila hasta su generación, sobre todo por lo que concierne la discusión acerca de temas como la crisis de identidad o la locura.

³ La narrativa fronteriza del norte de México se consolida a partir de los años setenta del siglo xx, mientras que la discusión teórica acerca del paradigma de la narrativa fronteriza empieza oficialmente en 1994, en ocasión del X Festival de la Raza en Sonora. En este tiempo, Cristina Rivera Garza empieza a adquirir visibilidad tanto en México, como en Baja California, en cuanto parte de la llamada Generación de la Ruptura a la cual pertenecen también Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite, Regina Swain o Rosina Conde (Cavazos, 2011).

⁴ Recordemos que Cristina Rivera Garza no es sólo escritora sino también socióloga e historiadora. De hecho, la interdisciplinariedad, como subraya también Ruffinelli (2007) es uno de los rasgos más llamativos de su obra literaria, a través de la que logra mezclar sapientemente literatura, historia y temáticas de carácter sociológico.

sino más bien plantear preguntas inquietantes y reveladoras. En una palabra, escribir significa transgredir así como declara la misma autora:

Si todo acto de escritura es, como sospecho desde hace años, un acto de activa apropiación de y desde convenciones heredadas y por crearse, entonces ese acto de escritura tiene, por fuerza aunque no por principio y ni siquiera como finalidad, que ser un acto transgresor —un acto que añade o trastoca o niega lo real y sus efectos—. Es en este sentido más bien laxo en que concibo todo acto de escritura como una experimentación —un acto a través del cual, explorándolos, se tensan y, a veces, se desembocan, los límites del lenguaje—. (2007: 15).

Según la define Emily Hind (2005), la obra de Cristina Rivera Garza constituye una literatura “no-consumible”, término con que se intenta describir todo tipo de literatura que, de algún modo, se resiste a la memoria y a la fácil digestión por parte de los lectores. Sin duda alguna, lo que dice Hind se puede referir a toda la producción literaria de Cristina Rivera Garza hasta la fecha. En todos los textos de Rivera Garza encontramos lo que, posiblemente, se podría definir como una “poética de la resistencia”, que trabaja a través de una continua transgresión de las leyes de escritura establecidas. Una transgresión que opera no sólo al nivel semántico, sino también a los demás niveles de la representación del texto: es decir, al nivel sintáctico y al nivel verbal. La actitud de la autora es la de cuestionar constantemente las reglas de todo género literario que aprovecha, creando complicadas colindancias e hibridaciones que enturbian el movimiento lineal de la trama y la recepción del texto por parte del lector. Esta tendencia transgresiva de su escritura dificulta, asimismo, el proceso de definición de su obra. Cada texto resiste, de hecho, a cualquier acercamiento de tipo axiomático. Todas las estrategias narrativas que la autora propone en sus obras participan de esta transgresión, que quizás esté en la base misma de toda escritura. Casi todas las novelas de Rivera Garza se caracterizan por una fuerte hibridación de géneros, a menudo originada por la práctica de la intertextualidad, que en muchos casos lleva los textos hasta la paradoja metaficcional de que nos da evidencia Linda Hutcheon (1980).

Intento de este estudio es analizar la relación que se establece entre *Nadie me verá llorar* y la novela *Santa* de Federico Gamboa (1903), por medio de la estrategia narrativa de la intertextualidad.

NADIE ME VERÁ LLORAR: LA INTERTEXTUALIDAD COMO SUBVERSIÓN PARÓDICA

La noción de intertextualidad se desarrolla alrededor de la idea, hoy en día largamente aceptada, de que cada texto siempre se encuentra relacionado con otros textos y con los respectivos contextos histórico-culturales a los que se refiere o a los que pertenece.

La introducción del término se debe a Julia Kristeva, quien en 1966 elabora su idea de intertextualidad a partir de dos teorías precedentes: la teoría del dialogismo de Bachtin y la teoría de los paragramas de Ferdinand de Saussure.⁵ La filósofa búlgara opina que el texto se configura como un cruce de textos en que se pueden leer otros textos. Nos encontramos, de hecho, frente a un mosaico de citas, puesto que cada texto siempre absorbe y transforma otro texto (Kristeva, 1978: 121). Según Kristeva, la organización del texto literario evidencia

⁵ Nos referimos a la traducción italiana del trabajo de Julia Kristeva. Los ensayos al que nos referimos son “La parola, il dialogo e il romanzo” (1978: 119-143), en que Kristeva reelabora la *teoría dialógica de Bachtin*, y “Per una semiologia dei paragrammi” (*ibidem*: 144-170) en que discute la teoría de Saussure. Los ensayos se publican juntos en 1967, pero subrayamos que ambos se remontan a 1966.

una presencia simultánea de discursos e ideologías extrañas entre sí. El papel del análisis intertextual consiste, por lo tanto, en poner de relieve las formas de intersección entre estos códigos históricos y sociales, para reconstruir un modelo ideológico de entrelazamiento intertextual de códigos, que se supone reconstruir el *ideologema* de la novela. Postulando una irreducible pluralidad de textos dentro de otro texto, la filósofa cuestiona la idea de autor afinada durante el período humanístico. A la idea de autoría, sustituye la idea de productividad del texto, es decir una concepción dinámica y auto-generadora del texto literario que lo transforma en una red de sentidos (Bernardelli, 2000: 14).

A partir de la teoría estructuralista de Julia Kristeva, el término intertextualidad ha tenido un gran éxito, si bien cargándose de una “peligrosa polisemia” (Segre, 1984: 103).⁶ No hay duda de que el aporte más articulado acerca del estudio teórico de la intertextualidad ha sido ofrecido por Gérard Genette en su *Palimpsestos* (1982).⁷ Sin embargo, el planteamiento teórico más innovador se encuentra en la literatura posmoderna. Como asevera Vita Fortunati (2002), la escritura narrativa posmoderna se construye como una *ars combinatoria* en que sobresale el juego y la reescritura paródica de otros textos. Linda Hutcheon, quien más que nadie ha investigado el tema, junto con otros teóricos, considera que la práctica de la intertextualidad es uno de los rasgos principales de la literatura posmoderna (Ceserani, 1997; Hutcheon, 1988). En sus estudios, ella pone en relación el concepto de intertextualidad con el uso de la parodia y de la ironía que se encuentra en los textos posmodernos. El gran empleo de citas, alusiones y referencias que se encuentra en la narrativa postmoderna hace que el lector perciba siempre un descarte irónico entre todos los textos evocados. La fuerza política de la intertextualidad posmoderna consiste en su capacidad de cuestionar y subvertir los principios ideológicos que se encuentran implícitos en un sistema cultural (Bernardelli, 2000: 24). Acercándonos a la novela *Nadie me verá llorar*, para problematizar el papel de la intertextualidad en cuanto subversión paródica en relación a *Santa* de Federico Gamboa, observamos que la novela de Rivera Garza se construye a través de una densa red de relaciones intertextuales implícitas o explícitas con textos de natura diferente, que van desde los documentos históricos de archivo a los textos propiamente literarios.

Según podemos leer en *Nadie me verá llorar*, en 1920 el fotógrafo Joaquín Buitrago, quien después de una serie de azares se convierte en el fotógrafo de los locos del Manicomio General “La Castañeda” en la Ciudad de México, se topa con la fotografía de la enferma Matilda Burgos. A partir de este momento, Buitrago permanecerá obsesionado por esta mujer que cree haber fotografiado, algunos años atrás, en el famoso burdel La Modernidad. Intentará reconstruir su historia a través de un expediente clínico que le concede el médico del manicomio, Eduardo Oligochea. Conforme avanzan sus investigaciones, Joaquín descubre que Matilda es originaria de un pueblo cerca de Papantla, donde se cultiva la vainilla, y que la mujer llegó muy joven a la Ciudad de México, para

⁶ En la elaboración de su teoría de la intertextualidad, Cesare Segre indica que la misma Kristeva, en el ensayo *La revolución del lenguaje poético*, se disocia del matiz de mera crítica de las fuentes que el término “intertextualidad” había adquirido, introduciendo un nuevo término (“transposición”) para subrayar la nueva articulación tética que deriva desde el pasaje de un sistema significante a otro (Segre, 1984: 116).

⁷ Gérard Genette (1987: 3-13) llama transtextualidad cualquier tipo de trascendencia textual de un texto, o sea, cualquier rasgo que lo pone en relación manifiesta o secreta con otros textos. A su vez, Genette distingue cinco tipologías de transtextualidad: a) intertextualidad: o sea la tradicional práctica de la cita; b) paratextualidad: que individúa todo lo que se encuentra alrededor del texto (títulos, subtítulos, epígrafes) y que representa el marco del texto; c) metatextualidad: o sea la relación que une un texto a otro texto de que el primero habla, sin la necesidad de citarlo o nominarlo; d) architextualidad: identifica el conjunto de categorías generales o trascendentes a las que pertenece un texto; f) hipertextualidad: identifica cada relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), sin identificarse como un comentario.

ser huésped de su tío Marcos quien la utilizó como cavia de una curiosa teoría médico-social. Mientras Joaquín indaga sobre la vida de Matilda, reflexiona también sobre su propia vida, sobre sus fracasos y sobre el significado de su afición a la morfina.

La trama novelesca se construye a través de numerosos vuelos elípticos⁸ de espacio y tiempo que recorren todas las vicisitudes de Matilda y de Joaquín hasta su encuentro en La Modernidad y, después, en La Castañeda, articulándose a través de una serie de preguntas: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (Rivera Garza, 1999: 13); “Mejor dime cómo se convierte uno en una loca” (1999: 17); “¿Cómo se llega a ser fotógrafo de putas? (1999: 19); “¿Y usted, doctor, qué opina del dolor? (1999: 33); “¿Y usted, doctor, qué opina del porvenir?” (1999: 36) o “¿Y usted, doctor, qué opinión tiene sobre las historias de amor?” (1999: 51). Como sugiere Munguía Zatarain (2010: 426), esas preguntas esconden otra pregunta contundente, o sea “¿cómo se cuenta la historia de un momento del país desde la interioridad del fracaso y de la resistencia de dos excluidos de esa historia?”. De hecho, a pesar del interés de la autora por la historia de la locura,⁹ *Nadie me verá llorar* indaga un momento crítico y delicado de la historia de México: la transición del Porfiriato a la Revolución. Un período lleno de contradicciones, en que el caso del Manicomio General representa quizás una de las contradicciones más grandes: “El mensaje que [La Castañeda] enviaba a la sociedad era el de un futuro prometedor en el cual el aislamiento de los enfermos impediría el contagio biológico y moral de los ciudadanos sanos, con lo cual se garantizaría un progreso continuo y saludable para México.” (Rivera Garza, 2011: 25). Asistimos a la contradicción de un lugar literalmente excéntrico, marginal y creador de marginalidad que se convierte en el fulcro de ese mito de la modernidad.

Con el empleo de varias técnicas narrativas, como la intertextualidad y la metaficción, Cristina Rivera Garza lleva a cabo una complicada operación de deconstrucción de la ideología de entre siglos, en que se inserta también la discusión viva acerca de la figura de la mujer. La literatura se hizo cargo de todas las discusiones planteadas por la cultura de entre siglos, pero fue la corriente literaria del naturalismo que problematizó más la cuestión de la mujer bajo el perfil médico y jurídico (Munguía Zatarain, 2010: 428). De hecho, el naturalismo (corriente en que se inserta también *Santa* de Federico Gamboa) es la estética dominante del tiempo en que está ambientada *Nadie me verá llorar* y la autora juega con los esteticismos y las ideologías de la literatura de referencia, para luego subvertirlos. Si bien parece actualizar la forma de la novela experimental naturalista (Rodríguez, 2003), el juego intertextual construido por Cristina Rivera Garza hace que la referencia a *Santa* no sea sólo un acercamiento ridículo, sino que postule una inversión irónica, una “trans-contextualización” de una obra de arte precedente. El reto es considerar que el expediente literario de la parodia, en la literatura posmoderna, tenga una clara función hermenéutica, lo cual conlleva profundas implicaciones tanto culturales, como ideológicas (Hutcheon, 1985).

En 1903 Federico Gamboa, escritor y diplomático mexicano, publica en Barcelona *Santa*, una novela que obtuvo un gran éxito y lo mantiene hasta la

⁸ Más detalladamente, la novela se desarrolla a través de un juego cruzado entre analepsis y prolepsis.

⁹ Recordemos que *Nadie me verá llorar* deriva de las investigaciones históricas acerca del Manicomio General que Cristina Rivera Garza llevó a cabo durante sus estudios de doctorado en Historia Latinoamericana en Houston. De este estudio salió su tesis: *The Masters of the Streets. Body Power and Modernity in Mexico, 1867-1970*, que se ha publicado en México bajo el título *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930* (2010).

fecha.¹⁰ *Santa* narra las vicisitudes de una joven de origen campesino que vive en un pueblo cerca de la capital: Chimalistac. Engañada por un alferez, que la abandona embarazada, y después de un aborto espontáneo, Santa tiene que alejarse de la casa paterna en cuanto indigna y se dirige a la Ciudad de México para ejercitar la prostitución. Aquí se convierte en la “reina de la noche capitalina” (Ordiz, 2002: 35), deseada y amada por su belleza. Por un período convive con un torero, llamado Jarameño, y después con el rico burgués Rubio. Sin embargo, el hombre que tendrá más influencia en la vida de Santa es Hipólito, el pianista ciego del burdel, que está secretamente enamorado de ella. Santa muere después de una desesperada operación quirúrgica para extirpar un cáncer. La mujer llega a la muerte después de un lento proceso de sufrimiento y degradación física. En los últimos días de su vida Santa vive una historia de amor platónico con Hipólito que parece desempeñar una función purificatoria para la prostituta pecadora.

Consideremos que la figura de la prostituta es un personaje habitual en las novelas europeas y americanas del siglo XIX.¹¹ De hecho, el nacimiento de las grandes capitales y el empobrecimiento de la condición de los campesinos es causa de una gran oleada de migraciones del campo a la ciudad que, en el imaginario colectivo, se convierte en un teatro del vicio y de la disolución moral. La figura de la prostituta obligada a ejercer su profesión por necesidad, a su vez, se convierte en un símbolo de este sistema que se quiere denunciar (Ordiz, 2002). La operación que Cristina Rivera Garza hace a lo largo de la novela es la de deconstruir paulatinamente toda la ideología planteada por *Santa*. Sin embargo, nos damos cuenta de que en *Nadie me verá llorar*, no se está parodiando la obra de Gamboa en cuanto tal, sino más bien una serie de convenciones culturales (Hutcheon, 1985: 13) de las que *Santa* constituye una manifestación.

Si bien la aparición directa de la novela de Gamboa se da sólo en el capítulo cinco de *Nadie me verá llorar*, la primera referencia indirecta se encuentra ya en la primera parte de la novela, con el personaje de Diamantina Vicario. Diamantina es un personaje perturbador que, aunque secundario, afecta de modo diferente la vida de los dos personajes principales, Matilda y Joaquín. En el primer capítulo de *Nadie me verá llorar*, Diamantina se describe como el primer amor de Joaquín (la primera mujer, como él la considera) y sus características revelan un intento de parodiar el personaje de Hipólito en *Santa*.

La primera mujer. Su nombre era Diamantina. Su figura también. Diamantina Vicario. Aun sin poder ver sus piernas tras la oscura falda de merino o sus brazos bajo las mangas largas de la blusa de seda, Joaquín imaginó que su piel tenía el fulgor del sol. Al tocar zarzuelas o piezas de Chopin al piano, el contacto de las yemas de sus dedos y las teclas de marfil desprendían ráfagas de electricidad en el aire. [...] Sus gafas de aro volado tras las cuales sus ojos color café estaban alerta. La manera en que arqueaba las cejas en un pasaje especialmente difícil de ejecutar. (1999: 40).

Antes que nada, notamos una de las tendencias características de la narrativa de Cristina Rivera Garza, o sea invertir el sexo de los personajes intertextuales: en *Nadie me verá llorar* Hipólito, en su figura de mentor de Santa, se convierte

¹⁰ Baste con recordar todas las nuevas ediciones, las cinco adaptaciones cinematográficas, la famosa canción compuesta por Agustín Lara y el gran número de versiones teatrales.

¹¹ Se consideren, por ejemplo, la figura de Loulou en la novela *Música sentimental* (1884) del argentino Eugenio Cambaceres, o *Juana Lucero* (1902) del chileno Augusto D'Halmar. Mientras que en el panorama europeo recordemos *La dama de las camelias*, 1848, de Alexandre Dumas, *Marion de Lorme* de Victor Hugo (1831) o *Nanà* (1880) de Zola, que es conocido como el modelo por excelencia de la prostituta del naturalismo (Ordiz, 2002).

en Diamantina. Lo mismo pasa en *La muerte me da* (2007), donde el personaje de Grildrig (nombre que le otorgan los habitantes de Brobdignag a Gulliver) se convierte en La Mujer Increíblemente Pequeña.

La representación paródica de Hipólito se fija precisamente en la paradoja de la parodia, postulada por las reflexiones de Hutcheon. La estudiosa canadiense discute, de modo pertinente, la tendencia a considerar la parodia a través de una definición transhistórica. Por el contrario, según Hutcheon la parodia muda sus funciones y sus rasgos conforme cambia la cultura y la ideología de referencia. La reflexión sobre la etimología de la palabra “parodia” abre de modo interesante esta discusión. En su designación clásica, el nombre griego *παρῳδία* significa “en contra del canto”. Sin embargo, el prefijo *para-* griego tiene dos significados. Por un lado, significa “contra” y en esta acepción indica el intento ridículo del recurso narrativo. Por otro lado, el prefijo significa también “junto a”. Hutcheon insiste en que es este segundo significado del prefijo griego que evidencia el intento pragmático de la parodia. Así que: “a critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as deconstructive.” (Hutcheon 1985: 32).

El estudio de Linda Hutcheon, acerca del funcionamiento cruzado entre el tropo de la ironía y los géneros de la sátira y de la parodia (1981; 1985; 1994), nos otorga las categorizaciones necesarias para captar el mecanismo subversivo del uso de la parodia en *Nadie me verá llorar*. Para que la parodia funcione, es necesario que en ella actúe el tropo de la ironía, según dos determinaciones imprescindibles: una especificación semántica y una especificación pragmática. La función pragmática del descarte irónico consiste en su carácter evaluativo que, en los efectos de codificación y decodificación de un mensaje, produce un *ethos*, o sea un estado efectivo suscitado en el receptor del texto. La producción de un *ethos*, a su vez, sobrentiende una voluntad del autor (Hutcheon, 1981: 145). El *ethos* paródico se configura como no marcado (en el sentido que la lingüística le otorga a este rasgo) porque, a diferencia del *ethos* despreciativo de la sátira y ridículo de la ironía, puede adquirir valores diferentes: a) un valor contestatario; b) un valor respetuoso (como es el caso de la metaficción posmoderna); c) un valor neutro o lúdico, en que se aprecia un grado cero de agresividad.

En el caso de la obra de Cristina Rivera Garza, notamos que tanto en *La Cresta de Ilión* — con respecto a la obra de Amparo Dávila —, como en *La muerte me da* — con respecto a la obra de Alejandra Pizarnik —, el *ethos* de la parodia adquiere un valor respetuoso. El *ethos* de la parodia en *Verde Shanghai* (2011) — con respecto a *La guerra no importa* (1991) de la misma autora — adquiere más bien un valor lúdico. Por el contrario, el caso de *Nadie me verá llorar* es más complicado, porque esta novela conlleva segmentos de narración en que se cruzan tanto el género satírico, como el género paródico.

Diamantina, así como Hipólito, desempeña una función de mentor en la novela de Rivera Garza, dando evidencia a la paradoja: el uso de la parodia indica que, por un lado, no se puede prescindir de la tradición y, por el otro, que es necesario cuestionarla y subvertirla. La imagen de Diamantina con gafas que toca el piano produce lo que Hutcheon llama “le petit sourire de reconnaissance” (1981: 149) del lector que se da cuenta del juego paródico, a la vez lúdico y crítico, ocasionado por el cruce entre el *ethos* marcado de la ironía y el *ethos* no marcado de la parodia.

Diamantina Vicario es una mujer fundamental en la vida de Joaquín Buitrago, Matilda Burgos y también Cástulo Rodríguez, el primer amor de Matilda. Mujer atrevida e independiente, se encarga de despertar ulteriormente, en Matilda, los sentimientos de rebelión que ella siempre ha sentido como parte de su ser (desde los quince años, llegando a la ciudad de México, Matilda repite continuamente: “Nadie me verá llorar nunca”): “—No tienes que hacer todo esto, lo sabes, ¿verdad? El cuarto que debes limpiar está detrás de tus ojos dentro de tu cabeza. Las mujeres deben entrar al cielo con libros, con música, no con escobas y trapos viejos, damita. Ponte lista.” (1999: 154). El personaje de Diamantina y después el de Matilda nos dan evidencia de la eterna lucha del sexo femenino contra las imposiciones de la sociedad, una lucha que *Nadie me verá llorar* contextualiza en las mujeres de la época de Federico Gamboa. Como subraya Sandra Lorenzano (2007: 360), aunque le llevará mucho tiempo a las mujeres para que tomen posesión de su cuerpo y su libertad, en la época en que Federico Gamboa escribe *Santa* “la realidad que viven las mujeres lleva ya largo tiempo, mucho más allá de la dicotomía que tantos aún defienden: virgen (o madre) o prostituta. La historia de la literatura femenina puede ser vista, en gran medida, como una lucha permanente por romper esas imágenes”.

Como subrayamos, la primera referencia directa a la novela de Gamboa la encontramos sólo en el capítulo cinco, que analizaremos en detalle.

El lector acaba de leer, en el capítulo cuatro, uno de los puntos de máxima tensión dramática de la novela: la rebelión decisiva de Matilda que huye desde la casa de su tío Marcos, después de la masacre de los obreros en la Huelga de Río Blanco en Veracruz:

El 7 de enero de 1907 llegaron las noticias de Río Blanco. Diamantina Vicario no regresó. La Gran Causa. Cadáveres en exhibición. Marcos Burgos aplaudió las medidas drásticas empleadas por el presidente Díaz para proteger el futuro, las buenas costumbres, la soberanía de la nación. Frente al espejo de su cuarto, Matilda cortó sus trenzas en dos. Luego, sin despedirse, abandonó la casa. (156).

Después de un regreso al presente de la historia, es decir al 21 de marzo de 1921, en que Matilda le cuenta su historia a Joaquín, se cierra ese cuarto capítulo.

El quinto capítulo, titulado “La Diablesa”, que narra las vicisitudes de Matilda desde su huida hasta la llegada al burdel, se abre en el presente de la historia, en el momento en que Joaquín y Matilda se dirigen en tren de Mixcoac a la capital. En el segundo párrafo del capítulo, la instancia narrativa en tercera persona introduce la referencia directa a Gamboa: “En 1903, el escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa publicó *Santa*, su novela más vendida.” (1999: 160).

En el capítulo cinco, el proceso de la intertextualidad se evidencia a través de dos expedientes ficcionales: 1) la tematización del proceso de lectura e interpretación de *Santa* por parte de los personajes femeninos de *Nadie me verá llorar*; 2) la espectacularización paródica que sigue al proceso de interpretación de la novela de Gamboa. De hecho, veremos como Matilda y su colega y amante Ligia pondrán en escena la parodia de *Santa* para los clientes del burdel, evolucionando completamente la estructura y la caracterización de los personajes. La intención tanto polémica como paródico-irónica causa una inversión y sucesiva superación del significado planteado por *Santa*.

La tematización del proceso de lectura se explicita a través de un cruce de puntos de vista de los personajes femeninos con la instancia narrativa en terce-

ra persona que corresponde, en el caso del capítulo cinco, al narrador extradiegético. A continuación enseñamos las diferentes lecturas de *Santa*.

La primera lectura, profundamente irónica, corresponde al punto de vista del narrador extradiegético que retoma, a su vez, el punto de vista de Doña Elvira, la dueña del burdel en que trabaja Santa:

Basada en experiencias de su vida y utilizando los recursos del naturalismo literario, Gamboa describió con detalle la caída en la concupiscencia de una muchacha de Chimalistac, cuyo nombre por sí solo, a decir de doña Elvira, la dueña de la casa de citas, le aseguraría ganancias enormes. (1999: 160).

De hecho, en *Santa* leemos:

—¿Con que tú eres la del campo? —preguntó.
 Pepa, medio incorporándose sobre las almohadas, continuó [...]:
 ¿y cómo te llamas...? [...]
 —Me llamo Santa —replicó ésta. [...]
 —¡Mira que tiene gracia! ¡Santa...! ... Sólo tu nombre te dará dinero, ya lo creo; es mucho nombre ése. (1903: 75).

Después, sigue otra vez el punto de vista del narrador extradiegético: “La novela pronto ganó fama de atrevida, y los hombres letrados de clase media pagaron con gusto por la historia para verse reflejados en sus páginas y lavar su corazón con un perdón tardío.” (1999: 160).

Pasamos, posteriormente, a la lectura de Diamantina Vicario:

Diamantina Vicario, en cambio, pudo leerla gratis, gracias a los préstamos del dueño de la librería Saldívar y su única reacción fue la risa. La moralina de la historia y su lenguaje tremendista la obligaban a ponerse de pie y a vociferar, con las manos en alto, contra el autor.
 —Este hombre es un idiota —decía a quien la quisiera escuchar en la salita Mesones, —¡mira que poner a hablar en francés el fantasma de la estúpida de Santa en el prefacio! (1999: 160).

Finalmente, terminamos este fragmento con el punto de vista de Matilda: “Cuando, años más tarde, Matilda Burgos tuvo la oportunidad de leer la novela no sólo le dio la razón a Diamantina, sino que también se indignó. Para entonces su nombre de guerra era ya el de “la Diablesa” (1999: 160).

Este primer expediente ficcional, o sea la tematización del proceso de lectura e interpretación de *Santa*, conlleva una función en cierta medida deconstructiva, que ocasiona la crítica polémica de una imagen de la mujer y de la prostituta no compartida por las mujeres contemporáneas a la novela de Gamboa. Precisamos que el concepto de deconstrucción se refiere a la teoría que Jacques Derrida postula ya en *De la Gramatologie*. A través del proceso de deconstrucción, de hecho, el texto de Gamboa se traduce en una forma de demitización. La deconstrucción de las lecturas de los personajes femeninos, ocasiona el cuestionamiento del contenido de *Santa*. Lo que sobresale es la consideración que no es nunca el narrador extradiegético quien subvierte y deconstruye *Santa*, sino más bien los personajes femeninos que aparecen como contemporáneos a la novela sacudida. Eso significa que no es una instancia de nuestros días la que subvierte la ideología que subyace a la novela de Gamboa, sino la instancia de sus mismas contemporáneas, subrayando el espíritu crítico de las mujeres del tiempo, que no se encuentra en la novela de Gamboa.

Después de la sección en que se tematiza del proceso de lectura, interviene otra vez el narrador extradiegético quien, con un vuelo elíptico, narra la construcción de la imagen de las prostitutas en las últimas décadas del siglo XIX, en los tiempos de la regularización del oficio de prostituta. En el párrafo se menciona que el doctor Manuel Alfaro propuso la reglamentación del oficio de la prostitución, consciente de la imposibilidad de erradicar por completo lo que se consideraba el mal de la sociedad: “Así, las prostitutas se convirtieron en públicas si vivían en casa de citas; o aisladas, cuando desarrollaban su trabajo en casas de cita.” (1999: 161). Las prostitutas tenían que inscribirse en un registro oficial, y después de una visita médica recibían una libreta de identificación con fotografía. Asimismo, pagaban una tasa al Estado. Sin embargo, los reglamentos fueron un continuo fracaso a causa de las así llamadas “insométicas” (1999: 162), prostitutas clandestinas que ejercitaban su oficio sin pagar su impuesto y sin licencia oficial. La sección se cierra con una reflexión irónica de Matilda con respecto de la figura de la prostituta dibujada por Gamboa: “A finales de 1907, cuando Matilda hizo de la prostitución su oficio, sólo las muy atolondradas o francamente estúpidas, como Santa, acudían al registro y pasaban por la humillación del examen médico.” (1999: 162). En este caso, se hace patente como el blanco de la crítica deconstructiva sea representado por el conjunto de convenciones ideológicas del siglo decimonónico, que *Nadie me verá llorar* se encarga de cuestionar, más bien que por la novela en sí misma. Por lo tanto, como el objeto de la crítica es extratextual, la parodia funciona simplemente como un dispositivo estructural que tiene la finalidad correctiva propia de la sátira. El cruce entre el *ethos* marcado de la sátira y el *ethos* no marcado de la parodia produce un caso de sátira paródica (Hutcheon, 1981: 148). La risa nerviosa y colérica de Diamantina y Matilda, desempeña una función claramente correctiva, la función que le corresponde precisamente a la sátira. En este caso, la teoría de la “interdiscursividad”, postulada por Cesare Segre, nos ayuda a aclarar más este punto. Según el autor (1984), la palabra intertextualidad, al contener “texto”, se refiere a las relaciones entre un texto y otro. Diversamente, para subrayar las relaciones que cada texto entretiene con todos los enunciados registrados en el contexto cultural al que el texto pertenece, sería mejor utilizar el concepto de “interdiscursividad”.¹² Poner en entredicho el conjunto de objetos extratextuales significa enfrentarse, con un movimiento dialógico, a una pluralidad de discursos que en *Nadie me verá llorar* se encuentran a menudo yuxtapuestos.

La sección siguiente de la novela de Rivera Garza retoma la narración desde el momento en que Matilda huye desde la casa de su tío Marcos. Después del alejamiento de Diamantina y la decisión de abandonar también a Cástulo Rodríguez, Matilda encuentra trabajo en una cigarrera. Una de sus colegas de trabajo, Esther Quintana, le alquila un catre en un rincón de su cuarto en la vecindad donde vive. Gracias a su habilidad médica, aprendida mientras vivía en casa de su tío, Matilda llega a ser el médico de la vecindad, tanto que se gana el apodo de “la doctorcita” (Rivera Garza, 1999: 167). Emblemáticamente, Matilda funciona como una especie de curandera; casi se percibe como si fuera, nada menos, una santa. Sin embargo, aún en este momento de su vida, no cesa la referencia paródico-satírica a la obra de Gamboa. El intento es siempre

¹² Segre crea el neologismo a partir del concepto bachtiniano de “pluridiscursividad”.

el de demostrar, en Matilda, una actitud rebelde frente a la vida. A Matilda, y no sólo a ella, no le gusta hablar de su vida y cada vez que necesita contar algo, se sirve de la historia estereotipada de *Santa*:

La historia que Matilda decidió contar a sus compañeras de trabajo tuvo que ver con la deshonra de un amor furtivo. Mintiendo con destreza, relató su seducción a mano de un estudiante de leyes y, con los ojos humedecidos, contó en detalle su abandono y la consabida expulsión de la casa paterna. Todas habían relatado la misma historia desde que Santa la hiciera famosa y todas habían comprobado su eficacia. A los hombres que les pagaban por sus servicios se les ablandaba el corazón y la cartera. (1999: 170).

Matilda pierde su trabajo en el día en que se ve obligada a acompañar a Esther al hospital, donde después morirá. En esta condición, sola, sin trabajo y con los hijos de Esther que cuidar, Matilda “había tomado la única decisión posible.” (1999: 171). En el principio trabaja como aislada en el hotel San Andrés, antes que llegar al burdel La Modernidad. Matilda se gana su buena reputación de prostituta y lo único que no soporta son los clientes que quieren conversar. El momento fundamental de este período de la vida de Matilda es el encuentro con su amante Ligia. La mujer obtendrá, de la misma Matilda, el apodo de “la Diamantina” a causa de un collar de falsos diamantes que lleva siempre consigo. El encuentro entre las dos mujeres ocurre “en la guerra” (1999: 171), cuando Matilda tiene que salvar a Ligia de la acusación de un estudiante, quien sostiene que la mujer no quiere otorgarle los oficios por los que ha pagado. Ligia, por su cuenta, se queja del hecho de que este hombre “quiere que la mame, que me le monte y que me ponga a gatas por el mismo precio” (1999: 172). Después de un momento de confusión llegan los policías y con estos Ligia quiere hacer valer sus derechos laborales. A la carcajada de los policías Ligia reacciona con violencia. En el momento en que uno de ellos saca su pistola y encaña a Ligia, Matilda se arma de una botella, seguida de las demás prostitutas, y amenaza con muerte al policía. Los dos, rendidos, se marchan y Matilda obtiene el apodo de “la Diablesa”, en pura oposición paródica con el nombre Santa.

Los días que siguen al encuentro de las dos mujeres son días felices para Matilda. Las dos, en polémica con respecto a lo que plantea la novela de Gamboa, recorren la ciudad sin preocuparse de nada. Incluso consuman su historia de amor, y leen juntas *Santa*:

En la madrugada sola, sin clientes ya, las dos durmieron en la misma cama, las piernas enredadas como trenzas.

La “Gaditana” no tuvo la misma suerte. En la novela de Federico Gamboa, Santa solo fue capaz de comprender las insinuaciones nada sutiles de la Gaditana a través de las explicaciones que le dio, entre todos los hombres, un pianista ciego. (1999: 173).

[...] Entonces, naturalmente, Santa reaccionó con asco. Cuando “la Diablesa” y “la Diamantina” leyeron el pasaje juntas, no solo no pudieron evitar las carcajadas, sino que además hicieron el amor sobre las páginas del libro. (1999: 174).

En este punto interviene, otra vez, el narrador extradiegético, quien remata la obra de Gamboa, integrando el punto de vista de las mujeres: “¡Ay pobre embajador Gamboa, tan cosmopolita y tan falto de imaginación!” (1999: 174). Podríamos concordar con Munguía Zatarain (2010: 428) quien sostiene que toda la novela de Rivera Garza parece estar escrita para llegar al punto máximo de la carcajada de las dos prostitutas que leen *Santa*, haciendo pedazos “el para-

digma de la imaginación masculina decimonónica". Esta es, precisamente, la tematización de la carcajada desdeñosa que, según Hutcheon, produce el *ethos* peyorativo de la sátira que causa cólera (1981: 149).

Diferentemente, en la escena siguiente, donde Ligia y Matilda se dirigen a la iglesia y entran para darle la gracias a Dios, formula un caso de parodia satírica en que el blanco es intertextual. De hecho, está representado por una escena específica de la novela de Gamboa, en que Santa, después de ser expulsada de la iglesia en que entra, empieza su proceso de arrepentimiento.

La tematización de la lectura es una constante de la narrativa de Cristina Rivera Garza. Por lo tanto, vale la pena abrir un paréntesis para analizar, de manera detallada, la importancia de esta práctica y su función precisa, a la luz de la filosofía postulada por Derrida. Hacemos referencia a las agudas consideraciones de Paolo D'Alessandro (2008), quien subraya como la práctica de la deconstrucción ponga de relieve no sólo la importancia de la escritura en la filosofía de Derrida, sino también la importancia de la lectura. Según D'Alessandro toda la metodología de Derrida se funda sobre una verdadera "*etica della lettura*" (2008: 16). La contestación de la tradición se puede configurar como una lectura deconstructiva, a través de la que el lector, re-contextualizando los elementos del texto, puede producir, o sea escribir, otro texto. Quien practica la deconstrucción trabaja desde el interior de un sistema, con la clara finalidad de desgarrarlo. Así la idea de que nada se da a pesar del texto significa que un texto nunca depende de un mundo objetivo externo, del cual puede ofrecer sólo una imitación. El texto no es autorreferencial, sino más bien constituye el lugar de la representación, como puesta en escena de los signos de una escritura (2008: 19). El texto se configura como un "marco" que cobra sentido sólo cuando se produce el evento de la lectura. La práctica de la deconstrucción se convierte, así, en la posibilidad de una interpretación creativa que muestra la infinita potencialidad de *différence* de los signos y códigos de un texto. La posición de Derrida, sin embargo, no difiere mucho de la reflexión planteada por la misma Julia Kristeva en 1966, cuando afirma que, en sus estructuras, la escritura lee otra escritura en sí misma, y se construye en una génesis destructora (1978: 131). El proceso de lectura de *Santa*, por lo tanto, tiene la finalidad de abrir el texto a una proliferación de significados. La lectura no presupone una renuncia a la tradición pero sí presupone su cuestionamiento. Supone una re-contextualización crítica, pero también creativa y productiva, o sea, de alguna manera, performativa. Para que el proceso de deconstrucción alcance un resultado propositivo de subversión, es necesario que el sujeto interpretante no se limite a la contradicción satírica, sino que actúe de modo productivo y creativo. Es necesario que, en cierta medida, ponga en escena una interpretación del texto, la cual tiene que adquirir precisamente el estatuto de una nueva escritura. El proceso performativo de re-contextualización se explicita a través del segundo expediente ficcional que citamos antes: el espectáculo paródico de *Santa*, realizado por Matilda y Ligia, de que hablaremos a continuación.

Cuando Ligia decide parodiar a Santa, se encarga de "trasformar a la provinciana estúpida en una dama con alas de dragón" (1999: 178), mientras que Matilda se convierte en un "hombre de frac cuya inocencia e ignorancia del bajo mundo le ganaron el apelativo de "el Menso" (1999: 178). En este preciso momento, el proceso de subversión es total y completo. El nuevo texto, que tanto Matilda como Ligia producen, subvierte completamente la caracterización de los personajes de la mujer y el hombre creados por Federico Gamboa. En este caso la parodia que tiene como blanco tanto el intertexto como el extratexto.

El proceso de re-contextualización y producción del nuevo texto, por parte de las dos prostitutas, se configura como un proceso performativo en la acepción que le da Judith Butler (1988): el proceso de re-tematización ya no es sólo un proceso intelectual, sino, emblemáticamente, un cuerpo en proceso. El cuerpo, en este caso el cuerpo de la mujer, es dramático en el sentido de que no es un mero hecho, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Butler asevera que “the body *is* a historical situation [...] and *is* a manner of doing, dramatizing, and *reproducing* a historical situation.” (1988: 521). El proceso de reproducción y dramatización se configura como la estructura elemental del “embodiment” y construye lo que Foucault llamaría, en palabras de Butler, “a stylistics of existence” (1988: 521).

En *Nadie me verá llorar*, el concepto de performatividad se concretiza por medio de dos caracterizaciones: por un lado, encontramos el *gendered body* que se configura como un acto performativo, en el sentido de que es un ritual social —tanto individual como comunitario— dramático y repetitivo (Butler, 1990), que funciona como una puesta en escena paródica (así lo demuestran dos imágenes representativas de *Nadie me verá llorar*: a) la figura de Porfiria, el dueño del burdel La Modernidad, quien acostumbra vestir prendas de mujer; b) la subversión del *gender* perpetuada por Matilda, durante la puesta en escena paródica de *Santa*, que le gana la fama de andrógina); por el otro lado, el concepto de performatividad funciona como metáfora del proceso de la escritura, en sentido metaficcional. La relación entre el cuerpo del nuevo texto y el cadáver del intertexto no representa un mero evento, sino que abre a una incesante infinidad de interpretaciones. En este sentido, en la narrativa de Cristina Rivera Garza, todo acto de escritura se configura también como una pluralidad de actos de lectura. A través del expediente de la intertextualidad, en su función de subversión paródica, el lector disfruta del placer de la fractura y de la pérdida (Barthes, 1975), pero al mismo tiempo adquiere la responsabilidad, acaso violenta, de elegir su camino interpretativo.

Cristina Rivera Garza, quizás, recoge el reto que ya la escritura de Borges había lanzado. Según Margo Glantz, de hecho, “la intertextualidad borgiana abre el camino a la lectura plural, a la reescritura de lo leído. En Borges converge el autor universal y desaparece el escritor que el individualismo romántico nos ofrece como estereotipo.” (2006). Acercándose cada vez más a lo que la autora llama una “escritura comunitaria” (2013), Cristina Rivera Garza triunfa en su reto. La práctica de la escritura comunitaria acaso demuestra cómo, en la era de la tecnología, el autor no ha muerto, como sostuvo Barthes, sino que se ha vuelto plural.

Los expedientes ficcionales que Cristina Rivera Garza aprovecha en *Nadie me verá llorar* contribuyen, de manera decisiva, a llevar a cabo una operación subversiva, vuelta a una verdadera proliferación de significados. Por lo tanto, lo que la autora propone al lector no es una serie de respuestas consolatorias, sino un método para plantear preguntas y cuestionar la realidad. En tanto lectora y productora de nuevos textos, a partir de la tradición, Matilda es un sujeto que actúa. Es un sujeto que opera paradójicamente “contra el canto” y “junto al canto”, así como lo hace la parodia. De hecho, en una entrevista con Emily Hind, Cristina Rivera Garza había declarado:

[...] no me interesa el discurso de la victimización femenina porque muchas veces, en su afán por identificar y reivindicar las demandas de las mujeres, se pierde de vista la agencia que muchas de estas muy diversas mujeres han ejercido a lo lar-

go y ancho de la historia con armas muy dúctiles y culturalmente específicas. [...] Simplemente no creo en una literatura de tesis, en una literatura panfletaria que pretende dar respuestas en lugar de plantear preguntas, de preferencia imposibles. (Álvarez, 2009: 90).

Por esta razón, si bien Matilda será nuevamente abandonada por Ligia — quien se marcha con su Jarameño —, encontrándose siempre en “el campo de los vencidos”, su capacidad a la vez destructora y re-constructora nunca le permitirá sucumbir. Al contrario de las miles de lágrimas que Santa vierte a lo largo de la novela de Gamboa, hasta el final de la novela de Rivera Garza, a Matilda nadie la verá llorar.

B I B L I O G R A F Í A

- Álvarez, Natalia (2009). “La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad”. En José Carlos González Boixo (Ed.). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana.
- Barthes, Roland (1973). *Il piacere del testo*. Torino: Einaudi.
- Bernardelli, Andrea (2000). *Intertestualità*. Scandicci: La Nuova Italia.
- Butler, Judith (1988). “Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, volumen 4, núm. 40, 519-531.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and The Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cavazos, María Concepción (2011). *Trastornos de Género. Identidad y Fronteras en la Narrativa de Cristina Rivera Garza*. (Tesis doctoral). Austin: University of Texas.
- Ceserani, Remo (1997). *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- D’Alessandro Paolo (2008). Oltre Derrida. Per un’etica della lettura. En Paolo D’Alessandro y Andrea Potestio (Ed.). *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione* (13-34). Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Fortunati, Vita (2002). Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo. *Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti*, 2, 87-96.
- Gamboa, Federico (1903). *Santa*. Madrid: Cátedra.
- Genette, Gérard (1982). *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Glantz, Margo (2006). Borges: ficción e intertextualidad. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado en: www.cervantesvirtual.com/obra/borges---ficcin-e-intertextualidad-0/
- Hind, Emily (2005). “El consumo textual y *La Cresta de Illión* de Cristina Rivera Garza”. *Filología y Lingüística*, 31.1, 35-50.
- Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen (1985).
- (1981). “Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l’ironie”. *Poétique*, 46, 140-155.
- (1985). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- (1994). *Irony’s edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.
- Kristeva, Julia (1969). *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.
- Lorenzano, Sandra (2007). “Hay que inventarnos. Mujer y narrativa en el siglo XX”. En Lamas, Marta (Ed.). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX* (349-385). México: Fondo de Cultura Económica.

- Munguía Zatarain, Martha Elena (2010). Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*. En Rafael Olea Franco (Ed.). *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. Vol. 2. (425-443). México: El Colegio de México.
- Ordiz, Javier (2002). Introducción. En Federico Gamboa. *Santa*. Madrid: Cátedra.
- Rivera Garza, Cristina (1991). *La guerra no importa*. México: Joaquín Mortiz.
- ___ (1999). *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets.(2003).
- ___ (2002). *La cresta de Ilión*. México: Tusquets.
- ___ (2007a). *La muerte me da*. México: Tusquets.
- ___ (2007b). Introducción. En Rivera Garza, Cristina (Ed). *La novela según los novelistas* (9-16). México: Fondo de Cultura Económica.
- ___ (2009). "La página cruda" *La Mano Oblicua. Milenio*, 19/05/2009, <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8577626>.
- ___ (2010). *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*. México: Tusquets.
- ___ (2011). *Verde Shanghai*. México: Tusquets.
- ___ (2013). *El fin del reino de lo propio: poéticas de la desapropiación desde/contra la necropolítica*. (Selecciones para Universidad de Bolonia).
- Rodríguez, Blanca (2003). Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 9.20, 105-115.
- Ruffinelli, Jorge (2007). "Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar". En Sara Poot Herrera, Francisco Lomelí y Maria Herrera-Sobek (Eds). *Cien Años de Lealtad en Honor a Luis Leal (693-707)*. Santa Barbara: University of California.
- Segre, Cesare (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Tarrés, María Luisa (2007). "Discurso y acción política feminista (1970-2000)". En Lamas Marta (Ed). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX* (113-148). México: Fondo de Cultura Económica.