

**Los relatos fantásticos de interior en las producciones literarias de E. T. A. Hoffmann y Ambrose G. Bierce. Un estudio comparativo.**

Sonia Santos Vila

Universidad de Valladolid

**ABSTRACT**

This essay tries to confirm the world-wide projection of the German writer, E. T. A. Hoffmann (1776-1822), through his sure influence in the indoor fantastic stories of the North-American writer, Ambrose G. Bierce (1842-1914?). E. T. A. Hoffmann conceives the fantastic in a subjective way, and Bierce in an objective one. Nevertheless, in those stories in which the action takes place within a closed space, both authors express, by means of a very defined symbology, the intimate anguish of the human being, that is, the intimate anguish of themselves. We think that this shared literary characteristic is the consequence of Bierce's direct reading of Hoffmann's tales or Bierce's good knowledge of the work of Edgar Allan Poe, the great admirer and pupil of Hoffmann in United States. Our essay analyzes the indoor fantastic stories of both writers to show those affinities.

**INTRODUCCIÓN**

E. T. A. Hoffmann (1776-1822) es una de las figuras centrales dentro de la literatura universal. Este autor alemán constituye un capítulo aparte en la concepción literaria de lo fantástico: las pesadillas, los estados morbosos de la conciencia, las visiones o los dobles son sólo algunos de los motivos recurrentes en sus narraciones. Con Hoffmann, lo fantástico parte de lo profundo, de lo subjetivo, de lo íntimo. En esta especial consideración del género fantástico será secundado, admirado e imitado por la mayor parte de los autores occidentales que escriben sobre estos temas a lo largo del siglo XIX -siglo, por otra parte, del gran despegue del relato fantástico- y del siglo XX.

Ambrose G. Bierce (1842-1914?) no es un escritor tan popular como Hoffmann. De origen estadounidense, su principal dedicación vital fue el periodismo. No obstante, su propia experiencia personal como militar en la

Guerra de Secesión norteamericana le permite ser creador de una serie de magníficos relatos ambientados en el entorno bélico y recogidos en el volumen *Tales of Soldiers and Civilians* (1891), una auténtica muestra del conocimiento del alma y sentir humanos. Junto con esta obra, también es autor de otro volumen de narraciones, *Can Such Things Be?* (1893), en las que la atmósfera gótica y lo sobrenatural son elementos claves.

La producción de Bierce se desarrolla en un área distante de aquella en la que surgen los cuentos del autor alemán. Sin embargo, el influjo de Hoffmann se deja sentir en los autores norteamericanos del XIX con relatos fantásticos: Washington Irving, Nathaniel Hawthorne y, sobre todos, Edgar Allan Poe. Bierce admira a Poe, y también ha leído las narraciones de Hoffmann traducidas al inglés, ya en su infancia y temprana mocedad. No es aventurado situar a Bierce en esa lista de autores que vuelven sus ojos a Hoffmann para la redacción de sus obras. Este trabajo pretende apoyar tal ubicación, mediante un análisis comparatista de los relatos fantásticos de interior de ambos autores.

## 1. E.T.A. HOFFMANN Y AMBROSE G. BIERCE. PRESENTACIÓN

### 1.1. E.T.A. Hoffmann

La trayectoria literaria de Hoffmann se desarrolla dentro de la segunda generación de románticos alemanes o *Spätromantik*. De 1805 a 1810 se centra en Heidelberg -Achim von Arnim, Clemens Brentano, Jakob y Wilhelm Grimm, Joseph von Eichendorff, etc.-, y encuentra luego una notable derivación en Berlín. Hoffmann pertenece a este círculo de Berlín, como también pertenecen Friedrich de la Motte-Fouqué y Adalbert von Chamisso. No obstante, y pese a estos intentos de clasificación, algunos críticos consideran a Hoffmann como un claro precursor del Realismo psicológico, ya que emplea la imaginación para fusionar los elementos dispares y el aparente caos de la realidad, tal y como nosotros lo experimentamos, en una visión con sentido que satisface al receptor lógicamente y emocionalmente. Varias de las técnicas para describir la experiencia de la realidad anticipan aquellas de Proust, Joyce, Kafka, Mann o Virginia Woolf (McClain, 1955: 78-79; Loeb, 1962: 47-59). Otros autores piensan en él como en un romántico del Realismo fantástico, que preconiza corrientes tan afines al Realismo como es el Naturalismo (Wittkop-Ménardeau, 1966: 113-114).

Arvède Barine en su libro *Poètes et nevrosés* dedica un capítulo especial a calibrar varias de las cualidades que conforman el carácter de Hoffmann y que desembocan en una personalidad dinámica físicamente pero angustiada interiormente: la afición a la bebida (que tanto le ayudó a “fabricar” las visiones de las que hace gala en sus relatos), la enfermedad (y, en consecuencia, la hipocondría), la huella que en él dejó impresa la separación de sus padres y la convivencia con sus tíos maternos, y su inclinación por las ciencias psíquicas (Barine, 1913). Tales cualidades son las fuentes principales de su inagotable creatividad.

Hoffmann es el prototipo del *Totalkünstler* (el artista completo): es músico, pintor (domina la decoración, el diseño, la caricatura, etc.), jurista y escritor (Arnold, 1992). Como músico es autor de óperas, obras eclesiásticas, música para teatro y música para ballet, por citar algunos ejemplos. En el ámbito pictórico destacan sus frescos, sus acuarelas paisajísticas y, también, dibujos, retratos y miniaturas. Asimismo es decorador de interiores -en su casa de Berlín pinta una sala con motivos de su ópera *Undine*- y diseña uniformes y trajes para la escena. En cuanto a su faceta jurídica, el momento álgido se desarrolla entre 1814 y 1822, de modo paralelo a los años prolíficos de su producción literaria. Como escritor, aparte de sus cuentos y de sus dos novelas<sup>1</sup>, es autor de alguna pieza teatral (por ejemplo, *Prinzessin Blandina. Ein romantisches Spiel in drei Aufzügen* (fragmento)) y también de poemas que suele intercalar en su narrativa.

La ironía, el sarcasmo, la sátira o lo grotesco son conceptos que se acomodan perfectamente a la obra de este autor alemán. En cierto modo no fue bien acogido en suelo patrio debido a que su sentido del humor no era alemán. Se trata más bien de un humor que conecta íntimamente con el elemento trágico (Nock, 1962). Esta capacidad irónica bien pudo ser heredada de algunas de sus múltiples lecturas, como las de Sterne y Swift en el ámbito inglés -junto con las de Shakespeare, Smollet, Fielding, Walter Scott o Lord Byron-. Pero también accede a la literatura francesa (Diderot, Rousseau, Rabelais, Corneille, Racine, Beaumarchais, Cazotte, Mme. de Staël, etc.), a la literatura italiana (Dante, Boccaccio, Ariosto, Petrarca, Gozzi), y a la literatura española (Cervantes y Calderón). Ya desde la edad escolar contaba con una buena formación bíblica y clásica, a lo que ayudó en gran manera la biblioteca de su tío materno Otto-Wilhelm (Mistler, 1950; Hewett-Thayer, 1971). A estas lecturas cabe añadir aquellas relacionadas

con las ciencias psíquicas -magnetismo animal, psicología, psicopatía, magia, cábala- que tanto influirían en su creación literaria (Sucher, 1912).

La herencia de Hoffmann es universal. En el área española este legado se deja sentir fuertemente en la literatura romántica, a través de las traducciones de sus cuentos y de las alusiones que sobre él se hallan en la prensa de la época (Fröhlicher y Güntert, 1997: 231-232). En Francia la repercusión de Hoffmann sobre el cuento fantástico del XIX -encarnado en la obra de Nodier, Mérimée, Nerval, Gautier o Maupassant- fue enorme (Arnold, 1992: 196). En Italia, Inglaterra y Rusia también es notoria esta influencia: autores como Dickens, Wilde, Pushkin, Gógol, Dostoievski, Chéjov, etc., acogen de buen grado la producción del alemán. Otras áreas reciben igualmente la proyección de Hoffmann: Holanda, Dinamarca -a través de Oehlenschläger y Andersen-, Suecia, Polonia e incluso China y Japón. En Estados Unidos la crítica asume su herencia en las obras de Irving, Hawthorne y, principalmente, Poe (Arnold, 1992: 196-197). Sin embargo, la lista está inacabada.

### **1.2. Ambrose G. Bierce**

La producción literaria de Ambrose Bierce se enmarca en la corriente naturalista que surge en los Estados Unidos a finales del XIX afín a la tendencia realista, cuyo principal representante en narrativa breve es Henry James. En la misma línea naturalista destaca igualmente la labor de Stephen Crane, Jack London y William Sidney Porter -Oliver Henry-. No obstante, y al igual que ocurre en el caso de E. T. A. Hoffmann, la crítica no se pone de acuerdo en situar a Bierce dentro de la estética realista o la propiamente romántica. Eric Solomon subraya el realismo de sus relatos con especial referencia a los de guerra, los cuales brotan de la experiencia vital del autor (Solomon, 1964). Howard W. Bahr, dentro de una postura más ecléctica, se inclina por una inspiración romántica y un método realista en la obra de Bierce (Bahr, 1963). Por otro lado, hay críticos defensores del romanticismo del escritor en la elección de temas, en especial aquellos que le permiten definirse como miembro de la *tradición gótica* norteamericana, la cual aflora a la superficie con los trabajos de Hawthorne o E. A. Poe, por citar algunos ejemplos (Wiggins, 1964 y 1971; Hayden, 1980). Stuart C. Woodruff apunta al poder de la imaginación en la producción literaria de Bierce y a su rechazo de la corriente realista en base a la identi-

ficación que establece entre el movimiento y la novela (a la que alude siempre como novela realista), género que nunca gozó de su aprobación (Woodruff, 1962).

La vida de Bierce, al igual que la de Hoffmann, está también marcada por la enfermedad. Era asmático y esta dolencia deja honda huella, simbólicamente, en sus relatos breves. Al mismo tiempo, otro elemento dominante en la conformación personal y literaria del autor es el calvinismo como religión familiar inculcada en Bierce desde la niñez, a través de la oración diaria y la lectura de la Biblia, una de sus primeras e influyentes lecturas. Es más, el pequeño Bierce alimentaba su genio creador en la biblioteca de su padre, Marcus Aurelius, enamorado de las novelas góticas, de los ensayos del siglo XVII y de los poetas románticos, en especial, de Lord Byron.

La trayectoria profesional de Ambrose Bierce se circunscribe al periodismo (Hopkins, 1968) y a la elaboración de narraciones breves -al margen de su producción de poemas, fábulas, *sketches*, epigramas, ensayos, etc.-<sup>2</sup>. Su experiencia como militar en la Guerra Civil le marcó en su vida privada y en su labor de escritor, como se comprueba en varios de sus relatos.

La influencia más directa sobre Ambrose Bierce es sin duda la de Edgar Allan Poe, una influencia que cabe calificar de multipolar. En sus cartas Bierce alecciona a su discípulo, el poeta George Sterling, en los planteamientos de Poe acerca de la poesía: "I hold (with Poe) that there is no such thing as long poem - a poem of the length of an Epic", y añade en otra misiva: "I hold, with Poe, that there are no long poems - only bursts of poetry in long spinnings of metrical prose." (Pope, 1967: 94, 111). Pero también la influencia se percibe desde el terreno de la teoría y crítica literarias, en donde Bierce parece respetar los principios críticos de Poe para la narrativa: brevedad, concentración y unicidad de propósito narrativo, y desde el ámbito de los argumentos y técnicas de terror de los relatos breves (Miller, 1932; Butterfield, 1986).

El humor satírico y el gusto por lo macabro forman parte, igualmente, de la personalidad de este escritor, lo cual entronca con el particular carácter de los periódicos del momento en los que la sátira constituía un

ingrediente esencial, especialmente en Londres, San Francisco y Nueva York. No hay que descartar tampoco la inspiración de Bierce en Luciano, Rabelais, la Rochefoucauld, Swift, Pope y Voltaire (Sheller, 1945).

Por lo que se refiere al legado de Ambrose Bierce sobre la literatura posterior, su repercusión es mucho menor que la de E. T. A. Hoffmann. Se perciben influencias en la literatura anglosajona sobre Robert W. Chambers y H. P. Lovecraft en materia fantástica (Bleiler, 1964), sobre Dylan Thomas de manera muy puntual (Davies, 1968), y sobre Ernest Hemingway en base al cinismo que ambos comparten y a los paralelismos vitales y profesionales -narrativa breve, periodismo y guerra- entre los dos escritores (Crane, 1969; Hartwell, 1970; Barrio Marco, 1990). En el área hispanoamericana, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar recogen argumentos y estructuras de las narraciones del norteamericano para incorporarlos a las suyas propias: "El milagro secreto" de Borges y "La noche boca arriba" de Cortázar guardan deudas con "An Occurrence at Owl Creek Bridge" (*Tales of Soldiers and Civilians*). En la literatura japonesa Bierce es especialmente apreciado por Ryunosuke Akutagawa (Davidson, 1984: 124-134). En los países germanos la recepción de este autor ha sido importante a través de traducciones, numerosas ediciones de sus obras y abundante crítica (Bastein, 1985).

### 1.3. ¿Bierce conoce a Hoffmann?

Es evidente que de manera personal resulta imposible este conocimiento, no sólo por la separación espacial, sino también, y fundamentalmente, por la distancia temporal: Bierce nace justo veinte años después de la muerte del escritor alemán. No obstante, la biblioteca de Marcus Aurelius Bierce permite a su hijo, todavía niño, entrar en contacto con la literatura más selecta entre la que, quizá, ya se encontrara alguna obra de Hoffmann (Fatout, 1951: 25-26)

Carey McWilliams, en su biografía de Bierce, señala que cuando el autor publica selecciones de epigramas franceses, así como la obra de La Rochefoucauld, A. de la Salle, Stendhal y otros, cuyas producciones ayudaron a modelar su ingenio, Emma Frances Dawson, una anciana que escribía relatos de fantasmas para *The Argonaut*, del cual era editor Ambrose Bierce, realiza traducciones de los relatos de terror de E. T. A. Hoffmann, traducciones que Bierce leyó con gran interés (McWilliams,

1967: 126-127). El propio autor dedica a esta escritora un ensayo (“Emma Frances Dawson”), que data de 1897, y en el que ensalza la publicación de Miss Dawson, *An Itinerant House and Other Stories* (Bierce, 1966: 166-171).

Todas estas referencias indirectas que muestran la dirección Bierce-Hoffmann, se completan con alusiones directas por parte del norteamericano hacia el alemán en un ensayo que lleva por título “Some Disadvantages of Genius” y en el que alaba los cuentos de temática gótica y sobrenatural (Bierce, 1966: 296). Al mismo tiempo, Edgar Allan Poe es un gran conocedor de la obra de Hoffmann en el cual encuentra una auténtica fuente de inspiración (Cobb, 1908; von der Lippe, 1979). Ya hemos comentado, por otra parte, la mirada de Bierce hacia Poe en diversos ámbitos y áreas del quehacer literario. No resulta extraño, pues, considerar a Poe un importante eslabón en la cadena que une a Bierce con el alemán, como vía alternativa a su aproximación más inmediata.

## **2. LA CONCEPCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN E. T. A. HOFFMANN Y AMBROSE G. BIERCE**

En este apartado no pretendemos realizar una exposición de las diversas teorías que fundamentalmente a partir de mediados del siglo XX intentan arrojar luz sobre la esencia de la literatura fantástica (Caillois, 1965 y 1966; Todorov, 1970; Vax, 1970 y 1979; Finné, 1980; Puzin, 1984; Steinmetz, 1990). Entre todas estas y otras posturas nos decantamos por la de Antonio Risco, en la que convergen las propuestas de Caillois y Todorov. Para Risco lo fantástico se configura en torno a una ruptura o quebrantamiento de las leyes que gobiernan el mundo natural, ante la penetración de algo externo a dichas leyes. A ello se une la “perturbación” del personaje que vive esa experiencia y del lector que la comparte, siendo este receptor un importante elemento en la clasificación de un relato como de fantástico (Risco, 1987).

No obstante, nuestro objetivo -teniendo en cuenta lo anterior- es el de dar a conocer la manera en la que estos dos escritores entienden lo fantástico, mundo que materializan a través de sus pesadillas, visiones y fantasmas. De este modo es posible deducir su cercanía o alejamiento en la propia concepción del mencionado mundo.

## 2.1. Lo fantástico en E. T. A. Hoffmann

Los relatos pertenecientes a *Die Serapions-Brüder* presentan dos características esenciales que dan unidad a la obra: por un lado, la estructura-marco, mediante las conversaciones de los hermanos de Serapión que sirven para engarzar y dar paso a los cuentos y, por otro, una verdadera normativa de crítica literaria a la que los hermanos denominan *das serapionische Prinzip* (*el principio serapiónico*). Este punto gira en torno a esta pauta crítica.

El *principio serapiónico* se propone en la conversación de la hermandad tras la conclusión del cuento “Rat Krespel”, al referirse al primer relato de la colección, “Der Einsiedler Serapion”. Uno de los contertulios, Lothar, señala:

“(…) Ich will mich nicht darauf als auf etwas Altes, zum Überdruß Wiederholtes beziehen daß sonst **den Dichter und den Seher dasselbe Wort bezeichnete** (...) Vergebens ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute. (...) Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen. (...) und sprechen wir von **dem Serapionischen Prinzip!** Was haltet ihr davon?” (Hoffmann, 1976: 53-56)

El texto que hemos seleccionado (y particularmente las palabras en negrita) remite a la formulación de la regla, es decir, el poeta y el visionario designan la misma palabra o, lo que es lo mismo, el escritor debe ser un visionario, debe mirar a su interior y exponer hacia el exterior aquello que ha encontrado dentro. Todas las narraciones incluidas en *Die Serapions-Brüder* se acomodan a este precepto que, como ya hemos anunciado, actúa como criterio unificador de las mismas.

Pero no sólo se atestigua este patrón en los cuentos serapiónicos. También las *piezas fantásticas* (los relatos recogidos en *Fantasiestücke in Callots Manier*) responden a las hojas extraídas del diario de un *viajero*



*entusiasta (reisender Enthusiast)*. Para algunos críticos, como es el caso de Hugo Dittberner, esta apelación de *reisender Enthusiast* es sinónima de *Geisterseher*, es decir, de visionario (Arnold, 1992: 7).

Teniendo en cuenta lo anterior podemos concluir que Hoffmann es una muestra clara de lo fantástico más subjetivo, **lo fantástico visionario**, en clara consonancia con la corriente romántica en la que se inscribe la mayor parte de su producción literaria. Ese deseo de sacar a la luz, al exterior, lo que el poeta ve en su interior es la clave para entender ese mundo oscuro, febril y alucinante de sus relatos.

## 2.2. *Lo fantástico en Ambrose G. Bierce*

A diferencia de Hoffmann, en las narraciones de Ambrose Bierce no se perciben reglas ni principios críticos que ofrezcan unidad a las composiciones. La unidad viene definida por la temática, más o menos uniforme, de las mismas: bélica en *Tales of Soldiers and Civilians*, gótica y sobrenatural en *Can Such Things Be?* y de crítica social, ácida y grotesca, en los denominados *Negligible Tales*.

No obstante, en sus relatos propiamente fantásticos es evidente un tratamiento sumamente objetivo de las diferentes situaciones fantásticas, salvo algún caso como el de “The Death of Halpin Frayser” (*Can Such Things Be?*) en el que es clara la introspección al estilo de Hoffmann. Esa objetividad a la que aludimos parece provenir de dos fuentes esenciales: por una parte, del Naturalismo como corriente literaria en la que se sitúa la trayectoria literaria del autor (aunque, como ya hemos comprobado, con puntualizaciones) y, por otra, de su faceta periodística, de la que no se puede desprender en la puramente creativa.

A lo largo de sus narraciones hay numerosas referencias al ámbito periodístico, bien desde el argumento o la estructura de algunas de las *short stories*, que recuerdan auténticas noticias (tal es el caso de las tres que integran *Mysterious Disappearances*), bien desde las técnicas literarias empleadas afines a aquellas propias de la prensa escrita: el uso del narrador testigo (Vax, 1979: 37-38), del narrador cuasi-omnisciente y de la perspectiva múltiple (Anderson Imbert, 1992), diferentes elementos de apoyo que ayudan al escritor a concluir el relato, al igual que en una noticia las declaraciones del testigo o del protagonista de la misma. Algún

trabajo de investigación ya ha tratado la interrelación de las áreas literaria y periodística en la narrativa breve de Bierce, como la Tesis doctoral de E. C. Finn, *Ambrose Bierce and the Journalization of the American Short Story*, St. John's, 1954 (Davidson, 1982: 236).

Atendiendo a las consideraciones anteriores cabe señalar que Ambrose Bierce concibe lo fantástico como un elemento más de la realidad externa que le circunda y que por estar incluido en esa realidad exterior ha de apreciarse objetivamente. Las corrientes realistas de finales de siglo y la práctica periodística vehiculan su afiliación a lo que podríamos denominar **fantástico objetivo**<sup>3</sup>, frente a lo fantástico subjetivo o visionario de Hoffmann.

### 3. LOS RELATOS FANTÁSTICOS DE INTERIOR DE E. T. A. HOFFMANN Y AMBROSE G. BIERCE

Bajo la apelación *relatos de interior* entendemos aquellas narraciones en las cuales predomina un espacio cerrado, lo cual conecta íntimamente con el aspecto ambiental como parte fundamental de la *historia* en el análisis narrativo. El ambiente remite a lo que M. Bajtin denomina *cronotopo* o interrelación literaria entre el tiempo y el espacio (Bajtin, 1975: 237-410). No obstante, nos ocuparemos exclusivamente de la dimensión espacial en los relatos fantásticos de los dos autores y, en concreto, de aquellos en donde es evidente la primacía del hermetismo y la cerrazón en el entorno en el que tiene lugar lo fantástico, con las consecuentes connotaciones que ello conlleva, frente a otras narraciones en donde es fundamental el espacio abierto o donde se conjuga lo interior y lo exterior.

Asimismo, al seleccionar los relatos fantásticos atendemos por un lado a la adecuación de los mismos a las teorías actuales acerca de la literatura fantástica, sobre las que ya hemos tratado anteriormente, observando nuestra inclinación por la de Antonio Risco (1987) y, por otro, a la manera en la que Hoffmann y Bierce conciben el hecho fantástico.

#### 3.1. *Los relatos fantásticos de interior de E. T. A. Hoffmann*

En la narrativa breve fantástica de Hoffmann dos son los relatos que responden al apelativo *de interior*: “Don Juan. Ein fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen”

(*Fantasiestücke in Callots Manier*) y “Die Bergwerke zu Falun” (*Die Serapions-Brüder*).

En “Don Juan” el personaje central -el *viajero entusiasta*- es testigo de un caso de ubicuidad al asistir a la representación del *Don Juan* de Mozart: uno de los personajes, Donna Anna, está al mismo tiempo en el escenario y en el palco desde donde el *entusiasta* (que no deja de ser un visionario) contempla la obra. No obstante, se descarta el posible ensueño que el efecto musical pudiera causar en el espectador, y que le propiciara *ver* a la dama, ya que incluso, de modo inexplicable, presiente el momento exacto de la muerte de la mujer que encarna el papel de Donna Anna.

“Die Bergwerke zu Falun” narra la historia de Elis Fröbom, un marino que aconsejado por un anciano minero se traslada a las minas de Falun. Allí conoce a Ulla, hija de Pehrson Dahlsjö, el intendente de las minas, y se enamoran. El viejo minero (que se llama Torbern y es portador de una constatada *eternidad*) le avisa a Elis de que Ulla nunca será su mujer. El día de la boda -día de San Juan- Elis siente un fuerte impulso por bajar a la mina, ya con el traje de boda, y es atrapado en el interior a causa de un hundimiento. Cincuenta años después, unos mineros encuentran el cadáver de Elis petrificado y sumergido en agua de vitriolo. Ulla, muy anciana, expira sobre el cuerpo del minero que se deshace en cenizas.

En “Don Juan” la acción se desencadena entre la habitación del viajero entusiasta y el palco enrejado con el que comunica dicha habitación, desde donde se contempla el escenario. Este hermetismo y reducción espacial transmite angustia, fiel reflejo del espíritu de Hoffmann<sup>4</sup> al que ya hemos hecho referencia, y claustrofobia. La negrita del siguiente párrafo es clara muestra de la necesidad de aire del personaje:

**“Es war mir so eng, so schwül in dem dumpfen Gemach!**

(...) Was hält mich ab, den Ort meines wunderbaren Abenteuers noch einmal zu betreten? (...) Wie leicht ist es, den kleinen Tisch hineinzutragen - zwei Lichter - Schreibzeug! Der Kellner sucht mich mit dem bestellten Punsch; er findet das Zimmer leer, die Tapetentür offen: er folgt mir in die Loge und sieht mich mit zweifelndem Blick an. (...) Ich lehne mich, ihm den Rücken wendend, über der Loge Rand, und sehe in das verödete Haus, dessen

Architektur, von meinen beiden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorspringt. **Den Vorhang bewegt die das Haus durchschneidende Zugluft.** (...) wenn Donna Anna, geängst von gräßlichen Larven, erschiene? (...)” (Hoffmann, 1964: 74)

El espacio interior o cerrado constituye, igualmente, un apartado dentro de la simbología de los relatos de Hoffmann. En el caso que nos ocupa se materializa en el palco y en la habitación, dos enclaves que por su carácter reducido y cerrado comunican desasosiego, proyección exterior del desasosiego interior del protagonista.

“Die Bergwerke zu Falun” está dominado por recintos interiores: el barco (y el profundo mar), la taberna, las minas de Falun (la profundidad de la tierra), la casa de Pehrson Dahlsjö y también la conciencia de Elis Fröbom. Todos estos recintos se suceden en torno a una constante: el sueño, la circunstancia onírica.

El enclave en el que tienen lugar los acontecimientos relatados es Suecia. En una taberna (*Gästgifyvaregard*) unos marinos, entre los que se halla Elis, celebran una fiesta tras dejar el barco y el mar. El barco no deja de ser un espacio reducido que alude a la angustia y al tormento del personaje (conocedor de la muerte de su madre) en el *mar* de la mente o el *mar* de la profundidad, del fuero íntimo. Cuando Elis llega a Falun, la descripción de la mina es sobrecogedora. La desolación de la mina no es más que la desolación del ser interior y de la conciencia del protagonista, de modo muy similar al significado sugerido por el mar. Es la mente de Elis la *habitación* que supera y se proyecta en todos y cada uno de los espacios interiores. Al final del relato una nueva área cerrada vuelve a surgir: la tumba de Elis (su cadáver está petrificado en agua de vitriolo), enterrado en un lugar de muerte, la mina.

Los relatos fantásticos de interior de Hoffmann son una evidente manifestación de la angustia personal del autor, de esa angustia vital e inherente a su propio carácter ya desde su temprana infancia y que adquiere cuerpo en el recinto cerrado y, en especial, reducido, considerado ambiental y simbólicamente. Son estas narraciones un fiel reflejo de la creencia en la igualdad entre el poeta y el visionario, que ya se atisba en el *entusiasmo* de las *Fantasiestücke* y se postula abiertamente como *princi-*

pio serapiónico en *Die Serapiens-Brüder*. No es sino ese tormento interno que Hoffmann percibe dentro de sí el que plasma en sus composiciones y el que recibe el lector.

### **3.2. Los relatos fantásticos de interior de Ambrose G. Bierce**

La privación del aire libre para Ambrose Bierce suponía una dolencia ante todo física debido a su condición de asmático<sup>5</sup>. Es así que en estas composiciones la sensación de claustrofobia es evidente. El espacio predominante es la casa, sede de lo sobrenatural y fantástico.

Estos relatos fantásticos de interior corresponden bien al volumen *Can Such Things Be?*, que tal y como ya hemos señalado en apartados anteriores se caracterizan por la presencia de una atmósfera gótica que los unifica, bien a un grupo de narraciones que se conocen como *Some Haunted Houses*, ajenas al citado volumen pese a compartir la misma temática. Por lo que se refiere a la primera colección, seleccionamos seis relatos siendo el primero “A Diagnosis of Death”, el cual alude al tema de la predicción exacta de la muerte, constatando este hecho como posible. El espacio donde tiene lugar lo fantástico es en primer lugar una casa situada en la ciudad de Meridian en la que se percibe claramente el efecto claustrofóbico:

“It was a rather gloomy dwelling for one who was neither recluse nor a student, and I think it gave something of its character to me - perhaps some of its former occupant’s character; for always I felt in it a certain melancholy that was not in my natural disposition, nor, I think, due to loneliness. (...) Whatever was the cause, the effect was dejection and a sense of impending evil; this was especially so in Dr. Mannering’s study, although that room was the lightest and most airy in the house.” (Bierce, 1994: 427)

Junto con la casa, un segundo recinto cerrado es la multitud en Union Street (una calle de San Francisco), en medio de la cual se manifiesta una presencia sobrenatural. La casa y, en concreto, el dormitorio (lugar aún más reducido) es el enclave para “Staley Fleming’s Hallucination”, una narración que se basa en la venganza ejercida por el espectro de un perro Terranova sobre el asesino de su dueño. “Beyond the Wall” presenta un espacio que refleja el interior de la conciencia del protagonista, Mohun

Dampier, atormentado por no responder a los golpes que en vida su vecina enferma da sobre la pared que une ambas casas y que continúa dando después de morir.

En “A Psychological Shipwreck” dos barcos, el *Morrow* y el *City of Prague*, representan el marco espacial de la acción de lo fantástico que contempla un caso de ubicuidad de un tripulante, William Jarrett, quien descubre haber viajado en ambos barcos en el mismo intervalo de tiempo. Dada la reducción espacial del barco la sensación de claustrofobia es mayor. Al igual que ocurre con las narraciones de Hoffmann, también los espacios cerrados adquieren un papel destacable dentro del corpus simbólico de los relatos de Bierce. En este caso el barco simboliza la penetración del ser humano en la inmensidad del cosmos, de lo desconocido e inabarcable, del misterio, cualidades que vienen representadas por el mar, el océano.

“The Middle Toe of the Right Foot” y “John Bartine’s Watch” vuelven a la casa y al apartamento, respectivamente, como recintos de lo fantástico. En el primero se contempla el caso de una aparición fantasmal que clama venganza: son una madre y dos hijos, asesinados por el esposo y padre, que regresan para hacer justicia con su agresor, Mr. Manton, en la casa donde se produjo tan infeliz desenlace. “John Bartine’s Watch” presenta un caso de metempsicosis: el espíritu de Bramwell Olcott Bartine se deposita en el cuerpo de su biznieto, John Bartine, ambos de los cuales mueren en similares circunstancias. En las dos narraciones el carácter angustioso del espacio interior se evidencia desde el exterior a través de la naturaleza hostil (“The Middle Toe of the Right Foot”) y la tormenta (“John Bartine’s Watch”) -que también aparece en “Beyond the Wall”-, símbolos externos de un caos interno.

*Some Haunted Houses* es un conjunto de narraciones -siete en total- que pertenecen todas ellas a los relatos de interior. Ya desde el título se constata la primacía de la casa dentro del marco espacial, cuya función es la de ser cobijo de fantasmas.

En “The Isle of Pines” el lugar de lo fantástico es la casa de Herman Deluse, un pirata cuyo espectro se aparece al pastor Galbraith quien se refugia en la mencionada morada en una noche de tormenta. De nuevo ese caos exterior alude al desorden interior. “A Fruitless Assignment” relata el

caso de un periodista, Henry Saylor, el cual tiene un encuentro con varios espectros (a los que él confunde con los vecinos del lugar) en un paraje llamado *Roscoe house* ante la necesidad de investigar los ruidos que se escuchan en la supuesta casa hechizada.

En “A Vine on a House” la casa Harding es un claro ejemplo de mansión gótica. Es éste otro caso de reencarnación aunque aquí el espíritu de la difunta Matilda Harding se deposita en una parra cuya forma especial ayuda a explicar la fortuna de Matilda: Mrs. Harding había sido asesinada por su marido para fugarse con la hermana de aquella, Miss Julia Went. De nuevo, la naturaleza hostil presagia la tragedia interior. Por otra parte, la presencia de la granja (recinto también cerrado) en la narración adquiere un carácter simbólico que alude a la familia, en consonancia con la infancia del autor (Fatout, 1951: 75).

“At Old Man Eckert’s” describe la desaparición de un anciano, Philip Eckert, en inexplicables circunstancias así como la investigación consecuente que se llevó a cabo en la supuesta casa encantada -común en estos relatos- del desaparecido. Uno de los investigadores, Palmer, corre la misma suerte que Eckert: sus compañeros le ven salir de la casa en una actitud extraña pero lo más sorprendente es que no hay huellas sobre la nieve. En “The Spook House” la tormenta otra vez remite al desequilibrio interior de la mansión hechizada. Dos hombres se refugian en una casa ante la amenaza de un temporal, en donde descubren una habitación con varios cadáveres que desprenden un olor desagradable. Uno de ellos, al aproximarse a los cuerpos, provoca el cierre hermético de la habitación con él dentro. Nunca más se supo de él. La angustia es el vocablo que define exactamente el sentimiento que se origina en el lector, cuya fuente es la propia casa que al mismo tiempo es panteón o tumba.

“The Other Lodgers” cuenta la experiencia del coronel Levering, el cual se alojó en cierta ocasión en un hotel(-hospital) -*Breathitt House*- durante una noche. Cuando despertó descubrió que su habitación estaba llena de cadáveres: incluso el conserje no era un ser de este mundo. Es corriente en varios de los relatos fantásticos de Bierce la ausencia de mobiliario en la descripción del entorno o del decorado, como es el caso de “The Other Lodgers” (Bleiler, 1964: 80), lo cual le separa de Hoffmann quien gusta de introducir ornamentación y decoración en sus narraciones, fiel a su faceta de decorador-diseñador. Esa sensación de vacío en los

relatos del autor norteamericano abunda en su interés por crear verdaderas tumbas de sus casas encantadas y de sus espacios reducidos y cerrados, en donde el tormento y la angustia es mayor.

Finalmente en “The Thing at Nolan”, que narra la aparición espectral del padre de John May ejecutado por su propio hijo, la casa encantada -una granja con las connotaciones familiares a las que ya hemos aludido anteriormente- encierra el secreto de la manifestación sobrenatural de su último dueño, Charles May.

En todos estos relatos de interior -los pertenecientes a *Can Such Things Be?* y aquellos incluidos en *Some Haunted Houses*- se observa un apego especial por parte de Ambrose Bierce a patrones y motivos de la tradición gótica en suelo norteamericano: la mansión encantada, la tumba, etc. Estos relatos no producen tanto terror o temor cuanto una sensación angustiosa y agobiante causada por la claustrofobia que genera la cerrazón espacial. De este modo, las composiciones entroncan con la vida del autor de manera profunda: la angustia que se desprende de las mismas es aquel tormento físico experimentado por Bierce en los lugares en los que el aire no llegaba a filtrarse en sus pulmones.

#### **4. ANÁLISIS COMPARADO DE LOS RELATOS FANTÁSTICOS DE INTERIOR DE E. T. A. HOFFMANN Y AMBROSE G. BIERCE. CONCLUSIÓN**

Es evidente la convergencia en el mensaje que los dos escritores transmiten a través del hermetismo espacial. Las inquietudes personales y vitales de Hoffmann, sus desasosiegos y angustias, proyectados en los recintos cerrados son asimilados por Bierce en la plasmación ambiental de su dolencia física. Es así que nos situamos frente a dos personalidades unidas por la debilidad: el alemán es esclavo de su propio tormento psíquico e íntimo, como consecuencia de su entorno vital, su enfermedad y sus temores; el norteamericano se subordina a su particular tormento físico producido por el asma. Ambos revelan en estos relatos fantásticos la fragilidad interior del ser -ya sea psíquica o física-, que conocen de primera mano, y que el lector recibe con desasosiego, con asfixia, con claustrofobia, síntomas, todos ellos, de nuestras debilidades humanas.



Los instrumentos que Hoffmann y Bierce emplean para la consecución de sus fines son también semejantes y paralelos. En los relatos de los dos autores es común el que los espacios interiores (y, en especial, reducidos) constituyan un grupo simbólico con identidad propia que contribuye al énfasis en el mensaje que estas narraciones comunican: así el palco, la habitación, el mar, el barco -estos dos últimos símbolos son recurrentes en ambos- la mina y la casa encantada (con la variante de la granja) son los ejemplos más representativos.

La interpretación significativa de estos relatos entronca perfectamente con la concepción fantástica -divergente, por otra parte- de ambos. La angustia vital del alemán se expresa abiertamente en sus narraciones, es decir, Hoffmann cuenta lo que ve (en su interior). Bierce comunica, de la manera más objetiva que le es posible, su mal físico, su enfermedad asmática, a través de sensaciones parecidas a las provocadas por la asfixia o la claustrofobia, que permiten al lector solidarizarse con el pánico a la falta de oxígeno.

Dado el conocimiento por parte de Bierce de la labor literaria de Hoffmann y, en especial, de sus cuentos, no nos parece en absoluto osado el afirmar la influencia del alemán sobre esta pequeña parcela de los relatos del norteamericano en un mismo modo de entender, desde la literatura, las imperfecciones y los temores humanos. Ahora bien, esta influencia pudo ser directa (mediante la lectura inmediata de Bierce de las narraciones de Hoffmann) o indirecta (a través de Edgar Allan Poe, como receptor del legado de Hoffmann en suelo norteamericano; como guía, en el terreno de lo fantástico, para Bierce; y, como constante introductor de la simbología espacial interior en sus narraciones (Rodríguez Guerrero-Strachan, 1995: 102-116)). Es este aspecto ambiental un punto de unión importante entre los dos escritores que permite ampliar la estela de autores norteamericanos del XIX, con producción de relatos fantásticos, al abrigo de la paternidad que ejerce E. T. A. Hoffmann.

## NOTAS

1. Entre 1814 y 1815 aparece un primer volumen de cuentos, *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus den Tagebücher eines reisenden Enthusiasten*. A éste seguirían las *Nachtstücke* (1817) y *Die*

- Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen* (1819-1821). Las novelas de Hoffmann son *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816) y *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1820).
2. Los relatos breves de Bierce se agrupan en dos volúmenes: *Tales of Soldiers and Civilians* (1891) -muy influido por la experiencia bélica y militar vivida por el autor- y *Can Such Things Be?* (1893) -de ambientación gótica y temática sobrenatural-. Los libros de poemas son *Black Beetles in Amber* (1892) y *Shapes of Clay* (1903). *Cobwebs from an Empty Skull* (1874) y *Fantastic Fables* (1899) son dos libros de fábulas. Los *sketches* y epigramas corresponden a *The Fiend's Delight* y *Nuggets and Dust*, ambos de 1873. *The Devils Dictionary* (1906) pertenece a su producción de ensayos, junto con *The Shadow on the Dial* y *Write it Right*. Finalmente, recrea una *novella*, en colaboración con su amigo y biógrafo Gustav Adolph Danziger (de Castro), a partir de la obra *Der Mönch von Berchtesgaden* de Richard Voss. La recreación lleva por título *The Monk and the Hangman's Daughter* y sale a la luz en 1892.
  3. Es ésta una expresión que empleamos con sumo cuidado a sabiendas de la idea que el autor tiene de los fantasmas, a los que define así en su particular diccionario: "The outward and visible sign of an inward fear." (Hopkins, 1989: 143). No obstante, la presencia de estos seres en sus relatos es demasiado física como para atribuirles únicamente una dimensión psicológica.
  4. Esa cerrazón espacial también era común en la vida de su familia materna, con la cual convivía. Su amigo Hippel recuerda este aspecto en unas memorias fechadas en Marienwerder en el otoño de 1822: "Die Mutter vegetirte in krankhaften Zustände. Schon ihr Aeüßeres war ein Bild der Schwäche und des Gemüthskummers, der sie tief zu beugen schien. (...) **Das Leben dieser beyden Frauen** (se refiere a una tía de Hoffmann, Sophie, y a la propia madre) **war auf den engen Kreis ihres Wohnzimmers beschränkt, das sie nie verließen.** Der Freund und Jugendgespiele Hoffmanns erinnert sich, wiewohl er von allen gern gesehen ward, sie während eines zehnjährigen Besuches des Hauses kaum drey oder vier mahl gesehen zu haben." (Schnapp, 1974: 16). (La negrita es nuestra). Asimismo, el Hoffmann maduro gustaba de residir en casas pequeñas tal y como pone de manifiesto una carta que dirige al Dr. Friedrich Speyer en Bamberg, fechada en Berlín el 1 de mayo de 1820: "Sie finden mich in **einer kleinen, bescheidenen Wohnung**, aber in dem

bestem, schönsten Teil der Stadt, am Gensdarmesmarkt gerade über dem neuen Theatergebäude und ganz hübsch eingerichtet.” (Hoffmann, 1922: 218). (La negrita es nuestra).

5. En una carta que dirige a George Sterling, el 21 de octubre de 1903, le aconseja así: “You need a lot of the open air - we all do. I can give myself hypochondria in forty-eight hours by staying in-doors. (...) My own recent wanderings afoot and horseback in the mountains did me more good than a sermon.” (Pope, 1967: 76-77). Gottfried Schröder considera esta sensación claustrofóbica como un efecto más dentro de la línea gótica a la que se adscribe Bierce (Schröder, 1976: 112).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson Imbert, E. 1992. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

Arnold, H. L. ed. 1992. *E. T. A. Hoffmann. Text und Kritik. (Zeitschrift für Literatur. Sonderband)*. München: Text + Kritik GmbH.

Bahr, H. W. 1963. Ambrose Bierce and Realism. *The Southern Quarterly* I: 309-331.

Bajtin, M. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Barine, A. 1913. *Poètes et nevrosés*. Paris: Librairie Hachete et Cie.

Barrio Marco, J. M. 1990. *Ernest Hemingway: su dinámica narrativa*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

Bastein, F. H. 1985. Bierce in the German-speaking Countries (1892-1982); a Bibliography of Works By and About Him. *American Literary Realism 1870-1910* 18: 226-246.

Beuting, W. et al. eds. 1991. *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra.

Bierce, A. 1966. *The Collected Works of Ambrose Bierce*. New York: Gordian Press Inc.

\_\_ 1994. *The Collected Writings of Ambrose Bierce*. New York: A Citadel Press Book, Carol Publishing Group.

Bleiler, E. F. ed. 1964. *Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce*. New York: Dover Publications, Inc.

Butterfield, H. 1986. "Our Bedfellow Death": The Short Stories of Ambrose Bierce. *The Nineteenth Century American Short Story*. Ed. A. Robert Lee. New York: Vision/B & N. 134-148.

Caillois, R. 1965. *Au coeur du fantastique*. Gallimard.

\_\_ 1966. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard.

Castro, A. de. 1929. *Portrait of Ambrose Bierce*. New York and London: The Century Co.

Cobb, P. 1908. *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of E. A. Poe*. Chapel Hill.

Crane, J. K. 1969. Crossing the Bar Twice: Post Mortem Consciousness in Bierce, Hemingway and Golding. *Studies in Short Fiction* VI: 361-376.

Davidson, C. N. ed. 1982. *Critical Essays on Ambrose Bierce*. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.

\_\_ 1984. *The Experimental Fictions of Ambrose Bierce. Structuring the Ineffable*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Davies, W. 1968. Imitation and Invention: The Use of Borrowed Material in Dylan Thomas's Prose. *Essays in Criticism* XVII: 275-295.

Elliot, E. ed. gral. et al. 1991. *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid: Cátedra.

Fatout, P. 1951. *Ambrose Bierce. The Devil's Lexicographer*. Norman: University of Oklahoma Press.

Finné, J. 1980. *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Editions de l'Université de Bruxelles.

Fröhlicher, P. y G. Güntert, eds. 1997. *Teoría e interpretación del cuento*. Bern-Berlin-Frankfurt am M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang.

Guillén, C. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

Guyard, M.-F. 1965. *La littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.

Hartwell, R. 1970. What Hemingway Learned from Ambrose Bierce. *Research Studies of Washington State University* 38: 309-311.

Hayden, B. 1980. Ambrose Bierce: The Esthetics of a Derelict Romantic. *The Gypsy Scholar: A Graduate Forum for Literary Criticism* 7: 3-14.

Hewett-Thayer, H. W. 1971. *Hoffmann: Author of the Tales*. New York: Octagon Books.

Hoffmann, E. T. A. 1922. *Briefe. Eine Auswahl*. Ed. Richard Wiener. Wien-München-Leipzig: Rikola Verlag.

\_\_1964 (1960). *Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callot's Manier. Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. München: Winkler-Verlag.

\_\_1976 (1963). *Die Serapions-Brüder*. München: Winkler-Verlag.

Hopkins, E. J. comp. & ed. 1968. *The Ambrose Bierce Satanic Reader. Selections from the Invective Journalism of the Great Satirist*. Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc.

\_\_ed. 1989. *The Enlarged Devil's Dictionary by Ambrose Bierce*. London: Penguin Books.

Lippe, G. B. von der. 1979. *The Fictionalization of Hoffmann. Three Articles Considering the Literary Relationship of Edgar Allan Poe to the Figure of E. T. A. Hoffmann*. (Disertación doctoral).

Loeb, E. 1962. Bedeutungswandel der Metamorphose bei Franz Kafka und E. T. A. Hoffmann: Ein Vergleich. *The German Quarterly* 35: 47-59.

McClain, W. H. 1955. E. T. A. Hoffmann as Psychological Realist: A Study of "Meister Floh". *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 47: 65-80.

McWilliams, C. 1967. *Ambrose Bierce. A Biography*. Hamden: Archon Books.

Miller, A. M. 1932. The Influence of Edgar Allan Poe on Ambrose Bierce. *American Literature* IV: 130-150.

Mistler, J. 1950. *Hoffmann le fantastique*. Paris: Editions Albin Michel.

Nock, F. J. 1962. E. T. A. Hoffmann and Nonsense. *The German Quarterly* 35: 60-70.

Pichois, C. y A.-M. Rousseau. 1967. *La littérature comparée*. Paris: Librairie Armand Colin.

Pope, B. C. ed. 1967. *The Letters of Ambrose Bierce*. New York: Gordian Press.

Puzin, C. 1984. *Le fantastique: Textes, commentaires et guide d'analyse*. Fernand Nathan.

Risco, A. 1987. *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus.

Rodríguez Guerrero-Strachan, S. 1995. *Análisis comparado de la narrativa breve fantástica de Edgar Allan Poe y Pedro Antonio de Alarcón*. Valladolid. (Memoria de licenciatura).

Schnapp, F. comp. 1974. *E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*. München: Winkler Verlag.

Schröder, G. 1976. *Ambrose Bierce: Darstellungsmittel und Weltbild*. Kiel. (Disertación doctoral).

Sheller, H. L. 1945. *The Satire of Ambrose Bierce: Its Objects, Forms, Devices and Possible Origins*. University of Southern California. (Disertación doctoral).

Solomon, E. 1964. The Bitterness of Battle: Ambrose Bierce's War Fiction. *The Midwest Quarterly* V: 147-165.

Steinmetz, J.-L. 1990. *La littérature fantastique* Paris: Presses Universitaires de France.

Sucher, P. 1912. *Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann*. Paris: Librairie Félix Alban.

Todorov, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Vax, L. 1970. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris. Presses Universitaires de France.

\_\_ 1979. *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Wiggins, R. A. 1964. *Ambrose Bierce*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

\_\_ 1971. Ambrose Bierce: A Romantic in an Age of Realism. *American Literary Realism* 4: 1-10.

Wittkop-Ménardeau, G. 1966. *E. T. A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Woodruff, S. C. 1962. *The Short Stories of Ambrose Bierce: A Critical Study*. University of Connecticut. (Disertación doctoral).