

# El impacto de la *cuarta dimensión* lírica en la poesía satírica de Ambrose Bierce: un análisis del recurso expresivo fonológico en dos de sus poemas\*

Recibido: 30/10/2023 | Revisado: 20/08/2024 | Aceptado: 29/08/2024  
DOI: 10.17230/co-herencia.21.41.08

Ariadna García Carreño\*\*

ariadnagc@ual.es

**Resumen** El presente trabajo pretende demostrar que el componente fonológico de la poesía de Ambrose Bierce constituye un recurso expresivo mediante el cual el escritor satírico transmite de una manera más eficaz la crítica social que vertebraba sus composiciones. El tratamiento particular de dicho componente, junto con un tono satírico e irónico, se combina en el objeto poético para señalar de una manera más incisiva la denuncia que hace Bierce de distintos miembros de la sociedad estadounidense de *fin de siècle*. En concreto, este análisis se centra en “*Arma Virumque*” y “*King of Bores*”, poemas pertenecientes a su colección *Shapes of Clay*, en los que el poeta ridiculiza la institución militar de EE. UU. y la figura del “pelma”, respectivamente. Este estudio sigue las ideas postuladas por Abrams (2012) sobre la “cuarta dimensión” del poema o, en otras palabras, los significados que los rasgos fonológicos de una composición lírica dejan entrever a partir de su recitación. Los resultados de este trabajo indican que este recurso le permite al lector experimentar en su propio cuerpo, mediante su aparato fonador, la cáustica crítica social que Bierce plasma en sus poemas.

## Palabras clave:

Ambrose Bierce, dimensión fonológica, lírica, multidimensionalidad poética, poesía satírica, *Shapes of Clay*, voz.

\* Este estudio se basa en la investigación realizada por la autora para la edición de *Poemas de barro*, traducción con introducción crítica de *Shapes of Clay* de Ambrose Bierce, publicada en 2021 por la Editorial Verbum; así como para su tesis doctoral sobre la obra poética temprana de George Sterling, en la que actualmente trabaja.

\*\* Investigadora predoctoral en el Departamento de Filología de la Universidad de Almería, España.  
ORCID: 0000-0002-3858-9055.

## The Impact of the Lyrical Fourth Dimension in Ambrose Bierce's Satirical Poetry: An Analysis of the Phonological Expressive Device in Two of his Poems

**Abstract** The purpose of this paper is to show that the phonological component in Ambrose Bierce's poetry provides an expressive device through which the satirist more effectively conveys the social criticism underlying his compositions. The use of this component, along with a satirical and ironic tone, combine in the poetic object to signal more clearly to the reader Bierce's denunciation of various members of *fin de siècle* American society. More specifically, this analysis focuses on "Arma Virumque" and "King of Bores", poems from his collection *Shapes of Clay*, in which the poet lampoons the American military institution and the figure of the "bore", respectively. This study follows the ideas of Abrams (2012) on the "fourth dimension" of the poem, or in other words, the meanings that the phonological features of a lyrical composition suggest from its recitation. The results of this study suggest that this device allows readers to experience in their own bodies, through the vocal tract, the harsh social critique that Bierce presents in his poems.

### Keywords:

Ambrose Bierce, lyrics, poetic multidimensionality, phonological dimension, satiric poetry, *Shapes of Clay*, speech.

Ambrose Bierce (1842-1914)<sup>1</sup> es recordado como periodista, artista del relato corto y crítico literario, pero no como poeta. En efecto, la labor literaria del autor parece limitarse tan solo a la prosa, debido a su relevante papel de periodista en Estados Unidos durante el *fin de siècle* y a su prolífica producción artística en el ámbito del relato corto. En ese género sus contribuciones ascienden a más de noventa obras. De entre ellas es necesario destacar la recopilación *Tales of Soldiers and Civilians* no solo por lo que el discípulo de Bierce, George Sterling (1869-1926), considera un estilo dotado de "a calmness and reserve that make most of Poe's seem somewhat boyish and melodramatic by comparison" (1922, p. 24), sino por la crítica de la guerra y la institución militar que de forma tan directa plasma en el medio literario.

---

<sup>1</sup> Bierce partió a México a finales de 1913 para unirse a las fuerzas militares de Pancho Villa, uno de los líderes de la Revolución mexicana. Aunque nunca se ha llegado a confirmar (Berkove, 2002, p. 29), la teoría más aceptada es que el autor murió batallando en la Toma de Ojinaga, el 11 de enero de 1914 (Fatout, 1951, pp. 325-326; McWilliams, 1929, p. 64).

La maestría con la que Bierce emplea la literatura como medio de denuncia social puede apreciarse también en los artículos y las columnas de opinión que publicó en periódicos como los estadounidenses *San Francisco Examiner*, el *Argonaut*, y el *Wasp*, o el británico *Fun* (Clark, 1922, pp. 8-9). La alusión a la faceta periodística del escritor permite comprender la importancia de la sátira y la ironía en la urdimbre de la mordacidad crítica con la que construía la mayoría de sus escritos. Al constituir ambos recursos un componente característico de su estilo, Bierce también dota a la palabra poética de ese cáustico tono satírico.

Entre las muchas cartas que intercambió con su pupilo Sterling, Bierce comenta: “*I don't think of myself as a poet, but as a satirist*” (1922, p. 111). Así, observamos que la poesía de Bierce emplea, al igual que en su labor periodística, un incisivo talante satírico e irónico que busca poner en tela de juicio los distintos aspectos de los EE. UU. decimonónicos que, para él, son lacras sociales. En otras palabras, su obra lírica satírica pretende expresar una cáustica crítica de un mundo compuesto de lo que, desde su perspectiva, no eran más que “*fools and rogues, blind with superstition, tormented with envy, consumed with vanity, selfish, false, cruel, cursed with illusions—frothing mad!*” (Bierce, 1911, p. 77).

El autor compuso dos poemarios que convergen en el reflejo de ese evidente tono satírico: *Black Beetles in Amber* (1892) y *Shapes of Clay* (1903). Sin embargo, ilustraremos el proceso mediante el cual Bierce integra el elemento satírico e irónico en la palabra poética como forma de denuncia social en dos poemas de la segunda colección. La mayor parte de la escasa crítica relativa a la poesía de Bierce ha coincidido en destacar en particular el aspecto satírico que se desprende de sus versos, por encima de cualquier otro rasgo poético. Por ejemplo, Sidney-Fryer (1980, p. 10) comenta que la mayor parte de su producción lírica es mordaz, caracterizada por ataques implacables a las modas, excentricidades y personalidades relevantes de su época, y el principal biógrafo de Bierce, Carey McWilliams (1929, p. 5), la caracteriza como poseedora de una fuerza expresiva única. Del mismo modo, la crítica más reciente sugiere que la mayor parte de la producción lírica de Bierce critica “*the grain*

of the American ethos” (Grenander, 1996, p. 32), y que actúa como una poderosa arma para arremeter contra sus paisanos (Joshi, 2013, p. 148), quienes, según Bierce, “could not be saved from their well-deserved anonymity” (Morris, 1998, p. 242).

Ahora bien, existe un vacío respecto al estudio de otros elementos poéticos que, del mismo modo, contribuyen a la construcción de la fórmula satírica y crítica que Bierce aplica a su particular concepción de los poemas de *Shapes of Clay*. El presente trabajo presta especial atención a uno de esos elementos ignorados por la crítica: el ámbito fonológico de los poemas. De acuerdo con Abrams (2012, p. 2), los poetas recurren al medio físico de la composición con el fin de transmitir una serie de significados que complementan el sentido verbal obtenido a partir de la interpretación de los elementos léxicos que conforman los versos. Este medio físico es, sin embargo, el acto de recitación que el ser humano puede llevar a cabo de esos elementos léxicos gracias a su aparato fonador, un acto en el que intervienen distintos factores como variaciones en “the pressure of the lungs, vibrating or stilling the vocal cords, changing the shape of the throat and mouth, and making wonderfully precise movements of the tongue and lips” (Abrams, 2012, p. 2). La lectura de un poema en voz alta permite otorgarle una forma más tangible ya que las acciones orales que dan cuerpo a los términos de un poema sirven para “interact with, confirm and enhance the meanings and feelings that the words convey” (p. 3).

Atendiendo a esta idea, este estudio pretende demostrar que la transmisión de la crítica social que Bierce plasma en su poesía se realiza de una forma más eficaz gracias al recurso expresivo en el que el autor convierte al aspecto fonológico. El manejo de este elemento poético se complementa con el recurso satírico e irónico, y crea una unidad lírica capaz de comunicar al lector la corrosiva carga semántica articulada por el autor. El presente trabajo pretende explorar los procesos líricos mediante los que Bierce explota el recurso del aspecto fonológico del poema con el fin de comunicar al lector de una forma más directa y clara la carga semántica satírica con la que construye el eje de su crítica. Para ello se analizan dos poemas de *Shapes of Clay* que destacan por la capacidad tan mordaz

e hilarante con la que el autor critica a dos componentes sociales: uno en el ámbito colectivo, la institución militar, y otro en el ámbito individual, la figura del “pelma”. Nos referimos a los poemas “*Arma Virumque*” y “*King of Bores*”, respectivamente.

La elección de *Shapes of Clay* como fuente de los objetos de estudio obedece a que este poemario deviene en un espacio donde Bierce criticó con acritud cada uno de los aspectos que definían el orden de vida estadounidense durante la época del *fin de siècle*, desde el componente ideológico hasta el sociocultural. Clark (1922, pp. 14-17) comenta cómo la actitud satírica y la “*ironic mask*” (p. 14) se erigieron en los dos instrumentos literarios a los que Bierce recurría con más frecuencia. Porque son precisamente estos dos recursos con los que el autor consigue hacer comprender de un modo más eficaz su activa posición crítica al lector, como se puede observar en las dos composiciones consideradas en el presente trabajo. El estudio de la dimensión fonológica de ambos poemas demuestra que dicho componente poético, combinado con el tono satírico característico de la pluma bierceana, resulta ser un útil efectivo en cuanto a la transmisión de la crítica dirigida al individuo o a la institución social sujetos a escarnio en el poema.

## **Perspectiva analítica**

Son escasos los estudios que analizan el papel del recurso expresivo fonológico en la poesía, en particular los que exploran el valor de dicho recurso en la poesía satírica. Los estudios de Kristeva (1974) y Lord (1975) fueron pioneros en explorar el impacto en los lectores de la selección de fonemas en un texto. Lord, en concreto, se enfoca en la poesía, analizando cómo la interacción entre la estructura sintáctica de los versos y la variedad de fonemas que los integran transmiten significados concretos. Para este académico (1975, pp. 15-19), un ejemplo es provisto por un poema que J. R. R. Tolkien escribió en lengua élfica. El análisis de la composición revela que el autor de *El Señor de los Anillos* evitó adrede sonidos como los consonánticos o los articulados en la zona anterior de la cavidad oral para originar un efecto general de eufonía (p. 18).

Contribuciones más recientes (Adrjan & Muñoz-Basols, 2003; Aryani *et al.*, 2016; Minnick, 2004; Osterbrock, 2021; Parrish, 2017; Ufot, 2013) han ido un paso más allá al reconocer la existencia de figuras retóricas cuya funcionalidad en el texto poético depende exclusivamente del ámbito fonológico, como la aliteración, la asonancia, la consonancia y la rima (Parrish, 2017, p. 99). Los estudios de Ufot (2013), Aryani *et al.* (2016), Parrish (2017) y Osterbrock (2021) argumentan que los patrones de sonidos evocados por dichas figuras retóricas demuestran que existe en la poesía “*an intentional use of phonology by the author*” que suscita una “*emotional perception*” en los lectores (Aryani *et al.*, 2016, p. 191).

Aunque investigaciones como la de Adrjan y Muñoz-Basols (2003) examinan la relación entre el recurso expresivo fonológico y el humor en la literatura, los estudios detallados sobre el papel de la dimensión fonológica en la poesía satírica, y en especial en aquella producida en EE. UU. durante el *fin de siècle*, han sido hasta ahora escasos. Linneman (1962, pp. 80-82) fue pionero en señalar que, tras la Guerra de Secesión, se desarrolló en EE. UU. una forma literaria de humor muy popular basada en el uso del “*phonetic spelling*” (p. 80) para representar dialectismos y coloquialismos en un intento de ridiculización del inglés estándar. Del mismo modo, Minnick (2004, pp. 14-15) indica que ciertos escritores de este período convirtieron a la poesía en un espacio donde jugar con los sonidos propios del dialecto afroamericano del inglés (p. 14). No obstante, a pesar de que ambas contribuciones confirman que numerosos escritores estadounidenses de finales del siglo XIX recurrían a una alteración deliberada de la dimensión fonológica del texto para provocar la risa del lector, ninguno de los estudios proporciona un análisis exhaustivo de los fonemas elegidos por los autores ni del tratamiento particular que cada uno aplicaba a estos fonemas para concitar el humor en sus obras satíricas.

El presente trabajo pretende reducir esta escasez bibliográfica acerca de la relación entre el recurso expresivo fonológico y la poesía satírica, a partir de las ideas planteadas por Abrams (2012) respecto al procedimiento de análisis poético; perspectiva con la cual se estudiarán los poemas de Ambrose Bierce seleccionados. Zink

(1945, p. 433), Klarer (2004, p. 30) y Abrams (2012, p. 2), entre otros, advierten la necesidad de superar modelos analíticos que reduzcan el objeto poético a un mero dualismo *forma/contenido*. El poema “*is rather an organization of meaning qualities*” (Zink, 1945, p. 433) que vertebran cada uno de los elementos que lo forman, desde la rima hasta la entonación aplicada durante la recitación de los versos. Es a partir de la interacción entre esos distintos elementos que lo integran cuando el poema consigue transmitir una suma de significados que, considerados de forma simultánea, evocan el mensaje definitivo de la composición.

Dichos elementos han recibido una nomenclatura distinta en las contribuciones más recientes, la de *dimensiones poéticas*. Klarer (2004, pp. 30-32) considera que el poema es producto de la relación entre dos niveles: un nivel abstracto, que incluye las experiencias, emociones, o ideas que el poeta desea comunicar, y un nivel concreto, que consiste en el resto de los materiales poéticos con los cuales ese nivel abstracto puede manifestarse en el objeto lírico, como la forma de la composición, los sonidos de los términos que conforman los versos, o las figuras retóricas, entre otros elementos (Klarer, 2004, p. 30).

Klarer clasifica en tres dimensiones los materiales que integran el poema: la dimensión léxico-temática, que incluye los materiales de dicción, las figuras retóricas y el tema; la dimensión visual, que abarca los materiales de la estrofa y “*the poem’s shape or visual appearance*” (2004, p. 36); y la dimensión rítmico-acústica, que comprende materiales como la rima, la métrica o la onomatopeya. El autor ejemplifica cómo este elemento añade una nueva capa de significado a la unidad poética en “*The Altar*”, de George Herbert:

*Herbert’s poem conveys a visual as well as a verbal image of an altar, which the poet has constructed from parts which have been given to him by God. The building blocks of the altar are the words, which Herbert assembles in the shape of an altar* (Klarer, 2004, p. 36).

Sin embargo, la perspectiva analítica más adecuada para el objetivo de este trabajo sigue la idea de la “cuarta dimensión” del poema, postulada por Abrams (2012, pp. 2-4). Él comparte la visión

orgánica del poema al considerarlo un objeto multidimensional. La primera dimensión es la forma visual perceptible, que permite identificar el texto impreso como un poema y, además, proporciona pistas sobre el ritmo, las pausas o la entonación para su lectura. La segunda está formada por los sonidos de las palabras, ya sea cuando el lector las imagina o las pronuncia en voz alta. La tercera dimensión es de naturaleza verbal, centrada en el significado de las palabras leídas o escuchadas. Por último, la cuarta es el acto de recitar el poema (Abrams, 2012, p. 2).

Las afirmaciones de Abrams van más allá porque divergen respecto a las ideas de Klarer. Aunque coincide con él al afirmar que, como todas las formas de expresión artística, la poesía tiene un medio físico, un “*material body*” que transmite “*non-material meanings*” (2012, p. 2), para Abrams dicho medio no es el texto que encontramos escrito en el papel, sino “*the act of utterance by the human voice, as it produces the speech-sounds that convey a poem*” (p. 2). Las propuestas de Abrams implican la consideración de *a*) un nuevo material poético entre los diferentes niveles de significado que componen la unidad poética y *b*) en consecuencia, una nueva “cuarta dimensión” poética que, según el autor (p. 2), ha sido ignorada en toda discusión sobre poesía. Teniendo en cuenta la naturaleza interactiva de las dimensiones poéticas, la cuarta, constituida por “*the differences in the physical, enunciative actions which help the poems achieve their varied effects*” (p. 4), ayuda al lector a conseguir una transmisión más eficaz de la experiencia o interpretación de la realidad que el poeta plasma en la obra; “*interact[ing] with, confirm[ing] and enhanc[ing] the meanings and feelings that the words convey*” (p. 3).

Entre los elementos relacionados con el acto de recitar un poema, Abrams (2012, p. 4) menciona algunos como el ritmo o el tono adoptado por el hablante, pero dedica una parte considerable de su ensayo a ofrecer ejemplos más concretos de la manifestación tangible de esta dimensión en poemas escritos por autores como W. H. Auden o Emily Dickinson. Entre otros, podemos mencionar, primero, una selección consonántica cuyos sonidos de pronunciación evocan entidades naturales, como es el caso de /s/ o /f/, que sugieren el sonido del movimiento de las olas (Abrams, 2012, p. 6); segundo,

el alargamiento o acortamiento de los versos para sugerir el ritmo de movimiento de algún elemento presente en el relato o mensaje del poeta, como el lento deslizar de las nubes por el cielo (2012, p. 8); y, tercero, el uso de los sonidos para que coincidan con lo que describen, como comenta Abrams respecto al poema de Dickinson “*A Bird Came Down the Walk*” (1862):

*[E]ight of the ten words have prominent component—denoted by the letters h, th, w, and f—in which the sound is produced by applying a soft pressure that forces the air through constricted oral passages—[...] These oral actions accord with, and so enhance, the actions they describe; and that is, the soft pressure on the air by the robin’s wings as he unrolls his feathers and flies [...] away* (Abrams, 2012, p. 11).

El análisis de los dos poemas seleccionados se llevará a cabo, por tanto, desde la perspectiva de Abrams ya que se estudiará únicamente la dimensión fonológica de los poemas para entender cómo esta ayuda al poeta a transmitir la carga semántica crítica inherente a cada composición. No obstante, si bien nuestro foco de estudio recae en la “cuarta dimensión”, es preciso indicar que esto no significa que ignoremos que el poema es, en efecto, una unidad multidimensional. Esta idea se tendrá en cuenta a lo largo del trabajo, como se demostrará cuando sea conveniente a partir de comentarios sobre posibles relaciones entre la dimensión fonológica y el resto de las dimensiones enumeradas por Abrams (2012, p. 2). Con todo, dado el limitado espacio del que disponemos, los rasgos que cada composición seleccionada representa en cuanto a la “cuarta dimensión” ocuparán el grueso del presente análisis.

## **Análisis de los poemas seleccionados**

### ***“Arma Virumque”***

Ambrose Bierce siempre se consideró un mal poeta (Sidney-Fryer, 1980, p. 26). Esta actitud pesimista hacia la producción poética de Bierce se ha perpetuado hasta nuestros días por parte de la crítica literaria posterior, como lo demuestran las aportaciones de Grattan (1929, p. 190), que opinaba que la faceta lírica de Bierce era un au-

téntico fracaso, o Hart (1931, p. 158), quien comentó que en pocas ocasiones escribió este un verso que se pudiera considerar serio. Contribuciones como estas han cuestionado la calidad de sus versos desde perspectivas estéticas que “difícilmente podían apreciar el tipo de arte que cultivaba” (Ibarrola, 2011, p. 131), lo cual le resta relevancia a un autor de tanta influencia en escritores como George Sterling y Clark Ashton Smith (Sidney-Fryer, 2011, p. 66). En efecto, Bierce, consciente de la pésima acogida de su poesía entre el público de su época, se defendió argumentando que desde un primer momento quiso que *Shapes of Clay* representara “his work at its average and that because he felt it would be dishonest to republish only his best work, he included ‘trivialia’ in it” (Berkove, 2002, p. 195).

Las voces que reivindican la mala recepción de la poesía de Bierce convergen, en la mayoría de los casos, en una misma razón: el talante poético de Bierce es, ante todo, mordazmente satírico. Solo en *Shapes of Clay* se puede afirmar que un 70 % de las composiciones que lo integran son tildadas de poesía satírica. Además, otros poemas considerados como no satíricos adoptan, sin embargo, un carácter satírico latente como, por ejemplo, “*The Passing Show*” (Grenander, 1996, p. 35). Esta óptica crítica negativa la ejemplifica el ya mencionado Donald Sidney-Fryer (1980, p. 10): aunque describe la destreza lírica del estadounidense como competente y divertida durante los primeros momentos de la lectura, el autor comenta que esa apariencia entretenida inicial se torna aburrida e incluso insoportable.

Como es de esperar ante tales críticas, el punzante componente satírico que vertebra la mayoría de las composiciones líricas de Bierce no se aprecia a través de la misma perspectiva halagüeña que la crítica aplica a sus relatos cortos y, sobre todo, a la hilarante recopilación léxica reunida en *The Devil’s Dictionary* (1906).<sup>2</sup> Las redefiniciones de términos incluidas en esta obra, las cuales revelan su visión sardónica e inconformista de la sociedad de su tiempo, le

---

<sup>2</sup> Un ejemplo de cómo la crítica ha ignorado la producción lírica de Bierce es que, mientras toda su prosa ha sido traducida al español (cfr. Bierce, 2011; o Bierce, 2016, entre otras ediciones), de su poesía solo se ha traducido una pequeña parte de *Shapes of Clay* (cfr. Bierce, 2021).

otorgaron el eterno título de *bitter* Bierce (Berkove, 2002, p. x). Sin embargo, el tono satírico que caracteriza a sus versos no se limita a la construcción de documentos risibles, ya que, como decíamos antes, la poesía es el espacio en el que el autor encontró un vehículo para la expresión de su insatisfacción con el contexto sociocultural que lo rodeaba, en EE. UU. a finales del siglo XIX. Una de sus inquietudes era el absurdo que entrañaban los conflictos bélicos, visión que plasmó en el poema “*Arma Virumque*”.

Podemos deducir el tema de la composición desde el propio título, verso inicial de la epopeya de Virgilio, la *Eneida*. No supone esta composición la primera vez que Bierce empleó su cáustica pluma para denunciar las sinrazones de la guerra y la vileza de la institución militar, con la que acabó desencantado al final de la Guerra de Secesión.<sup>3</sup> Sus columnas en el *San Francisco Examiner* reflejaron la actitud severamente crítica del autor respecto a los conflictos bélicos en los que Estados Unidos se involucraba, como, por ejemplo, la guerra contra España en Cuba:

*If on ascertaining the cause of the “Maine” disaster we had expressed our sense of the situation by a demand upon Spain, and thereafter confined our diplomacy to its discussion to the ultimatum stage, our position would now be stronger than it is [...] The war that we propose to make will be a just war, yet we are suffering it to be made upon unjust grounds. So much for putting our trust in a game we do not understand—the un-American game of diplomacy* (Bierce, 1980, pp. 7-9).

Tampoco supone “*Arma Virumque*” la primera vez que Bierce se valió de un incisivo tono satírico para el mismo propósito, como lo demuestra su hilarante definición de *guerra* en *El diccionario del diablo*:

**Guerra**, s. Subproducto de las artes de la paz. Un período de amistad internacional es la situación política más amenazadora. El estudioso de la historia que no ha aprendido a esperar lo inesperado, puede perder la esperanza de cualquier revelación. La máxima, “En tiempo de paz prepara la guerra” tiene un significado más profundo de lo que parece; quiere decir, no sólo que todas las cosas terrestres tienen un fin, que el cambio es la única ley inmutable y eterna, sino que el terreno de la paz está sembrado

<sup>3</sup> Bierce formó parte del Ejército de la Unión durante la Guerra Civil, labor por la que incluso fue condecorado.

con las semillas de la guerra y favorece su germinación y crecimiento (Bierce, 2019, p. 48).

Sin embargo, este breve poema sí que entraña una de las primeras ocasiones en las que el autor manejó la palabra poética con ese doble objetivo que los escritos ya mencionados exhiben: la combinación de un tono satírico e irónico y una crítica exacerbada a las distintas lacras sociales y morales que, según él, assolaban a la sociedad estadounidense de *fin de siècle*. Para cumplir este propósito, la cuarta dimensión poética adquiere un papel especialmente relevante en la construcción de “*Arma Virumque*” como instrumento, primero, de crítica social y, segundo, de carácter irónico. Bierce moldeó la dimensión fonológica del objeto poético para enfatizar durante el proceso de comunicación con el lector la hipocresía del sector social al que critica.

ARMA VIRUMQUE

“Ours is a Christian Army”; so he said  
A regiment of bangomen who led.  
“And ours a Christian Navy,” added he  
Who sailed a thunder-junk upon the sea.  
Better they know than men unwarlike do  
What is an army and a navy, too.  
Pray God there may be sent them by-and-by  
The knowledge what a Christian is, and why.  
For somewhat lamely the conception runs  
Of a brass-buttoned Jesus firing guns.  
(Bierce, 1903, p. 45).

El recurso expresivo conformado por el ámbito concerniente al acto de recitación puede apreciarse en tres partes significativas del poema. En primer lugar, son evidentes las razones que empujan al poeta a incluir el término “*bangomen*” en el grupo léxico que integra el verso dos: “*A regiment of bangomen who led*” (1903, p. 45). Abrams (2012, p. 5) comenta cómo Auden recurre al deleite que experimentan los niños en el acto de repetir de manera continua consonantes recién aprendidas, como *ma-ma-ma* o *pa-pa-pa*, para aplicarlo a su poema “*On this Island*” (1936): “*the leaping light for your*

*delight discovers*”.<sup>4</sup> En la elección de “*bangomen*”, Bierce recurre de forma similar a otro acto de recitación usual entre los más pequeños.

Aunque su origen no está claro, “*bangomen*” es un término que se compone de dos raíces nominales, *bang*, onomatopeya atribuida por convención al sonido de un disparo, y *men*, “hombres”. A partir de la integración de ambas raíces podemos obtener una interpretación aproximada de su significado como “hombres que hacen *bang*”, es decir, que disparan. Observamos pues la relación entre el término *bang* y los enunciados que se pueden escuchar entre los niños que se divierten simulando ser vaqueros batiéndose en un duelo a muerte, escena tantas veces emulada a modo de juego.

Por tanto, la razón que lleva a Bierce a la inclusión de la palabra “*bangomen*” en el elenco de términos poéticos de “*Arma Virumque*” es precisamente el carácter tan sugerente de las onomatopeyas, como en este caso supone *bang*. La onomatopeya evoca el tema de la guerra durante el acto de recitación del verso mediante la representación del sonido de las armas de fuego, elementos inherentes al contexto bélico. La violencia y la hostilidad que sugiere la pronunciación del término surgen a partir de la obstrucción momentánea del órgano oral, necesaria para la emisión del sonido consonántico oclusivo bilabial /b/. El ímpetu de este sonido es intensificado en el verso a causa del que presenta la vocal *a* que le sigue, ya que para su articulación el órgano oral permanece abierto. Esto crea un contraste claro con la oclusión inmediatamente precedente. El rápido paso de la posición cerrada de la cavidad oral, debido a la acción de cerrar los labios para producir el sonido /b/, a una del todo abierta, evoca el proceso de disparo de la bala en las armas de fuego desde el momento en el que se aprieta el gatillo hasta que la bala se libera atravesando el orificio “abierto” del cañón. De este modo, el lector siente en su propio cuerpo cómo la “*occlusive manner of articulation*” del sonido /b/ “*keep back’ the breath, while the open a releases it*” (Osterbrock, 2021, p. 133).

El poeta estadounidense demuestra así que en la simpleza reside la brillantez poética, pues la combinación del sustantivo *men* con

---

4 Señalo aquí en letras redondas el sonido consonántico que se repite con mayor predominancia en el verso.

lo que a primera vista parece una simple onomatopeya infantil añade un nuevo significado a la dimensión puramente verbal de la composición. La pronunciación del término durante la recitación deshumaniza a esos “hombres que hacen *bang*”. En otras palabras, el más mínimo atisbo de humanidad en los soldados, como su capacidad para empatizar con otros seres humanos, es eclipsado por la violencia que se desprende de los rasgos fonológicos de “*bangomen*”.

También el verso cuatro sugiere dicha sensación de hostilidad propia del conflicto armado a través de los sonidos producidos en su recitación: “*Who sailed a thunder-junk upon the sea*” (Bierce, 1903, p. 45). La dimensión verbal muestra a un *marine* que, si bien afirma pertenecer a una pacífica “*Christian Navy*” (v. 3), atraviesa el mar en un imponente buque de guerra. En concreto, es en el término que hace referencia a “buque de guerra” (“*thunder-junk*”) donde subyace el eje del recurso expresivo que Bierce hace de la cuarta dimensión poética. El “*junk*”, es decir, el “junco”, es uno de los tipos más antiguos de barco que existen. Sus orígenes se remontan al 600 a. e. c., cuando emperadores chinos como Kublai Khan lo emplearon como transporte principal durante la conquista de Japón. Por eso, las raíces nominales que conforman esta palabra, “*thunder*” (“trueno”) y “*junk*” (“junco”) transmiten cierto sentido de agresividad y poder que la asemejan al significado del término en español “buque de guerra”.

Para atisbar la crueldad evocada por el término es necesario observar primero el contexto del verso en el que está inscrito. Si consideramos una división imaginaria del verso cuatro en el que “*junk upon*” constituya el elemento de separación, observamos que en las dos mitades obtenidas: “*Who sailed a thunder*” por un lado, y “*the sea*” por otro, predominan, primero, el sonido fricativo alveolar sordo /s/ de la consonante *s* en “*sailed*” y “*sea*”; segundo, el fricativo dental sonoro /ð/ y sordo /θ/ del grupo consonántico *th* en “*thunder*” y “*the*”; y, por último, el fricativo glotal sonoro /h/ del grupo consonántico *wh* en “*Who*”.

Esta serie de sonidos suaves, siseantes e incluso arrulladores, en cuya articulación no existe ninguna oclusión de la cavidad oral, aluden al rumor de las olas de ese mar por el que transita el buque

de guerra en el verso. Así, el estado de infinita quietud del océano es perturbado de manera brusca por la presencia del “*junk upon the sea*”, que se manifiesta en la articulación de los sonidos oclusivos velar sordo /k/ y bilabial sordo /p/. Estos dos sonidos tienden a ser percibidos por el lector como representaciones de “*aggressive drive*” (Kristeva, 1974, p. 35), “*harshness, violence, cruelty, discomfort, noise, or conflict*” (Ufot, 2013, p. 119). El inesperado sonido sordo y enérgico de estos fonemas en un entorno de sonidos suaves constituye una analogía: la finalidad hostil del buque de guerra no encaja con la naturaleza pacífica del mar en estado de calma.

El punto álgido respecto a la búsqueda del contraste entre sonidos en el acto de recitación coincide, no obstante, con los dos versos finales del poema: “*For somewhat lamely the conception runs / Of a brass-buttoned Jesus firing guns*” (Bierce, 1903, p. 45, vv. 9-10). En estos versos la voz lírica concluye su relato satírico sobre la incoherencia entre los actos y los principios morales de la institución militar estadounidense de *fin de siècle*. De este modo, Bierce dota al discurso del yo lírico con un tono asertivo y tajante mediante el cual poder reafirmar la sensación de hostilidad que transmite al lector el poema en su conjunto.

La dimensión verbal es empleada como un espacio donde la voz poética, recurriendo a la ironía, intenta hallar una explicación para tal incoherencia: quizás la propia concepción de la moral cristiana que alberga el estamento militar se basa en una visión de la guerra como un medio sagrado con el cual servir a Dios. Si bien la comprensión de los meros elementos léxicos que componen los versos ya permiten obtener esta interpretación, el lector capta con mayor eficacia dicho significado gracias a las diferentes posiciones que adoptan los órganos articulatorios en la cavidad oral durante la pronunciación.

El origen del contraste articulatorio se encuentra en las diferencias fonológicas entre los sonidos predominantes en el verso nueve, “*For somewhat lamely the conception runs*”, y el verso diez, “*Of a brass-buttoned Jesus firing guns*”. Mientras el sonido fricativo alveolar sordo /s/ de la consonante *s* y *c* en “*somewhat*” y “*conception*”; el aproximante labiovelar sonoro /w/ de la consonante *w* en “*somewhat*”;

el aproximante lateral alveolar /l/ de la consonante *l* en “*lamely*”, y el aproximante postalveolar sonoro /r/ de la consonante *r* en “*runs*” caracterizan el componente fonológico del verso nueve, los sonidos oclusivos bilabial sonoro /b/ de la consonante *b*; el alveolar sordo /t/ de la consonante *t*, y el velar sonoro /g/ de la consonante *g* destacan en los términos “*brass-buttoned*” y “*guns*” del verso diez.

Siendo esto así, las formas que adopta el órgano oral durante la pronunciación del verso nueve cambian de manera radical en la del verso diez. La boca pasa de mantener una posición articulatoria relajada, en la que los labios solo se rozan levemente y la lengua apenas altera su disposición en la parte anterior de la cavidad oral, a adquirir una mucho más tensa, dadas las cuatro oclusiones que se suceden en el último verso. Esta sucesión de consonantes oclusivas, además, subrayan la gravedad de la escena descrita en el verso ya que la pronunciación sucesiva de *b*, *t* y *g* implica tres tipos de oclusiones que se producen desde la parte anterior del órgano oral, los labios, hasta la más posterior, el velo del paladar.

Abrams (2012, pp. 6-7) señala que, en uno de los versos de “*On this Island*” de Auden, los cambios del punto de articulación al recitar el grupo de palabras “*the sucking surf*” en voz alta, desplazándose “*from the front to the back of the mouth*” (p. 6), recrea en la cavidad oral del lector el movimiento del agua al romper en la orilla y regresar al mar. De forma similar, en los versos nueve y diez de “*Arma Virumque*”, el progresivo retraimiento del fenómeno oclusivo hasta acabar en el lugar más profundo de la cavidad oral evoca esa sensación de decadencia, ese proceso de continua degeneración de la moral hasta lo más “profundo” de las bajezas humanas que Bierce atribuyó a la institución militar estadounidense de su época.

Aparte del significado que aporta a la unidad poética su articulación, el tipo de fonemas seleccionados por el autor también contribuye a la creación del ambiente violento que subyace en el poema. Como ya lo comentábamos respecto al término “*bangomen*” en el verso dos, la pronunciación de las numerosas consonantes oclusivas en el verso diez lleva al lector a reparar en la “agresividad” y “crueldad” (Kristeva, 1974, p. 35; Ufot, 2013, p. 119) de esa imagen de Jesucristo abriendo fuego contra otros seres humanos. Pero,

conectando dicha imagen con el significado global del poema, la recitación del verso diez evoca también la hipocresía de una institución que se escuda en principios que ni siquiera respeta para llevar a cabo actos de una inmoralidad tan evidentes como los que ocurren en un conflicto armado.

### ***“King of Bores”***

El poema “*King of Bores*” es otro ejemplo en el cual se puede apreciar el ingenioso manejo de la cuarta dimensión del que hizo gala Bierce en su faceta poética. Atendiendo a su dimensión más relacionada con el significado verbal en sentido estricto, en esta composición observamos un yo lírico que, con una fuerte indignación, se queja de la figura de la típica persona pelma, un individuo que resulta cargante y fastidioso por el comportamiento que mantiene respecto a los demás. Meterse donde no lo llaman u opinar sin fundamento sobre asuntos ajenos son algunos de los actos de los que peca el patrón de comportamiento de estos “pelmas” con los que todos hemos tenido que lidiar alguna vez, y a los que de una forma tan jocosa critica Bierce en este soneto.

De acuerdo con su talante inevitablemente satírico, Bierce dio a este tipo de individuo inoportuno y molesto el calificativo de *fool*, es decir, “estúpido” (Berkove, 2002, p. 156). Como lo describió en el poema “*The Bride*”, el estúpido es, además, aquel que ignora a la “*old barren Reason*” (1903, p. 377, v. 3) para casarse con “*the Daughter of the Vine*” (v. 4), esto es, la “viña”, símbolo eterno del dios Dioniso y, por extensión, de las pasiones más viscerales. La figura del estúpido surge a partir de los cambios socioculturales e ideológicos acontecidos en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la Segunda Revolución Industrial deja sentir sus efectos en el país. Un elemento crucial lo constituyó el incipiente urbanismo que se desarrolló en torno a los principales focos industriales de la nación, como Nueva York, Denver o Chicago, ya que esto provocó una pérdida de interés progresiva en el valor económico de las actividades ligadas a la tierra (Newcomb, 2004, p. 58). Floreció, por tanto, un capitalismo boyante, en cuyos

principios la sociedad del momento se vio inmersa casi de una manera inconsciente. Según Lehan (2005, pp. 13-14), el pueblo estadounidense no pensaba en esos momentos en términos de pertenencia a un determinado grupo social al que necesitaba para su bienestar físico o psicológico, sino que reparaba en el valor que el dinero aporta en el plano individual. En otras palabras, el sistema ético y de valores estadounidense empezó a nutrirse de una filosofía narcisista del “yo y ahora” (Lehan, 2005, p. 14).

Las ideas capitalistas, materialistas e individualistas sustituyeron al raciocinio, al sentido común y a la medida como base de los principios sociales que Bierce apreciaba. Pero, para el escritor, el *fool* no solo era aquel individuo atrapado en las trampas del consumismo y el deseo egoísta, sino también cualquiera que, a su juicio, se desviara de su estricto código de conducta y moralidad, como lo demuestra su reticencia a visitar con mayor frecuencia a Sterling en Carmel-by-the-Sea, dadas las tendencias socialistas y el estilo de vida bohemio que se respiraba en aquel ambiente: “*Urged to repeat the visit in 1911, he refused, giving for reason our radical tendencies! ‘I have already,’ he wrote, ‘too closely identified myself with that nest of anarchists!’*” (Sterling, 1925, p. 13). En este sentido, su dedicación a la sátira es fruto de una profunda insatisfacción con la estructura y el funcionamiento de la sociedad estadounidense de *fin de siècle*, una sensibilidad que comparte con otros grandes escritores satíricos coetáneos como Mark Twain y Bret Harte (Ferlinghetti & Peters, 1980, pp. 40-49), y que refleja, en definitiva, en “*King of Bores*”.

En el poema, tras presentar las molestas características prototípicas del “pelma” (vv. 1-6), la voz poética procede a ilustrar dichos rasgos en un caso concreto. En esta segunda parte (vv. 7-14), recurre a la descripción de una situación específica en la que se ve obligado a sufrir el fastidio del que, para él, es el “*superb tormentor*” (Bierce, 1903, p. 353, v. 7). En dichos versos se comenta con hastío cómo, ejerciendo con plenitud su función de metomentodo, el pelma en cuestión dice conocer a la destinataria de los versos amorosos que compone el yo lírico, afirmación absurda dado que en ocasiones este escribe poemas solo por el mero placer de escribirlos, pero no para dedicarlos:

[..]

*He the johndonkey is who, when I pen  
 Amorous verses in an idle mood  
 To nobody, or of her, reads them through  
 And, smirking, says he knows the lady; then  
 Calls me sly dog, I wish he understood  
 This tender sonnet's application too*  
 (Bierce, 1903, p. 353, vv. 9-14).

Es en esta segunda parte del poema, de hecho, donde se atisba la manifestación más clara del recurso expresivo que emplea Bierce en relación con la cuarta dimensión poética. Su propósito consiste en que el acto de recitación que el lector lleva a cabo durante la lectura en voz alta del soneto evoque los rasgos que definen al “pelma”. Más concretamente, el poeta busca que el proceso de articulación de los elementos incluidos en la variedad léxica sugiera el carácter charlatán del “pelma”. La primera manifestación notable la encontramos en el verso ocho: “*Prince Fiddlefaddle, Duc de Feefawfum*”. Según el Diccionario *Merriam-Webster*, *fiddle-faddle* es un sustantivo, por lo general usado como interjección, cuyo significado se aproxima a los términos en español “disparate”, “sinsentido” o “desatino”. Por otra parte, *fee-faw-fum* constituye otro sustantivo que hace referencia a los sonidos incoherentes, lejanos del lenguaje empleado en la comunicación humana, emitidos por criaturas conocidas en especial por su falta de raciocinio, como los ogros. Ambos términos coinciden, por tanto, en destacar el rasgo de lo “absurdo” en sus ámbitos de significación.

La dimensión fonológica, del mismo modo, pretende un doble objetivo. En primer lugar, expresar en el plano físico, proporcionado por la posición de los órganos articulatorios del lector durante la recitación del verso, la estupidez inherente al significado de ambos elementos léxicos para, así, en segundo lugar, asociarla a la personalidad del “pelma”. Bierce consigue este efecto mediante la acumulación en ambos términos del sonido fricativo labiodental sordo /f/ de la consonante *f*, así como de los sonidos oclusivo alveolar sonoro /d/ de la consonante *d* y aproximante lateral alveolar /l/ de la consonante *l*, en el caso de “*Fiddlefaddle*”. La disposición de estos sonidos de forma tan próxima entre sí hace emerger en el proceso de articulación una sensación de cacofonía. El lector repara en que la pronunciación del

verso implica una emisión de sonidos que no tienen sentido alguno, que parecen no comunicar ningún significado y que, en suma, ni siquiera parecen palabras reales. Siguiendo las ideas de Kristeva (1974, p. 33), la “*accumulation of phonemes of a single group*” en la repetición de los sonidos /f/, /d/ y /l/, provoca que el verso se perciba como un sonido disparatado, similar a como el lector percibiría los sonidos “*which can be observed in children who have not yet acquired the sounds of one language but are capable of producing all possible (non-linguistic) sounds*” (p. 33).

Esta sensación se produce porque los labios, los dientes y la zona alveolar, órganos implicados en el proceso de articulación de los sonidos mencionados, se encuentran en la parte anterior de la cavidad oral. No existe una alternancia con otros órganos como el velo del paladar o la glotis, que se hallan en la parte posterior. Puesto que solo interviene la parte anterior de la cavidad oral, la pronunciación del verso ocho sugiere la superficialidad del discurso del “pelma”, y así la irrelevancia e incongruencia de lo que parlotea con el yo lírico del poema. Como lo comenta Osterbrock (2021, pp. 124-128), sonidos como /d/, “*articulated with the blade of the tongue against the roof of the mouth, just behind the teeth*” (p. 126), evocan en el lector una sensación de superficialidad, una frivolidad que eclipsa cualquier implicación emocional o intelectual. En definitiva, el tratamiento de la cuarta dimensión le sirve a Bierce para criticar la molesta figura del “pelma”, reduciéndolo a una simple criatura incapaz de expresar nada más allá de sandeces y fruslerías.

Los versos cuatro y cinco ilustran también este tipo particular de recurso expresivo relacionado con la cuarta dimensión poética: “*Like funeral pageants, as they drone and hum / Their lurid nonsense like a muffled drum*”. Como ya lo exhibe en el ya comentado verso ocho, el procedimiento que Bierce sigue en este caso consiste en amontonar en la parte final de ambos versos una “*accumulation of phonemes*” (Kristeva, 1974, p. 33) cuya articulación se produce a partir de órganos que se hallan en la parte anterior de la cavidad oral; en concreto, los labios, los dientes y la zona alveolar. Nos referimos a los sonidos oclusivo alveolar sonoro /d/ de la consonante *d* y aproximante postalveolar sonoro /r/ de la consonante *r* en “*drone*” y “*drum*”, y a los sonidos nasal bilabial /m/ de la consonante

m, fricativo labiodental sordo /f/ de la consonante f y aproximante lateral alveolar /l/ de la consonante l en “muffled”.

Es necesario indicar que el término “hum” del verso cuatro exhibe un sonido fricativo glotal sonoro /h/ cuyo órgano de articulación se halla en la parte posterior de la cavidad oral, el velo del paladar. Sin embargo, sus características como sonido producido por acción de un órgano de la parte posterior se anulan a causa del contexto articulatorio en el que se inscribe. El sonido nasal bilabial /m/ que le sigue hace que los órganos articuladores en funcionamiento vuelvan a ser los que se encuentran en la parte anterior de la cavidad oral y que, por tanto, se vuelva a evocar la superficialidad del discurso del “pelma”.

Así mismo, el uso que Bierce aplica de la cuarta dimensión en los versos cuatro y cinco establece una relación con la dimensión verbal de la composición. *Drone* y *hum* significan, en su respectivo orden, “murmurar” y “tararear”. El significado de ambos verbos sugiere una clara dificultad en la comunicación oral, dado que designan formas de transmitir información a otro interlocutor en las que se habla en voz demasiado baja o canturreando, respectivamente. En el caso de *drum* (“tambor”), observamos que ni siquiera se hace referencia a la comunicación humana, ya que se trata de un instrumento musical. Si bien la cuarta dimensión se centra en destacar lo absurdo de todo aquello que comenta el “pelma”, la dimensión verbal complementa el esbozo de su personalidad cargante haciendo referencia a una emisión de sonidos en los que la comunicación está impedida, en el caso de *drone* y *hum*, o en la que la comunicación ni siquiera existe, en el caso de *drum*.

## Conclusiones

Considerando los resultados obtenidos en la sección de análisis, el presente trabajo ha respondido a la hipótesis planteada. El estudio de “*Arma Virumque*” y “*King of Bores*” arroja luz sobre los procesos líricos mediante los que Bierce usa la dimensión fonológica de los poemas para conseguir una comunicación más eficaz de la crítica social que fundamenta sus significados globales. Este recurso hace al lector partícipe de la sensación de desengaño e inconformismo que el poeta experimentaba en el contexto estadounidense de *fin de siècle* en el que se veía inmerso.

El paso de una lectura en silencio a una en voz alta convierte el acceso a ambos poemas en una experiencia física, dada la participación de partes del cuerpo del propio lector. La intervención de los órganos articuladores en la recitación del poema hace emerger nuevos significados en la unidad poética que, de hecho, solo pueden ser revelados gracias a la implicación del lector en la propia multidimensionalidad poética. En este sentido, es posible vislumbrar la potencia comunicativa de la “cuarta dimensión”, ya que constituye un nivel semántico en el que es únicamente el lector, poniendo en marcha su aparato fonador, quien se convierte en la llave que puede desentrañar los significados concomitantes.

De este modo, la aplicación de la perspectiva analítica expuesta por Abrams (2012) supone una aproximación innovadora al estudio de la materia poética, ya que la dimensión fonológica, más allá de estudios aislados como los de Ufot (2013), Aryani *et al.* (2016), Parrish (2017) u Osterbrock (2021), entre otros, no ha merecido la atención de la crítica, que soslaya que este elemento representa otro de los distintos recursos -al igual que el componente visual o el puramente verbal- mediante los cuales se establece la comunicación poética.

Un análisis de este tipo permite un doble objetivo. Primero, observar la capacidad del poeta para explotar el más mínimo componente del objeto poético con el fin de evocar con más facilidad distintos niveles de significado que, combinados, conforman el mensaje global que se desea comunicar al lector. En el caso de Bierce, hemos comprobado que, por ejemplo, la conexión entre las dimensiones fonológica y la estrictamente verbal en “*King of Bores*” sugiere de forma clara los rasgos que definen a la figura del “pelma”. Pero, por otra parte, este tipo de análisis también permite comprender la verdadera naturaleza del poema. El objeto poético es un universo en sí mismo, regido por unas reglas con las que el poeta lo dota y a las que el lector debe ajustarse para exprimir al máximo todos los significados que encierra. Hablamos, por tanto, de que esta perspectiva de análisis ofrece una vivencia inmersiva en la que el lector ya no es un simple espectador externo del producto poético, sino que es partícipe directo en el conjunto de experiencias, emociones y sentimientos que alberga.

La observación presentada en este trabajo de “*Arma Virumque*” y “*King of Bores*” posibilita una inmersión total en la forma de pensar de Bierce. Lo que ambos *cuentan* es relevante, pues el autor emplea el recurso de la sátira y la ironía con el fin de identificar para el lector las lacras morales que corrompen a los diferentes componentes sociales. Sin embargo, es a partir de la combinación de lo que cuentan con lo que *evocan* en el orden físico que suponen los órganos articulatorios del lector como experimentamos en nuestro propio cuerpo la indignación de Bierce con ese “*world of fools and rogues*” (1911, p. 77) al que, mediante su dominio de la sátira y la palabra poética, pretende plantar cara en *Shapes of Clay* 

## Referencias

- Abrams, M. H. (2012). The Fourth Dimension of a Poem. En M. H. Abrams (Ed.), *The Fourth Dimension of a Poem and Other Essays* (pp. 1-29). Norton.
- Adrián, P., & Muñoz-Basols, J. (2003). The Sound of Humor: Linguistic and Semantic Constraints in the Translation of Phonological Jokes. *SKY Journal of Linguistics*, 16, 239-246. <https://n9.cl/jxaff>.
- Aryani, A., Kraxenberger, M., Ullrich, S., Jacobs, A. M., & Conrad, M. (2016). Measuring the basic affective tone of poems via phonological saliency and iconicity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 10(2), 191-204. <https://doi.org/10.1037/aca0000033>.
- Berkove, L. (2002). *A Prescription for Adversity. The Moral Art of Ambrose Bierce*. Ohio State University Press.
- Bierce, A. (1903). *Shapes of Clay*. W. E. Wood Publisher.
- Bierce, A. (1911). To Train a Writer. En A. Bierce (Ed.), *The Collected Works: The Opinionator* (pp. 75-79). Neale Publishing.
- Bierce, A. (1922). The Letters. En B. Clark (Ed.), *The Letters of Ambrose Bierce* (pp. 33-245). The California Book Club.
- Bierce, A. (1980). The Seamy Side of It. En L. Berkove (Ed.), *Skepticism and Dissent. Selected Journalism from 1898-1901* (pp. 7-11). Delmas.

- Bierce, A. (2011). *Cuentos negros* (A. Ibarrola, Trad.). Alianza.
- Bierce, A. (2016). *Cuentos inquietantes* (A. Ibarrola, Trad.). Alianza.
- Bierce, A. (2019). *El diccionario del diablo* (V. Campos, Trad.). Sexto Piso.
- Bierce, A. (2021). *Poemas de barro* (A. García, Trad.). Verbum.
- Clark, B. (1922). Introduction. En B. Clark (Ed.), *The Letters of Ambrose Bierce* (pp. 6-23). The California Book Club.
- Fatout, P. (1951). *Ambrose Bierce. The Devil's Lexicographer*. University of Oklahoma Press.
- Ferlinghetti, L., & N. Peters. (1980). *Literary San Francisco. A Pictorial History from its Beginnings to the Present Day*. City Lights Books.
- Grattan, C. H. (1929). *Bitter Bierce: A Mystery of American Letters*. Doubleday, Doran & Company.
- Grenander, M. (1996). Introduction. En M. Grenander (Ed.), *Poems of Ambrose Bierce* (pp. 13-43). University of Nebraska Press.
- Hart, J. (1931). *In Our Second Century from an Editor's Note-Book*. The Pioneer Press.
- Ibarrola, A. (2011). Unas palabras acerca de los *Cuentos negros* de Ambrose Bierce. En A. Ibarrola (Ed.), *Cuentos negros* (pp. 131-143). Alianza.
- Joshi, S. T. (2013). A Triumvirate of Fantastic Poets: Ambrose Bierce, George Sterling, and Clark Ashton Smith. *Extrapolation*, 54(2), 147-161. <https://doi.org/10.3828/extr.2013.9>.
- Klarer, M. (2004). *An Introduction to Literary Studies* (2.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Kristeva, J. (1974). Phonetics, Phonology and Impulsional Bases. *Diacritics*, 4(3), 33-37. <https://doi.org/10.2307/465110>.
- Lehan, R. (2005). *Realism and Naturalism. The Novel in an Age of Transition*. University of Wisconsin Press.
- Linneman, W. R. (1962). Satires of American Realism, 1880-1900. *American Literature*, 34(1), 80-93. <https://doi.org/10.2307/2922247>.
- Lord, J. B. (1975). Syntax and Phonology in Poetic Style. *Style*, 9(1), 1-31. <http://www.jstor.org/stable/45108346>.

- McWilliams, C. (1929). *Ambrose Bierce. A Biography*. Albert & Charles Boni.
- Merriam-Webster Dictionary. (2024). Fiddlefaddle. <https://n9.cl/3ztp5>.
- Minnick, L. C. (2004). *Dialect and Dichotomy. Literary Representations of African American Speech*. University of Alabama Press.
- Morris, R. (1998). *Ambrose Bierce. Alone in Bad Company*. Oxford University Press.
- Newcomb, J. T. (2004). *Would Poetry Disappear? American Verse and the Crisis of Modernity*. Ohio State University Press.
- Osterbrock, C. (2021). Augusto/Hopkins. Translation and the Fourth Dimension of a Poem. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 8, 121-135. <https://n9.cl/iufk3z>.
- Parrish, A. (2017). Poetic Sound Similarity Vectors Using Phonetic Features. *Proceedings of the AAAI Conference on Artificial Intelligence and Interactive Digital Entertainment*, 13(2), 99-106. <https://doi.org/10.1609/aiide.v13i2.12971>.
- Sidney-Fryer, D. (1980). Introduction. En D. Sidney-Fryer (Ed.), *A Vision of Doom. Poems by Ambrose Bierce* (pp. 9-29). M. Grant Publisher.
- Sidney-Fryer, D. (2011). *The Golden State Phantasticks. The California Romantics and Related Subjects*. Hippocampus Press.
- Sterling, G. (1922). A Memoir of Ambrose Bierce. En B. Clark (Ed.), *The Letters of Ambrose Bierce* (pp. 23-32). The California Book Club.
- Sterling, G. (1925, septiembre). The Shadow Maker. *American Mercury*, (6), 10-19.
- Ufot, B.G. (2013). Phonology and Stylistics: A Phonaesthetic Study of Gray's 'Elegy Written in a Country Churchyard'. *English Linguistics Research*, 2(2), 110-125. <https://doi.org/10.5430/elr.v2n2p110>.
- Zink, S. (1945). The Poetic Organism. *The Journal of Philosophy*, 42(16), 421-433. <https://doi.org/10.2307/2019658>.