

## El umbral como recurso de lo fantástico en “Looping the loop”, de Rafael F. Muñoz

The threshold, a resource of the fantastic in “Looping the  
loop” by Rafael F. Muñoz

MARLON MARTÍNEZ VELA

ORCID: 0000-0002-5140-9020

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

marlonmartinezvela@gmail.com

### *Resumen:*

En el presente artículo se analiza “Looping the loop”, del escritor Rafael F. Muñoz, a la luz del umbral como un recurso de lo fantástico. Los argumentos teóricos que guían esta investigación se tomaron de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y, sobre todo, de la propuesta de Andrea Castro. Primero, se ubica al autor y se desarrolla una breve historia del texto en cuestión dentro de su universo narrativo. Tradicionalmente se ha revisado este cuento en el marco de la producción de la narrativa de la Revolución mexicana. No obstante, este trabajo propone hacerlo desde otra perspectiva, con el fin de complementar la riqueza de la producción del autor chihuahuense. Para ello, se da cuenta de tres momentos en que el umbral cumple la función de crear el efecto fantástico.

### *Palabras clave:*

umbral, recurso fantástico, Rafael F. Muñoz, Looping the loop.

*Abstract:*

This piece analyzes the threshold as a fantastic device in Rafael F. Muñoz “Looping the loop”. The theoretical framework that guides this investigation is based on the works of Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra and, specially, on the idea of Andrea Castro, for whom the threshold is “the principal element that organizes the encounter between two incompatible worlds”. The writer is presented, at the beginning of the article, along with a brief history of the short story within his narrative universe. This story has been previously reviewed as part of the Mexican Revolution narrative canon. This paper suggests an interpretation of this work from a different perspective, which takes into account the richness of the Chihuahuan writer’s production. Therefore, this article points out three times in which the threshold occurs, functioning as a fantastic device.

*Keywords:*

threshold, fantastic device, Rafael F. Muñoz, Looping the loop.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi20.308>

Recibido: 13 de agosto de 2019

Aceptado: 24 de enero de 2020

Cada espacio destinado al ingreso o salida de un sitio presenta retos e implica toma de decisiones, a menudo sin la posibilidad del retorno. El cuento “Looping the loop” de Rafael F. Muñoz (Chihuahua, 1889-1972) emplea un recurso de lo fantástico: el umbral, cuya definición se proporcionará más adelante. Pretendo explicar este mecanismo y subrayar su importancia, ya que proporcionaría una nueva posibilidad de lectura para este cuento. “Looping the loop” no ha sido tratado desde la perspectiva de lo fantástico. Es la única narración que no menciona la Revolución en *Si me ban de matar mañana*. También se puede leer a la luz de la historia de la aviación de México (Cluff 14-16). Sin embargo, la valoración del recurso de lo fantástico que utiliza el narrador en el texto propicia una lectura

más profunda de la condición humana, en la cual lo inquietante de la realidad cotidiana puede ser igual de traumático que la experiencia bélica. En ese sentido, el umbral desempeña un papel preponderante para tener una aproximación diferente a un cuento que tradicionalmente se ha presentado como perteneciente a la literatura de la Revolución mexicana. En este artículo intentaré demostrar que el empleo de esta estrategia literaria de los géneros no miméticos provee una lectura distinta del cuento de Muñoz. Para realizar el análisis me apoyaré en elementos de las teorías de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Andrea Castro.

Para contextualizar el análisis es preciso mencionar algunos de los comentarios que ha hecho la crítica respecto del autor y de este texto. Salvador Reyes Nevares menciona que “Looping the loop” “es una historia patética, de un hombre derrotado que revela a otro —el cuentista— su tragedia” (xix).<sup>1</sup> Emmanuel Carballo, por su parte, uno de los críticos más influyentes en la literatura mexicana, compara a Muñoz con sus antecesores solo para demeritar su obra: crítica que tanto él como otros escritores de su generación se fascinaran con la guerra, pero no la criticaran; incluso afirma que tienen un bagaje cultural muy limitado.<sup>2</sup> Además, acerca de “Looping the loop”, apunta que “el cuento, en su conjunto, no es de los mejores de Muñoz” (236). Sin embargo, puede verse que el autor chihuahuense conocía diferentes géneros literarios, así como diver-

<sup>1</sup> Emmanuel Carballo señala que solo tiene dos libros de cuentos, *El feroz cabecilla* (1928) y *Si me han de matar mañana...*, ya que *Fuego en el Norte* es una antología (236).

<sup>2</sup> “Aquí tal vez, se localice la diferencia principal entre el primer equipo de escritores de la revolución —Azuela, Guzmán, Vasconcelos— y la segunda promoción de escritores que cuentan temas similares: el propio Muñoz, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno y Jorge Ferretis. Aquéllos trascendieron la ‘fiesta de las balas’, enjuiciaron lo que estaba pasando en México: su actitud frente a la revolución es crítica. Con la excepción de Azuela, son escritores de amplia cultura. Éstos, los novelistas y cuentistas del segundo equipo, demostraron tesis, en perjuicio de los hechos o, por el contrario —se trata de la otra cara del mismo error—, dieron primacía a los actos sobre su significación. Su actitud no es precisamente crítica. Su cultura, además, no es muy extensa” (Carballo 237).

sos exponentes mundiales que se dejan leer en sus obras. En un prólogo a dos de sus novelas se menciona: “Un dato biográfico sí parece irrefutable. Don Rafael fue siempre un gran lector” (Suárez Argüello y Pulido xii). Además, Roberto Suárez Argüello y Marco Antonio Pulido citan una entrevista en que el mismo escritor de *Se llevaron el cañón para Bachimba* asegura haber leído a los autores rusos de los siglos XIX y XX, así como todo Anatole France y a Blaise Cendrars. Presumía, también, conocer muy bien los cuentos de Edgar Allan Poe, además de que había leído en inglés a George Bernard Shaw y a Oscar Wilde. Otros escritores que le impresionaron fueron Ramón María del Valle-Inclán, Benjamín Jarnés, Luigi Pirandello y Eça de Queiroz (xii-xiii). Jorge Aguilar Mora afirma que Muñoz era un gran lector y seguidor de Chéjov y de Maupassant (157) y subraya que “como todo gran narrador, Rafael F. Muñoz también inscribió en su obra el secreto de su singularidad como si ésta fuera una figura en la alfombra” (150). Por lo tanto, hay que seguir leyendo y analizando con atención sus obras, a pesar de que se haya pensado que ya está todo dicho.

En un apunte sucinto, Carlos Monsiváis es quien hace la observación más aguda sobre el autor que nos ocupa al hablar de la segunda generación de autores de la Revolución mexicana: Francisco L. Urquiza, Gregorio López y Fuentes, Nellie Campobello y Rafael F. Muñoz, de quien señala que “los mejores cuentos son los de este último, por su carga de ironía, humor, desmitificación, y por la adecuada asimilación de la influencia del cine y de la *short story* norteamericana” (439). Como puede verse, no es raro que Muñoz experimentara con recursos de un género que es popular en el mundo anglosajón: el fantástico.

Regresando al texto que me interesa, no es gratuito que en una entrevista que le hizo el mismo Carballo a Muñoz, este último haya señalado que “Looping the loop” estaba entre sus cuentos favoritos junto a “El feroz cabecilla”, “Hermanos” y “El repatriado” (237). Por cierto, “El feroz cabecilla” es un cuento que emplea como estrategia narrativa los informes militares para criticar no solo al conflicto bélico, sino también a las instituciones gubernamentales y a la prensa.

José Luis Martínez, por otro lado, destaca del autor chihuahuense “su firme estructura, su cuidada composición y la viveza de sus descripciones” (58-59). En un tenor parecido, Felipe Garrido hace mención de que Muñoz, más que un historiador o un cuentista, “es un forjador de leyendas, un catalizador de los recuerdos y de los sueños colectivos” (i). Agrega:

Lo fundamental del relato es la acción. Mas no se trata de ocurrencias simples ni de anécdotas banales; nos hallamos ante esa clase de atroces hazañas, de irrepetibles torturas, de realizaciones inimaginables que, situadas en los límites de lo humano, suelen alimentar la materia de lo legendario. (ii)

Es decir, rasgos que se pueden apreciar en el análisis de uno de los cuentos de Muñoz, como a continuación trataré de mostrar.

“Looping the loop” se publica en *Si me han de matar mañana* (1934) y posteriormente en *Fuego en el Norte* (1960) (Carballo 236). Luis Leal también ubica el primer volumen en 1934 (113). En tanto que Felipe Garrido señala que la primera publicación de “Looping the loop” es la de 1933 en la editorial Botas (v). Después, el cuento se incluye en *Relatos de la Revolución. Antología de Rafael F. Muñoz* en 1974, volumen en que se agrega su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, el cual no puede leer porque fallece (Garrido v). Me permito subrayar esta discrepancia en la fecha porque en la primera edición (en Botas) no aparece el año.

El cuento, en una historia marco, trata acerca de un hombre —el narrador— que recuerda un lugar al que entra a tomar una bebida luego de salir del trabajo; es un sitio extraño en que platica con alguien más. Esta segunda persona, Armando Centeno, bastante deformado, aparece de forma fantasmagórica y cuenta a su vez su historia: era un piloto de guerra, tenía esposa e hija, hacía piruetas. Cuando él y sus compañeros regresan triunfantes de una batalla, para celebrar hacen una serie de suertes. Él sube a su hija a la avioneta. Luego de estar volando, realiza un *looping the loop*: “el aeroplano da una vuelta sobre sí mismo, quedando por un instante

con las ruedas hacia arriba” (55).<sup>3</sup> El piloto se da cuenta de que su hija ya no está ahí, ha caído y él se deja estrellar. Después de que cuenta su tragedia, la esposa aparece de pronto detrás del aviador veterano y se van. El primer personaje sale del lugar y ve la luna, que le recuerda la pirueta del avión.

### **Primer umbral: calle-taberna**

Tendríamos que partir de la definición de umbral para mostrar por qué se considera importante en la composición de este cuento y para proponer una lectura como supongo que intentaba el autor implícito que su texto fuera leído. Andrea Castro señala que “entendemos el fantástico como la coexistencia conflictiva de un dominio natural, fácilmente aprehensible con la razón, y un dominio sobrenatural, no entendible por medios racionales” (255). La discusión sobre la literatura fantástica como género o subgénero se ha prolongado durante décadas, por esa razón esta estudiosa propone una aproximación en que el motivo del umbral es considerado “como [el] principal elemento estructurante de este encuentro entre dos mundos incompatibles” (255). Justamente este tránsito es el que intentaré evidenciar en los distintos umbrales que presenta el relato. Asimismo, conviene recordar la explicación de Remo Ceserani con respecto de lo que él denomina pasos de umbral y de frontera:

A menudo hemos encontrado, en los cuentos fantásticos que hemos leído, ejemplos de paso de la dimensión de lo cotidiano, de lo familiar y de lo habitual a la de lo inexplicable y perturbador: pasos de umbral, por ejemplo, de la dimensión de la realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura. Es como si el personaje-protagonista se encontrara repenti-

<sup>3</sup> Todas las citas de “Lopping the loop” se tomaron de *Si me ban de matar mañana...* de la editorial Botas.

namente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender. (107)<sup>4</sup>

Castro añade, por su parte, que “Pérez Rioja menciona la simbología de la puerta en el cristianismo, como, entre otras cosas, el acceso a la revelación” (256). Recordemos que algo similar ocurre en “Un fenómeno inexplicable” de Leopoldo Lugones, cuando el narrador personaje está en el campo argentino y llega a una casa que le habían recomendado. Cruza la puerta de este sitio y conoce a otro hombre que le cuenta su problema, el cual consiste en que su sombra es autónoma, independiente de su cuerpo, además de que tiene forma simiesca. Sin embargo, antes de encontrarse con él y su historia, se presenta el umbral.<sup>5</sup> Este espacio liminar está representado por la verja, el pequeño jardín descuidado y la puerta de la casa. La relación entre este cuento y “Looping the loop” es la importancia que tiene el autor cordobés para el desarrollo del fantástico latinoamericano.

Mientras Federico Patán menciona algunos umbrales como la puerta de la cueva de Alí Babá que se abre al decir: “¡Ábrete Sésa-

<sup>4</sup> Ceserani interpreta este recurso de la siguiente forma: “Este poderoso efecto umbral y sus signos correlativos suscitan el mismo problema que se plantea a quien ha regresado de un viaje de más allá de las columnas de Hércules, o de Catay, siguiendo la ruta de Colón, o la de Marco Polo. De tales viajes lejanísimos a lo largo de rutas desconocidas, los viajeros traen noticias increíbles y datos insólitos, ante los que los oyentes poco propensos a lo paradójico tienden a responder: *incredibile est quia ineptum est*. La incredulidad que les rodea no es otra cosa que la resistencia que el código opone a formas de conocimiento que, desplazando sus límites, lo modificarían o incluso lo trastornarían; no es otra cosa que la resistencia del orden constituido al posible desorden inducido, ya sea por un nuevo orden que se abre camino, ya sea por la inesperada reaparición de un orden antiguo que se creía superado para siempre” (107).

<sup>5</sup> “Cuando llegué a la verja, noté que en el jardín había rosas, rosas de otoño, cuyo perfume aliviaba como una caridad la fatigosa exhalación de las trillas. Entre las plantas que casi podía tocar con la mano, crecía libremente la hierba; y una pala cubierta de óxido yacía contra la pared, con su cabo enteramente liado por la guía de una enredadera. / Empujé la puerta de reja, atravesé el jardín, y no sin cierta impresión vaga de temor, fui a golpear la puerta interna” (Lugones 51-52).

mo!”, Andrea Castro agrega la puerta detrás de la que suceden los fenómenos *unheimlich* de “El hombre de arena” de Hoffmann, el espejo en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, o el ropero en la obra de C.S. Lewis (257). De esa manera puede verse que el umbral no es uno solo, sino que toma diferentes formas en la expresión literaria. No obstante la diversidad, Castro suma una propuesta más: “Bajtín señala entonces dos de las significaciones del motivo del umbral, el umbral como lugar/tiempo —cronotopo— del encuentro, pero también como lugar/tiempo de la crisis y la ruptura” (258).

Mery Erdal Jordan asegura que la distinción entre dos mundos está situada en la modernidad, como lo expone a continuación:

El verosímil fantástico de vertiente realista es el que traza con precisión la demarcación mundo real/mundo sobrenatural. Es también aquél que recurre a epítetos de connotación negativa para describir las posibles causas del fenómeno fantástico, y el que emplea la vacilación como elemento integral de la representación de éste, coincidiendo, por su carácter ambiguo, con la definición que Todorov (1970) diera de este fenómeno. (91)

Hay que resaltar en la cita lo decisivo de la vacilación para este tipo de producción fantástica, como lo explica Campa, lo cual se podrá apreciar más adelante en el análisis del cuento de Muñoz. En este sentido, hay una coincidencia con la clasificación que elabora Omar Nieto al señalar que el primer “paradigma de lo fantástico clásico está dado por una transgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes (el de lo real y el de lo sobrenatural) y al final uno de ellos transgrede al otro de forma lineal” (83).<sup>6</sup> En pocas pa-

<sup>6</sup> El segundo tipo de transgresión sería semántico y da origen al paradigma de lo fantástico moderno, el cual se registra cuando se ha tomado una conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión se produce al invertir el orden semántico: en lugar de provocar e invadir lo real/cotidiano con un elemento sobrenatural: lo sobrena-



labras, la vacilación se produce por un efecto que transgrede estos dos órdenes. La última consideración de lo expuesto por Castro que habría que tomar en cuenta para este análisis es la siguiente: “La liminalidad implicará, entonces, la zona fronteriza, el estado en el cual coexisten lo viejo y lo nuevo... esta zona fronteriza es el espacio en el cual entran en contacto y coexisten los órdenes que de uno u otro lado del umbral son incompatibles” (261).

Los umbrales en “Looping the loop” son sutiles, pero cumplen las funciones explicadas por Castro. El primero de ellos aparece de la siguiente forma: “Luz y ruido me llamaron, y penetré” (50). Esta breve cita da pauta para subrayar el recurso fantástico que sirve de división entre dos mundos que se contraponen. El espacio de la calle está caracterizado por adjetivos que resaltan el estado de ánimo del personaje: “cansado”, “vagabundo”, “dolorido”, de “párpados cansados y húmedos”; se trata de una medianoche “fría” y “lánguida”, bajo “luz amarilla” y de “calles silenciosas, abandonadas” en que apenas se percibe el halo “azulenco” de la luna (49). La taberna, por otra parte, presenta una “multitud aglomerada”, “alimentos fuertemente condimentados, de perfumes fugaces” (50). Es decir, hay un contraste claro entre la calle y la taberna, en esta hay vida, ruido, olores, el “monótono lamento” de la orquesta (50). La frontera que supone la puerta, entonces, divide estos dos mundos distintos que quizá no sean totalmente opuestos, pero sí tienen diferencias como se observa en las citas.

El personaje cargado de tedio expresa: “la jornada había terminado, pero mi espíritu vagabundo no se resignaba a desprenderse del cuerpo antes del alba, la hora acostumbrada del sueño” (49). Esto tiene cierta semejanza con “Un fenómeno inexplicable” de

---

tural se naturaliza (como veremos más adelante). Por último, el tercer paradigma, el de lo fantástico posmoderno, “surge de una hiperconciencia de las reglas de ambos modelos. La isotopía que lo representa, la transgresión, se torna lingüística. Se asume como un pleno juego del lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y de lo fantástico también” (Nieto 83-84).

Lugones, en que se trata el tema del desdoblamiento practicado por los yoguis, que intenta reproducir uno de los personajes. El personaje, en el texto de Muñoz, camina durante más de una hora por las calles solitarias y comenta: “me sentí prisionero en la sombra que parece hablar de felonías; busqué un rayo de libertad, una luz, un ruido, un hombre, un olor de vida” (49-50). Como si hubiera pronunciado un deseo, se le presenta entonces el umbral —“de luz y ruidos”— y entra, a ese otro mundo que anhelaba.

El pasaje del umbral en Muñoz nos permite mencionar también un rasgo del narrador de acuerdo con Rosalba Campra:

En el caso en que el narrador dice “yo” se coloca en el mismo nivel de existencia —de experiencia— de los personajes y del destinatario, es una pseudopersona, y en cuanto tal está expuesta al error. Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad. La primera persona siempre es sospechosa porque nadie, fuera de ella misma, garantiza lo narrado. (148)

Veamos cómo inicia el narrador homodiegético el relato: “Cansado, salí del periódico después de la medianoche” (50). A la parcialidad propia del narrador en primera persona, se suma que, en este relato, el narrador notifica su cansancio, por lo que su percepción puede verse alterada debido a la fatiga de los ojos —recordemos que trabaja en un periódico—, física en general, mental e incluso anímica. Esto abonaría para que se presente la hesitación sobre lo que se narra, ya que “la primera persona protagonista tiene el fatídico don de contaminar de duda la existencia misma del acontecimiento” (Campra 148). Se halla también el indicio de la medianoche, que suele asociarse a eventos extraordinarios.

Las aseveraciones que advierte Campra se aprecian en el texto y nos acercan a la definición de lo fantástico. Para ello es necesario recordar lo que asegura Tzvetan Todorov: esto es que el núcleo de lo fantástico se encuentra en nuestro mundo, en el que, sin diablos ni sálfides ni vampiros, suceden fenómenos que no pueden explicarse por las leyes de la naturaleza. A saber, las realidades en cada lado

de los umbrales y la irrupción del elemento de un mundo en otro, como se verá al final, pueden enfrentarse pensando que fue una ilusión de los sentidos o de la imaginación o que realmente sucedió en un mundo cuya “realidad está regida por leyes que desconocemos” (Todorov 18-19). Esta incertidumbre se ve subrayada en el cuento de Muñoz tanto por el tipo de narrador al que se ha aludido, como por lo fantástico que señala Todorov. Veamos el siguiente pasaje:

era una taberna que no había visitado nunca, en una calle que no conocía, de un barrio que no frecuento. (Otras veces, mucho después, he tratado de encontrarla, en vano; quise volver a ver al hombre de los lacios cabellos caídos sobre los ojos, hacerle repetir su cuita, tocar su brazo yerto; pero la taberna no se ha vuelto a abrir para mí, y entonces creo que lo de esa noche ha sido un sueño o una alucinación de mi espíritu, que vagaba más lejos que mi cuerpo). (50)

El narrador personaje, en retrospectiva, asegura que entró a este lugar —cruzó un umbral—pero “no se ha vuelto a abrir para mí” y tampoco recuerda dónde está la calle. Sin embargo, no pone en duda lo que sucedió dentro de la taberna, ni la existencia del personaje con el que se encontró, ni la historia que le contó.

Cabe subrayar lo que explica Campra a propósito de la instancia narrativa:

la superposición de órdenes inconciliables vivida por un personaje y contada por él mismo o por otro significa un desfase en la definición de lo real; se plantea, pues, como un problema de percepción... Y es ahí donde se proyecta una duda sobre el efectivo acontecer de la transgresión. Dado que el universo del relato define la transgresión como imposible, ¿debe su realización atribuirse a una verdadera subversión del orden natural, o bien a la percepción distorsionada del personaje que es protagonista o testigo de ella? (146)

Además, Campra señala que en la literatura fantástica “todo está en la experiencia, y todo es presentado como verdad, pero las ver-

dades son discrepantes. Se pueden tener, así, diversas definiciones de la realidad: por parte del personaje (protagonista o testigo); por parte del narrador; por parte del destinatario” (146). Esto vuelve problemático el texto porque en este nivel se presentan versiones inconciliables. Hay un personaje narrador que cuenta la historia que alguien más le había contado anteriormente. Es decir, la última narración tiene al menos dos destinatarios: el primer personaje y el narrador. No obstante, cobra dimensión de sobrenatural hasta el final del cuento, cuando se cierra la historia marco por la irrupción de un elemento en el otro mundo. Aquí puede añadirse la modalización que abona a la incertidumbre gracias a construcciones como: “me sentí prisionero en la sombra que parece hablar de felonías” (49), “entonces creo que lo de esa noche ha sido un sueño o una alucinación” (50), “la mano que parecía pata de ave de presa echó el embozo hacia atrás” (52), “parecía contenta de aquella tremenda experiencia” (55), “había sujetado mal a la niña, quizá porque su pequeño cuerpo no permitiera el ajuste perfecto del escapulario, y ella había caído a tierra en una de las vueltas. ¡Ni siquiera sé si en la segunda o en la última! Quizá si hubiera dado una vuelta menos no hubiera ocurrido lo que sucedió” (56), “debo haber volado como una mariposa atraída por la flama, inconscientemente, locamente” (57). En cada una de estas oraciones se aprecia la duda, no hay una certeza ni de lo que cuenta el narrador ni de lo que refiere el segundo aviador.

En esta taberna pletórica de bullicio, el narrador presenta al otro personaje junto al que conforma la función protagónica, ya que se vuelve a su vez narrador y su historia ocupa la mitad de la extensión de “Looping the loop”. La prosopografía de este hombre, el piloto Armando Centeno, lo muestra como alguien de un mundo distinto del que proviene el primer personaje narrador, es decir, allende el umbral habita un ser como este que de forma fantasmagórica se le acerca y pide que le invite un ponche:

Hacia mi vaso se fue acercando, sin llegar a tomarlo, una mano flaca y arrugada, de largas uñas corvas, que hacía recordar la garra del águila; luego se ocultó rápidamente. Estaba a

mi lado, casi sobre mí, forzado a tocarme por la presión de los otros bebedores, un hombre extraño: al principio imposibilitado yo también para moverme con amplitud, sólo pude verle la cara, una cara pálida y seca, imberbe; cuando se movía, lacios mechones de su cabellera parecían metérsele a los ojos, apagados y profundos. Luego, la mano reapareció para caer sobre mi hombro, no con violencia, sino con cansancio. (50-51)

Este personaje emerge y se esconde entre las penumbras del antro. Cuando puede verlo detenidamente, el narrador lo describe de la siguiente manera:

La garra disipó el matorral de los cabellos, y los ojos parecieron avanzar de su cubil sombrío . . . Vi que ésta se prolongaba hacia abajo en su cuerpo largo y flaco, huesudo y contraído bajo una pelerina militar, vieja y sucia. La mano que parecía pata de ave de presa echó el embozo hacia atrás, y vi el otro brazo, increíblemente flaco, doblado en ángulo; la mano móvil, penetraba a medias y se sostenía entre pantalón y camisa. (51-52)

A lo anterior, agrega: “Sus ojos, fijos en mí, tenían la mansedumbre de un perro castigado” (56). El propio Centeno señala que “con los brazos, entonces fuertes, mantuve el aeroplano perfectamente horizontal” (55), en un claro contraste con el tiempo actual del primer personaje narrador. Estas características son resaltadas por el primer narrador porque lo inquietan, le producen el efecto *unheimlich*, de lo contrario no se habría detenido en ellas. El narrador animaliza al piloto al señalar que era similar a un perro castigado y que su mano parecía garra de águila o de ave de presa, como si hubiera salido de un cubil. El personaje animalizado, grotesco, habita en un mundo distinto del que proviene el narrador. El escenario está preparado para lo fantástico.

Luego de la historia marco, Centeno comienza a contar la suya, en que formó parte de los primeros pilotos; también da cuenta so-

bre su familia. Al ser un aviador temerario, se le advierte como premonición de la desgracia: “‘Un día te vas a arrepentir de hacer tantas cosas’, me decía mi mujer” (53). Padece, entonces, un castigo por desobedecer la advertencia, como de alguna forma sufre también una sanción el personaje de “Un fenómeno inexplicable” al ir más allá de lo que hacían los *yoghis*, quienes se provocaban el auto-sonambulismo. El personaje de Lugones logra el desdoblamiento, sin embargo, no puede controlarlo y su sombra adquiere autonomía, es decir, recibe una cierta condena por la irreverencia, aunque sin haber recibido advertencia alguna (57).

### Segundo umbral: taberna-gabinete

Si el primer umbral está representado por una calle desconocida y la puerta de la taberna, el segundo es todavía más sutil. El primer personaje se dirige a Centeno: “Espere un momento: vamos a sentarnos. Parece que su historia es muy larga” (52). Ambos cruzan el espacio donde la temporalidad tiene otro comportamiento. Necesitan de un espacio donde el tiempo no transcurra de forma normal, en todo caso lo hace de manera a-normal, lo cual, siguiendo a Ana María Barrenechea, nos sitúa en un momento fantástico: “la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales” (61). El narrador señala que el espacio “más lejano nos dio albergue y ahí, a donde apenas llegaban los lamentos de los saxofones que envolvían los lamentos del hombre” (52). Entonces el piloto retoma su relato. Parece que hubieran descendido al tercer recinto del séptimo círculo del infierno de Dante, lejos del Aqueronte donde se escuchaban llanto y sufrimiento, distanciados también de los lujuriosos y los glotones. Ahora estarían en un lugar de arena, desértico, donde se castigaba a los violentos contra Dios, contra la naturaleza y contra el arte (Canto XIV). Después retomaremos esta idea al hablar del judío errante.

Esta frontera que supone el apartamiento en un gabinete dentro de la taberna, por un lado, otorga el protagonismo de la historia a

Centeno y su relato; por otro, muestra el contraste entre el ruido, la música, hombres y mujeres bailando, el mostrador colmado de bebedores y este espacio más reducido donde prima el silencio. Los pocos sujetos en el camino rumbo al umbral están dormidos, las bebidas se enfrían. Se trata, otra vez, de mundos distintos.

Ya vimos cómo es presentado Centeno desde la mirada del narrador, ahora veamos la descripción que hace el piloto de su hija:

Tenía una hijita de cuatro años, linda, de grandes bucles rubios, dulces ojos azules, manecitas suaves . . . mi hijita, linda, con un trajecito azul sobre el que caían sus largos rizos de oro . . . sus ojos me sonrieron y su boquita me mandó una caricia . . . era mi hijita que me miraba con ojos húmedos. (53-54)

En estos ejemplos puede verse con claridad que el segundo narrador personaje hace una prosopografía contrastante con la condición de su deixis narrativa: un personaje deformado, animalizado, en un tiempo-espacio encapsulado en otro y que se ha conectado con el mundo de lo real de manera incierta. Por esa razón resulta sintomático, en este caso, que utilice la sinestesia como recurso para ser alcanzado por esa evocación, como un anhelo por materializar lo perdido mediante lo que se narra.

En este mundo trastocado es posible encontrar un apunte del primer narrador, como el siguiente.

Centeno dijo una vez más su cuita, repetida sin duda cien veces ante otros que no la han transmitido hasta ahora. Era un relato perfeccionado cada vez, retocado, adornado, como el cuadro de un pintor que se retrata en el infierno y goza con la expresión de su cara en el suplicio. (52-53)

A la duda generada por el tipo de narrador, debemos añadir lo que advierte Campra acerca del uso metafórico del lenguaje, que muchas veces debe leerse de forma literal (161-62). En este caso, la hipérbolo podría referir la exageración del narrador acerca de la historia del piloto, pero si seguimos a Campra estaríamos ante alguien que está condenado a contar su historia, que al menos ha compartido

un centenar de ocasiones, y que vive un infierno; lo que reforzaría la idea del *loop* en el título, que traducido sería la “repetición”, además de referirse a la vuelta o al giro.

Centeno cuenta que luego de haber regresado triunfante de la guerra, el escuadrón de aviadores se dedicaba a hacer piruetas aéreas para complacer al público que los esperaba con júbilo. Entre este se encontraban su esposa y su hija. Explica a su interlocutor algunas de las suertes de sus compañeros, que observó mientras permanecía en tierra, hasta que decidió volar y llevar a su hija para que lo acompañara. Menciona la diligencia que tuvo para asegurarla:

El aparato tenía dos asientos, estando adelante el mío. Atrás coloqué a la niña, sujetándola con las cintas del escapulario, como llamamos a ese arnés que nos afirma al asiento. Y volamos. Nunca antes había puesto yo tal cuidado: nos desprendimos del suelo con una suavidad de pájaro... y las vueltas eran tan largas, tan cuidadosas, que parecía que nos deslizábamos sobre una capa de hielo. (54-55)

Parece que todo iba bien en ese vuelo: Centeno había tomado todas las precauciones, volaba tranquilo y la hija se divertía. Sin embargo, antes del incidente fatal empieza a desplazarse más rápido y a hacer piruetas; entonces intenta el *looping the loop*. Después hay un cambio en la narración que permite hacer algunas interpretaciones:

Pues bien, quise hacer esa suerte. *Sin reflexionar*, moví las palancas... Dos segundos... tres... cuatro... Volví la cara: la niña estaba roja, con una intensa agitación desbordándosele por los ojos; parecía contenta de aquella tremenda experiencia. Sus manecitas, saliendo sobre la borda también, aplaudían. *Sentí fiebre: esa fiebre del “looping”*. Cuando se da una vuelta y se siente de nuevo la tierra bajo el avión, apresa al piloto *el deseo incontenible* de seguir girando sobre sí mismo. Y *más seguro que nunca, poderoso, genial*, seguí realizando vueltas y vueltas. No recuerdo cuantas fueron y así no puedo precisar el momento del suceso. (55-56; énfasis mío)



En las frases destacadas de la cita anterior, puede verse un estado psicológico alterado que se apoya en el siguiente pasaje: “había caído a tierra en una de las vueltas. ¡Ni siquiera sé si en la segunda o en la última!” (56). De acuerdo con la psicología, estaríamos ante alguien en un momento de manía.<sup>7</sup> Además, K. Jaspers agrega que, en la manía, el enfermo tiene una percepción optimista desbordada, tanto de sí mismo como de su entorno (cit. en Galimberti).<sup>8</sup>

Nos encontramos, entonces, ante un personaje que sufre de manía según lo que cuenta y, por esa misma razón, pierde las dimensiones de lo que estaba realizando. Si al principio tiene sumo cuidado, luego de la alteración que sufre por estar volando con su hija y por el *looping*, entra en un estado eufórico que le provoca un desfase de la realidad. Después parece que ese estado pasa, cuando el hombre observa que su hija ya no está en el asiento en que la había colocado. Esto representa una crisis accidental,<sup>9</sup> debido a la pérdida de un ser amado. Después sufre de un estado de depresión, de acuerdo con las definiciones de la psicología.<sup>10</sup> Con mayor precisión, el tipo de depresión que afecta a Centeno se ubica en los trastornos de la afectividad, ya que sufre de sentimientos de indig-

<sup>7</sup> “Condición psicológica caracterizada por gran euforia, desinhibición, confianza ilimitada en uno mismo, fuga dispersora de iniciativas e ideas que invaden más allá de cualquier contexto biográfico, y a las que el sujeto se somete en forma completamente acrítica” (Galimberti).

<sup>8</sup> “La masa de las asociaciones que encuentra a su disposición [el enfermo] y que se presentan espontáneamente sin que las busque lo vuelven agudo y brillante, pero al mismo tiempo superficial y confuso. Sus capacidades le parecen superiores. En su constante optimismo las cosas, el mundo, el futuro, le aparecen al enfermo color de rosa. Todo es espléndido, todo irradia la máxima felicidad posible. Sus representaciones y sus pensamientos son comprensibles desde este punto de vista. No es accesible en absoluto a las otras representaciones mentales” (Jaspers cit. en Galimberti).

<sup>9</sup> Galimberti llama crisis “A todas las situaciones de la vida cuya imprevista irrupción puede amenazar el equilibrio psicológico que alcanzó el individuo”.

<sup>10</sup> “La depresión, o melancolía, es una alteración del tono del humor hacia formas de tristeza profunda, con reducción de la autoestima y necesidad de autocastigo” (Galimberti).

nidad y autodesprecio, acompañados de profunda tristeza y pérdida de interés por la vida como parte de la fatalidad.<sup>11</sup>

El piloto manifiesta su depresión con diferentes expresiones, además de lo que ya había notado el primer narrador al momento de presentarlo. Así, cuando Centeno habla de sus compañeros comenta que: “todos han muerto. Si leyera usted la lista de los de aquella época, vería que todos han muerto menos yo. ¡Más valiera!” (52). Hay una profunda congoja que lo atormenta. Más adelante da cuenta de dónde murió cada uno y termina el recuento: “Y yo...” (52), es decir, muestra el sufrimiento por seguir vivo. Una de las interpretaciones que pueden ayudar a entender mejor la situación del personaje es la de Ludwig Binswanger, quien desde la psiquiatría fenomenológica asegura que la depresión produce una desestructuración de la temporalidad, que impide al afectado situarse temporalmente porque el pasado deja de serlo, el presente se vuelve imposible y el futuro irrealizable. Asimismo, los depresivos suelen emplear el lenguaje de los melancólicos de “si”, “si no”, “si hubiera”, “si no hubiera”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> “*Trastornos de la afectividad* con sentimientos caracterizados por una profunda tristeza, monótona y sombría, que se resiste a los requerimientos externos. A esto se agrega una progresiva pérdida de interés por la vida, con frecuencia acompañada por un sentimiento de culpa vivida, no con miras a una expiación y una salvación, sino con una fatalidad inevitable. De aquí la autoacusación continua a la que somete el depresivo, siempre invadido por sentimientos de indignidad y autodesprecio” (Galimberti).

<sup>12</sup> “*La psiquiatría fenomenológica*, con L. Binswanger, interpreta la depresión como una desestructuración de la temporalidad que, como vimos, ya mencionó Jaspers. Por efecto de esta desestructuración el pasado no es pasado, y por lo tanto no le permite al presente efectuarse y al futuro realizarse. La pérdida de un amor, de una carrera o de dinero, de la que se lamentan los deprimidos, son sólo símbolos de una pérdida mucho más vasta que es la del presente y la del futuro, porque las dimensiones del pasado se dilataron más allá de cualquier medida aceptable. ‘El lenguaje de los melancólicos —escribe Binswanger— hecho de «si», y «si no», «si hubiera», «si no hubiera», revela que el mundo en el cual se proyecta el melancólico es un mundo de posibilidades vacías, porque el pasado al cual le entregó su libertad ya no contiene ninguna” (Galimberti).

Puede entenderse que, debido a la grave pérdida de la hija, Centeno vive en una temporalidad desestructurada. Por esa razón, ambos personajes debían cruzar el umbral, porque el tiempo en ese espacio cercado, dentro de la misma taberna, es diferente al de esta y, por supuesto, al de la calle. El piloto se expresa así, luego de darse cuenta de la caída de la niña: “Quizá si hubiera dado una vuelta menos no hubiera ocurrido lo que sucedió” (56). Por eso se presenta vacío, atrapado en una intemporalidad punitiva; se trata de la idea del eterno retorno, a la que vuelven a menudo tanto Nietzsche como Borges en sus textos. Así lo expresa el segundo personaje narrador: “Salvaron la vida de este cuerpo indigno, sólo que no volverá a volar nunca; este brazo derecho quedó inútil, roto, sin músculos, yerto, inmóvil como si fuera de palo! No sé porqué no me lo cortaron y lo echaron de comida a los perros!” (57). Aquí está el pesar de lo sucedido, además del tremendo castigo de que siendo piloto no podrá volver a tripular un aeroplano. Él se ve a sí mismo con desprecio. Puede ser ilustrativa la interpretación semiológica que explica la depresión delirante de acuerdo con el sentimiento de una culpa que no puede expiarse, de una ruina irreparable. Este tipo de sufrimiento se asocia con el síndrome de Cotard, en que el paciente asume que debe vivir eternamente para pagar por sus culpas.<sup>13</sup>

Podemos entender mejor por qué se ha situado la narración en este espacio atemporal o de una temporalidad irregular, atípica, además de lo que se ha señalado. Aún más, veamos otro ejemplo en que se asume la culpabilidad y su expiación. Centeno narra:

Pude estrellarme cien veces, pero el destino quiso para mí un castigo mayor: la vi. O más bien dicho, vi una mancha

<sup>13</sup> “*Depresión delirante*. Está animada por ideas de culpa inexpiable, de ruina irreparable, de negación corporal, de posesión y semejantes. En este ámbito se encuentra el síndrome de Cotard, en el cual el paciente está convencido de que debe vivir eternamente para poder expiar en parte sus culpas, o bien de cargar una culpa tan grande como para invadir el universo, o de estar privado de alguno de sus órganos o del interior de su cuerpo” (Galimberti).

azul, su vestido, sobre la tierra impávida. ¿Qué hice con mi aparato? No lo sé yo mismo. Debo haber volado como una mariposa atraída por la flama, inconscientemente, locamente. Puse mi avión vertical hacia el sol: quería penetrar en el cielo, herir al cielo en venganza de una desdicha de la que yo solo tuve la culpa. Caí. El aeroplano quedó tan desgarrado como mi corazón. (57)

El piloto reconoce su culpabilidad, además de que intentó vengarse del cielo, de la divinidad o el destino y se sabe condenado, como le había advertido su esposa. Entonces, la osadía de su irreverencia lo condena a sufrir de manera perenne como al judío errante.<sup>14</sup> Un cuento que se relaciona con esta temática y con el relato de Muñoz es “El grimorio” de Enrique Anderson Imbert, en que el narrador homodiegético encuentra un libro cuya escritura se presenta desordenada y que se organiza conforme se va leyendo.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> “Sabido es que segun (sic) la leyenda, el Judío (sic) errante era un pobre zapatero de Jerusalem. Jesucristo con la cruz á cuestras, pasó por delante de su casa cuando caminaba al calvario, y le suplicó le dejase descansar un instante en el asiento de piedra que estaba cerca de la puerta. Anda... anda... le dijo duramente el judío rechazándolo. Tú eres quien andarás hasta el fin de los siglos, contestó el Salvador en tono triste y severo” (Sue 176, nota 1). Ricardo Elizondo mezcla las tradiciones culta y oral para referir una anécdota en un ensayo en que cuenta: “Un día, un pordiosero con un costal tocó a la casa, le pregunté que si él era el Judío Errante y me contestó que sí, entonces lo corrí con todas las palabras que mi hermana me había enseñado. Me castigaron por maldiciente y grosero, nadie comprendió que lo hice porque era un hombre que había sido muy malo con sus padres” (5).

<sup>15</sup> Así inicia el texto hallado: “Lector, compañero de viaje ¿hasta dónde me acompañarás? Cuanto más te esfuerces en leerme más comprenderás la Historia, la mía y también la tuya. Pero no llegarás muy lejos. Aunque leyeras y leyeras, te morirías antes de terminar este libro. Es bueno que lo sepas: aquí tienes el cuento de nunca acabar. Es mi vida. Soy Joseph Cartaphilus, Battudeus, Juan d’Espera en Dios, Ahasuerus, Sieur de Montague, Israel Jobson, Hareach... ¿No te dicen nada estos nombres? Muchos otros me han dado. Acaso éste te diga más: soy el Judío Errante” (Anderson 211).

Estamos ante personajes condenados a vivir de manera sempiterna para pagar el atrevimiento de sus acciones que transgredieron distintos órdenes: naturales, divinos, religiosos. Por esa razón, deben cumplir la pena de traspasar los límites. Se trata de afrentas a órdenes superiores, tanto por parte del juicio errante, como del lector del texto de Anderson Imbert. Así, en “Looping the loop”, el piloto es sancionado por esta causa y no tanto por la muerte accidental de su hija. A estos tres hombres les sucede como a los condenados en el infierno de *La divina comedia*: “Yacían unos en tierra boca arriba, otros sentados y enteramente encogidos, y otros estaban andando sin parar” (69-70). Por lo tanto, el juicio errante no puede dejar de vagar, como señala también el narrador de “Looping the loop” al inicio del cuento. El lector deberá leer perennemente y Centeno contar su historia por la eternidad.

Luego de la exposición del estado psicológico de Centeno, no podemos más que estar en desacuerdo con lo que asegura Luis Leal cuando escribe sobre Muñoz:

El punto débil de sus cuentos lo encontramos en la caracterización de los personajes, siempre vistos objetivamente, retratados desde afuera, sin ahondar en su psicología. En la técnica, las de Muñoz son narraciones sencillas, sin complicaciones cronológicas; predomina, casi siempre, lo anecdótico. (337)

Como se ve en el análisis presentado, no solo la configuración psicológica es detallada, sino que el narrador, en este caso los narradores, emplean prolepsis y analepsis que confieren cierta complejidad al relato. Sin embargo, si por “ahondar en su psicología” se refiere a que no hay una introspección de parte de los narradores, estoy de acuerdo con Leal: no encontraremos este recurso en este cuento de Muñoz. Caso aparte sería la novela *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941).

### **Tercer umbral: taberna-calle**

El último umbral se ubica entre la taberna y la calle: “Se fueron, atravesando en línea recta la masa de bailadores. / Cuando yo tras-

puse la puerta ellos habían desaparecido” (57). Aquí se refiere al piloto y a su esposa. Esta frontera es más visible en tanto que es nombrada. Se trata de una puerta que sirve para entrar o salir, en este caso de un mundo a otro. Por un lado, cabe recordar la idea del descenso al infierno y de cómo los personajes salen del gabinete, es decir, del espacio cercado para pasar por donde bailaban, bebían y comían y, finalmente, salir. De alguna forma ascienden para abandonar el círculo de castigo. Por otro lado, al atravesar el umbral desaparecen, como dice el narrador, lo que generaría el efecto *unheimlich*, el desasosiego, lo ominoso que resulta perder un par de personas instantes después de cruzar una puerta.

El regreso a la calle pareciera sugerir que el cuento es circular, unido a la imagen de la luna que observa el primer narrador, quien comenta: “Vi su angosta línea brillante girar en la circunferencia oscura” (58). Sin embargo, la circularidad del cuento es solo aparente, ya que el hablante ha quedado afectado por la experiencia de haber cruzado estos umbrales.

Luego de que Centeno hubo terminado su narración, el primer narrador retoma la palabra y advierte la llegada de la esposa del piloto: “Una voz de mujer se acercó con pasos de seda. Ahí estaba, angustiada y beatífica, la madre” (57). Aquí pueden verse figuras como la sinestesia, la prosopopeya y la sinécdoque. De esa forma, el narrador, además de economizar el lenguaje, da una presencia poderosa a partir de algo inmaterial: la voz que, si tomamos en cuenta la velocidad del sonido, podemos decir que se aproxima de forma súbita. De pronto la mujer está detrás de Centeno: podría pensarse que casi bíblicamente la voz crea, materializa a la esposa, como si tuviera vida propia, y a partir de ella lo demás cobra existencia.

Al cruzar el umbral, el primer narrador de nuevo está ante una calle solitaria. Sin embargo, ha pasado el tiempo porque al inicio solo se veía el halo de la luna sobre una montaña (49), pero al final ya puede apreciarse que se encuentra en cuarto menguante (58). Asimismo, el espacio-tiempo está condicionado por una actividad atmosférica que no estaba presente al inicio: “Rápidas nubes negras iban dejando presagios de tormenta. Volaba un viento sin olores —viento sin dueño y sin patria— en un jadear continuo y helado

que estremecía hasta las mismas estrellas remotas” (57-58). Es importante este pasaje porque, de acuerdo con Agustín Redondo, el fenómeno es semejante al conocido como *estantigua* en el mundo hispánico. Algunas veces se le llama *cacería salvaje* o *mesnie bellequin*. Es un fenómeno climático caracterizado por truenos y relámpagos sin lluvia. Según las creencias tradicionales, se trata de un grupo espectral que hace un recorrido por el lugar en que se escuchan estos ruidos fuertes y se observan las nubes oscuras, o bien de un equipo de cazadores fantasmagórico que persigue a una presa. Representan un riesgo para el alma porque podrían llevársela al otro mundo (Redondo 101-119). Quizá están ahí por este personaje o por la pareja que abandonó la taberna previamente.

Puede entenderse, por consiguiente, que el personaje al atravesar este espacio liminar ingresa a un lugar diferente al del inicio. Es un lugar amenazado por la *estantigua*, además de que observa en el cielo una sonrisa burlona que asocio con la del gato de Cheshire en *Alicia en el País de las Maravillas*.<sup>16</sup> Hay que recordar que la revelación que le hace el gato a Alicia es que todos los que están en ese lugar están locos, es decir, ella también; así como podría pensarse del narrador que ve esa marca en el cielo y remata señalando que la luna “¡Hacía el looping the loop!” (58). Asimismo, se presenta la irrupción del mundo narrado por el piloto, que transgrede el mundo exterior y se proyecta en la luna. El primer personaje narrador entra en otro mundo al atravesar dos umbrales. Cuando hace el recorrido de regreso, ya han salido los dos personajes con los que se había encontrado, Centeno y su esposa. No obstante, no se sabe si se introducen en su mundo porque desaparecen. A saber, lo que sí transgrede el orden natural es la pirueta del aeroplano, enmarcada en un objeto inanimado, la luna.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> “—De acuerdo—le dijo el Gato; y, en esta ocasión, desapareció muy lentamente, empezando por el extremo de la cola, y acabando por la sonrisa de su boca, que permaneció flotando en el aire después de haber desaparecido el resto del cuerpo” (Carroll 167).

<sup>17</sup> Campra identifica lo animado/inanimado como uno de los ejes para el aná-

## Conclusión

En este cuento pudo verse que una lectura desde el umbral como recurso de lo fantástico arroja luz para leer “Looping the loop” desde una perspectiva distinta a como se había hecho desde la literatura de la Revolución mexicana. De esa manera, puede apreciarse mejor la riqueza del texto y la proyección que adquiere al trascender el tema de la guerra y llevarlo a los límites de lo humano, que pueden llegar a ser más traumáticos que la experiencia bélica.

Estas fronteras de mundos inconciliables se vieron reforzadas por otros recursos, como la utilización de personajes narradores para crear la vacilación de lo fantástico. A su vez, pudo apreciarse la caracterización de espacios y personajes por medio de adjetivos precisos, así como los contrastes entre cada mundo y cada mirada. Como pendiente queda a los críticos y estudiosos literarios revisar de nuevo los textos que en algún momento se encasillaron en algún género o en alguna corriente para aquilatar su riqueza y reconfigurar tanto nuestra historia literaria como el canon de la literatura mexicana.

## Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge. “La literatura infinita: Los cuentos de Rafael F. Muñoz”. *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, Era, 2011, pp. 149-166.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Traducido por Cayetano Rosell, Cumbre, 1978.
- Anderson Imbert, Enrique. “El grimorio”. *Páginas de Enrique Anderson Imbert seleccionadas por el autor*, Celtia, 1985, pp. 207-27.

---

lisis isotópico de lo fantástico. Los otros ejes están compuestos por lo concreto/ abstracto y las categorías de enunciación, entre las que se encuentran la identidad del sujeto, el tiempo, el espacio (143).



- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. Sardiñas, pp. 71-80.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. Sardiñas, pp. 135-65.
- Carballo, Emmanuel. “El cuento mexicano del siglo XX”. Pavón, pp. 191-326.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el País de la Maravillas. A Través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*. Editado por Manuel Garrido, traducido por Ramón Buckley, Cátedra, 1997.
- Castro, Andrea. “El motivo del umbral y el espacio liminal”. Sardiñas, pp. 255-77.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Traducido por Juan Díaz de Atauri, Visor, 1996.
- Cluff, Russell M. “Rafael F. Muñoz y los kamikazes de la Revolución Mexicana”. *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Brigham Young University, 2003, pp. 3-16.
- Elizondo Elizondo, Ricardo. “La muerte por todos tan temida”. *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I, no. 26, 30 octubre 1982, p. 5.
- Erdal Jordan, Mery. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuert, 1998.
- Galimberti, Umberto. *Diccionario de psicología*. Traducido por María Emilia G. de Quevedo, Siglo XXI, 2009.
- Garrido, Felipe. “Forjador de leyendas”. *Rafael F. Muñoz, Relatos de la Revolución. Cuentos completos*, Grijalbo, 1985, pp. i-iii.
- Leal, Luis. “El cuento de la Revolución Mexicana”. *La Revolución y las letras: 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, editado por Edmundo Valadés y Luis Leal, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960, pp. 99-103.
- . “La revolución mexicana y el cuento”. Pavón, pp. 327-63.
- Lugones, Leopoldo. “Un fenómeno inexplicable”. *Las fuerzas extrañas*, Arnoldo Moen y Hermano, 1906, pp. 47-62.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana. Siglo XX (1910-1949)*. Conaculta, 1990.

- Monsiváis, Carlos. “El cuento en México (1934-1984)”. Pavón, pp. 429-51.
- Muñoz, Rafael F. “Looping the loop”. *Si me han de matar mañana...* Botas, s.f., pp. 47-58.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- Pavón, Alfredo, editor. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Tomo I, Universidad Veracruzana, 2013.
- Redondo, Agustín. “Las tradiciones hispánicas de la ‘Estantigua’ (‘Cacería salvaje’ o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el Quijote”. *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, 1997, pp. 101-19.
- Reyes Navares, Salvador. Prólogo. *20 Cuentos de la Revolución*, Factoría, 2000, pp. ix-xxxii.
- Sardiñas, José Miguel, editor. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Casa de las Américas, 2007.
- Suárez Argüello, Roberto y Marco Antonio Pulido. Prólogo. *¡Vámonos con Pancho Villa! Se llevaron el cañón para Bachimba. ¿Historia, novela?: relato de la expedición punitiva*, de Rafael F. Muñoz, Promexa, 1979, pp. ix-xxix.
- Sue, Eugenio. *El judío errante*. Traducido por Mariano Urrabieta. Imprenta de José Gaspar, 1845.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Silvia Delpy, Premia, 1981.