

## Función de la intertextualidad en la obra de Juan José Arreola<sup>1</sup>

*Mauricio Ostría*  
*Universidad de Concepción*

*Todo texto opera como un universo de ecos que resuenan, repitiéndose, cambiándose, contradiciéndose: todo texto es una escritura-respuesta, una escritura-réplica (junción o negación) de otro u otros textos, todo texto requiere de un lector capaz de descubrir tales dimensiones intertextuales. Esto es rigurosamente cierto en la obra de Juan José Arreola. Los minúsculos textos arreolanos centran su enunciado y muchas veces su lenguaje en juegos intertextuales no siempre evidentes y, por lo tanto, suponen un lector que no solo posea la competencia lingüística pertinente, sino también una competencia semiológica capaz de responder al arduo desafío que cada texto en su engañosa brevedad supone: entender lo no dicho (presupuestos, consabidos, implicancias, connotaciones, etc.), decodificar eficazmente los diversos códigos concurrentes (filológicos, históricos, culturales, retóricos, etc.), recomponer el universo de remisiones textuales en su entorno, en fin, construir con todo aquello posibilidades de sentido.*

<sup>1</sup> Texto leído en el Homenaje que la Universidad Autónoma de Guadalajara rindió a Juan José Arreola, con motivo de haber sido distinguido con el 'Premio Literario Juan Rulfo', el 2 de diciembre de 1992, en los salones de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

1. A partir de las observaciones de Mijail Bajtin [1985 y 1986] acerca del dialogismo propio de la actividad verbal y del concepto de intertextualidad, desarrollado por Roland Barthes y Julia Kristeva, entre los primeros, derivado, precisamente, de las ideas bajtinianas, se ha venido entendiendo el texto literario como “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras” [Kristeva 1981:188], que, literalmente, se dan cita. “Todo texto se construye –se afirma– como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otros” [Kristeva 1981:190]. Por eso mismo, todo texto opera como un universo de ecos que resuenan, repitiéndose, cambiándose, contradiciéndose: todo texto es una escritura-respuesta, una escritura-réplica (junción o negación) de otro u otros textos<sup>2</sup>: “Por la manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto” [Kristeva 1981:235].

Aunque se ha pretendido reducir el fenómeno intertextual al funcionamiento literario del lenguaje, no puede negarse que toda acción verbal, tanto por ser manifestación de un sistema, como por su naturaleza social e histórica, remite continua e inevitablemente a discursos anteriores o a estructuras discursivas que operan como reverberaciones semánticas o evocaciones formales capaces de ampliar el sentido de cualquier emisión lingüística [Coseriu 1977:201-207; Bajtin 1985, Ostría 1992]. Al difundirse en los actos de comunicación, las palabras, los grupos de palabras, las oraciones, los enunciados entran en asociaciones consabidas o imprevistas; resultan muchas veces adecuados o no según quien los emplea y de acuerdo a las circunstancias de su uso o las asociaciones que despierten. Una palabra, un signo, una secuencia, considerada en dos momentos sucesivos no es ni totalmente otra ni totalmente la misma; se va cargando de los ecos que se desprenden de los anteriores usos y va adquiriendo nuevas facetas semánticas en ese continuo y permanente proceso de intercambio<sup>3</sup>. Por eso, el *Quijote* de Pierre Menard<sup>4</sup>, siendo literalmente idéntico al de Cervantes, tiene un sentido diverso, derivado de la situación y los contextos lingüísticos y discursivos de su reescritura: es, inevitablemente otro. No obstante,

<sup>2</sup> “Por más monológico que sea un enunciado no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema, aunque el carácter de respuesta no recibiese una expresión externa bien definida: ésta se manifestaría en los matices del sentido, de la expresividad del estilo, en los detalles más finos de la composición” [Bajtin 1985: 282].

<sup>3</sup> Cf. Coseriu 1977:101; Ortega y Gasset 1964:130; Ostría González 1988: 23-39.

<sup>4</sup> Me refiero al conocido cuento de Borges (ver Referencias).

aunque es el hablar en general, como actividad humana creadora y libre, el que tiene esas virtualidades asociativas y polisémicas, suele ocurrir que, en las situaciones comunicativas pragmáticas, dichas posibilidades de sentido sean recortadas en función del efecto práctico por conseguir. Pero, aun en ese proceso, en el que el hablar se instrumentaliza para usos concretos, no pierde del todo sus efectos polisémicos; piénsese si no, en el decir irónico que invierte o transforma cualquier enunciado.

Entonces, lo que hace la literatura, el trabajo artístico textual, es recuperar esa potencia, desautomatizar el lenguaje, ‘extrañarlo’ de su empleo habitual –en la acertada fórmula de los formalistas rusos– y, en consecuencia, liberarlo de la unidimensionalidad circunstancial, de la linealidad significativa, impuesta por la referencialidad práctica. Y esto lo consigue la literatura porque su trabajo consiste, justamente, en construir con los signos del lenguaje un objeto, un ícono del mismo lenguaje, de modo que todo texto literario es, simultáneamente, acto de simbolización y comunicación y objeto-imagen que reproduce ese acto. En ese proceso de reproducción –conversión del texto en texto imaginario– el referente se hace inseparable del texto-mensaje, lo constituye, se “unimisma” con él y, por tanto, deja de ser una instancia exterior determinante.

2. Lo anterior es rigurosamente cierto y evidente en el trabajo escritural de Juan José Arreola. Pensemos, por ejemplo, en su libro *Confabulario*. Ya a partir del título, la obra se inserta en la serie de colecciones de fábulas, de larga tradición en la literatura universal (sin considerar, por ahora, el carácter bisémico de esa palabra<sup>5</sup>). El volumen reúne todos los relatos de Arreola (excluida su novela *La feria*), escritos hasta 1966<sup>6</sup>. Esos relatos fueron publicados anteriormente en libros separados o en ediciones más reducidas (me refiero al número de textos incluidos)<sup>7</sup>. De modo que aquí, por primera

<sup>5</sup> Tal bisemia fue quizá la causa de que mi ejemplar –tan estimado por la dedicatoria que el autor estampara en él en mis años de estudiante en la Universidad de México, cuando leyera en su presencia, como ahora, mis primeros ensayos sobre su obra–, no me fuera devuelto con el resto de mis libros requisados por los funcionarios de la dictadura chilena en los lamentables días de 1973.

<sup>6</sup> Manejo la edición de ese año.

<sup>7</sup> Ediciones anteriores de los cuentos: 1949: *Varia invención*; 1955: *Confabulario* y *Varia invención* (ed. conjunta); 1958: *Bestiario*; 1962: *Confabulario total: 1941-1961*. Para una historia detallada y documentada tanto de *Confabulario* como del resto de los libros de Arreola, cf. Poot Herrera 1992, pp. 33 y ss. ; véase también: Ramírez 1979.

vez, todos ellos entran en una relación especial, convocados por su autor a una especie de asamblea total (alguna vez, el libro fue publicado precisamente con ese título: *Confabulario total*). Se establecen, entonces, nuevas relaciones: la diacronía se hace sincrónica, lo virtual, actual; incluso, se advierte la voluntad de hacer ingresar al lector por los textos más recientes y, por tanto, más cercanos al acto de lectura, que se convierte, así, en una forma de desandar la historia (todos los textos están rigurosamente fechados). Entre los libros incluidos, ahora convertidos en secciones, se repite el título de “Confabulario”; junto a él: “Bestiario”, que en la contemporaneidad latinoamericana nos evoca a Borges y a Cortázar y que en la tradición literaria de Occidente envía a las colecciones de seres fabulosos de gran difusión en la Edad Media, y “Varia invención”, de inequívocas resonancias clásicas por la recuperación del adjetivo ‘varia’ antepuesto (recuérdese la abundancia de libros que a partir del Renacimiento llevan en su título la expresión “Varia lección”). Se agregan, como secciones, las tituladas “Prosodia” y “Canto de Mal dolor”; la primera, como es obvio, juega con la terminología del código de la gramática y, engañosamente, o no tanto, parece sugerir una relación con la lengua oral; la segunda, en cambio, busca vincularse a la poesía o quizá mejor a cierto temple visionario característico de la escritura de Lautréamont. En otras palabras, el título del volumen total y los correspondientes a las secciones (provengan o no de primitivos libros independientes) se inscriben y, por lo tanto, reconocen explícitamente su filiación, en tradiciones textuales prestigiosas, clásicas, de la literatura de Occidente (la griega, la latina, la árabe, la medieval, –trovadoresca provenzal, legendaria, hagiográfica, dantesca– la renacentista, la barroca, la moderna, la hispánica, la mexicana, etc.). Todo el libro es un complejo sistema de continuas remitencias que supone un lector premunido de la enciclopedia pertinente. Señala Umberto Eco que el destinatario se postula siempre como el operador capaz de entender cada una de las expresiones contenidas en el libro para lo cual debe recurrir a una serie de reglas sintácticas preexistentes con el fin de reconocer las funciones recíprocas de los términos en el contexto [1981:23]. No hay duda de que los textos de Juan José Arreola requieren de un lector que no solo posea la competencia lingüística pertinente, sino también una competencia semiológica capaz de responder al arduo desafío que cada texto en su engañosa brevedad supone: entender lo no dicho (presupuestos, consabidos, implicancias, connotaciones, etc.), descodificar eficazmente los diversos códigos concurrentes (filológicos, históricos, culturales, retóricos, etc.); recomponer el universo de remisiones textuales en su entorno, en fin, construir con todo aquello posibilidades de sentido. Ciertamente, la compacta brevedad de los textos arreolanos encubre un complejísimo sistema de remisiones, no siempre

explícitas, que exigen la cooperación eficaz de un lector competente<sup>8</sup>. Esas remisiones ponen en juego, permanentemente, una riquísima red de intertextualidades que revelan una clara conciencia del fenómeno dialógico, piedra angular de la arquitectura textual arreolana, vertebradora de todo su trabajo constructivo<sup>9</sup>.

3. Si revisamos, ahora, los títulos de los relatos mismos, advertiremos todo tipo de evocaciones, citas, paráfrasis, alusiones y envíos a textos literarios antiguos y modernos, géneros discursivos y otros sistemas semióticos; así, por ejemplo: “Inferno V”, “Teoría de Dulcinea”, “Metamorfosis”, “Los alimentos terrestres” remiten a la *Divina comedia*, el *Quijote* y los libros homónimos de Ovidio, Franz Kafka y André Gide; mientras “Allons voir si la rose...” (‘cortemos desde ahora las rosas de la vida...’), reproduce la fórmula que sintetiza el motivo ronsardiano, a su vez, de inspiración latina. Otros, como “La lengua de Cervantes”, “La canción de Peronelle” dialogan con la prosa del autor del *Quijote* y con la poesía del francés Guillermo de Machaut. “Epitalamio”, “Elegía”, “Balada”, “El lay de Aristóteles”, “Monólogo del insumiso”, “Epitafio”, “Telemaquia”, “Parábola del truco” se inscriben en sus respectivos metatextos literarios. “La noticia”, “Post Scriptum”, “De L’Observatore”, “Interview”, “Apuntes de un rencoroso”, “In memoriam”, “Anuncio”, “Flash”, “Informe de Liberia”, “Cláusulas”, “Carta a un zapatero”, “De cetrería”, “De balística” se vinculan a géneros discursivos no literarios. Los homenajes (a Johann Jacobi Bachofen, a Remedios Varo, a Otto Weininger, a Garci-Sánchez de Badajoz), así como “Sinesio de Rodas”, “Kalenda maya”, “El rey negro”, “Corrido”, “Un pacto con el diablo”<sup>10</sup>, “El silencio de Dios”, “Novónides” o “Baltazar Gerard”, ponen en juego relaciones translingüísticas y códigos culturales diversos. No faltan los que aluden a enunciados primarios estereotipados como “Hizo el bien mientras vivió”, “El último deseo”, “Luna de miel”, o que remiten a enunciados de la tradición cultural (“Los bienes ajenos”, “Flor de retórica

<sup>8</sup> Sobre el papel de lector, en la perspectiva aquí esbozada, véase Eco 1981, Ostria 1988:107-26.

<sup>9</sup> Ese trabajo de construcción intertextual se corresponde perfectamente con una visión en que “la acción vital es una recurrencia de variaciones y repeticiones sin un centro fijo” [Valencia 1972:109].

<sup>10</sup> V. Menton 1963, especialmente: pp. 17 y ss.

antigua", "En verdad os digo", "Parturient montes"), o los que emplean la terminología de la publicidad o la tecnología modernas ["Coctail Party", "Baby H.P.", "Alarma para el año 2000"].

4. Demos un paso más. Es frecuente el empleo de epígrafes y citas: La Biblia, Horacio, Julio César, Appianus, François Villon, Pierre de Ronsard, Bernardino de Sahagún, Góngora, Quevedo, Shakespeare, Charles D'Orléans, Jakob von Uexküll, Rubén Darío, Carlos Pellicer, H. Melville, Giovanni Papini, Paul Claudel, Frédéric Mistral, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Enrique González Martínez, etc., son algunos de los autores citados o parafraseados. Cómo no reconocer los ecos que proyectan textos como "En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso..." ["Teoría de Dulcinea"], "Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas..." ["Elegía"]; o, con rasgos de antipoesía: "¡Cambio esposas viejas por nuevas!" ["Parábola del trueque"]<sup>11</sup>. Tampoco falta el empleo de fórmulas tradicionales como el "había una vez" de los cuentos infantiles<sup>12</sup>. Naturalmente, la citación es el modo más obvio y más elemental de la intertextualidad. Sin embargo, aun en este nivel, el solo mecanismo de transposición de un enunciado y su consiguiente recontextualización convierte en ambivalente su función referencial, modificando sustancialmente su sentido.

5. Especial significación, por la importancia que Arreola concede al lenguaje<sup>13</sup> tiene el uso de la imitación lingüística como recurso caracterizador no del habla de personajes, sino de los discursos de los narradores. Véanse, por ejemplo: "Corrido"<sup>14</sup>, "El converso", "Los bienes ajenos", cuyo efecto irónico se basa en la inversión de la perspectiva moral, y, sobre todo, "Los alimentos terrestres", que finge ser una carta de don Luis de Góngora.

<sup>11</sup> "El rey negro" se inicia con un verso de Nerval: "Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable" (Véase Poot Herrera 1992: 48).

<sup>12</sup> Sara Poot Herrera cita los casos de "El diamante" y de "Achtung! lebende Tiere!" (1992:46-7).

<sup>13</sup> "Lo que más me importaba era el lenguaje —de hecho es lo que siempre me ha importado— el lenguaje vivo y portador de ideas" [cit. por Carballo 1965:405].

<sup>14</sup> V. Barrenechea 1978.

6. Se ha considerado como rasgo postmoderno una cierta actitud corrosiva de la palabra solemne, consagrada, a través del cual se pone en evidencia un cierto escepticismo radical, a la vez que un antigregarismo, un desapego a las palabras de la tribu. Si así fuera, también Juan José Arreola erigiría su escritura postmoderna antes que todos los corifeos de ese nuevo relato que quiere construirse sobre las cenizas de todos los anteriores. Y entonces, se nos cuenta —en “El último deseo”— que Adán y Eva esperan ansiosos el día de la resurrección para, entre otras cosas, tomarse “una foto de familia con todos sus descendientes reunidos en el valle de Josafat”; o, con reminiscencias de *El cantar de los cantares*, que “La amada y el amado dejaron la habitación hecha un asco” [“Epitalamio”]; asimismo, oímos a un precavido Sansón confesar: “Afortunadamente, siempre he llevado largos los cabellos, por las dudas” [“La noticia”], o vemos a un suicida ‘congelado’ en su acción final porque no quiere caer en el lugar común de la frase: “no se culpe a nadie...” [“Post Scriptum”].

Tal vez uno de los recursos más eficaces para erosionar los discursos canónicos consiste en romper el decoro convencional que rige la relación tema-tipo discursivo; así, en los textos de Arreola, lo dramático, lo trágico, lo sentimental, a menudo, se presentan como discursos seudocientíficos [“En verdad os digo”], técnicos [“Topos”], periodísticos [“Interview”], publicitarios [“Baby H.P.”, “Anuncio”] y hasta como manual de instrucciones [“Dama de pensamientos”] o cuentos infantiles [“Achtung! lebende Tiere!”]. Lo banal asume graves ropajes [“Carta a un zapatero”]; lo religioso y sobrenatural, la naturalidad del coloquio [“Caballero desarmado”, “Una de dos”], y hasta el poco propicio ambiente mercantil [“Pablo”].

7. Es claro que la relación intertextual no debe entenderse solo en sentido restrictivo como vinculación del texto presente con otros textos escritos. Textos son también los relatos que las culturas construyen y que están, por decirlo así, disponibles para insertarse en diversas creaciones (es el caso de los mitos, las leyendas, las tradiciones, las creencias, pero también de los decires, refranes y expresiones tradidas). Arreola —como también García Márquez— es un maestro en la técnica de la deslexicalización de expresiones convencionalizadas<sup>15</sup>. Así, por ejemplo, el sintagma ‘luna de miel’, de

<sup>15</sup> Arreola ha dicho: “El arte literario se reduce a la ordenación de las palabras. Las palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente [...]. De allí que las palabras vulgares, totalmente desgastadas por el uso, vuelven a relucir como nuevas: la vecindad de otras palabras les devuelve su significación original o les hace decir o apuntar lo indecible” [Carballo 1965:363].

significado fuertemente codificado en nuestra cultura, da origen, en el microtexto arreolano del mismo nombre, a un curioso, irónico y melancólico relato, gracias a un sugestivo proceso deconstructivo. He aquí el texto:

*“Luna de miel”*

*Ella se hundió primero. No debo culparla, porque los bordes de la luna aparecían lejanos e imprecisos, desfigurados por el crepúsculo amarillo. Lo malo es que me fui tras ella, y pronto nos hallamos engolfados en la profunda dulzura. Inmersos en el mar espeso de apareados nadadores, navegamos mucho tiempo sin rumbo y sin salida. Flotamos al azar de entorpecidas caricias, lentos en la alcoba melosa, esférica y continua. De vez en cuando alcanzábamos una brizna de realidad, un islote ilusorio, un témpano de azúcar más o menos cristalizado. Pero aquello duraba muy poco. Ella siempre encontró la manera de perder el equilibrio, arrastrándome otra vez en su caída al piélago atrayente.*

*Comprendiendo que la salida no estaba en la superficie, me dejé ir hasta el fondo en uno de tales accidentes. Imposible decir cuánto duró el empalagoso descenso vertical.*

*Finalmente alcancé el suelo virgen. La miel se había depositado allí en duras y desiguales formaciones de cuarzo. Empecé a caminar, abriéndome paso entre las peligrosas estalactitas. Cuando salté al aire libre, eché a correr como un prófugo. Me detuve a la orilla de un río, respiré a plenos pulmones y lavé de mi cuerpo los últimos restos de miel.*

*Entonces me di cuenta de que había perdido la compañera [Confabulario: 39-40].*

Como se ve, el texto deslexicaliza la expresión ‘luna de miel’, pero utilizando un recurso muy caro a Arreola que consiste en tomar la expresión literalmente, al pie de la letra. Sobre esa base, la metáfora lexicalizada ‘luna de miel’ recupera su valor denotativo primitivo y pasa, por tanto, a designar literalmente una luna de miel, es decir, un cuerpo celeste, satélite de un planeta, pero cuya materia es la substancia segregada por las abejas. Curiosamente —y esto es fundamental para el efecto fantástico del cuento— esa recuperación denotativa pone al desnudo la impertinencia semántica que constituye la lexía ‘luna de miel’. Este significado literal, en cierto sentido, etimológico, recuperado por el trabajo de desautomatización, se relaciona intertextualmente con el sentido convencional de la lexía impuesto en nuestro ámbito cultural; es decir: días inaugurales de la vida conyugal. Del cruce de los dos contenidos (el convencional —dichosas primicias matrimoniales— y el simplemente denotativo —cuerpo celeste hecho de miel) surge una extraña visión fantástica, absurda, estrafalaria, pesadillesca en que la flamante pareja, sumergida en un cosmos blando,



pegajoso, amarillo, se desplaza como un par de astronautas desconcertados, desorientados, extraviados, sin lograr el mínimo equilibrio. Pero como los adjetivos y los verbos concurrentes siguen vinculados, en la tradición idiomática y cultural, al relato inaugural de bodas, esa masa blanda, aunque “melosa, esférica y continua” no deja de ser, connotativamente, la alcoba nupcial. En ese cruce de discursos (el que representa el nivel de significado lexical, de diccionario y el que connota un acto cultural establecido) se injerta, como catapulta, la perspectiva personal, el sentido singular que comporta, precisamente, una visión negativa, pesimista de la relación de pareja. En definitiva, la liberación del sujeto: “Me detuve a la orilla de un río, respiré a plenos pulmones y lavé de mis cuerpo los últimos restos de miel”, solo es posible cuando descubre que “había perdido la compañera”. Los lectores familiarizados con la visión arreolana del mundo reconocerán aquí una de sus concreciones: el precio de la libertad es la soledad; parece imposible la conciliación de libertad y compañía.

8. El mismo sentido relacional caracteriza la novela *La feria* (1963). A pesar de la intencionada reducción de su mundo, mezcla de recuerdo infantil, sabiduría pueblerina, pesimismo, ingenuidad picaresca, cálida ternura, los 288 fragmentos que articulan el texto funcionan plenamente solo en virtud de las relaciones que entre ellos se establecen. *La feria* cuenta la historia de Zapotlán; en realidad, es el propio Zapotlán, sus voces anónimas o intensificadas, quien la refiere. El pueblo tiene múltiples voces: cada una ejecuta su partitura en la sinfonía rústica; cada una representa una perspectiva diferente (por lo menos cuarenta) en el contrapunto polifónico que teje el relato. De modo que la unidad de la novela no es convencional; es una unidad hecha del juego de armonías y disonancias que se integran sin anular la polifonía, la presencia de lo diferente, de la otredad. A cada fragmento corresponde un punto de vista, personal, temporal o espacial. El hilo narrativo salta de un ángulo a otro, merced al uso de la superposición de pequeñas unidades a la manera del montaje cinematográfico (es la misma técnica que se verifica en *Pedro Páramo* o en la tercera parte de *Rayuela*). Se multiplican también las formas y aspectos narrativos (narradores personales y no personales, singulares y plurales, en primera, segunda y tercera personas; estilos directos e indirectos, monólogos –interiores y exteriores– y diálogos); los tipos discursivos (conversaciones, interjecciones, canciones populares, desbordes lírico-descriptivos, diarios íntimos, relatos coloquiales, informes, crónicas, partes militares, decretos y otros documentos); los registros de hablas, etc. [Ostria 1970]. Así se va constituyendo un concierto de voces diversas, una verdadera polifonía narrativa, abierta,

profusa, varia, dinámica, “un archipiélago de pequeños islotes” –al decir del propio Arreola- que supone “bajo la superficie de los hechos narrados una masa continental” [Carballo 1965:404]. A través de ella se expresa, en definitiva, como en toda la obra de Juan José Arreola, “fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo...” [Carballo 1965:377]. Esa visión dramática de la existencia humana, tan mexicana y tan universal, tan honda y quintaesenciada, ha encontrado en el auténtico dialogismo textual una de las fórmulas más eficaces para su figuración.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREOLA, JUAN JOSÉ. 1963. *La feria*, México, D.F., Joaquín Mortiz.
- , 1966. *Confabulario*, 4ª ed, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN MIJAIL. 1985. *Estética de la creación verbal*, 2ª ed., México, Siglo XXI, D.F.
- , 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA. 1978. "Elaboración de la 'circunstancia mexicana' en tres cuentos de Arreola", *Textos hispanoamericanos*. De Sarmiento a Sarduy, Caracas, Monte Avila.
- BORGES, JORGE LUIS. 1956. *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- CARBALLO, EMANUEL. 1965. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, D.F., Empresas Editoriales.
- COSERIU, EUGENIO. 1977. *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Gredos
- ECO, UMBERTO. 1981. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- KRISTEVA, JULIA. 1981. *Semiótica*, 2ª ed., Madrid, Fundamentos.
- MENTON, SEYMOUR. 1963. *Juan José Arreola*, La Habana, Casa de las Américas.
- ORTEGA Y GASSETT. 1964. *El hombre y la gente*, Madrid, Revista de Occidente.
- OSTRIA, MAURICIO. 1970. *Valor estructural del fragmento en La feria de Juan José Arreola*, Valdivia, Separata de Estudios Filológicos.
- , 1988. Escritos de varia lección. Ocho estudios, Concepción, Ed. Sur.
- , 1992. "Fundamentos lingüísticos de la intertextualidad en el discurso literario", *RLA. Revista de Lingüística teórica y aplicada*, 30:219-229.
- POOT HERRERA, SARA. 1992. *Un giro en espiral*. El proyecto literario de Juan José Arreola, Guadalajara, Jal., Ed. de la Universidad de Guadalajara.
- RAMÍREZ, ARTHUR. 1979. «Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola», *Revista Iberoamericana*, 108-9:651-667.
- RODILLA, MARÍA JOSÉ. 1992. "Sátira y absurdo en 'El guardaaguja'" en VV. AA., *De la ironía a lo grotesco*. En algunos textos literarios hispanoamericanos, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.
- VALENCIA, JUAN O. 1972. "La estructura del *Confabulario*", en Donald W. Bleznick, *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*, Santiago, Helmy F. Giacomani, Editor: 101-111).