



n° 9
juin 2016
issn n° 2108-2863

escritural
Écritures d'Amérique latine

Un bestiario olvidado: "La casa de las fieras" de Alfonso Hernández Catá

Stefano Tedeschi
La Sapienza, Università di Roma

♦ [Bibliografía](#)

[Volver al índice](#)

Para la mayoría de los lectores, e incluso de los que estudian la literatura hispanoamericana, Alfonso Hernández Catá sigue siendo un autor "raro y olvidado": si Sainz de Robles escribía esto en 1971, (1) no parece que la situación haya cambiado mucho en estos casi 40 años.

¿De dónde nace este olvido, ya que en cambio las raras apreciaciones críticas dejan adivinar un prosista de gran valor, que se ocupa de temas muy a la vanguardia para la época en que escribe, con un estilo personal y de notable calidad?

Con toda probabilidad mucho depende de una cuestión de posición en las historias literarias: la doble nacionalidad, hispano-cubana, y la consecuente doble filiación cultural, origina una dificultad de la crítica para catalogar su obra en las coordenadas usuales, y además su biografía se sitúa en este territorio impreciso entre Modernismo y Vanguardia, que muy a menudo va bajo la definición, provisional y poco clarificadora, de Post-Modernismo.

Una situación incierta que se puede observar pasando en reseña algunas apreciaciones críticas, empezando por el clásico, Enrique Anderson Imbert, que ya en 1954, empieza a poner sobre la mesa algunos datos que después se repetirán casi sin cambios:

Nadie negará un lugar en nuestra historia, nada más porque parte de su carrera fue en España, a Alfonso Hernández Catá. Es un cuentista consciente de la alta dignidad formal de su género, con riqueza de observación para el detalle exterior o para los pliegues psicológicos, con un sentido del "pathos" que lo lleva hacia el melodrama, pero lo bastante sobrio para detenerse a tiempo y quedarse en el buen lado de la frontera, en el lado trágico. (2)

Por ejemplo en el Diccionario de autores españoles e hispanoamericanos al cuidado de Philip Ward, traducido al español en 1984, se encuentran todas las ideas de Anderson Imbert resumidas en pocas líneas, con algunas añadiduras discutibles:

Cuentista y novelista. Fue educado en España. [...] En sus obras de ficción muy pocas veces trata de Cuba, excepto en los feroces cuentos sobre la época de Machado... [...] Su estilo es modernista y sus temas realistas. Utiliza el modelo de Maupassant [...] sus cuentos de madurez son más sutiles [...] *Manicomio* (1931), libro en el que su interés por los desórdenes mentales se convierte en obsesión. [...] Sus novelas son menos importantes, pues no tenía la capacidad de mantener la trama y de deslindar los numerosos personajes. (3)

Las mismas ideas se pueden encontrar en el Diccionario dirigido por Ricardo Gullón, pero aquí la fecha de publicación de *La casa de fieras* ya está correcta, (4) mientras algo más podemos encontrar en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo:

El hispano-cubano Alfonso Hernández Catá es quizá uno de los postmodernistas más fieles entre estos narradores: fue un tardío escritor de abundantes novelas y relatos psicológicos, eróticos y morbosos en los que se nota el influjo de la novela decadentista francesa finisecular, un marcado sabor cosmopolita y una cierta inclinación naturalista. Fue amigo del "fauvista" Raoul Dufy e del novelista austriaco Stefan Zweig. El hecho de que hubiese nacido en Salamanca y viviese largos años en España y que reflejase el estímulo directo del ambiente intelectual europeo, ha hecho que algunos críticos lo vean como un marginal a la literatura de la isla. No lo fue y, al contrario, trató de expresar literariamente sus vínculos con la realidad cubana. [...] Su pecado fue escribir demasiado [...] No era, sin embargo, un narrador ingenuo o torpe: [...] lo mejor suyo está en su narrativa breve, especialmente los cuentos recogidos en las últimas colecciones, que reiteran su gusto por las psicologías que le permitían examinar lo extraño, lo macabro y lo patológico, pero con uso de técnicas más innovadoras. (5)

En cualquier caso también en la *Historia* de Oviedo se vuelve a presentar la cuestión de dónde situarlo, y lo vamos a encontrar en un capítulo que se titula "Un puñado de narradores", junto a autores tan dispares como Augusto D'Halmar, Pedro Prado, Rafael Arévalo Martínez o Clemente

Palma.

Más recientemente habla de él William Luis, en el capítulo sobre literatura cubana in *A history of the literature in the Caribbean*. En las pocas líneas que dedica a nuestro autor encontramos dos aspectos que poco se habían detectado hasta ahora: una mayor atención a la presencia de temas cubanos, y la referencia a la novela *El ángel de Sodoma* (1929), redescubierta en estos últimos años por la crítica que se ha interesado en la literatura gay, ya que en ella se trata del tema de la homosexualidad. (6)

Si el autor queda así en el anaquel de los autores raros, su libro *La casa de fieras* resulta aun menos frecuentado: en nuestra biblioteca tenemos un ejemplar de la primera edición, publicada en Madrid en 1922, con las ilustraciones originales, que viene del Fondo de la Biblioteca de Dario Puccini, y que seguramente pertenecía a su padre, uno de los primeros intelectuales italianos en interesarse a la literatura hispanoamericana. (7) En los autores que hemos citados hasta ahora no hay nada de específico sobre este libro, simplemente citado como una de las muchas obras que publicó en su vida.

El volumen se presenta de por sí como un libro heterogéneo, constituido por breves capítulos que es posible reagrupar en cinco géneros diferentes: los cuentos propiamente dichos; los que ahora llamamos “microrrelatos”; algunos breves ensayos; secciones de aforismos, y capítulos dialogados que aparecen casi como pequeñas piezas teatrales. (8)

Al momento de analizarlos más detalladamente, los textos se presentan en realidad como genéricamente híbridos, y muy a menudo un cuento se transforma en un pequeño ensayo, en un coloquio al estilo cervantino, en la parodia de una fábula esópica, que exhibe tres moralejas contradictorias. (9)

Incluso el cuento más tradicional se va contaminando al proceder de la narración: un cuento como *Microbiana* (10) pasa en pocas líneas del mundo de la ciencia a una reflexión sobre el amor, imaginada pero como una pesadilla escalofriante sobre un imaginario “bacterio del amor”, para terminar con la aparición de un bacterio de verdad, el de la lepra, que contagia el protagonista y abre las puertas de este territorio indefinido entre realidad y sueño que tanto ha interesado a Hernández Catá y sobre el cual vamos a volver al final. También un cuento como *Nupcial* (11) que se presenta como una narración “a la Kipling”, de ambientación indiana y personajes ingleses, se transforma al final en un cuento de terror en que las serpientes (en este caso, una cobra) adquieren semblanzas humanas para vengarse de la crueldad del hombre, casi una anticipación de Quiroga, pasando quizás por una lectura en clave de horror de *Estival* de Darío.

O un cuento como *El colmillo* (12) en el que una misteriosa enfermedad pasa de un elefante a un hombre, que a su vez la dejará en herencia a sus descendientes, hasta al momento en que el último de ellos consiga devolverla a un elefante del zoológico, que va visitando diariamente, en una práctica que repetirá, dentro de unos años, el protagonista de *Axolotl* de Cortázar.

La voluntad de juntar géneros diferentes y de mezclarlos todos quedaba en todo caso ya afirmada en las páginas de la *Introducción*:

Pueden pasar cuantos curiosos gusten: el local se preparó lo mejor posible y el precio es mínimo... Para evitar el tedio se le han añadido compensadores atractivos: cuentos, anécdotas... La injusticia de una exhibición donde la curiosidad no tiene la piedad por móvil, será templada haciendo intervenir en algunas de las pequeñas farsas a los animales llamados, no siempre con razón, racionales. (13)

Lo que resulta sin embargo más interesante en el libro de Hernández Catá son las temáticas que se presentan en los diferentes textos, ya que es justamente allí donde se transforma la forma canónica del bestiario.

El autor no se pone en la tradición de la fabulística clásica, que al contrario pone en tela de juicio, hasta al punto de referirse a ella con cierto desprecio, “los fabulistas no fueron que calumniadores vulgares”, (14) para llegar a reescribir, en uno de los textos más hermosos del libro, toda una fábula clásica, la de la cigarra y de la hormiga, del punto de vista de la cigarra. Hernández Catá no quiere “poner en una farsa de animales el anhelo de interpretar escenas del drama propio”, (15) y tampoco se limita a observar que los animales son mejores que los hombres, como muchos otros autores de bestiarios, sino que va mucho más allá.

[Volver arriba](#)

La casa de fieras presenta a los animales como intrínsecamente superiores a los humanos en todos

los sentidos y al mismo tiempo ellos son las víctimas, casi siempre inocentes, de la crueldad del hombre. Esta distancia insalvable entre los dos mundos se vuelve a encontrar repetidamente en el libro: el mono Califa no quiere disfrazarse de hombre, y no se entiende con su domador hasta el punto en que “si hubiera podido hablar, hubiera protestado de seguro contra la pretensión de Darwin. Califa tuvo siempre miedo que lo fueran a tomar por un hombre”, (16) o el gato, este animal que “a pesar de su larga convivencia con el hombre, nada se ha modificado en él [...] para devorarnos le falta potencia y tamaño, no deseo”. (17) En uno de los últimos cuentos además se nos presentan *dos historias de tigres*, que al final se revelan ser hombres con una crueldad mucho mayor que la que se atribuye a estas fieras. (18)

Entre humanos y animales se libra así una lucha sin cuartel, una confrontación en que la crueldad de los hombres busca siempre nuevas formas de opresión de los animales:

Si una de estas catástrofes geológicas que de tiempo en tiempo vaticinan los sabios norteamericanos sobreviviera, y animales y hombres quisiera dejar en sintética cifra símbolos de amistad y odios, ¿Cuáles serían estas? De seguro que entre un animal y otro variaban –perros y gatos, gatos y ratones, milanos y gallinas– por misteriosas virtudes de la sociabilidad, entre el hombre y cualquiera de los animales la alegoría sería siempre idéntica: un cerebro de hombre, una diestra de hombre, podrían significar junto a cualquier bestia, desde el león al infusorio, la cifra de la incompatibilidad irreductible. Porque amistad no es sólo convivencia pacífica y explotación aceptada, sino amor desprovisto de las marejadas del sexo. (19)

La casa de fieras no es entonces solamente el zoológico, como se afirma jocosamente en la *Introducción* ([un nombre] “áspero, a la española, igualmente triste, pero menos socialmente hipócrita, de Jardin d’Acclimatation”), (20) sino también la casa de los hombres, donde *los animales llamados, no siempre con razón, racionales* aprisionan las fieras, las maltratan, las transforman en piezas de la decoración. Adoptar el punto de vista de los animales permite además a Hernández Catá incluir en su libro algunos temas que adquirirán gran actualidad en el futuro: la vivisección, la ecología, el vegetarianismo.

La calidad de la escritura de Hernández Catá se revela en este volumen con toda evidencia, una escritura donde todas las aportaciones del Modernismo se juntan con las sugerencias de una Vanguardia quizás no aceptada teóricamente ni asimilada plenamente, y sin embargo presente, y aquí sí puede ayudarnos una definición lapidaria de Anderson Imbert: [Hernández Catá] “Domina una prosa viva, sensual, jugosa, cálida, opulenta, noble. Escribe bien, es decir, sabe cómo repujar y recamar una frase para que se la confunda con otra”. (21)

Un irreprochable arte de la escritura que se muestra en especial manera en pasajes descriptivos como este:

¿Qué poeta poseerá la imaginación suficiente para suponer la estela de impresiones que en esos monstruos de formas extrañas –tentaculares, cuadrados u ovoideos, gelatinosos como mucilagos, translucidos como babas vivientes, grandes o minúsculos, inertes fieros, lentos o veloces, tan varios e híbridos, que ya parecen moluscos, ya pulpos dibujados por un animalista loco, ya ramas sueltas de un arrecife producido por alguna erupción geológica, ya cuadrúpedos equivocados de elemento–; la estela de impresiones que en estos monstruos deje el paso de ese monstruo nuevo que el hombre inventó y construyó no para llevar su mensaje al fondo de los mares, sino para dañar a su hermano a mansalva, surgiendo de lo hondo a manera de pez metálico que llevara en su seno un poco de volcán? (22)

O, quizás mejor aún, en la medida fulminante del aforismo, donde las cigüeñas blancas son “como espías japoneses destinados a sorprender los últimos secretos de la pobre civilización occidental, el domador es un suicida por entregas”, o lo que piensan las lombrices, que “el hombre es un túnel vertical”, hasta llegar a la opinión de uno de los muchos perros que se encuentran en el libro: “gracias a una infinita dulzura y a una paciencia todavía mayor, algunos de mis hermanos han conseguido domesticar a unos cuantos hombres”. (23)

Justamente esta habilidad de la escritura permite a Hernández Catá sondear, aquí como en los cuentos llamados “fantásticos” y en sus investigaciones narrativas sobre la locura, los límites entre el mundo animal y el de los hombres y también aquí se puede entrever, como afirma Dolores Phillips-López, “la inquietante tesitura de un universo donde se hacen presentes soluciones de continuidad y de vértigo”. (24)

Los ejemplos de la escritura de nuestro autor muestran también que la subversión del orden establecido respecto a la jerarquía hombre-animal es posible gracias a un amplio uso del humor, instrumento que Hernández Catá sabe emplear con maestría admirable: (25) invierte la definición corriente del hombre como “animal que ríe”, y asigna a los animales la capacidad de reírse de los humanos, de juzgar, siempre con granítico rigor moral, sus costumbres y sobretodo sus “bestialidades”. El humor funciona así de verdad como desarticulador de toda certeza, como lo había teorizado ya en 1908 Luigi Pirandello:

L'umorismo, come vedremo, per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda; [...] nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. [...] L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo. (26)

Se viene a formar de esta manera la que Graciela Reyes llama una “enunciación polifónica (27) en la que los animales, desde la sombra, pueden por fin tomar la palabra, contar su versión de la historia, como hacen por ejemplo los caballos, que en un diálogo casi “filosófico” reflexionan sobre el destino que le depara el futuro, lejos de las guerras, del trabajo de los campos, en un mundo que se está transformando gracias a las máquinas, que conservan sólo en la definición de energía el recuerdo de la antigua potencia animal. (28)

Bergson y Pirandello notan también la voluntad del humor de operar una disección casi “científica” de la realidad, para revelar justamente la cara oculta del hombre, y no será entonces casual que en su libro, Hernández Catá se asome muchas veces al mundo de la ciencia, pero con su mirada especial “del lado de los animales”: el espacio de los laboratorios y de la experimentación se puede así convertir en un infierno, como se puede observar en esta cita, de verdad muy actual sobre la vivisección:

[...] ved a ese mono encadenado sobre la mesa con el pecho abierto por una herida lentísima cuyas palpitations se van apuntando en un cuadernito. ¡Ah, doctor, doctor, que tal vez te llamas Metchnikoff, o Moreau simplemente, el cuaderno es demasiado chico! Sólo el dolor que cabe en un minuto necesitaría muchas más páginas. En este “cuadrado del infierno” –el infierno de los animales no tiene círculos, sino cuadrados: la forma de las habitaciones del hombre– no entran anestésicos ni bálsamos. Se trata de elevar el dolor hasta el superlativo inverosímil [...] Cuando el prestidigitador terrible alza un cubilete, yace bajo de él un cuerpo ya casi desmaterializado por el sufrimiento. Cuando el tiempo alce el otro, se comprenderá que el juego maldito tenía trampa y que el dolor puesto en los animales no se quitó ¡ay! de la futura humanidad. (29)

[Volver arriba](#)

La ciencia no puede abrir entonces las puertas del progreso para la humanidad, si se fundamenta en la explotación y el sufrimiento de los animales, y al final, la idea misma del progreso se pone en tela de juicio, cuando pasa por el dolor y la guerra, temas que aparecen en otras obras de Hernández Catá y que aquí aparecen filtrados por un humor que se vuelve a menudo amargo e inquietante.

La casa de fieras anticiparía así, en sus textos más subversivos y turbadores, las reflexiones sobre la locura evidentes en los cuentos de *Manicomio*, y si allí el punto de vista de los locos permite otra visión de la realidad, aquí, el de los animales sugiere un universo en que la guerra entre los dos mundos puede terminar sólo cuando el hombre se deje mover por sus instintos primarios.

Inquietantes, y fascinantes al mismo tiempo, resultan entonces textos como *Oscuramente*, o *La piel de leopardo* en que se vislumbra una unión no sólo metafórica entre hombres y animales:

Fue un regalo de boda y es tan linda, tan linda, que en vez de ponerla a los pies de la cama, la señora la pone encima, a modo de edredón.

Cuando ella está acostada, las cuentas de vidrio de la disecada cabeza se apagan, y los ojos reales fosforecen – no importa si un poco más arriba –con un gris acerado y verdoso que produce miedo. A cada movimiento del cuerpo la piel adquiere una convexidad viva. Ondula con retractil languidez; algo rizado –fuerza, astucia, perversidad– pasa por ella y se irradia de sus manchas maravillosas; las garras suben de tiempo en tiempo por los bordes del lecho, y se piensa en el salto, en la víctima, en mucho dolor y mucha sangre.

Los que más a menudo visitan la casa de fieras, no saben tan bien lo que es un leopardo como los que han entrado clandestinamente en su alcoba. (30)

Se podrá entonces repetir, a propósito de *La casa de fieras*, lo que Dolores Phillips-López decía sobre la “parcela fantástica de su producción cuentística”: aquí también encontramos un “descolocamiento estético” frente a “la implícita cuestión del canon proyectada sobre el vasto telón de fondo de los nacionalismos, las ideologías, las políticas culturales y otras preocupaciones identitarias, (31) y, añadiría yo, sobre la no resuelta cuestión de pertenencia a un género, el del bestiarío, que en realidad el autor quiere desmontar, cuando no subvertir.

Como con el Lugones del *Lunario sentimental* (32) lo que aquí encontramos es el testimonio de una voluntad de desarticular una tradición cultural, de desafiar una lectura acostumbrada a animales que parecen hombres, de abrir el camino, para citar otra vez Dolores Phillips-López, a una “poética de la diferencia (en sentido inclusivo), un sistema (moral) de tolerancias mutuas, que abre ventanas sobre sí y sobre la alteridad, o sobre el otro en sí”. (33)

A estas alturas vamos comprendiendo cómo no nos interesa cuanto Hernández Catá pertenezca a la literatura cubana, o a la española, o si sea modernista o post-modernista, o pre-vanguardista, o precursor de algo, o de alguien (a pesar de todos los temas que se pueden encontrar en el libro que, como hemos visto, anticipan autores del siglo veinte) porque es justamente desde esta posición incierta que es posible apreciar todo su valor: un bestiarío, y un autor, semi-olvidado nos recuerda que quizás donde no se pueden poner etiquetas, donde las categorías se esfuman, allí hay que encontrar las sugerencias más potentes para renovar, una y otra vez, nuestra manera de pensar nosotros y el mundo.

Bibliografía

Alfonso Hernández Catá, *La casa de fieras*, Madrid, Mundo Latino, 1922.

Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura ispanoamericana*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1900 (2002).

Salvador Bueno, “Itinerario de Alfonso Hernández Catá”, *Revista Iberoamericana*, 1990, pp.152-153 y pp. 933-950.

Julio E. Hernández-Miyares, “Alfonso Hernández Catá”, en Gullón, Ricardo (ed.), *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 704-705.

Cathy L. Jrade, *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literatura*, University of Texas Press, Austin, 1998.

[Volver arriba](#)

William Luis, “The short story in the Hispanic Antilles”, en A. James Arnold (ed.), *A History of Literature in the Caribbean*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins vol. I Hispanic and Francophone Regions, 1994, pp. 191-207.

José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura Hispanoamericana* vol. 3, Madrid, Alianza, 2001.

Dolores Phillips-López, “Errancias fantásticas: la narrativa breve de Alfonso Hernández Catá”, en *Anales. “Lo fantástico: Norte y Sur”*, Göteborg, Universidad de Göteborg, Nueva Época n° 11, 2008.

Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1986 (1908).

Federico Sainz de Robles, “Alfonso Hernández Catá”, en *Raros y olvidados*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971, pp. 153-156.

Christopher Ward, (ed.), *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Crítica, 1984.

Notas

(1) Federico Sainz de Robles, “Alfonso Hernández Catá”, en *Raros y olvidados*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971, pp. 153-156.

(2) Estas líneas de Anderson Imbert contienen también un error, que es justamente la fecha de publicación de *La casa de fieras*, erróneamente puesta como “1919”, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, 1954, p. 291.

(3) Christopher Ward (ed.), *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Crítica, 1984, p. 380. Aquí también se mantiene la fecha errata de *La casa de fieras*.

(4) Ricardo Gullón (ed.), *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 704-705. La voz correspondiente a nuestro autor está firmada por Julio E. Hernández-Miyares.

(5) José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Alianza, 2001, pp. 107-108.

(6) William Luis, “Cuban”, en A. James Arnold (ed.), *A History of Literature in the Caribbean*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, vol. I Hispanic and Francophone Regions, 1994, p.192-193.

(7) Con mi grande sorpresa descubrí que esta copia tenía todavía las páginas sin cortar, señal evidente del escaso interés para este libro. Durante el coloquio en Poitiers una colega mexicana me ha confirmado que de este libro se conservan en el mundo, en Bibliotecas públicas, no más de cinco o seis ejemplares.

(8) Esta heterogeneidad demuestra con claridad la relación de Hernández Catá con la tradición modernista, pero también con una voluntad evidente de romper los lazos estrechos de los géneros literarios, cercana por ejemplo a la propuesta del Lugones del *Lunario sentimental*, correspondencia sobre la que volveremos más adelante.

(9) Alfonso Hernández Catá, *La casa de fieras*, Madrid, Mundo Latino, (“Fabulario”), 1922, p. 305.

(10) Alfonso Hernández Catá, *La casa de fieras*, cit., pp. 167-175 (“Microbiana”).

(11) *Ibid.*, pp. 107-119 (“Nupcial”).

(12) *Ibid.*, pp. 218-235 (“El colmillo”).

(13) *Ibid.*, p. 13 (“Introducción”).

(14) *Ibid.*, p. 75 (“Venganza del burro”).

(15) *Ibid.*, p. 11 (“Introducción”).

(16) *Ibid.*, p. 26 (“Monos”).

(17) *Ibid.*, p. 141 (“Los gatos”).

(18) *Ibid.*, pp. 278-288 (“Dos historias de tigres”).

(19) *Ibid.*, p. 251 (“Signos” en “Interrogaciones”).

(20) *Ibid.*, p. 13 (“Introducción”).

(21) Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, *op.cit.*, p. 291.

(22) Alfonso Hernández Catá, *La casa de fieras*, *op.cit.*, p. 247 (“Los desconocidos” en “Interrogaciones”).

(23) Alfonso Hernández Catá, *La casa de fieras*, cit., Las citas vienen de las páginas 135-136 (“Opiniones”) y 186 (“Siluetas”).

(24) Dolores Phillips-López, “Errancias fantásticas: la narrativa breve de Alfonso Hernández Catá”, en *Anales*. “Lo fantástico: Norte y Sur”, Göteborg, Universidad deGöteborg, Nueva Época, núm. 11, 2008, pp. 161-174, p. 170.

(25) Utilizamos el término *humor*, prefiriéndolo a *ironía*, siguiendo la famosa distinción de Henri Bergson: « L’humour, ainsi défini, est l’inverse de l’ironie. Ils sont, l’un et l’autre, des formes de la satire, mais l’ironie est de nature oratoire, tandis que l’humour a quelque chose de plus scientifique.

[Volver arriba](#)

On accentue l'ironie en se laissant soulever de plus en plus haut par l'idée du bien qui devrait être : c'est pourquoi l'ironie peut s'échauffer intérieurement jusqu'à devenir, en quelque sorte, de l'éloquence sous pression. On accentue l'humour, au contraire, en descendant de plus en plus bas à l'intérieur du mal qui est, pour en noter les particularités avec une plus froide indifférence. Plusieurs auteurs, Jean-Paul entre autres, ont remarqué que l'humour affectionne les termes concrets, les détails techniques, les faits précis. Si notre analyse est exacte, ce n'est pas là un trait accidentel de l'humour, c'en est, là où il se rencontre, l'essence même. L'humoriste est ici un moraliste qui se déguise en savant, quelque chose comme un anatomiste qui ne ferait de la dissection que pour nous déguster ; et l'humour, au sens restreint où nous prenons le mot, est bien une transposition du moral en scientifique. », Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1900. p. 56. La distinción se vuelve más incierta en Freud, y, como se ve en las citas que siguen, se aclara con Pirandello.

(26) Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1986 (1908), pp. 57, 135, 168.

(27) Graciela Reyes, *Polifonia textual. La citación en el texto literario*, Madrid, Gredos, 1984, p. 154.

(28) Alfonso Hernández Catá, *La casa de fieras*, *op.cit.*, p. 64-79 ("Los caballos").

(29) *Ibid.*, p.182 ("El vivisector" en "Siluetas").

(30) *Ibid.*, p.102 ("La piel del leopardo" en "Interiores").

(31) Dolores Phillips-López, "Errancias fantásticas", *op.cit.*, p. 162.

(32) Se podrían cotejar, por ejemplo, la *Introducción* de *La casa de fieras* con el *Prólogo* de *Lunario Sentimental*, pero valgan por el momento las palabras de Cathy L. Jade sobre el texto de Lugones y su fuerza innovativa: "In this work Lugones combines prose and poetry, breaks with affectations of poetic language, introduces colloquial discourse, builds daring metaphors, incorporates unusual adjectivization, dissolves organizing frameworks, and relies upon rhetorical games that underscore his attack against traditional views of poetic beauty.", en Cathy L. Jade, *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literatura*, University of Texas Press, Austin, 1998, p. 122.

(33) Dolores Phillips-López, "Errancias fantásticas", *op.cit.*, p. 172.