

## Método de composición

\*

Edgar Allan Poe

En una nota que en estos momentos tengo a la vista, Charles Dickens dice lo siguiente, refiriéndose a un análisis que efectué del mecanismo de *Barnaby Rudge*: "¿Saben, dicho sea de paso, que Godwin escribió su *Caleb Williams* al revés? Comenzó enmarañando la materia del segundo libro y luego, para componer el primero, pensó en los medios de justificar todo lo que había hecho".

Se me hace difícil creer que fuera ése precisamente el modo de composición de Godwin; por otra parte, lo que él mismo confiesa no está de acuerdo en manera alguna con la idea de Dickens. Pero el autor de *Caleb Williams* era un autor demasiado entendido para no percatarse de las ventajas que se pueden lograr con algún proce-dimiento semejante.

Si algo hay evidente es que un plan cualquiera que sea digno de este nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes que la pluma ataque el papel. Sólo si se tiene continuamente presente la idea del desenlace podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias y en especial el tono general tienda a desarrollar la intención establecida.

Creo que existe un radical error en el método que se emplea por lo general para construir un cuento. Algunas veces, la historia nos proporciona una tesis; otras veces, el escritor se inspira en un caso contemporáneo o bien, en el mejor de los casos, se las arregla para combinar los hechos sorprendentes que han de tratar simplemente la base de su narración, proponiéndose introducir las descripciones, el diálogo o bien su comentario personal donde quiera que un resquicio en el tejido de la acción brinde la ocasión de hacerlo.

A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe ser la de un efecto que se pretende causar. Teniendo siempre a la vista la originalidad (porque se traiciona a sí mismo quien se atreve a prescindir de un medio de interés tan evidente), yo me digo, ante todo: entre los innumerables efectos o impresiones que es capaz de recibir el corazón, la inteligencia o, hablando en términos más generales, el alma, ¿cuál será el único que yo deba elegir en el caso presente?

Habiendo ya elegido un tema novelesco y, a continuación, un vigoroso efecto que producir, indago si vale más evidenciarlo mediante los incidentes o bien el tono o bien por los incidentes vulgares y un tono particular o bien por una singularidad equivalente de tono y de incidentes; luego, busco a mi alrededor, o acaso mejor en mí mismo, las combinaciones de acontecimientos o de tomos que pueden ser más adecuados para crear el efecto en cuestión.

He pensado a menudo cuán interesante sería un artículo escrito por un autor que quisiera y que pudiera describir, paso a paso, la marcha progresiva seguida en cualquiera de sus obras hasta llegar al término definitivo de su realización. Me sería imposible explicar por qué no se ha ofrecido nunca al público un trabajo semejante; pero quizá la vanidad de los

## THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION

\*

BY EDGAR A. POE.

CHARLES DICKENS, in a note now lying before me, alluding to an examination I once made of the mechanism of "Barnaby Rudge," says — "By the way, are you aware that Godwin wrote his 'Caleb Williams' backwards? He first involved his hero in a web of difficulties, forming the second volume, and then, for the first, cast about him for some mode of accounting for what had been done."

I cannot think this the *precise* mode of procedure on the part of Godwin — and indeed what he himself acknowledges, is not altogether in accordance with Mr. Dickens' idea — but the author of "Caleb Williams" was too good an artist not to perceive the advantage derivable from at least a somewhat similar process. Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before any thing be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.

There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis — or one is suggested by an incident of the day — or, at best, the author sets himself to work in the combination of striking events to form merely the basis of his narrative — designing, generally, to fill in with description, dialogue, or auctorial comment, whatever crevices of fact, or action, may, from page to page, render themselves apparent.

I prefer commencing with the consideration of an *effect*. Keeping originality *always* in view — for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest — I say to myself, in the first place, "Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?" Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone — whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone — afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.

I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would — that is to say, who could — detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say — but,

autores haya sido la causa más poderosa que justifique esa laguna literaria. Muchos escritores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar una ojeada tras el telón, para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos. La verdadera decisión se adopta en el último momento, ¡a tanta idea entrevista!, a veces sólo como en un relámpago y que durante tanto tiempo se resiste a mostrarse a plena luz, el pensamiento plenamente maduro pero desechado por ser de índole inabordable, la elección prudente y los arrepentimientos, las dolorosas raspaduras y las interpolaciones. Es, en suma, los rodamientos y las cadenas, los artificios para los cambios de decoración, las escaleras y los escotillones, las plumas de gallo, el colorete, los lunares y todos los aceites que en el noventa y nueve por ciento de los casos son lo peculiar del histrión literario.

Por lo demás, no se me escapa que no es frecuente el caso en que un autor se halle en buena disposición para reemprender el camino por donde llegó a su desenlace.

Generalmente, las ideas surgieron mezcladas; luego fueron seguidas y finalmente olvidadas de la misma manera.

En cuanto a mí, no comparto la repugnancia de que acabo de hablar, ni encuentro la menor dificultad en recordar la marcha progresiva de todas mis composiciones. Puesto que el interés de este análisis o reconstrucción, que se ha considerado como un desiderátum en literatura, es enteramente independiente de cualquier supuesto ideal en lo analizado, no se me podrá censurar que salte a las conveniencias si revelo aquí el *modus operandi* con que logré construir una de mis obras. Escojo para ello *El cuervo* debido a que es la más conocida de todas. Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquélla avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático.

Puesto que no responde directamente a la cuestión poética, prescindamos de la circunstancia, si lo prefieren, la necesidad, de que nació la intención de escribir un poema tal que satisficiera al propio tiempo el gusto popular y el gusto crítico.

Mi análisis comienza, por tanto, a partir de esa intención.

La consideración primordial fue ésta: la dimensión. Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, soberanamente decisivo, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente. Pero, habida cuenta de que *coeteris paribus*, ningún poeta puede renunciar a todo lo que contribuye a servir su propósito, queda examinar si acaso hallaremos en la extensión alguna ventaja, cual fuere, que compense la pérdida de unidad aludida. Por el momento, respondo negativamente. Lo que solemos considerar un poema extenso en realidad no es más que una sucesión de poemas cortos, es decir, de efectos poéticos breves. Es inútil sostener que un poema no es tal sino en cuanto eleva el alma

perhaps, the authorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause. Most writers — poets in especial — prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy — an ecstatic intuition — and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought — at the true purposes seized only at the last moment — at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view — at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable — at the cautious selections and rejections — at the painful erasures and interpolations — in a word, at the wheels and pinions — the tackle for scene-shifting — the step-ladders and demon-traps — the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrio*. I am aware, on the other hand, that the case is by no means common, in which an author is at all in condition to retrace the steps by which his conclusions have been attained. In general, suggestions, having arisen pell-mell, are pursued and forgotten in a similar manner.

For my own part, I have neither sympathy with the repugnance alluded to, nor, at any time, the least difficulty in recalling to mind the progressive steps of any of my compositions; and, since the interest of an analysis, or reconstruction, such as I have considered a *desideratum*, is quite independent of any real or fancied interest in the thing analyzed, it will not be regarded as a breach of decorum on my part to show the *modus operandi* by which some one of my own works was put together. I select "The Raven," as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition — that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.

Let us dismiss, as irrelevant to the poem *per se*, the circumstance — or say the necessity — which, in the first place, gave rise to the intention of composing a poem that should suit at once the popular and the critical taste.

We commence, then, with this intention.

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression — for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with *any thing* that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it. Here I say no, at once. What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones — that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal

y te reporta una excitación intensa: por una necesidad psíquica, todas las excitaciones intensas son de corta duración. Por eso, al menos la mitad del "Paraíso perdido" no es más que pura prosa: hay en él una serie de excitaciones poéticas salpicadas inevitablemente de depresiones. En conjunto, la obra toda, a causa de su extensión excesiva, carece de aquel elemento artístico tan decisivamente importante: totalidad o unidad de efecto.

En lo que se refiere a las dimensiones hay, evidentemente, un límite positivo para todas las obras literarias: el límite de una sola sesión. Ciertamente, en ciertos géneros de prosa, como *Robinson Crusoe*, no se exige la unidad, por lo que aquel límite puede ser traspasado: sin embargo, nunca será conveniente traspasarlo en un poema. En el mismo límite, la extensión de un poema debe hallarse en relación matemática con el mérito del mismo, esto es, con la elevación o la excitación que comporta; dicho de otro modo, con la cantidad de auténtico efecto poético con que pueda impresionar las almas. Esta regla sólo tiene una condición restrictiva, a saber: que una relativa duración es absolutamente indispensable para causar un efecto, cualquiera que fuere.

Teniendo muy presentes en mí ánimo estas consideraciones, así como aquel grado de excitación que nos situaba por encima del gusto popular y por debajo del gusto crítico, concebí ante todo una idea sobre la extensión idónea para el poema proyectado: unos cien versos aproximadamente. En realidad cuenta exactamente ciento ocho.

Mi pensamiento se fijó seguidamente en la elevación de una impresión o de un efecto que causar. Aquí creo que conviene observar que, a través de este trabajo de construcción, tuve siempre presente la voluntad de lograr una obra universalmente apreciable.

Me alejaría demasiado de mi objeto inmediato presente si me entretuviese en demostrar un punto en que he insistido muchas veces: que lo bello es el único ámbito legítimo de la poesía. Con todo, diré unas palabras para presentar mi verdadero pensamiento, que algunos amigos míos se han apresurado demasiado a disimular. El placer a la vez más intenso, más elevado y más puro no se encuentra -según creo- más que en la contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de belleza no entienden precisamente una cualidad, como se supone, sino una impresión: en suma, tienen presente la violenta y pura elevación del alma -no del intelecto ni del corazón- que ya he descrito y que resulta de la contemplación de lo bello. Ahora bien, yo considero la belleza como el ámbito de la poesía, porque es una regla evidente del arte que los efectos deben brotar necesariamente de causas directas, que los objetos deben ser alcanzados con los medios más apropiados para ello -ya que ningún hombre ha sido aún bastante necio para negar que la elevación singular de que estoy tratando se halle más fácilmente al alcance de la poesía. En cambio, el objeto verdad, o satisfacción del intelecto, y el objeto pasión, o excitación del corazón, son mucho más fáciles de alcanzar por medio de la prosa aunque, en cierta medida, queden también al alcance de la poesía.

En resumen, la verdad requiere una precisión, y la pasión una familiaridad (los hombres verdaderamente apasionados me comprenderán) radicalmente contrarias a aquella belleza,

necessity, brief. For this reason, at least one half of the "Paradise Lost" is essentially prose — a succession of poetical excitements interspersed, *inevitably*, with corresponding depressions — the whole being deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity, of effect.

It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art — the limit of a single sitting — and that, although in certain classes of prose composition, such as "Robinson Crusoe," (demanding no unity,) this limit may be advantageously overpassed, it can never properly be overpassed in a poem. Within this limit, the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit — in other words, to the excitement or elevation — again in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing; for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect: — this, with one proviso — that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all.

Holding in view these considerations, as well as that degree of excitement which I deemed not above the popular, while not below the critical, taste, I reached at once what I conceived the proper *length* for my intended poem — a length of about one hundred lines. It is, in fact, a hundred and eight.

My next thought concerned the choice of an impression, or effect, to be conveyed: and here I may as well observe that, throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work *universally* appreciable. I should be carried too far out of my immediate topic were I to demonstrate a point upon which I have repeatedly insisted, and which, with the poetical, stands not in the slightest need of demonstration — the point, I mean, that Beauty is the sole legitimate province of the poem. A few words, however, in elucidation of my real meaning, which some of my friends have evinced a disposition to misrepresent. That pleasure which is at once the most intense, the most elevating, and the most pure, is, I believe, found in the contemplation of the beautiful. When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect — they refer, in short, just to that intense and pure elevation of *soul* — *not* of intellect, or of heart — upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating "the beautiful." Now I designate Beauty as the province of the poem, merely because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring from direct causes — that objects should be attained through means best adapted for their attainment — no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation alluded to, is *most readily* attained in the poem. Now the object, Truth, or the satisfaction of the intellect, and the object Passion, or the excitement of the heart, are, although attainable, to a certain extent, in poetry, far more readily attainable in prose. Truth, in fact, demands a precision, and

que no es sino la excitación -debo repetirlo- o el embriagador arrobamiento del alma.

De todo lo dicho hasta el presente no puede en modo alguno deducirse que la pasión ni la verdad no puedan ser introducidas en un poema, incluso con beneficio para éste; ya que pueden servir para aclarar o para potenciar el efecto global, como las disonancias por contraste. Pero el auténtico artista se esforzará siempre en reducirlas a un papel propicio al objeto principal que se pretenda, y además en rodearlas, tanto como pueda, de la nube de belleza que es atmósfera y esencia de la poesía. En consecuencia, considerando lo bello como mi terreno propio, me pregunté entonces: ¿cuál es el tono para su manifestación más alta? Éste había de ser el tema de mi siguiente meditación. Ahora bien, toda la experiencia humana coincide en que ese tono es el de la tristeza. Cualquiera que sea su parentesco, la belleza, en su desarrollo supremo, induce a las lágrimas, inevitablemente, a las almas sensibles. Así, pues, la melancolía es el más idóneo de los tonos poéticos.

Una vez determinados así la dimensión, el terreno y el tono de mi trabajo, me dediqué a la busca de alguna curiosidad artística e incitante, que pudiera actuar como clave en la construcción del poema: de algún eje sobre el que toda la máquina hubiera de girar; empleando para ello el sistema de la introducción ordinaria. Reflexionando detenidamente sobre todos los efectos de arte conocidos o, más propiamente, sobre todo los medios de efecto -entendiendo este término en su sentido escénico-, no podía escapármese que ninguno había sido empleado con tanta frecuencia como el estribillo. La universalidad de éste bastaba para convencerme acerca de su intrínseco valor, evitándome la necesidad de someterlo a un análisis. En cualquier caso, yo no lo consideraba sino en cuanto susceptible de perfeccionamiento; y pronto advertí que se encontraba aún en un estado primitivo. Tal como habitualmente se emplea, el estribillo no sólo queda limitado a las composiciones líricas, sino que la fuerza de la impresión que debe causar depende del vigor de la monotonía en el sonido y en la idea. Solamente se logra el placer mediante la sensación de identidad o de repetición. Entonces yo resolví variar el efecto, con el fin de acrecentarlo, permaneciendo en general fiel a la monotonía del sonido, pero alterando continuamente el de la idea: es decir, me propuse causar una serie continua de efectos nuevos con una serie de variadas aplicaciones del estribillo, dejando que éste fuese casi siempre parecido.

Habiendo ya fijado estos puntos, me preocupé por la naturaleza de mi estribillo: puesto que su aplicación tenía que ser variada con frecuencia, era evidente que el estribillo en cuestión había de ser breve, pues hubiera sido una dificultad insuperable variar frecuentemente las aplicaciones de una frase un poco extensa. Por supuesto, la facilidad de variación estaría proporcionada a la brevedad de una frase. Ello me condujo seguidamente a adoptar como estribillo ideal una única palabra. Entonces me absorbió la cuestión sobre el carácter de aquella palabra. Habiendo decidido que habría un estribillo, la división del poema en estancias resultaba un corolario necesario, pues el estribillo constituye la conclusión de cada estrofa. No admitía duda para mí que semejante conclusión o término, para poseer fuerza, debía ser necesariamente sonora y susceptible de un énfasis

Passion, a *homeliness* (the truly passionate will comprehend me) which are absolutely antagonistic to that Beauty which, I maintain, is the excitement, or pleasurable elevation, of the soul. It by no means follows from any thing here said, that passion, or even truth, may not be introduced, and even profitably introduced, into a poem — for they may serve in elucidation, or aid the general effect, as do discords in music, by contrast — but the true artist will always contrive, first, to tone them into proper subservience to the predominant aim, and, secondly, to enveil them, as far as possible, in that Beauty which is the atmosphere and the essence of the poem.

Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation — and all experience has shown that this tone is one of *sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones.

The length, the province, and the tone, being thus determined, I betook myself to ordinary induction, with the view of obtaining some artistic piquancy which might serve me as a key-note in the construction of the poem — some pivot upon which the whole structure might turn. In carefully thinking over all the usual artistic effects — or more properly *points*, in the theatrical sense — I did not fail to perceive immediately that no one had been so universally employed as that of the *refrain*. The universality of its employment sufficed to assure me of its intrinsic value, and spared me the necessity of submitting it to analysis. I considered it, however, with regard to its susceptibility of improvement, and soon saw it to be in a primitive condition. As commonly used, the *refrain*, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone — both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity — of repetition. I resolved to diversify, and so vastly heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the *refrain* — the *refrain* itself remaining, for the most part, unvaried.

These points being settled, I next bethought me of the *nature* of my *refrain*. Since its application was to be repeatedly varied, it was clear that the *refrain* itself must be brief, for there would have been an insurmountable difficulty in frequent variations of application in any sentence of length. In proportion to the brevity of the sentence, would, of course, be the facility of the variation. This led me at once to a single word as the best *refrain*.

The question now arose as to the *character* of the word. Having made up my mind to a *refrain*, the division of the poem into stanzas was, of course, a corollary: the *refrain* forming the close to each stanza. That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt: and these

prolongado: aquellas consideraciones me condujeron inevitablemente a la *o* larga, que es la vocal más sonora, asociada a la *r*, porque ésta es la consonante más vigorosa.

Ya tenía bien determinado el sonido del estribillo. A continuación era preciso elegir una palabra que lo contuviese y, al propio tiempo, estuviese en el acuerdo más armonioso posible con la melancolía que yo había adoptado como tono general del poema. En una búsqueda semejante, hubiera sido imposible no dar con la palabra *nevermore* (nunca más). En realidad, fue la primera que se me ocurrió. El siguiente fue éste: ¿cual será el pretexto útil para emplear continuamente la palabra *nevermore*? Al advertir la dificultad que se me planteaba para hallar una razón válida de esa repetición continua, no dejé de observar que surgía tan sólo de que dicha palabra, repetida tan cerca y monótonamente, había de ser proferida por un ser humano: en resumen, la dificultad consistía en conciliar la monotonía aludida con el ejercicio de la razón en la criatura llamada a repetir la palabra. Surgió entonces la posibilidad de una criatura no razonable y, sin embargo, dotada de palabra: como lógico, lo primero que pensé fue un loro; sin embargo, éste fue reemplazado al punto por un cuervo, que también está dotado de palabra y además resulta infinitamente más acorde con el tono deseado en el poema.

Así, pues, había llegado por fin a la concepción de un cuervo. ¡El cuervo, ave de mal agüero!, repitiendo obstinadamente la palabra *nevermore* al final de cada estancia en un poema de tono melancólico y una extensión de unos cien versos aproximadamente. Entonces, sin perder de vista el superlativo o la perfección en todos los puntos, me pregunté: entre todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más, según lo entiende universalmente la humanidad? Respuesta inevitable: ¡la muerte! Y, ¿cuándo ese asunto, el más triste de todos, resulta ser también el más poético? Según lo ya explicado con bastante amplitud, la respuesta puede colegirse fácilmente: cuando se alíe íntimamente con la belleza. Luego la muerte de una mujer hermosa es, sin disputa de ninguna clase, el tema más poético del mundo; y queda igualmente fuera de duda que la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su tesoro.

Tenía que combinar entonces aquellas dos ideas: un amante que llora a su amada perdida. Y un cuervo que repite continuamente la palabra *nevermore*. No sólo tenía que combinarlas, sino además variar cada vez la aplicación de la palabra que se repetía: pero el único medio posible para semejante combinación consistía en imaginar un cuervo que aplicase la palabra para responder a las preguntas del amante. Entonces me percaté de la facilidad que se me ofrecía para el efecto de que mi poema había de depender: es decir, el efecto que debía producirse mediante la variedad en la aplicación del estribillo.

Comprendí que podía hacer formular la primera pregunta por el amante, a la que respondería el cuervo: *nevermore*; que de esta primera pregunta podía hacer una especie de lugar común, de la segunda algo menos común, de la tercera algo menos común todavía, y así sucesivamente, hasta que por último el amante, arrancado de su indolencia por la índole melancólica de la palabra, su frecuente repetición y la fama siniestra del pájaro, se encontrase presa de una

considerations inevitably led me to the long *o* as the most sonorous vowel, in connection with *r* as the most producible consonant.

The sound of the *refrain* being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had predetermined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "Nevermore." In fact, it was the very first which presented itself.

The next *desideratum* was a pretext for the continuous use of the one word "nevermore." In observing the difficulty which I at once found in inventing a sufficiently plausible reason for its continuous repetition, I did not fail to perceive that this difficulty arose solely from the pre-assumption that the word was to be so continuously or monotonously spoken by a *human* being — I did not fail to perceive, in short, that the difficulty lay in the reconciliation of this monotony with the exercise of reason on the part of the creature repeating the word. Here, then, immediately arose the idea of a *non-reasoning* creature capable of speech; and, very naturally, a parrot, in the first instance, suggested itself, but was superseded forthwith by a Raven, as equally capable of speech, and infinitely more in keeping with the intended *tone*. I had now gone so far as the conception of a Raven — the bird of ill omen — monotonously repeating the one word, "Nevermore," at the conclusion of each stanza, in a poem of melancholy tone, and in length about one hundred lines. Now, never losing sight of the object *supremeness*, or perfection, at all points, I asked myself — "Of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy?" Death — was the obvious reply. "And when," I said, "is this most melancholy of topics most poetical?" From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious — "When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world — and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover."

I had now to combine the two ideas, of a lover lamenting his deceased mistress and a Raven continuously repeating the word "Nevermore" — I had to combine these, bearing in mind my design of varying, at every turn, the *application* of the word repeated; but the only intelligible mode of such combination is that of imagining the Raven employing the word in answer to the queries of the lover. And here it was that I saw at once the opportunity afforded for the effect on which I had been depending — that is to say, the effect of the *variation of application*. I saw that I could make the first query propounded by the lover — the first query to which the Raven should reply "Nevermore" — that I could make this first query a commonplace one — the second less so — the third still less, and so on — until at length the lover, startled

agitación supersticiosa y lanzase locamente preguntas del todo diversas, pero apasionadamente interesantes para su corazón: unas preguntas donde se diesen a medias la superstición y la singular desesperación que halla un placer en su propia tortura, no sólo por creer el amante en la índole profética o diabólica del ave (que, según le demuestra la razón, no hace más que repetir algo aprendido mecánicamente), sino por experimentar un placer inusitado al formularlas de aquel modo, recibiendo en el *nevermore* siempre esperado una herida reincidente, tanto más deliciosa por insoportable.

Viendo semejante facilidad que se me ofrecía o, mejor dicho, que se me imponía en el transcurso de mi trabajo, decidí primero la pregunta final, la pregunta definitiva, para la que el *nevermore* sería la última respuesta, a su vez: la más desesperada, llena de dolor y de horror que concebirse pueda.

Aquí puedo afirmar que mi poema había encontrado su comienzo por el fin, como debieran comenzar todas las obras de arte: entonces, precisamente en este punto de mis meditaciones, tomé por vez primera la pluma, para componer la siguiente estancia:

*¡Profeta! Aire, ¡ente de mal agüero! ¡Ave o demonio, pero profeta siempre!*

*Por ese cielo tendido sobre nuestras cabezas, por ese Dios que ambos adoramos,*

*di a esta alma cargada de dolor si en el Paraíso lejano podrá besar a una joven santa que los ángeles llaman Leonor,*

*besar a una preciosa y radiante joven que los ángeles llaman Leonor".*

*El cuervo dijo: "¡Nunca más!".*

Sólo entonces escribí esta estancia: primero, para fijar el grado supremo y poder de este modo, más fácilmente, variar y graduar, según su gravedad y su importancia, las preguntas anteriores del amante; y en segundo término, para decidir definitivamente el ritmo, el metro, la extensión y la disposición general de la estrofa, así como graduar las que debieran anteceder, de modo que ninguna aventajase a ésta en su efecto rítmico. Si, en el trabajo de composición que debía subseguir, yo hubiera sido tan imprudente como para escribir estancias más vigorosas, me hubiera dedicado a debilitarlas, conscientemente y sin ninguna vacilación, de modo que no contrarrestasen el efecto de *crescendo*.

Podría decir también aquí algo sobre la versificación. Mi primer objeto era, como siempre, la originalidad. Una de las cosas que me resultan más inexplicables del mundo es cómo ha sido descuidada la originalidad en la versificación. Aun reconociendo que en el ritmo puro exista poca posibilidad de variación, es evidente que las variedades en materia de metro y estancia son infinitas: sin embargo, durante siglos, ningún hombre hizo nunca en versificación nada original, ni siquiera ha parecido desearlo.

Lo cierto es que la originalidad -exceptuando los espíritus de una fuerza insólita- no es en manera alguna, como suponen muchos, cuestión de instinto o de intuición. Por lo general, para encontrarla hay que buscarla trabajosamente; y aunque sea un positivo mérito de la más alta categoría, el

from his original *nonchalance* by the melancholy character of the word itself — by its frequent repetition — and by a consideration of the ominous reputation of the fowl that uttered it — is at length excited to superstition, and wildly propounds queries of a far different character — queries whose solution he has passionately at heart — propounds them half in superstition and half in that species of despair which delights in self-torture — propounds them not altogether because he believes in the prophetic or demoniac character of the bird (which, reason assures him, is merely repeating a lesson learned by rote) but because he experiences a phrenzied pleasure in so modeling his questions as to receive from the *expected* "Nevermore" the most delicious because the most intolerable of sorrow. Perceiving the opportunity thus afforded me — or, more strictly, thus forced upon me in the progress of the construction — I first established in mind the climax, or concluding query — that to which "Nevermore" should be in the last place an answer — that in reply to which this word "Nevermore" should involve the utmost conceivable amount of sorrow and despair.

Here then the poem may be said to have its beginning — at the end, where all works of art should begin — for it was here, at this point of my preconsiderations, that I first put pen to paper in the composition of the stanza:

"Prophet," said I, "thing of evil! prophet still if bird or devil!

By that heaven that bends above us — by that God we both adore,

Tell this soul with sorrow laden, if within the distant Aidenn,

It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —

Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."

Quoth the raven — "Nevermore."

I composed this stanza, at this point, first that, by establishing the climax, I might the better vary and graduate, as regards seriousness and importance, the preceding queries of the lover — and, secondly, that I might definitely settle the rhythm, the metre, and the length and general arrangement of the stanza — as well as graduate the stanzas which were to precede, so that none of them might surpass this in rhythmical effect. Had I been able, in the subsequent composition, to construct more vigorous stanzas, I should, without scruple, have purposely enfeebled them, so as not to interfere with the climacteric effect.

And here I may as well say a few words of the versification. My first object (as usual) was originality. The extent to which this has been neglected, in versification, is one of the most unaccountable things in the world. Admitting that there is little possibility of variety in mere *rhythm*, it is still clear that the possible varieties of metre and stanza are absolutely infinite — and yet, *for centuries, no man, in verse, has ever done,*

espíritu de invención no participa tanto como el de negación para aportarnos los medios idóneos de alcanzarla.

Ni qué decir tiene que yo no pretendo haber sido original en el ritmo o en el metro de *El cuervo*. El primero es troqueo; el otro se compone de un verso octómetro acataléctico, alternando con un heptámetro cataléctico que, al repetirse, se convierte en estribillo en el quinto verso, y finaliza con un tetrametro cataléctico. Para expresarme sin pedantería, los pies empleados, que son troqueos, consisten en una sílaba larga seguida de una breve; el primer verso de la estancia se compone de ocho pies de esa índole; el segundo, de siete y medio; el tercero, de ocho; el cuarto, de siete y medio; el quinto, también de siete y medio; el sexto, de tres y medio. Ahora bien, si se consideran aisladamente cada uno de esos versos habrían sido ya empleados, de manera que la originalidad de *El cuervo* consiste en haberlos combinado en la misma estancia: hasta el presente no se había intentado nada que pudiera parecerse, ni siquiera de lejos, a semejante combinación. El efecto de esa combinación original se potencia mediante algunos otros efectos inusitados y absolutamente nuevos, obtenidos por una aplicación más amplia de la rima y de la aliteración.

El punto siguiente que considerar era el modo de establecer la comunicación entre el amante y el cuervo: el primer grado de la cuestión consistía, naturalmente, en el lugar. Pudiera parecer que debiese brotar espontáneamente la idea de una selva o de una llanura; pero siempre he estimado que para el efecto de un suceso aislado es absolutamente necesario un espacio estrecho: le presta el vigor que un marco añade a la pintura. Además, ofrece la ventaja moral indudable de concentrar la atención en un pequeño ámbito; ni que decir tiene que esta ventaja no debe confundirse con la que se obtenga de la mera unidad de lugar.

En consecuencia, decidí situar al amante en su habitación, en una habitación que había santificado con los recuerdos de la que había vivido allí. La habitación se describiría como ricamente amueblada: con objeto de satisfacer las ideas que ya expuse acerca de la belleza, en cuanto única tesis verdadera de la poesía.

Habiendo determinado así el lugar, era preciso introducir entonces el ave: la idea de que ésta penetrase por la ventana resultaba inevitable. Que al amante supusiera, en el primer momento, que el aleteo del pájaro contra el postigo fuese una llamada a su puerta era una idea brotada de mi deseo de aumentar la curiosidad del lector, obligándole a aguardar; pero también del deseo de colocar el efecto incidental de la puerta abierta de par en par por el amante, que no halla más que oscuridad, y que por ello puede adoptar en parte la ilusión de que el espíritu de su amada ha venido a llamar... Hice que la noche fuera tempestuosa, primero para explicar que el cuervo buscase la hospitalidad; también para crear el contraste con la serenidad material reinante en el interior de la habitación.

Así, también, hice posarse el ave sobre el busto de Pallas para establecer el contraste entre su plumaje y el mármol. Se comprende que la idea del busto ha sido suscitada únicamente por el ave; que fuese precisamente un busto de Pallas se debió en primer lugar a la relación íntima con la erudición del amante y en segundo término a causa de la propia sonoridad del nombre de Pallas.

*or ever seemed to think of doing, an original thing.* The fact is, originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation.

Of course, I pretend to no originality in either the rhythm or metre of the "Raven." The former is trochaic — the latter is octametre catalectic, alternating with heptameter catalectic repeated in the *refrain* of the fifth verse, and terminating with tetrameter catalectic. Less pedantically — the feet employed throughout (trochees) consist of a long syllable followed by a short: the first line of the stanza consists of eight of these feet — the second of seven and a half (in effect two-thirds) — the third of eight — the fourth of seven and a half — the fifth the same — the sixth three and a half. Now, each of these lines, taken individually, has been employed before, and what originality the "Raven" has, is in their *combination into stanza*; nothing even remotely approaching this combination has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual, and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principles of rhyme and alliteration.

The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven — and the first branch of this consideration was the *locale*. For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields — but it has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident: — it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place.

I determined, then, to place the lover in his chamber — in a chamber rendered sacred to him by memories of her who had frequented it. The room is represented as richly furnished — this in mere pursuance of the ideas I have already explained on the subject of Beauty, as the sole true poetical thesis.

The *locale* being thus determined, I had now to introduce the bird — and the thought of introducing him through the window, was inevitable. The idea of making the lover suppose, in the first instance, that the flapping of the wings of the bird against the shutter, is a "tapping" at the door, originated in a wish to increase, by prolonging, the reader's curiosity, and in a desire to admit the incidental effect arising from the lover's throwing open the door, finding all dark, and thence adopting the half-fancy that it was the spirit of his mistress that knocked.

I made the night tempestuous, first, to account for the Raven's seeking admission, and secondly, for the effect of contrast with the (physical) serenity within the chamber.

Hacia mediados del poema, exploté igualmente la fuerza del contraste con el objeto de profundizar la que sería la impresión final. Por eso, conferí a la entrada del cuervo un matiz fantástico, casi lindante con lo cómico, al menos hasta donde mi asunto lo permitía. El cuervo penetra con un tumultuoso aleteo.

*No hizo ni la menor reverencia, no se detuvo, no vaciló ni un minuto; pero con el aire de un señor o de una dama, colgóse sobre la puerta de mi habitación.*

En las dos estancias siguientes, el propósito se manifiesta aun más:

*Entonces aquel pájaro de ébano, que por la gravedad de su postura y la severidad de su fisonomía inducía a mi triste imaginación a sonreír: "Aunque tu cabeza", le dije, "no lleve ni capote ni cimera, ciertamente no eres un cobarde, lúgubre y antiguo cuervo partido de las riberas de la noche. ¡Dime cuál es tu nombre señorial en las riberas de la noche plutónica". El cuervo dijo: "¡Nunca más!".*

*Me maravilló que aquel desgraciado volátil entendiera tan fácilmente la palabra, si bien su respuesta no tuvo mucho sentido y no me sirvió de mucho; porque hemos de convenir en que nunca más fue dado a un hombre vivo el ver a un ave encima de la puerta de su habitación, a un ave o una bestia sobre un busto esculpido encima de la puerta de su habitación, llamarse un nombre tal como "¡Nunca más!".*

Preparado así el efecto del desenlace, me apresuro a abandonar el tono fingido y adoptar el serio, más profundo: este cambio de tono se inicia en el primer verso de la estancia que sigue a la que acabo de citar:

*Mas el cuervo, posado solitariamente en el busto plácido, no profirió..., etc.*

A partir de este momento, el amante ya no bromea; ya no ve nada ficticio en el comportamiento del ave. Habla de ella en los términos de una triste, desgraciada, siniestra, enjuta y augural ave de los tiempos antiguos y siente los ojos ardientes que le abrasan hasta el fondo del corazón. Esa transición de su pensamiento y esa imaginación del amante tienen como finalidad predisponer al lector a otras análogas, conduciendo el espíritu hacia una posición propicia para el desenlace, que sobrevendrá tan rápida y directamente como sea posible. Con el desenlace propiamente dicho, expresado en el *jamás* del cuervo en respuesta a la última pregunta del amante -¿encontrará a su amada en el otro mundo?-, puede considerarse concluido el poema en su fase más clara y natural, la de simple narración. Hasta el presente, todo se ha mantenido en los límites de lo explicable y lo real.

Un cuervo ha aprendido mecánicamente la única palabra

I made the bird alight on the bust of Pallas, also for the effect of contrast between the marble and the plumage — it being understood that the bust was absolutely *suggested* by the bird — the bust of *Pallas* being chosen, first, as most in keeping with the scholarship of the lover, and, secondly, for the sonorousness of the word, Pallas, itself.

About the middle of the poem, also, I have availed myself of the force of contrast, with a view of deepening the ultimate impression. For example, an air of the fantastic — approaching as nearly to the ludicrous as was admissible — is given to the Raven's entrance. He comes in "with many a flirt and flutter."

Not the *least obeisance* made he — not a moment stopped or stayed he,  
*But with mien of lord or lady*, perched above my chamber door.

In the two stanzas which follow, the design is more obviously carried out: —

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling  
By the *grave and stern decorum of the countenance it wore*,  
"Though thy *crest be shorn and shaven* thou," I said, "art sure no craven,  
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the nightly shore —  
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"

Quoth the Raven "Nevermore."

Much I marvelled *this ungainly fowl* to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning — little relevancy bore;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
*Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —*  
*Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,*  
With such name as "Nevermore."

The effect of the *dénouement* being thus provided for, I immediately drop the fantastic for a tone of the most profound seriousness: — this tone commencing in the stanza directly following the one last quoted, with the line,

But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only, etc.

From this epoch the lover no longer jests — no longer sees any thing even of the fantastic in the Raven's demeanor. He speaks of him as a "grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore," and feels the "fiery eyes" burning into his "bosom's core." This revolution of thought, or fancy, on the lover's part, is intended to induce a similar one on the part of the

*jamás*; habiendo huido de su propietario, la furia de la tempestad le obliga, a medianoche, a pedir refugio en una ventana donde aún brilla una luz: la ventana de un estudiante que, divertido por el incidente, le pregunta en broma su nombre, sin esperar respuesta. Pero el cuervo, al ser interrogado, responde con su palabra habitual, *nunca más*: palabra que inmediatamente suscita un eco melancólico en el corazón del estudiante; y éste, expresando en voz alta los pensamientos que aquella circunstancia le sugiere, se emociona ante la repetición del *jamás*. El estudiante se entrega a las suposiciones que el caso le inspira; mas el ardor del corazón humano no tarda en inclinarle a martirizarse, así mismo y también por una especie de superstición a formularle preguntas que la respuesta inevitable, el intolerable "*nunca más*", le proporcione la más horrible secuela de sufrimiento, en cuanto amante solitario. La narración en lo que he designado como su primera fase o fase natural, halla su conclusión precisamente en esa tendencia del corazón a la tortura, llevada hasta el último extremo: hasta aquí, no se ha mostrado nada que pase los límites de la realidad.

Pero, en los temas manejados de esta manera, por mucha que sea la habilidad del artista y mucho el lujo de incidentes con que se adornen, siempre quedan cierta rudeza y cierta desnudez que dañan la mirada de la persona sensible. Dos elementos se exigen eternamente: por una parte, cierta suma de complejidad, dicho con mayor propiedad, de combinación; por otra cierta cantidad de espíritu sugestivo, algo así como una vena subterránea de pensamiento, invisible e indefinido. Esta última cualidad es la que confiere a la obra de arte el aire opulento que a menudo cometemos la estupidez de confundir con el ideal. Lo que transmuta en prosa -y prosa de la más baja estofa-, la pretendida poesía de los que se denominan trascendentalistas, es justamente el exceso en la expresión del sentido que sólo debe quedar insinuado, la manía de convertir la corriente subterránea de una obra en la otra corriente, visible en la superficie.

Convencido de ello, añadí las dos estancias que concluyen el poema, porque su calidad sugestiva había de penetrar en toda la narración antecedente. La corriente subterránea del pensamiento se muestra por primera vez en estos versos:

*Arranca tu pico de mi corazón y precipita tu espectro lejos de mi puerta.*

*El cuervo dijo: "Nunca más".*

Quiero subrayar que la expresión "de mi corazón" encierra la primera expresión poética. Estas palabras, con la correspondiente respuesta, *jamás*, disponen el espíritu a buscar un sentido moral en toda la narración que se ha desarrollado anteriormente.

Entonces el lector comienza a considerar el cuervo como un ser emblemático pero sólo en el último verso de la última estancia puede ver con nitidez la intención de hacer del cuervo el símbolo del recuerdo fúnebre y eterno.

*Y el cuervo, inmutable, sigue instalado, siempre instalado sobre el busto plácido de Palas, justo encima de la puerta de mi habitación;*

reader — to bring the mind into a proper frame for the *dénouement* — which is now brought about as rapidly and as *directly* as possible.

With the *dénouement* proper — with the Raven's reply, "Nevermore," to the lover's final demand if he shall meet his mistress in another world — the poem, in its obvious phase, that of a simple narrative, may be said to have its completion. So far, every thing is within the limits of the accountable — of the real. A raven, having learned by rote the single word "Nevermore," and having escaped from the custody of its owner, is driven, at midnight, through the violence of a storm, to seek admission at a window from which a light still gleams — the chamber-window of a student, occupied half in poring over a volume, half in dreaming of a beloved mistress deceased. The casement being thrown open at the fluttering of the bird's wings, the bird itself perches on the most convenient seat out of the immediate reach of the student, who, amused by the incident and the oddity of the visitor's demeanor, demands of it, in jest and without looking for a reply, its name. The raven addressed, answers with its customary word, "Nevermore" — a word which finds immediate echo in the melancholy heart of the student, who, giving utterance aloud to certain thoughts suggested by the occasion, is again startled by the fowl's repetition of "Nevermore." The student now guesses the state of the case, but is impelled, as I have before explained, by the human thirst for self-torture, and in part by superstition, to propound such queries to the bird as will bring him, the lover, the most of the luxury of sorrow, through the anticipated answer "Nevermore." With the indulgence, to the utmost extreme, of this self-torture, the narration, in what I have termed its first or obvious phase, has a natural termination, and so far there has been no overstepping of the limits of the real.

But in subjects so handled, however skilfully, or with however vivid an array of incident, there is always a certain hardness or nakedness, which repels the artistical eye. Two things are invariably required — first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness — some under[[-]]current, however indefinite of meaning. It is this latter, in especial, which imparts to a work of art so much of that *richness* (to borrow from colloquy a forcible term) which we are too fond of confounding with *the ideal*. It is the *excess* of the suggested meaning — it is the rendering this the upper instead of the under[[-]]current of the theme — which turns into prose (and that of the very flattest kind) the so called poetry of the so called transcendentalists.

Holding these opinions, I added the two concluding stanzas of the poem — their suggestiveness being thus made to pervade all the narrative which has preceded them. The under-current of meaning is rendered first apparent in the lines —

"Take thy beak from out *my heart*, and take thy form from off *my door!*"

y sus ojos parecen los ojos de un demonio que medita;  
y la luz de la lámpara, que le chorrea encima, proyecta su  
sombra en el suelo;  
y mi alma, fuera del círculo de aquella sombra que yace  
flotando en el suelo,  
no podrá elevarse ya más, ¡nunca más!

1846

**E. A. Poe. Método de composición [en línea].**  
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm>  
(Hogar electrónico de Luis López Nieves [Consulta: 16  
de diciembre de 2009])

\*

Quoth the Raven "Nevermore!"

It will be observed that the words, "from out my heart," involve the first metaphorical expression in the poem. They, with the answer, "Nevermore," dispose the mind to seek a moral in all that has been previously narrated. The reader begins now to regard the Raven as emblematical — but it is not until the very last line of the very last stanza, that the intention of making him emblematical of *Mournful and Never-ending Remembrance* is permitted distinctly to be seen:

And the Raven, never flitting, still is sitting,  
still is sitting,  
On the pallid bust of Pallas just above my  
chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon's  
that is dreaming,  
And the lamplight o'er him streaming throws  
is shadow on the floor;  
And my soul *from out that shadow* that lies  
floating on the floor  
Shall be lifted — nevermore.

Text: Edgar Allan Poe, "[The Philosophy of Composition](#)" (A), *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167

**E. A. Poe. The Philosophy of Composition [en línea].**  
<<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>  
[Consultado: 16 de diciembre de 2009]

\*