

*Estética ética de la biografía:
Edgar Poe, de Ramón Gómez
de la Serna*

Para Luis López Molina

La presencia de Edgar A. Poe en la obra de Gómez de la Serna se remonta a sus primeros escritos: *Morbideces*, *Prometo*. *Revista social y literaria*, donde menciona a John H. Ingram, solvente crítico “poeniano” – el adjetivo es de Ramón –, y el relato “La hija fea” (Gómez de la Serna 1996: 471, 349 y 1050); tiene un hito significativo hacia 1918 en la traducción de *Nuevas historias extraordinarias*,¹ y culmina en 1953 con *Edgar Poe. El genio de América*. Esta biografía destaca entre las de su autor porque es la única, junto a la del Greco, que dedica a un creador foráneo; por la conjunción de teoría y práctica del género, que no vuelve a darse en ninguna otra de las suyas; y por ocuparse de uno de los fundadores de la estética contemporánea.² A pesar de la valoración positiva de la obra por la crítica (G. Gómez de la Serna 1963: 246; Ponce 1968: 119; Camón Aznar 1974: 447) y de la trascendencia de Poe en el currículum de su biógrafo, como queda apuntado, el libro no ha recibido suficiente atención de los investigadores. La causa acaso consista en que resulta un tanto informe, pues Gómez de la Serna prescinde casi de forma sistemática de las fechas y utiliza pocos nombres propios, además de mezclar los enfoques cronológico y temático. Pretendo analizar *Edgar Poe* desde el marco en que se inserta, el del modernismo

¹ Fueron publicadas en Madrid por Mateu, sin fecha, pero el registro de la Biblioteca Nacional de Madrid sugiere el año 1918.

² Gómez de la Serna (2005a: 661), Pérez Gállego (1988: 74), Ackroyd (2009: 178). No sólo, en otro lugar nuestro autor lo considera dentro de lo que llama el “tríptico superlativo”: Beethoven, Goya y Poe (Gómez de la Serna 2001: 52).

europeo, destacando los aspectos centrales de su forma, para llegar a la ética propuesta por un escritor habitualmente poco preocupado de ella en sus libros.

El prólogo informa al lector de la larga gestación del volumen, aunque sólo en los años inmediatamente anteriores aparecen en diversas revistas algunos fragmentos que se incorporarán al texto final (Gómez de la Serna 1949, 1950, 1951). La explicación dada a su impulso definitivo consiste en una *boutade*: “Poe fue el quinqué de su época en Norteamérica [...] y si hoy me decido al fin a lanzar su biografía es porque en una pared medianera que hay enfrente de mi ventana ha aparecido una mancha de humedad que parece un gran quinqué, tubo, globo, cuerpo” (Gómez de la Serna 2002b: 811).³ La broma en sí importa menos que la mirada que se nos descubre, mirada que interpreta, o imagina, la mancha; pero sobre todo ha de subrayarse la identificación previa que el literato de las greguerías, enamorado y cuidador de todas las cosas, establece entre su personaje y la lámpara, es decir, la metáfora.

La misma metáfora vuelve a utilizarla en la especie de conclusiones que siguen a la muerte del héroe, entonces con pormenores de interés:

Poe es un quinqué puro e independiente en la noche, uno entre todos los quinqués, pero de los muy pocos que siguen iluminados con su milagro de luz perpetua. Esa es la extraordinaria señal de los pocos seres únicos que han merecido pasar a la inmortalidad entre los seres sórdidos que murieron con su cartera cosida al cuerpo, la muda, la repugnante cartera que no se abrió para ayuda del gran hombre.

El quinqué de Poe derrama su luz caritativa – la máxima caridad, la que reparte la amenidad que eleva las almas – no solo en derredor suyo, sino ahora [...]

Quinqué como un gran tulipán. Ritornello del quinqué. (1960).

El origen del interés de Gómez de la Serna por dicho objeto en relación con el biografiado con certeza se debe al papel relevante que

³ Todas las páginas tras las citas de *Edgar Poe. El genio de América* remiten a esta edición.

Poe le concede en su “Filosofía del moblaje” (1973: 217, 221), donde lo llama lámpara de Argand.⁴ La cita evidencia la naturaleza artística de la biografía que desarrolla el autor (Lee 2009: 91), así como la perspectiva subjetiva adoptada (Atwood 1989: 6; Hamilton 2007: 163), rasgos que lo identifican como modernista en la compañía de Lytton Strachey, Virginia Woolf o Benjamín Jarnés, y también del retratista Pablo Picasso. Además el núcleo de lo que es el libro se hace presente en el pasaje: la pugna entre la pureza del artista y su arte, por un lado, y la hostilidad material del entorno, por otro; lucha cruenta que encarna un modelo de estar en el mundo con consecuencias morales para el público lector. Todo ello va expresado con la indefinición estilística del idiolecto ramoniano entre la prosa poética y el ensayo. Incluso el final del fragmento me parece trascendente con ese “ritornello” o estribillo, con la particularidad de que, en rigor, aquí los estribillos serán otros.

Antes de pasar a ellos, ha de repararse en las ideas sobre la biografía expuestas en *Edgar Poe*, que han sido consideradas como la reflexión mejor elaborada del autor al respecto (Granjel 1963: 240; Serrano Asenjo 2002: 93–106). La actitud autorreflexiva de Gómez de la Serna se acerca a la expuesta en la “Filosofía de la composición”, pero resulta sumamente impreciso a la hora de afrontar el proceso real de la escritura (cfr. Hulle 2007: 327), aparte de establecer un subrayado del vínculo vida/escritura que no se encuentra en el clásico y controvertido ensayo de Poe (Cortázar 1973: 32; 1990: 37; Ackroyd 2009: 119). A Ramón, que escribía con tinta roja en señal obvia de la transfusión entre lo literario y lo humano más inmediato, le atañe “la biografía vital, que llora y ríe en sus páginas”; y añade: “Lo otro, el mamotreto, el poner en letra de imprenta las cartas, los elogios, la historia de los viajes y de las casas en que vivió, es documentación para ver si algo escoge de ello el creador de vivientes biografías.” (808 y 809). El planteamiento algo debe al famoso prefacio de *Eminent Victorians* de Strachey y es por

⁴ Gómez de la Serna aclara el problema de los nombres: “el quinqué que se debió llamar Argand, pues ese fue el nombre del verdadero inventor, un obrero al servicio de aquel físico, matemático y farmacéutico llamado monsieur Quinquet” (2002b: 811).

completo distinto de lo que lleva a cabo Arthur Hobson Quinn unos pocos años antes en su obra fundamental sobre Poe. Lo curioso es que, según se verá, Quinn y Gómez de la Serna llegaron a una conclusión no muy distante.

Lo que el experimentado biógrafo español teoriza sobre la forma se resume en la palabra “ráfaga”: “cada vez estoy más convencido de que para la revitalización de una biografía hay que escoger las diez o quince ráfagas de la existencia del biografiado, dejando de lado lo enterratorio y eclipsante de su figura” (809). En el coetáneo *Quevedo*, por vía de la sugerencia se insiste y concreta apenas: “En las biografías vale el soplo, el empujón, el cerrar los ojos y abrirlos de súbito, los momentos destacados, las ráfagas” (Gómez de la Serna 2002c: 969).⁵ En realidad, únicamente la propia escritura biográfica precisa esta idea, así los diez capítulos que cuentan la vida propiamente dicha de Poe reciben el nombre de “ráfagas” (el libro lo completan el prólogo y tres apartados finales). Quizá cabría relacionar las indicaciones de Ramón con lo que Barthes denominó *biographème*,⁶ pero parece más ajustado a las realizaciones del madrileño el compararlas con “the fertile fact” de Holroyd (2003: 30), “not trivial but the significance of the trivial in our own lives”. Al cabo, nuestro defensor de lo nuevo evidencia haber aprendido bien una tradición que utiliza con esmero los detalles de la vida privada en la escritura de vidas ajenas y se remonta al Dr. Johnson o a Edward Gibbon.⁷

⁵ A mi ver, Gómez de la Serna consigue la mejor realización de esta idea en su “novela corta superhistórica”, que también es una historia de vida, *Doña Juana la Loca* (Serrano Asenjo 2009).

⁶ Merece la pena situar el término en su contexto: “si j’étais écrivain, et mort, comme j’aime que ma vie se réduisît, par les soins d’un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons: des «biographèmes»” (Barthes 1971: 14).

⁷ Samuel Johnson advertía que el primer objeto del biógrafo había de ser “lead the thoughts into domestic privacies, and to display the minute details of daily life” (citado por Holroyd 2003: 22). Gibbon en sus memorias señala: “el detalle de su vida privada, lo más importante y esencial para un biógrafo” (2003: 183).

Más elusiva todavía resulta una faceta de la escritura biográfica que descubre un par de pasajes posteriores de *Edgar Poe*, sólo que Gómez de la Serna no la presenta de entrada como característica de su praxis. Me refiero a la “invención”. Los pasajes son los siguientes: “Los biógrafos, que lo inventan casi todo...” (853); y: “Les gusta a esos «inventores» de biografías pintar a un Poe arrastrado por la multitud, haciendo que el genio se mezcle a los que no le leen ni le comprenden” (942). Claramente el autor quiere diferenciarse de estos últimos, pero la cita anterior entraña ambigüedad respecto al lugar en que se sitúa él mismo. Lo cierto es que Gómez de la Serna “inventa” o imagina en los momentos estelares de la obra, con excelente base documental, pero sobrepasándola en los pasajes analizados abajo; y todo el libro, como siempre sus biografías y retratos, tiene una intensa dimensión literaria que hace de él un historiador demasiado personal. Ayuda a entender su postura en este terreno el reparar en el alcance que otorga a la “creación”: “Lo no creador no es que no exista; existe, pero no como cosa que merezca el asombro que necesita lo original, lo que tiene chispazo, lo revelador” (870). La versión del género que practicó siempre podría llamarse “biografía creativa”, porque persigue los objetivos indicados; parte de un respeto escrupuloso a la idea que tiene de un determinado artista, pues siempre escribió sobre pintores o escritores, mas persigue lo original, el chispazo, lo revelador de esas existencias.

La opinión de Gómez de la Serna sobre la “Filosofía de la composición” de Poe estaba cargada de reservas y sentenció acerca de “The Raven” que: “Ese cuervo no se hubiera presentado nunca si Virginia no hubiera tenido la tisis galopante” (898). Aun así, el español da la sensación de haber aceptado un punto en concreto del ensayo del norteamericano, el referido al estribillo, a saber, el eje sobre el que pueda girar la estructura de la obra (Poe 1973: 65). El presente trabajo sugiere que la disposición de *Edgar Poe* gravita en torno a un doble pivote o “estribillo”: la miseria y el ideal.⁸ Son los

⁸ El sustantivo “miseria” forma parte del título de la ráfaga 3ª: “Miseria, trabajo y amor”, y se menciona más de treinta veces en el libro (808, 809, 815, 823, 828, etc.). Llama la atención el repetido uso que Cortázar hace del término en su vida de Poe (1990: 24, 26, 35, 39, 44) Sobre la relación

dos hilos unificadores que reúnen y en su interrelación dan significado al conjunto del volumen, a primera vista disforme. Precisamente el entrelazado de ambos sostiene la dimensión pedagógica o moralizadora, tan propia del género y tan alejada de las poéticas habituales tanto del biógrafo, como del biografiado. Entre lo material de la miseria y lo espiritual del ideal se halla un contraste más de los que menudean en la escritura ramoniana (Hoddie 1979), pero también existe una correlación: al Poe de Gómez de la Serna afincarse en lo ideal lo conduce a la miseria. De ahí que la pobreza extrema sea testimonio de la fidelidad a sí mismo del creador.

La miseria del visionario de *Eureka* nos sitúa ante el trauma de la profesionalización del escritor en la época contemporánea. Ackroyd lo ha expresado así: “Sin duda, fue uno de los primeros escritores verdaderamente profesionales en la historia de la literatura americana; sin embargo, nadie acudía a comprar a su «mercado»” (2009: 68). En España, el proceso tiene en Larra un pionero que algo pagó por ello y en Gómez de la Serna un destacado representante en el siglo pasado (cfr. Martínez Martín 2009). Por consiguiente, se encuentra en unas condiciones especialmente favorables para entender y, en última instancia, “sim-patizar” o “com-padecer” a su personaje. Desde luego a él le resulta diáfana la conexión entre los afanes de Poe y los propios: “Las revistas le salvaron de la inanición absoluta –las revistas, que nos salvan siempre también a nosotros, corregidas y aumentadas” (847).⁹ Sólo contando con esto, cabe apreciar en su justa medida el episodio que se estudia a continuación y que por semejanza apunta a la lucha por la vida del mismo biógrafo.¹⁰

literaria entre Gómez de la Serna y Cortázar, v. el perceptivo trabajo de Remiro Fondevila (2006). “Ideal” o “idealidad” los encuentro en diecisiete ocasiones (817, 832, 833, 837, 842, etc.).

⁹ Si bien la imagen que Poe tuvo de las publicaciones periódicas no fue tan complaciente en algún momento de su trayectoria según demuestra “Algunos secretos de la cárcel de las revistas” (1956: 563–565).

¹⁰ Más aún, escribir biografías fue un factor destacado de esa lucha: “estoy desesperado porque hay que escribir biografías y biografías: es el encargo que abunda, y así perdemos nuestra existencia, ocupándonos de los otros en el pasado y el presente./ Claro que meto historia propia, ayes propios,

Ráfaga 3ª, “Miseria, trabajo y amor”. El suceso ha de ubicarse en el *cottage* de Fordham, a las afueras entonces de Nueva York, y en 1846, si bien Gómez de la Serna no lo fecha y en la organización en parte temática de la obra va relatado antes que otros hechos que en realidad lo habían precedido. Fue contado por Mary Gove-Nichols, testigo de los hechos. En una competición por saltar más alto con otros caballeros, Poe rompió sus botas, pues se encontraban previamente en un estado muy precario. El escritor pobre hubo de retirarse, porque no tenía otro calzado. La intervención de Gove-Nichols ante un editor presente que debía a Poe dinero por un poema hizo que le pagase de inmediato, con lo que “el genio de América” pudo adquirir unas botas nuevas.¹¹

El centro de la anécdota, la rotura del calzado, es despachado con unas líneas por los biógrafos anteriores (Ingram 1887: 335; Quinn 1998: 509). En cambio, Gómez de la Serna lo elige como la ráfaga, en sentido estricto, que evidencia las necesidades materiales extremas de Poe, vale decir, su miseria. Para ello, en primer lugar manipula el tiempo y lo hace de dos modos: mediante la utilización del presente histórico y el pretérito perfecto compuesto, con lo que este tiempo verbal aporta de “persistencia actual de hechos pretéritos” (RAE 2009: 1721), ambas formas aproximan lo contado al lector y buscan causar un mayor efecto en él; y mediante el alargamiento de la duración del salto y sus preliminares, que subraya la trascendencia del hecho y crea tensión sobre el desenlace: “Está aún sobre la tierra en que puede patear, montículo de las afueras acotado en la escritura de su alquería holandesa. Está aún encima del santo suelo y frenético de alegría” (854). La elevación en sí queda concentrada en el único pasaje en estilo directo, unas meras interjecciones de asombro y alegría por parte de la concurrencia: “– ¡Uyuyuyuy! ¡Jajaja! Y Poe ha subido en el aire más de lo que él

matices y vericuetos propios en esas biografías; pero siempre es «de otro» de quien trato” (Gómez de la Serna 2003: 674).

¹¹ Con probabilidad la fuente que utiliza Gómez de la Serna es Ingram (1887: 335–336), trabajo así valorado por Quinn (1998: 768): “Historically interesting, and usually discriminating”. El libro de Ingram, como consta en las “Obras citadas”, se tradujo muy pronto al español y precisamente en Buenos Aires, donde Ramón escribe y edita por primera vez su *Edgar Poe*.

creía poder subir./ Ha ascendido, sí; pero al caer ha sentido el despanzurrarse de sus botas” (854).

El biógrafo crea para simular la recuperación del tiempo ido e ilustrar una faceta de la existencia del personaje que lo define. En todo esto se concede gran importancia a lo visual y a los detalles. Por ejemplo, el cambio de tonalidad en los semblantes de las damas: “se habían puesto un poco pálidas, han reconquistado lo rosáceo para sus rostros” (855). La fugacidad del momento cristaliza literariamente en la transformación del color de la piel. Mas la imagen por antonomasia es la del objeto protagonista del percañe, las “botas de caña color tórtola” (854). No hace falta decir que el testimonio de Gove-Nichols no menciona nada del color del calzado, pero la invención ramoniana expresa su percepción del esmero en su indumentaria del infortunado vate, además de ser la “tórtola” y el tono de su plumaje apropiados en el contexto de elevación aérea, aunque sea para caer, en que se inserta. Después completa el cuadro: “sus botas desfondadas como sapos aplastados, riendo por los mofletes rotos” (855).¹² El registro expresionista del autor expande la realidad de las cosas hacia el mundo de los seres vivos y los humanos mediante analogías turbadoras para el receptor, como turbados hubieron de verse los asistentes en aquel instante.

La greguería intratextual (López Molina 2007) de la última cita tiene en la acción de reír un factor especialmente inquietante. Y es que el genio de Gómez de la Serna se vale de la risa y la sonrisa para evocar la extraña atmósfera de esa tarde. Desde: “Va a reír y a llorar toda la posteridad ante este salto” (854); a una primera mueca del héroe tras el desastre: “tiene esa sonrisa amarga de bigote chino y sangre en las comisuras –como las bocas de los *clowns*– sintiendo arruinada su alegoría” (854), y el esfuerzo final que va a continuación de la mencionada para las botas: “Otra vez ha reído Edgar para no dejar destrozada la fiesta” (855). La risa de las botas

¹² Interesa recordar ahora este juicio de J. M. Salaverría: “Es un Edgardo Poe sin morbosidad ni amargura, con una fantasía *extraña* a lo Poe, aplicada a desgranar sugerencias sucesivas sobre objetos que son inofensivos, cotidianos, y que de pronto el autor los inviste de una vida imaginaria y gesticulante” (en Gómez de la Serna 1998: 868).

encarna la tragedia de la vida del poeta y la risa del hombre la enmascara y presta dignidad a una figura que termina de perfilarse desde el lado del ideal.

Edgar Poe creía en la frenología del doctor vienés Franz-Joseph Gall y sus discípulos (Cortázar 1973: 28; Ackroyd 2009: 107), que estudiaban la forma del cráneo como indicativo de las cualidades psicológicas del individuo. El caso es que la forma de su frente llamó la atención desde muy pronto, por ejemplo ya Baudelaire relaciona sus protuberancias con el sentido de lo ideal (1988: 70; cfr. Poe 1956: 512), que es la facultad estética por excelencia. Gómez de la Serna, baudelairiano de pro, destacó la frente como rasgo físico más sobresaliente del personaje y, sin pronunciarse en firme sobre la científicidad del planteamiento frenológico, lo tiene en cuenta al reconocer que Poe poseyó “lóbulos de la idealidad exagerados” (842). Sea como fuere, para él es evidente la continuidad entre la dimensión creadora o poética del hombre y la tendencia a lo ideal: “Movido por esa sed superior, por esa sed nunca apagada de la poesía, Poe llegó a la idealidad” (817); hasta el punto de equiparar por la sintaxis ésta y el sentimiento estético algo después: “La idealidad es lo que le guía y le sostiene, el sentimiento de lo bello, ese divino sexto sentido que aún es tan vagamente comprendido” (861). No estará de más aquí recordar que Poe define el principio poético, estrictamente, como la aspiración a la Belleza (1973: 108), con la mayúscula subrayadora tan propia de la ortografía subjetiva de un romántico.¹³

Teniendo en cuenta lo anterior se comprende la razón de ser y el alcance de la “ráfaga” analizada acto seguido, pues se trata de reconstruir precisamente uno de los momentos en que las musas

¹³ Hasta cierto punto, Gómez de la Serna evoca dicha teoría al imaginar al personaje en uno de los paseos cargados de significado con los que tan a menudo dibuja a sus criaturas: “El mundo no tiene más justificación ni más encanto que su aspiración a la belleza como al Paraíso. En todas sus horas debe el escritor artista tener encerrado y apretado eso como una semilla. No puede dejársele en el hormigal espectáculo comercial o industrial. Poe paseaba por donde iba su cráneo con eso dentro” (956).

visitan al poeta.¹⁴ O más bien cabría decir la musa en forma de mujer de carne y hueso. Con la particularidad de que la propia dama lo contó y de ello sabemos, y muy probablemente supo Gómez de la Serna, por el diligente Ingram (1887: 389–391). La acción se sitúa en una tarde del verano de 1848, en casa de Marie Louise Shew, en 51 Tenth Street, junto a Broadway (Quinn 1998: 563). Shew contó la llegada del poeta a la casa, exhausto espiritualmente, con la sensación de tener que escribir un poema y molesto por el tañido de las campanas de una iglesia próxima, quizá las de Grace Church. La dama le dio papel y le sugirió una composición titulada “The Bells”, que acabará siendo una de las más famosas del autor sobre todo por la sonoridad de los versos.

Si en lo referido al salto y a las botas, Ramón construye toda la escena a partir de los escasos datos de Gove-Nichols; ahora la cantidad de información es sensiblemente mayor, de forma que se limita a añadir unos cuantos detalles que buscan vivificar las circunstancias en torno al surgimiento de la obra de creación. De manera reveladora sobre su modo de elaborar el discurso biográfico, la información de Shew es fragmentada en tres bloques: 1) presentación, 2) redacción del poema, y 3) el final del día y posterior regreso a Fordham; que van separados por excursos: el primero sobre la relación entre la mujer y el literato, y reproducción parcial de “Las campanas” (se cita, como en otros lugares, la traducción de Obligado 1942: 104–106); y el segundo con varias consideraciones sobre el objeto *campana*.

El arte de la biografía ramoniana se muestra en el bloque dos y singularmente en los matices preparativos de la escritura. La presencia de la mujer se torna carnal: “María Luisa va a entrar ablucionada y corporal, vestida de blanco, con la holgada blusa de seda con volados y encajes”, como parece coherente en el novelista del amor de *¡Rebeca!* El protagonismo de las campanas explica su

¹⁴ En otro lugar y en ilustre compañía, Ramón presenta a Poe en el trance de la creación: “En la Torre de Marfil se metía Shakespeare a escribir sus obras, en su Torre de Marfil Cervantes a escribir el Quijote, y en la Torre de Marfil Poe, y en la Torre de Marfil Baudelaire” (2005b: 717). Es otro “políptico” superlativo, ahora en el campo de las letras, v. n. 2.

personificación: “comentaban el atardecer con sus metálicos sonos”. Recupera la trascendencia de los gestos pequeños: en él “de desagrado y desfallecimiento”, ella “sonrió, y sentándose junto a él”. Junto a todo esto, las palabras del escritor, recordadas por Shaw,¹⁵ reciben el añadido de los puntos suspensivos: “Esta tarde hasta me irrita el ruido de las campanas... No tengo tema...” (903). Los silencios que así se hacen presentes parecen significativos de la frontera a la que llega el biógrafo, pues el proceso de creación en sí apenas es descrito en su mera realización física, y sintetizado con una frase que alude al comienzo del poema: “en el trineo campanilleante los dos recorrieron enloquecidos y veloces toda la rampa del esbozo poemático” (904).¹⁶ El peculiar historiador de la vida de Poe, a pesar de creador él mismo, enmudece ante el misterio de la poesía y opta por concentrar su tarea en los aledaños del fenómeno poético.

Gómez de la Serna, claro, es capaz de imaginarse a su personaje “por dentro” en el trance de la escritura: “Toda la noche le da detalles, y las bellas que sueñan un mayor amor que el que tienen al lado lanzan gritos desesperados y el poeta los anota febril pero lento, la pluma como un puñal que resbala como un bisturí en la carne del corazón” (965). Así reza el párrafo final del relato, con la audacia y clarividencia de la prosa poética y sus analogías. Pero cuando dispone de una fuente fidedigna y trata un episodio preciso como el comentado arriba, opta por un respeto escrupuloso del documento, apenas sombreado por un puñado de sensaciones cuasi proustianas. La mención del respeto a las voces del pasado acerca este nota a su desenlace.

Hay que hacer constar aquí una especie de paradoja en Gómez de la Serna, modernista tan beligerante en su defensa del arte puro y la belleza: en la narración de la vida de Edgar Poe, también en la de otros como Valle-Inclán, se convierte en un moralista. La base para ello consiste en la percepción del personaje como “justo, singular y

¹⁵ Esas palabras, según Ingram (1887: 390), fueron: “me desagrada el ruido de las campanas esta noche, no puedo escribir. No tengo tema”.

¹⁶ Los primeros versos del original dicen: “Hear the sledges with the bells—/ Silver bells!” (v. Obligado 1942: 161).

noble” (815), pero la verdadera clave de la dimensión ética asumida por el biógrafo se halla en cómo plantea la relación del sujeto con su producción literaria: “él tenía que traer a ese duro mundo la visión de la belleza siempre integérrima” (815). Al cabo, del caso particular, Ramón salta a una suerte de deontología profesional: el escritor, todo escritor digno de tal nombre se ubica “en la vigilia fuera de límite, donde él debe agonizar en una moralidad extrema” (871), y aquí el verbo “agonizar” lo entiendo tanto en su significado de estar en la agonía o “premuerte”, como en su acepción etimológica de combate. Sin duda, en esta declaración hay mucho de autoconcepto, algo lógico porque Gómez de la Serna elige las vidas que ha de contar por semejanza con la propia, parecido basado en la naturaleza artística de los otros “yos” (Velázquez, Goya, Lope o Azorín), en Poe también sobre la existencia de unos determinados valores.

De ahí surge la idea del mártir, que el norteamericano encarna cabalmente y es un comentario habitual de sus lectores desde Baudelaire (1988: 46), a Darío.¹⁷ A tan ilustre tradición se suma el escritor de *Automoribundia*: “no ha habido nunca un creador con su alta dignidad literaria ni tan ungido por el martirio” (807). En rigor, el puñado de ráfagas bien desiguales que constituyen *Edgar Poe* en gran medida funcionan como una reflexión sobre la dignidad de la escritura y sus repercusiones (cfr. Eakin 2004: 5; Quinn 1998: 695; Rosenheim 1998: xvii). La repercusión última sobre el héroe es la muerte: “cuando el gran artista se dedica a esas exaltaciones –he dicho «el gran artista»– es un mártir de la humanidad que consigue con ese martirio personal cuadros y poesía que amenizarán como nada la sórdida y comedida vida de los demás” (943). La cita plantea además las consecuencias para el público. Y lo que sirve para los cuadros y la poesía, también cabe aplicarlo a la escritura de biografías y su lectura. El autor de vidas ajenas se sitúa entre los “historiadores de alma pura, desinteresada e imparcial” (Gómez de la Serna 2002a: 135) y su labor tiene tanta trascendencia entre sus

¹⁷ Las palabras de *Los raros* mantienen su desgarro intacto: “Era [...] uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz” (1929: 28).

receptores como esta: “El hombre más justo, más conciliador, más incapaz de firmar sentencias de muerte, será el que se haya asimilado sus biografías, el que sepa de cuántos grandes hombres es encarnación de solidaridad”.¹⁸ Un conocimiento adecuado de las existencias de los otros significa una mejora moral en los lectores, algo que supieron bien los pioneros del género, por ejemplo Plutarco o Suetonio.

Sin embargo, cada tiempo tiene sus biografías características y la parte teórica de *Edgar Poe. El genio de América* reconoce la historicidad y, por ende, la caducidad de esta modalidad literaria (809). Cuestión diferente son los puentes que comunican las fatigas del personaje con las de su autor en similar pugna por la supervivencia. En todo caso, la propuesta de respeto por el otro que subyace en el libro estudiado puede considerarse como un valor universal y permanente (cfr. Eakin 2004: 15). Y la idea de que el prodigioso mago negro de “The Raven” se convierta en “bien de todos, en “luz de todos”, acaso sea uno de los momentos en que Ramón Gómez de la Serna más cerca estuvo de reconocer la función social del arte.

Obras citadas

- Ackroyd, P. 2009 (2008). *Poe, una vida truncada*. Trad. B. Moreno Carrillo. Barcelona: Edhasa.
- Atwood, M. 1989. Biographobia: Some Personal Reflections on the Act of Biography. – *Nineteenth-Century Lives. Essays Presented to Jerome Hamilton Buckley*. Eds. L. S. Lockridge et al. Cambridge: Cambridge UP, 1–8.
- Barthes, R. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éd. du Seuil.
- Baudelaire, C. 1988 (1856). Edgar Poe, su vida y sus obras. – *Edgar Allan Poe*. Trad. C. Santos. Madrid: Visor, 43–79.
- Camón Aznar, J. 1972. *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe.

¹⁸ El pasaje de *Retratos contemporáneos* prosigue al poco: “¿Sabéis la obra y la vida de Poe? Pues entonces no os extrañe oír una voz que os diga:/ – ¡Oye tú, Poe!/ –¿Qué? –podréis contestar con entera corrección” (Gómez de la Serna 2004: 37).

- Cortázar, J. 1973 (1956). Introducción. Poe 1973, 7–61.
- Cortázar, J. 1990 (1956). Vida de Edgar Allan Poe. – E. A. Poe, *Cuentos I*. Pr., trad. y notas J. Cortázar. Madrid: Alianza, 7–48.
- Darío, R. 1929 (1896). *Los raros. Obras completas XVIII*. Madrid: Biblioteca Rubén Darío.
- Eakin, P. J. 2004. Introduction: Mapping the Ethics of Life Writing. – *The Ethics of Life Writing*. Ed. P. J. Eakin. Ithaca and London: Cornell UP, 1–16.
- Gibbon, E. 2003. *Memorias de mi vida*. Trad. N. Fraile et al. Barcelona: Alba Editorial.
- Gómez de la Serna, G. 1963. *Ramón (obra y vida)*. Madrid: Taurus.
- Gómez de la Serna, R. 1949. Esencias poenianas. – *Cultura*, 1, 33–45.
- Gómez de la Serna, R. 1950. Poe, genio americano. – *Sexto Continente*, 3, 50–57.
- Gómez de la Serna, R. 1951. Edgar Poe, genio de América. Su figura y su espíritu. – *Cuadernos Hispanoamericanos*, 24, 319–331.
- Gómez de la Serna, R. 1996. *Obras completas I. Escritos de juventud (1905–1913)*. Ed. I. Zlotescu, prs. J.-C. Mainer y I. Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, R. 1998 (1948). *Obras completas XX. Automoribundia*. Ed. I. Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, R. 2001 (1959). *Goya*. – R. Gómez de la Serna, *Obras completas XVIII*. Ed. I. Zlotescu, pr. S. Yurkiévich. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, 31–348.
- Gómez de la Serna, R. 2002a (1957). *Azorin*. – Gómez de la Serna 2002d, 47–328.
- Gómez de la Serna, R. 2002b (1953). *Edgar Poe. El genio de América*. – Gómez de la Serna 2002d, 805–965.
- Gómez de la Serna, R. 2002c (1953). *Quevedo*. – Gómez de la Serna 2002d, 967–1188.
- Gómez de la Serna, R. 2002d. *Obras completas XIX*. Ed. I. Zlotescu, pr. J. P. Quiñonero. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, R. 2003 (1956). *Cartas a mí mismo*. – R. Gómez de la Serna, *Obras completas XIV*. Ed. I. Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, 665–743.
- Gómez de la Serna, R. 2004 (1941). *Retratos contemporáneos*. – R. Gómez de la Serna, *Obras completas XVII*. Ed. I. Zlotescu, pr. J. M. Bonet. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, 29–376.
- Gómez de la Serna, R. 2005a (1943). *Ismos*. – Gómez de la Serna, 2005c, 297–681.

- Gómez de la Serna, R. 2005b (1943). *Lo cursi y otros ensayos*. – Gómez de la Serna, 2005c, 683–839.
- Gómez de la Serna, R. 2005c. *Obras completas XVI*. Ed. I. Zlotescu, pr. F. Rodríguez Lafuente. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg.
- Granjel, L. S. 1963. *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Guadarrama.
- Hamilton, N. 2007. *Biography. A Brief History*. Cambridge, Mas.: Harvard UP.
- Hoddie, J. H. 1999. *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Pliegos.
- Holroyd, M. 2003. *Works on Paper. The Craft of Biography and Autobiography*. London: Abacus.
- Hulle, D. van 2007. Modernism, Consciousness, Poetics of Process. – *Modernism*. Eds. A. Eysteinnsson and V. Liska. Vol. I. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Pub. Co. - Association Internationale de Littérature Comparée, 321–337.
- Ingram, J. H. 1887 (1880). *Edgar Allan Poe. Su vida, cartas y opiniones*. Trad. E. Máyer. Buenos Aires: Jacobo Peuser Editor.
- Lee, H. 2009. *Biography. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP.
- López Molina, L. 2007. Introducción. – R. Gómez de la Serna, *Greguerías intratextuales*. Ed. L. López Molina. Madrid: Albert, editor, 11–72.
- Martínez Martín, J. A. 2009. *Vivir de la pluma: La profesionalización del escritor, 1836–1936*. Madrid: Marcial Pons.
- Obligado, C. 1942. *Los poemas de Edgar Poe*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Pérez Gállego, C. 1988. *Historia de la literatura norteamericana. Síntesis crítica y temática*. Madrid: Taurus.
- Poe, E. A. 1956. *Obras en prosa. II*. Trad. y notas J. Cortázar. Madrid: Revista de Occidente – Universidad de Puerto Rico.
- Poe, E. A. 1973. *Ensayos y críticas*. Trad., intr. y notas J. Cortázar. Madrid: Alianza.
- Ponce, F. 1968. *Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Unión Editorial.
- Quinn, A. H. 1998 (1941). *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*. Foreword S. Rosenheim. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP.
- Real Academia Española 2009. *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis I*. Madrid: RAE – Asociación de Academias de la Lengua Española – Espasa.
- Remiro Fondevila, S. 2006. La vuelta a la novela de dos hombres perdidos. – *Boletín Ramón*, 12, 20–31.
- Rosenheim, S. 1998. Foreword. – Quinn 1998, xi-xviii.

- Serrano Asenjo, E. 2002. *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928–1936)*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Serrano Asenjo, E. 2009. Unidad y diversidad en *Doña Juan la Loca: Pasiones vestidas de superhistoria, novela y (auto)biografía*. – *Ramón Gómez de la Serna: Nuevas perspectivas*. Ed. E. Navarro Domínguez. Huelva: Universidad, 145–171.