



BD

Literature & Art
Literatura & Arte

ARTE / ART
Joaquín Beristáin

POESÍA / POETRY
Barbarella D'Acevedo
Ezra Viveros
Samuel E. Sinnerman

CUENTO / STORIES
Martín Torres Quezada

ENSAYO / ESSAY
Keith Grimes



16

2026
Primavera
Spring

Beyond Dimensions. N. 16, Primavera – Spring 2026.
ISBN: 979-8-89704-395-8

Publisher/director de publicaciones: Keith Grimes. Chief Editor/directora editorial: Lorena Noriega. Diseñador y editor/Creative designer and editor: Manuel Monroy Correa

1a. edición en español e inglés, 1st edition in Spanish and English. Contenido completo/Entire contents © 2026 La Confianza, LLC, except as noted below or in the text.

Imagen de portada: *La fuente de Viegeiland (2025)* de Joaquín Beristáin, usada con permiso del artista. Cover image: *La fuente de Viegeiland (2025)* by Joaquín Beristáin, used with permission of the artist.

For the article about Edna St. Vincent Millay:

Front cover of *The Masses*.

Portada del número de junio de 1917 de *The Masses*. Date: 1 June 1917 Source: (1917-06-1). "Cover." *The Masses* 9 (8): 1. (Modernist Journals Project). Author: Hugo Gellert (1892-1985)

This work is in the public domain in the United States because it was published (or registered with the U.S. Copyright Office) before January 1, 1931.

Cover photo of the *Collected Letters of Edna St. Vincent Millay* courtesy of AbeBooks

"Renaissance" by Edna St. Vincent Millay. This work is in the public domain in the United States because it was published (or registered with the U.S. Copyright Office) before January 1, 1931. Source: *Renaissance and Other Poems* (1917). Courtesy of the Poetry Foundation

The *Ballad of the Harp-weaver* by Edna St. Vincent Millay. This work is in the public domain in the United States because it was published (or registered with the U.S. Copyright Office) before January 1, 1931. Source: *The Ballad of the Harp-Weaver* (Flying Cloud Press, 1922). Courtesy of the Poetry Foundation

First Fig. This work is in the public domain in the United States because it was published (or registered with the U.S. Copyright Office) before January 1, 1931. Source: Edna St. Vincent Millay, "Figs from Thistles: First Fig" from *Poetry* 8, issue 3. (Chicago: Poetry Magazine, June 1918.)

Lovers, Mentors, and Influences. Section on Edith Wynne Matthison. Popovia, Maria. "The Greatest Queer Love Letters of all Time, Edna St. Vincent Millay and Edith Wynne Matthison & Edna St Vincent Millay's Playful Self-portrait in Verse, *The Marginalian*.org <https://www.themarginalian.org/2014/02/14/>. Brief quotes from Millay's letters are published under the Fair Use Doctrine of the US Copyright Statute

Photo of Millay by Edith Wynne Matthison. Edith Wynne Matthison in Everyman (postcard), circa 1907, Source <http://www.the-camerino-players.com/britishtheatre/EdithWynneMatthison.html>. Author: Rotary Photo. This media file is in the public domain in the United States. This applies to U.S. works whose copyright has expired, often because their first publication occurred prior to January 1, 1931, or because of a lack of notice or renewal.

Todas las demás fotografías, relatos, poemas, ensayos y traducciones se utilizan con el permiso de los autores o bajo licencia Creative Commons, según se indica en cada caso. Las citas breves se incluyen en el texto y se usan de acuerdo con las leyes de uso justo.

All other photographs, short stories, poems, essays, and translations are credited within the text. They are used with the permission of the authors or under a Creative Commons license, as indicated in the text. Short quotes are credited within the text and are used under fair use laws.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta revista debe reproducirse de ninguna forma ni por ningún medio electrónico o mecánico, incluidos los sistemas de almacenamiento y recuperación de información, sin el permiso escrito de los editores, excepto para fines de citas breves en reseñas de la revista.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means, including information storage and retrieval systems, without the prior written permission of the publisher, except for brief quotations used in a journal review.

La Confianza, LLC, 315 2d Avenue Warren, PA 16365 USA . Editorial La Confianza S DE RL DE CV, Agua Caliente, 10611 507 Aviación, Tijuana, BC, México 22014.
www.beyonddimensionsrevista.com / www.laconfianzaeditorial.com

BEYOND DIMENSIONS

REVISTA LITERARIA BILINGÜE
WRITERS FROM THE AMERICAS

Núm. 16 | N. 16 | 2026

Primavera - Spring

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

4 Eventos

5 Events

6 Carta de la directora editorial
Lorena Noriega

7 From Chief Editor
Lorena Noriega

10 Edna St. Vincent Millay: Poetry and Passion
Keith Grimes

39 Edna St. Vincent Millay: pasión y poesía
Keith Grimes (Traducido por Lorena Noriega)

60 Let us not wait (poetry)
Samuel E. Sinnerman

61 No esperemos...
Samuel E. Sinnerman (traducción del autor)

62 ARTE. Beristáin: un encuentro con Vigeland (ensayo y obra)
Joaquín Beristáin

62 ART. Beristáin: An Encounter with Vigeland (essay and work)
Joaquín Beristáin (Translated by Keith Grimes)

78 Por esos niños (poema)
Barbarella D'Ácevedo

79 For Those Children (poem)
Barbarella D'Ácevedo (Translated by Keith Grimes)

- 80** Ladrón que roba a ladrón (cuento).
Martín Torres Quezada
- 96** Thief Stealing From Thief (short story)
Martín Torres Quezada (Translated by Keith Grimes)
- 110** Tres poemas
Ezra Viveros
- 111** Three poems
Ezra Viveros (Translated by Manuel Monroy Correa)
- 118** Moscas (cuento)
Armando Pinzón
- 129** Flies (short story)
Armando Pinzón (Translated by Keith Grimes)
- 140** Autoras y autores en este número
- 141** Contributors in this issue
- 144** Libros publicados por Beyond Dimensions
Books published by Beyond Dimensions



...es una revista literaria bilingüe trimestral, tanto en línea como impresa. *Beyond Dimensions* es también sello literario de Editorial La Confianza, publicando libros de narrativa de poesía, de ensayo; distribuyéndose desde su sitio web y de forma impresa, en México y los Estados Unidos.



...is a quarterly bilingual literary magazine, both online and printed. *Beyond Dimensions* is also an imprint of La Confianza, LLC with narrative, poetry, and essay books. It is distributed through its website and has a printed version in Mexico and The United States.

Eventos

Febrero - Marzo

PRESENTACIONES EDITORIALES

Animal de musgo que sueña lo salvaje de Mercedes Bautista

Jueves 12 de marzo,

Librería Polilla, Roma Nte. CDMX.

(con Maricela Guerrero, Lucía Pi Cholula y la autora)

Sed de chela y hambre de botana de Héctor Cobá

Sábado 21 de marzo,

Feria Internacional de la Lectura Yucatán, Yucatán

(con Alberto Vázquez Sánchez, Rafael Gómez Chi y el autor)

Alucinaciones auditivas de Alejandra Estrada Velázquez

Sábado 27 de marzo en Librería U-Tópicas, CDMX.

(con María Cruz, Iván Vivanco y la autora)

*

Domingo 29 de marzo, Centro Cultural Urbano,

Cuauhtitlán Izcalli, Estado de México.

(con Manuel Monroy Correa, Víctor M. Hernández y la autora)

FIRMA DE LIBROS

Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, 2026.

(Alejandra Estrada Velázquez, Hugo Garduño,

Manuel Monroy Correa, Rogelio Perusquía)

Events

February - March

BOOK PRESENTATIONS

Animal de musgo que sueña lo salvaje by Mercedes Bautista
Thursday 12, March,
Polilla bookstore, Roma Nte. CDMX.
(with Maricela Guerrero, Lucía Pi Cholula, and the author)

Sed de chela y hambre de botana by Héctor Cobá
Saturday 21, March.
Internacional Reading Fair of Yucatán, Yucatán.
(with Alberto Vázquez Sánchez, Rafael Gómez Chi, and the author)

Alucinaciones auditivas by Alejandra Estrada Velázquez
Saturday 27, March at U-Tópicas bookstore, CDMX.
(with María Cruz, Iván Vivanco, and the author)

Sunday 29, March, Centro Cultural Urbano,
Cuauhtitlán Izcalli, Estado de México.
(with Manuel Monroy Correa, Víctor M. Hernández, and the author)

BOOK SIGNING

Palacio de Minería International Book Fair 2026
(Inés Parra, Alejandra Estrada Velázquez,
Hugo Garduño, Manuel Monroy Correa, Rogelio Perusquía)

Carta de la directora editorial

Querida comunidad lectora:

La primavera nos convoca a la apertura: a mirar de nuevo, a leer con otros ojos, a permitir que la sensibilidad se renueve. Es un tiempo en el que lo latente emerge y lo invisible encuentra forma, recordándonos que todo proceso creativo es también un acto de transformación.

En esta edición celebramos el encuentro entre arte y literatura, donde la palabra y la pintura no solo coexisten, sino que se enriquecen mutuamente en un diálogo constante. Ambas prácticas, desde sus propios lenguajes, nos invitan a habitar la experiencia estética desde múltiples dimensiones: la emoción, la memoria, la intuición y la reflexión.

En estas páginas encontrarán una cuidada selección de poesía, cuento y ensayo, voces que se entrelazan para abrir distintas rutas de lectura. Cada texto propone una mirada, una pausa, una pregunta; juntos, configuran un paisaje diverso que invita a la exploración y al descubrimiento.

También nos invita a explorar a través de la sección de arte, donde la pintura se presenta como una extensión viva del universo literario. Lejos de ilustrar, las obras dialogan, contrastan y expanden, generando nuevas resonancias entre lo visual y lo escrito.

Agradecemos profundamente a nuestras lectoras y lectores por su constante apoyo. Gracias a ustedes, este espacio continúa creciendo como un territorio compartido donde las palabras y las imágenes encuentran su lugar.

Con gratitud y entusiasmo,



Lorena Noriega

From the Chief Editor

Dear reading community,

Spring calls us toward openness—to see anew, to read with different eyes, and to allow our sensibilities to renew themselves. It is a time when what lies dormant begins to emerge, reminding us that every creative process is also an act of transformation.

In this issue, we celebrate the meeting point between art and literature, where word and painting do not simply coexist, but enrich one another through an ongoing dialogue. Each, through its own language, invites us to engage with the aesthetic experience across multiple dimensions: emotion, memory, intuition, and reflection.

Within these pages, you will find a carefully curated selection of poetry, short fiction, and essays that intertwine to open diverse paths of reading. Each text offers a perspective, a pause, a question; together, they shape a landscape that invites exploration and discovery.

It also invites us to explore through the art section, where painting appears as a living extension of the literary world. Rather than illustrating, the works converse, contrast, and expand, creating new resonances between the visual and the written.

We deeply thank our readers for their continued support. Because of you, this space continues to grow as a shared territory where words and images find their place.

With gratitude and enthusiasm,



Lorena Noriega

Edna St. Vincent Millay: Poetry and Passion

Keith Grimes

Edna St. Vincent Millay is one of the most influential voices in the history of American poetry, renowned for her lyrical brilliance, bold individuality, and unwavering devotion to social causes. Her life and works inspire readers, scholars, and artists, reflecting the complexities of love, freedom, and activism in the early twentieth century.

Millay's poetic achievements and passionate commitment to social issues have left a lasting impression on American literature. Through her art, she explored themes of love, freedom, and activism, establishing herself as a unique and powerful figure whose influence continues to resonate throughout generations.

Born on February 22, 1892, in Rockland, Maine, Edna Millay was the eldest daughter of Cora Lounella Buzzell and Henry Tolman Millay. Her parents' marriage was troubled, and they divorced when she was young, leaving her mother to raise her and her two sisters, Norma and Kathleen, in modest circumstances. Cora, a nurse, became Millay's primary influence, nurturing her literary talents and encouraging independence and intellectual curiosity. The Millay household was unconventional, filled with books and music, fostering the children's early interest in poetry and performance.

Cora's intellectual curiosity and love of literature deeply influenced her young children's upbringings, as

she encouraged independent thought, fostered a passion for books and music, and created a nurturing environment that valued learning and creativity. Norma was an actor performing with the Provincetown Players and later on Broadway. Kathleen was an accomplished poet and novelist.

Education

Millay's academic journey began in local Maine schools, where her innate talent was evident. In 1912, when she was just nineteen years old, she submitted her celebrated poem "Renaissance" to a national poetry contest sponsored by *The Lyric Year*, an annual anthology seeking to discover new poetic talent. She earned national attention, leading to her acceptance at Vassar College.

The Lyric Year was an annual literary journal, published from 1912 to 1914 by Mitchell Kennerly, a prominent New York publisher, dedicated to discovering and promoting new poetic talent. During its brief run, it provided a platform for emerging poets, helping launch their careers by publishing their work and introducing them to a wider audience. It gained national attention by sponsoring poetry contests. Its influence was particularly notable in early twentieth-century American literary circles, serving as a springboard for writers seeking recognition and support.

"Renaissance" is an ambitious and deeply philosophical meditation on the nature of suffering, empathy, and spiritual awakening. Written in rhymed couplets, the poem explores transcending one's limitations and feeling a profound connection with all living things. Although

“Renaissance” did not win the contest’s top prize—much to the surprise of readers and critics—it received widespread acclaim, and many believed it deserved first place. The controversy surrounding the judging brought Millay significant publicity, and her powerful reading of the poem at the award ceremony further cemented her reputation as a promising young poet. The attention “Renaissance” attracted played a crucial role in Millay’s subsequent acceptance to Vassar College and launched her literary career.

Vassar College, founded in 1861 in Poughkeepsie, New York, was one of the first degree-granting institutions of higher education for women in the United States. Known for its rigorous academics and commitment to progressive ideals, Vassar became a notable center for nurturing creative minds and fostering intellectual independence. During Millay’s time, the college was gaining national recognition for its liberal arts curriculum and vibrant campus life.

Among the influential professors Millay encountered were Laura J. Wylie, a respected English scholar known for her support of women’s education; Ella M. F. Russell, who encouraged young writers; and Gertrude Buck, whose innovative approaches to rhetoric and composition left a lasting mark on Millay and her contemporaries. These mentors helped shape Millay’s literary development and inspired her enduring commitment to the arts and social issues.

Millay matriculated at Vassar in 1913. At Vassar, Millay thrived, honing her craft, participating in theatrical productions, and developing her distinctive poetic voice. She graduated in 1917, despite occasional clashes with

the college administration over her rebellious spirit and unconventional behavior, which would later become hallmarks of her public persona.

Early Career

During her early literary ascent, Millay contributed several poems to *The Masses*, the influential radical magazine of the 1910s. Among her best-known works published in its pages were “The Philosopher” and “Interim,” both appearing in 1917. These poems embodied Millay’s signature style: lyrical intensity, emotional candor, and a keen engagement with themes of love, freedom, and social conscience. *The Masses* provided Millay a vibrant platform for her voice at a pivotal moment in American literary history, placing her alongside other progressive poets and thinkers of her era.

The Masses was a pioneering American magazine published monthly from 1911 to 1917, renowned for its radical political stance and commitment to social change. Edited by a collective of writers and artists, it became a leading voice for progressive causes, championing labor rights, social justice, and artistic experimentation. The magazine featured contributions from prominent figures such as John Reed, Max Eastman, and Floyd Dell, as well as striking artwork by illustrators like



Art Young and Boardman Robinson. Its blend of provocative essays, bold cartoons, and innovative poetry positioned *The Masses* at the forefront of early twentieth-century American intellectual life and the burgeoning modernist movement. The publication was eventually shut down by the U.S. government under the Espionage Act due to its outspoken opposition to World War I. Still, its legacy endures as a symbol of artistic and political dissent.

Millay published numerous collections of poetry, including “A Few Figs from Thistles” and “The Harp-Weaver and Other Poems,” which won her the Pulitzer Prize for Poetry in 1923. Millay also wrote plays and essays, becoming a prominent literary figure in the early twentieth century.

Millay was also known for translating French works into English, most notably Charles Baudelaire’s poetry. Her translation of Baudelaire’s poetry was a significant milestone in her literary pursuits. Baudelaire, a renowned French poet best known for his collection “*Les Fleurs du mal*” (“The Flowers of Evil”), greatly influenced modern poetry with his innovative style and exploration of themes such as beauty, decadence, and existential longing. Millay admired Baudelaire’s lyricism and sought to bring his evocative verses to English-speaking audiences, capturing both the intricate rhythms and the emotional intensity of his work.

Her translation required not only linguistic skill but also a deep appreciation for the nuances of French poetry and the ability to render them faithfully in English. Millay’s efforts were praised for their accuracy and poetic sensibility, helping to introduce Baudelaire’s artistry

to a broader readership. This project reinforced Millay's reputation as a versatile and accomplished literary figure, capable of bridging cultural and linguistic divides through her writing.

In addition to Baudelaire, Millay's interest in translation reflected her broader engagement with European literature and her desire to expand the boundaries of American poetry. Her work as a translator complemented her original poetry and plays, demonstrating her intellectual curiosity and dedication to literary excellence.

In addition to her creative work, she was an activist, advocating for social causes such as women's rights and pacifism. Millay's reputation extended beyond her writing, as she was recognized for her performances, lectures, and involvement with the literary and artistic circles of Greenwich Village and beyond.

Participation in Readings, Lectures, and Performances

Millay's reputation extended beyond her writing, as she was recognized for her performances, lectures, and involvement with the literary and artistic circles of Greenwich Village and beyond. She frequently gave public readings of her poetry, captivating audiences with her expressive voice and dramatic presence.

For example, Millay was renowned for her powerful performances at venues such as the MacDowell Colony, the Yaddo artists' retreat, and numerous literary salons in Greenwich Village, where she would recite poems like "Renascence," "First Fig," and "The Ballad of the Harp-

Weaver.”

The MacDowell Colony, a prestigious artists’ residency in Peterborough, New Hampshire, was founded in 1907 and has been in continuous operation since then. As of 2026, the residency has been supporting artists for 119 years.

MacDowell has hosted a wide range of other influential figures throughout its history, including Leonard Bernstein, Aaron Copland, Thornton Wilder, and Alice Walker. Many recipients of MacDowell’s residencies have gone on to win prestigious awards, such as Pulitzer Prizes, National Book Awards, and MacArthur Fellowships. The colony’s impact extends beyond individual achievements, as it has helped shape the United States’ cultural landscape by nurturing generations of creative talent.

Yaddo, another celebrated artists’ retreat, is situated in Saratoga Springs, New York. Established in 1900, Yaddo has long served as a sanctuary for writers, composers, visual artists, and other creative professionals seeking solitude and inspiration. Residencies are open to both emerging and established artists from the United States and abroad.

Literary Events

In Greenwich Village, Millay became a central figure among Bohemian writers, artists, and intellectuals, participating in lively debates and championing progressive causes. Millay immersed herself in the vibrant artistic community that flourished in lower Manhattan during

the early twentieth century. The Village was a hub for avant-garde creativity, political activism, and social experimentation, attracting free thinkers and radicals from across the country. Millay was closely associated with notable literary and political circles, including contributors to the radical magazine *The Masses* and the Provincetown Players theater group. She formed friendships and collaborations with influential figures such as Floyd Dell, John Reed, and Susan Glaspell. Through her poetry readings, public lectures, and theatrical performances, Millay advocated for women's rights, pacifism, and sexual freedom. Her wit, charisma, and commitment to social justice made her a beloved icon of the Village's bohemian scene, and her Greenwich Village years played a crucial role in shaping both her literary output and her public persona as a bold and outspoken cultural leader.

Literary salons in Greenwich Village were informal gatherings held in homes, cafes, and cultural venues throughout lower Manhattan, especially in the early twentieth century. These salons brought together writers, poets, artists, and intellectuals for lively discussions, readings, and performances. Greenwich Village itself was a vibrant hub of bohemian culture and progressive ideas, providing a welcoming space for Millay and her contemporaries to share their work and engage with audiences.

Her readings often drew large crowds and were praised by critics for their emotional intensity and theatrical flair. These public events reinforced her status as a leading figure in American literary circles.

Millay's performances were celebrated for their theatrical flair, blending her poetic talents with her background in stage acting, which she developed during her years

at Vassar College. In Greenwich Village, she became a central figure among bohemian writers, artists, and intellectuals, participating in lively debates and championing progressive causes. She was a central figure in additional venues, including homes, cafes, and cultural spaces throughout lower Manhattan.

Minetta Tavern: Located at 113 MacDougal Street in Greenwich Village was established in 1937 by Eddie “Minetta” Sieveri. Over the decades, the tavern became a well-known gathering place for poets, writers, and artists, celebrated for its literary clientele and bohemian atmosphere. Notable figures who frequented Minetta Tavern include Ernest Hemingway, Ezra Pound, E.E. Cummings, and Dylan Thomas. Its cozy, vintage ambiance and proximity to other Village landmarks made it a favored spot for informal readings, lively discussions, and creative exchanges among the artistic community. The original Minetta Tavern closed in 2008, after which it was renovated and reopened under new ownership.

Caffe Cino: Located at 31 Cornelia Street in Greenwich Village, Caffe Cino was founded in and operated by Joe Cino in 1958. It quickly became recognized as the birthplace of off-off-Broadway theater, providing an experimental stage for writers, performers, and directors who sought creative freedom outside the mainstream. The intimate coffeehouse setting fostered informal readings, discussions, and performances, attracting a vibrant community of artists and bohemians. Notable acts and playwrights associated with Caffe Cino include Lanford Wilson, Sam Shepard, and Robert Patrick, whose early works were presented there. The venue played a crucial role in launching the careers of many artists and in shap-

ing the avant-garde theatrical movement in New York City.

The Village Vanguard: Though best known for jazz, this iconic club also hosted poetry readings and literary events. Located at 178 Seventh Avenue South in Greenwich Village, New York City. The Village Vanguard was founded by Max Gordon in 1935. It has been in continuous operation since its opening and is renowned as one of the world's most famous jazz clubs. Over the decades, the Vanguard has hosted an extraordinary list of notable guests and performers, including John Coltrane, Miles Davis, Thelonious Monk, Bill Evans, Sonny Rollins, and countless other legendary jazz musicians. Its intimate, triangular basement setting and commitment to live music have made it a cornerstone of New York's cultural and artistic scene.

The club also hosted poetry readings and literary events. In addition to Millay, writers and poets such as Allen Ginsberg, whose readings helped fuel the Beat Generation's presence in Greenwich Village, have appeared at the Vanguard. Other notable literary figures who have given readings or participated in events at the Village Vanguard include Frank O'Hara, Amiri Baraka (LeRoi Jones), and Kenneth Koch. These appearances contributed to the club's reputation as a vibrant cultural hub for both music and literature, drawing creative minds from across New York City's artistic community.

Minetta Tavern: Located at 113 MacDougal Street in Greenwich Village, was established in 1937 by Eddie "Minetta" Sieveri. It operated as a beloved café and restaurant for decades, closing in 2008, then reopened

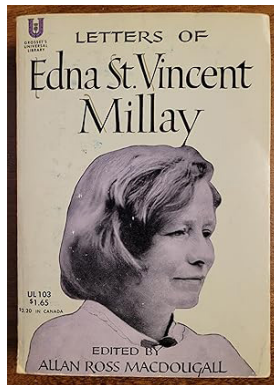
under new ownership after renovation. The tavern was famous for attracting poets, writers, and artists, cultivating a bohemian atmosphere and serving as a gathering place for literary figures. Notable guests, including Millay, were Ernest Hemingway, Ezra Pound, E.E. Cummings, and Dylan Thomas, who frequented the tavern for its cozy, vintage ambiance and proximity to other Village landmarks, making it a favored spot for informal readings, lively discussions, and creative exchanges among the artistic community.

Private Apartments in the Village: Many salons were hosted by writers or patrons in their homes, such as the gatherings organized by Floyd Dell, where Millay and her contemporaries shared new work and debated ideas.

The Liberal Club: The Liberal Club was one of Greenwich Village's most influential intellectual and social centers during the early twentieth century. Originally located at 137 MacDougal Street, the club attracted a diverse community of writers, radicals, artists, and activists who gathered to exchange ideas, debate progressive causes, and foster creative collaborations. The club was known for its open-door policy, welcoming anyone interested in free thought and social reform, regardless of background or status. Notable figures, in addition to Millay, included John Reed, Max Eastman, and Upton Sinclair, who participated in the club's events, contributing to its reputation as a breeding ground for avant-garde literature, political activism, and social experimentation.

Residences and Their Impact

Millay's adult life was marked by several notable residences. After her time at Vassar, she moved to New York City, immersing herself in the vibrant Greenwich Village literary scene. In 1925, she and her husband purchased Steepletop, a farm in Austerlitz, New York, which became her primary residence and creative retreat. Steepletop provided Millay with solace and inspiration, and she wrote many of her later works there. The property is now preserved as a museum dedicated to her legacy.



Personal Relationships

In 1923, Millay married Eugen Jan Boissevain, a Dutch-born businessman known for his progressive views, cosmopolitan background, and ardent advocacy of women's rights. Boissevain was previously married—his first wife, feminist activist Inez Milholland, had died in 1916—and

he brought to the relationship a deep appreciation for intellectual freedom and social reform. Their marriage was unconventional, characterized by mutual respect, independence, and a shared commitment to personal and artistic autonomy. Both Millay and Boissevain agreed to maintain their individuality, openly accepting Millay's desire for creative solitude and occasional romantic freedom, which allowed her to pursue her literary and personal passions without constraint.

Boissevain played a central role in supporting Millay's career. He managed her public engagements, handled correspondence, and shielded her from the demands of fame, ensuring she had the time and space necessary to write. He also oversaw the restoration and running of their home, Steepletop, in Austerlitz, New York, where Millay composed many of her later works. Boissevain's devotion extended to Millay's physical and emotional well-being, especially during periods of illness and exhaustion stemming from her intensive work schedule and public commitments.

The couple's partnership endured for over twenty-five years. Boissevain's unwavering support and nurturing presence were crucial as Millay navigated the complexities of a literary life, public scrutiny, and personal challenges. His death in 1949 was a profound loss for Millay; she was devastated by his passing, and the grief contributed significantly to her own decline in health and productivity during her remaining years.

Millay was known for her passionate and unconventional romantic involvements, often rejecting societal norms in favor of personal freedom. Her relationships with both men and women, including brief affairs with

poets and intellectuals, contributed to her reputation as a fiercely independent and modern woman. Among her notable lovers were George Dillon and the journalist Floyd Dell. Millay's close friendships with her sisters and her mother were equally important, providing emotional support throughout her life.

Throughout her career, Millay benefited from the guidance of several mentors and influential figures. Her mother, Cora, remained her lifelong confidante and supporter. Literary contemporaries such as Floyd Dell and John Reed, both associated with the Greenwich Village bohemian scene and the radical magazine *The Masses*, played pivotal roles in shaping her early career and political outlook.

Literary contemporaries such as Floyd Dell and John Reed, both associated with the Greenwich Village bohemian scene and *The Masses*, played pivotal roles in shaping her early career and political outlook. Floyd Dell, in particular, was a prominent novelist, critic, and editor deeply involved in the progressive movements of the early twentieth century. Known for his advocacy of social reform and literary experimentation, Dell was a central figure in Greenwich Village's intellectual circles. He often hosted salons in his apartment, where Millay and other writers gathered to share their work and engage in spirited debates about politics, art, and society. Dell's encouragement and editorial guidance were instrumental in helping Millay navigate the literary world, and their friendship provided her with valuable support as she developed her poetic voice and progressive ideals. In addition to his role as a mentor and friend, Floyd Dell was also Millay's lover for a time during her early years

in Greenwich Village. Though their affair was relatively brief, it was significant in shaping both Millay's emotional life and her literary development, as Dell's encouragement and affection provided her with confidence and support during a formative period of her career.

Millay's relationship with George Dillon was both romantic and deeply collaborative. Dillon, a poet and editor, met Millay in the late 1920s, and their connection quickly blossomed into an intense affair. Millay's affair with Dillon inspired several of her later sonnets, reflecting the emotional complexity and artistic collaboration of their relationship.

Another friend, Dorothy Parker, widely known as "Dot" Parker, was a celebrated poet, writer, and critic who became a central figure in New York's literary scene during the early twentieth century. Renowned for her sharp wit and satirical style, Parker contributed to publications such as *Vanity Fair* and *The New Yorker*, and was a founding member of the Algonquin Round Table—a group of influential writers, journalists, and actors who gathered regularly at the Algonquin Hotel to exchange ideas and clever banter. Her poetry and short stories often explored themes of love, heartbreak, and urban life, winning her acclaim and numerous awards. Her outspoken views, sardonic humor, and commitment to social justice made her an influential voice among artists and intellectuals of her era.

In addition to her relationships with men and platonic relationships with women, Millay also formed intimate connections with women, reflecting her openness to love regardless of gender. Notably, she was romantically involved with the writers and artists who frequented the

Village, including close emotional and possibly romantic bonds with women such as a journalist (not the famous actor), Katharine Hepburn, and fellow poet Elinor Wylie. These relationships, though often kept private in her era, were significant in Millay's personal and creative life, further contributing to her reputation as a trailblazer who challenged conventional expectations of love and identity.

In 1917, during her final year at Vassar College, Millay met and befriended Edith Wynne Matthison, the British silent film actress who was fifteen years older than Millay. Millay was immediately captivated by Matthison's passionate spirit, striking beauty, and sophisticated style. What began as a platonic admiration soon deepened into a powerful romantic infatuation. Matthison, known for her unapologetic embrace of life's pleasures, reciprocated Millay's feelings, culminating in a kiss and an invitation to her summer home. This blossoming relationship sparked a series of intensely expressive letters. These letters, preserved in *The Letters of Edna St. Vincent Millay*, along with Millay's reflections on her love of music and her playfully lewd self-portrait, capture the unique blend of passionate longing and proud vulnerability that defines the experience of falling in love.

Millay's correspondence with Edith reflected her uncompromising honesty. She cautioned Edith that her candor stemmed from the authenticity she felt when thinking of her, writing, "Listen; if ever in my letters to you, or in my conversation, you see a candor that seems almost crude, — please know that it is because when I think of you I think of real things, & become honest, — and quibbling and circumvention seem very inconsider-

able.”

Millay’s letters were filled with heartfelt appeals. She implored Edith, “I will do whatever you tell me to do. ... Love me, please; I love you. I can bear to be your friend. So ask of me anything. ... But never be ‘tolerant,’ or ‘kind.’ And never say to me again — don’t dare to say to me again — ‘Anyway, you can make a trial’ of being friends with you! Because I can’t do things that way. ... I am conscious only of doing the thing that I love to do — that I have to do — and I have to be your friend.”

Millay articulated the emotional intensity and “proud surrender” that accompanies genuine love, writing, “You wrote me a beautiful letter, — I wonder if you meant it to be as beautiful as it was. — I think you did; for somehow I know that your feeling for me, however slight it is, is of the nature of love. ... nothing that has happened to me for a long time has made me so happy as I shall be to visit you sometime. — You must not forget that you spoke of that, — because it would disappoint me cruelly. ... I shall try to bring a few quite nice things with me; I will get together all that I can, and then when you tell me to come, I will come, by the next train, just as I am. This is not meekness, be assured; I do not come naturally by meekness; know that it is a proud surrender to you; I don’t talk like that to many people.”

George Dillon was an accomplished poet and editor, best known for his collaborations with Millay. His poetry often explored themes of love, loss, and existential reflection, earning him recognition with works such as “The Flowering Stone,” which won the Pulitzer Prize

for Poetry in 1932. Dillon also co-translated “Flowers of Evil” by Charles Baudelaire with Millay, bringing French symbolism to an English-speaking audience and making a significant contribution to literary translation. His style was marked by lyrical intensity and emotional depth, resonating with readers and critics alike.

Self-portrait

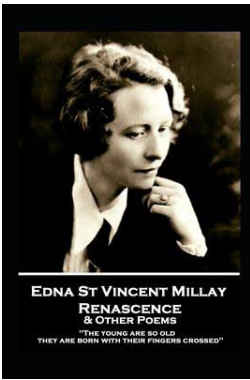
In July 1920, Millay spent an evening with two of her close friends: poet John Peale Bishop and Edmund Wilson, the esteemed literary critic and Vanity Fair’s managing editor. The group entertained themselves by composing poetic self-portraits, a creative exercise that allowed each participant to explore their own character through verse. Millay’s contribution stood out, capturing her lively spirit, acute self-awareness, and easy embrace of sensuality. This poetic self-portrait was published in her Letters.

E. St. V. M.

Hair which she still devoutly trusts is red.
Colorless eyes, employing
A childish wonder
To which they have no statistic
Title.
A large mouth,
Lascivious,
Aceticized by blasphemies.
A long throat,
Which will someday
Be strangled.

Thin arms,
In the summer-time leopard
With freckles.
A small body,
Unexclamatory,
But which,
Were it the fashion to wear no clothes,
Would be as well-dressed
As any.

“Renaissance” is a deeply philosophical and introspective poem that explores themes of suffering, empathy, and spiritual awakening. The poem is structured in rhymed couplets and begins with the speaker surveying a panoramic landscape, capturing the world’s physical beauty through striking and precise imagery. As the poem progresses, the speaker’s perspective shifts; she experiences a profound transformation, feeling the pain and struggles of all living things. This journey from detached observation to intense empathy is central to the poem’s emotional power.



Millay uses vivid sensory descriptions to immerse readers in both the natural world and the speaker’s inner turmoil. The poem’s language is evocative and lyrical, creating a sense of expansiveness and interconnectedness.

“Renaissance” ultimately suggests that true understanding and renewal come from transcending personal boundaries and embracing the suffering and joy of others. The poem’s emotional depth lies in its portrayal of

awakening—not just to the beauty of the world, but also to its sorrows, and the possibility of spiritual rebirth. This combination of philosophical insight and expressive imagery is why “Renascence” is regarded as a landmark in Millay’s career and American poetry.

“Renascence” exemplifies Millay’s skillful use of poetic devices to evoke both the physical landscape and the speaker’s evolving emotional state. Structurally, the passage is composed in rhymed couplets, giving the poem a musical rhythm and flow. This regular rhyme scheme (AA, BB, etc.) and meter (primarily iambic tetrameter) create a sense of order and harmony, mirroring the speaker’s initial perception of the world as “wide and fair and free.”

Millay’s imagery is vivid and precise: she describes “three long mountains and a wood,” “three islands in a bay,” a “sky of pale blue,” and a “ground of brown and green.” These sensory details immerse the reader in the speaker’s panoramic vision, emphasizing the vastness and beauty of the natural world. The repetition of phrases like “And all the world was...” builds a refrain that anchors each stage of the speaker’s journey, reinforcing the cyclical nature of perception and transformation.

The poem’s language transitions from celebration to sorrow as the speaker’s vision broadens and deepens. The initial lines convey a sense of belonging and joy (“And all the world belonged to me”), but as “tears” cloud her eyes, the tone shifts to loss and alienation (“And all the world was nothing to me”). This change is heightened by Millay’s use of contrast and repetition, which underscore the emotional movement from fullness to emptiness and then to renewal.

Millay's diction is simple yet lyrical, combining everyday words with poetic phrasing to achieve clarity and resonance. The interplay between sight and feeling is central: the speaker's observations of earth and sky become metaphors for inner states. The horizon, described as "thin and fine," symbolizes both the limits of perception and the possibility of expansion. The poem's cyclical structure—moving from wholeness to loss and back to wholeness—reflects its central theme of spiritual rebirth.

Finally, the poem demonstrates Millay's talent for blending narrative and lyric forms. The poem unfolds as a story of awakening, but its musicality and repetition create an emotional atmosphere that transcends mere description. The world's call to the speaker ("the world was calling back to me") signals a return to hope and belonging, encapsulating the poem's message that renewal comes through empathy and connection.

"The Ballad of the Harp-Weaver"
(fragment)

Men say the winter
Was bad that year;
Fuel was scarce,
And food was dear.
A wind with a wolf's head
Howled about our door,
And we burned up the chairs
And sat on the floor.

All that was left us
Was a chair we couldn't break,
And the harp with a woman's head
Nobody would take,

For song or pity's sake.

The night before Christmas
I cried with the cold,
I cried myself to sleep
Like a two-year-old.

And in the deep night
I felt my mother rise,
And stare down upon me
With love in her eyes.

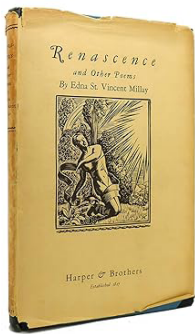
I saw my mother sitting
On the one good chair,
A light falling on her
From I couldn't tell where,

Looking nineteen,
And not a day older,
And the harp with a woman's head
Leaned against her shoulder.

Her thin fingers, moving
In the thin, tall strings,
Were weav-weav-weaving
Wonderful things.

The Ballad of the Harp-Weaver was initially published in *Vanity Fair* in June 1922. The narrative presents a somber, fairy-tale-like account centered on the recollections of a boy who, with his widowed mother, experiences poverty. Throughout its thirty stanzas, he reflects on their hardships and his mother's ultimate sacrifice.

The work is a distinguished narrative poem, noted for its emotional depth and literary significance. It was



awarded the Pulitzer Prize for Poetry in 1923. The poem centers on the relationship between a mother and her son, exploring themes of poverty, maternal sacrifice, and love through vivid storytelling and lyrical language.

The narrative unfolds as the mother, facing dire poverty, laments her inability to provide clothing for her son. The only possessions in their home are a loaf-end of bread and a harp with a woman's head, both symbolizing scarcity and longing. The harp, an object imbued with mystery and magic, becomes central to the poem's emotional arc. The mother's promise that her son will have new clothes is echoed throughout the poem, manifesting as a refrain that captures both hope and desperation.

After the mother's death, the son is left alone with the harp and bread. The harp, seemingly animated by the mother's spirit, sings a promise of new clothes to the boy. This supernatural element elevates the poem, suggesting that love and sacrifice transcend material limitations—even death. The mother's love is immortalized in the harp's song, providing her son with comfort and a sense of provision.

Millay's use of repetition, simple diction, and a ballad structure gives the poem a timeless, folkloric quality. The imagery is stark yet powerful, underscoring the house's emptiness and the harp's significance. The poem's emotional impact lies in its depiction of maternal devotion: the mother's inability to provide physically is compensated by her enduring spiritual presence and love.

Overall, “The Ballad of the Harp-Weaver” is a moving exploration of the bonds between mother and child, the persistence of hope in hardship, and the transformative power of love. Its blend of realism and fantasy, coupled with Millay’s lyrical style, ensures its place as a classic in American poetry.

Other Works

Millay’s works span lyric poetry, sonnets, verse dramas, and collections that reflect both her personal experiences and her social activism. Her poetry is celebrated for its emotional intensity, technical skill, and its bold engagement with themes of love, loss, and independence.

Other significant works include “A Few Figs from Thistles” (1920), known for its feminist themes, “The Buck in the Snow” (1928), and the verse drama “Aria da Capo.” Millay’s mastery of the sonnet form, combined with her candid explorations of love and mortality, solidified her place in American literary history.

Political Views and Activism

A passionate advocate for social causes, Millay supported women’s suffrage, pacifism, and, later, American involvement in World War II. Her poetry often served as a vehicle for her political convictions, and she spoke publicly against censorship and in favor of civil liberties. Millay’s activism sometimes drew controversy, especially her support for the Allied war effort, but she remained

steadfast in her belief that art and politics were inextricably linked.

Millay specifically supported several social causes and groups throughout her life. She was a strong advocate for women's suffrage, actively supporting the movement to secure women's right to vote in the United States. Millay also championed pacifism early in her career, aligning herself with those who opposed war and promoted peace. Later, during World War II, she shifted her stance and publicly supported American involvement in the war, expressing solidarity with the Allied forces against fascism. In addition to these causes, Millay spoke out for civil liberties, opposing censorship and standing up for the protection of free expression. Her activism often placed her alongside progressive groups and organizations dedicated to social justice, women's rights, and freedom of speech.

Beyond "A Few Figs from Thistles," Millay authored several notable works that embody feminist themes and challenge conventional expectations of women. "The Buck in the Snow" (1928) is a collection that demonstrates Millay's sensitivity to female experience and emotional autonomy. Her verse drama "Aria da Capo" also contains elements of social critique, revealing her commitment to questioning norms and highlighting women's voices.

Contemporary critics and scholars often highlight Millay's pioneering role in early twentieth-century feminism. Her poetry and personal life challenged traditional gender norms, embracing female autonomy, sexual freedom, and artistic independence at a time when such

stances were considered radical. Millay's work, particularly in collections like "A Few Figs from Thistles," is frequently cited as a bold assertion of women's rights to self-expression and agency. Today, she is celebrated not only for her literary achievements but also as a forerunner of modern feminist thought, inspiring new generations to explore the intersections of gender, creativity, and personal freedom.

Modern feminist commentators note that Millay's unapologetic embrace of sensuality and refusal to conform to societal expectations offered a powerful model for women writers and readers alike. Her legacy continues to resonate in contemporary discussions about women's voices in literature, autonomy in relationships, and the ongoing struggle for equality.

Figs from Thistles: First Fig

My candle burns at both ends;
It will not last the night;
But ah, my foes, and oh, my friends—
It gives a lovely light!

"First Fig" is one of Edna St. Vincent Millay's most iconic and frequently quoted poems, serving as the opening verse in her collection *A Few Figs from Thistles* (1920). Written during a period of personal and artistic liberation, the poem reflects Millay's embrace of unconventional living and her rejection of societal norms for women. The striking metaphor—"My candle burns at both ends"—became a symbol of youthful exuberance, independence, and the willingness to live intensely, even at the risk of self-destruction.

The poem's brevity and clarity encapsulate Millay's philosophy of savoring life's beauty despite its fleeting nature. It resonated with audiences in the early twentieth century, especially those inspired by the growing feminist movement and changing attitudes toward women's autonomy and creative expression. "First Fig" continues to be celebrated for its bold assertion of individual agency and its enduring cultural impact.

Later Years and Death

The final years of Millay's life were marked by personal challenges, including chronic health issues, addiction, and grief following Boissevain's death in 1949. Despite these struggles, she continued to write and publish, though the intensity of her output waned. Millay died on October 19, 1950, at Steepletop, from a heart attack following a fall. Her passing marked the end of an era, but her impact endures.

Legacy

Millay's poetry and legacy remain vibrant, celebrated for their emotional depth and intellectual rigor. Her fearless approach to life and art challenged conventions, opening doors for future generations of writers, especially women. Millay's works are widely studied, her residence at Steepletop memorialized, and her influence persists in the canon of American literature.

Several places and museums honor Millay's life and

legacy. The most notable is Steepletop, her former residence in Austerlitz, New York, which now serves as a historic site and museum dedicated to preserving her memory, literary contributions, and the environment she cherished. Visitors can tour the house, gardens, and walking trails to gain insight into Millay's creative life. Additionally, the Millay Colony for the Arts, also located at Steepletop, supports artists and writers through residencies and programs inspired by her spirit. Throughout the United States, her influence is recognized in various literary centers, occasionally through special exhibits or collections highlighting her work and legacy.

Selected Bibliography

Renascence and Other Poems, New York: Mitchell Kennerley, 1917
A Few Figs from Thistles, New York: Harper & Brothers, 1920
Second April, New York, Mitchell Kennerley, 1921

The Ballad of the Harp-Weaver, New York: Harper & Brothers, 1922

- The Harp-Weaver and Other Poems (1923) – Harper & Brothers
- The Buck in the Snow and Other Poems (1928) – Harper & Brothers
- Fatal Interview (1931) – Harper & Brothers
- Wine from These Grapes (1934) – Harper & Brothers
- Conversation at Midnight (1937) – Harper & Brothers
- Huntsman, What Quarry? (1939) – Harper & Brothers
- Make Bright the Arrows: 1940 Notebook (1942) – Harper & Brothers
- The Murder of Lidice (1942) – Harper & Brothers
- Mine the Harvest (1954, posthumous) – Harper & Brothers

Millay also wrote plays, prose, and numerous essays, further contributing to American literature. Her poetry remains widely anthologized and studied.



John H. Van Dyke

Edna St. Vincent Millay: pasión y poesía.

Keith Grimes

Traducción de Lorena Noriega
Poemas traducidos por Manuel Monroy Correa

Edna St. Vincent Millay es una de las voces más influyentes en la historia de la poesía estadounidense, reconocida por su brillantez lírica, su audaz individualidad y su firme devoción a las causas sociales. Su vida y su obra inspiran a lectores, académicos y artistas, reflejando las complejidades del amor, la libertad y el activismo a principios del siglo XX.

Los logros poéticos de Millay y su apasionado compromiso con los problemas sociales han dejado una huella duradera en la literatura estadounidense. A través de su arte, exploró temas como el amor, la libertad y el activismo, estableciéndose como una figura única y poderosa cuya influencia continúa resonando a lo largo de generaciones.

Nacida el 22 de febrero de 1892 en Rockland, Maine, Edna Millay fue la hija mayor de Cora Lounella Buzzell y Henry Tolman Millay. El matrimonio de sus padres fue problemático y se divorciaron cuando ella era joven, dejando a su madre a cargo de su crianza y la de sus dos hermanas, Norma y Kathleen, en condiciones modestas. Cora, enfermera, se convirtió en la principal influencia de Millay, cultivando sus talentos literarios y fomentando la independencia y la curiosidad intelectual. El hogar de los Millay era poco convencional, lleno de libros y música.

ca, lo que estimuló el temprano interés de las niñas por la poesía y la interpretación.

La curiosidad intelectual de Cora y su amor por la literatura influyeron profundamente en la formación de sus hijos, ya que fomentó el pensamiento independiente, alimentó una pasión por los libros y la música, y creó un entorno enriquecedor que valoraba el aprendizaje y la creatividad. Norma fue actriz y actuó con los Provincetown Players y más tarde en Broadway. Kathleen fue una poeta y novelista consumada.

Educación

El recorrido académico de Millay comenzó en escuelas locales de Maine, donde su talento innato era evidente. En 1912, cuando tenía apenas diecinueve años, envió su célebre poema “Renascence” a un concurso nacional de poesía patrocinado por *The Lyric Year*, una antología anual que buscaba descubrir nuevos talentos poéticos. Obtuvo atención a nivel nacional, lo que condujo a su aceptación en Vassar College.

The Lyric Year fue una revista literaria anual publicada de 1912 a 1914 por Mitchell Kennerly, un destacado editor de Nueva York, dedicada a descubrir y promover nuevos talentos poéticos. Durante su breve existencia, proporcionó una plataforma para poetas emergentes, ayudando a lanzar sus carreras al publicar su obra y presentarla a un público más amplio. Ganó notoriedad nacional al patrocinar concursos de poesía. Su influencia fue particularmente notable en los círculos literarios estadounidenses de principios del siglo XX, sirviendo como trampolín para escritores que buscaban reconocimiento

y apoyo.

“Renascence” es una ambiciosa y profundamente filosófica meditación sobre la naturaleza del sufrimiento, la empatía y el despertar espiritual. Escrito en pareados rimados, el poema explora la superación de las propias limitaciones y la conexión profunda con todos los seres vivos. Aunque “Renascence” no ganó el primer premio del concurso —para sorpresa de lectores y críticos— recibió un amplio reconocimiento, y muchos consideraron que merecía el primer lugar. La controversia en torno al fallo del jurado dio a Millay una gran publicidad, y su poderosa lectura del poema en la ceremonia de premiación consolidó aún más su reputación como una joven poeta prometedora. La atención que generó “Renascence” desempeñó un papel crucial en su posterior aceptación en Vassar College y lanzó su carrera literaria.

Vassar College, fundado en 1861 en Poughkeepsie, Nueva York, fue una de las primeras instituciones de educación superior en los Estados Unidos en otorgar títulos universitarios a mujeres. Conocido por su rigor académico y su compromiso con ideales progresistas, Vassar se convirtió en un importante centro para el desarrollo de mentes creativas y el fomento de la independencia intelectual. Durante la estancia de Millay, la universidad estaba ganando reconocimiento nacional por su programa de artes liberales y su vibrante vida en el campus.

Entre los profesores influyentes que Millay conoció se encontraban Laura J. Wylie, una respetada académica de inglés conocida por su apoyo a la educación de las mujeres; Ella M. F. Russell, quien alentaba a los jóvenes escritores; y Gertrude Buck, cuyos enfoques innovadores en retórica y composición dejaron una huella duradera en

Millay y sus contemporáneos. Estos mentores ayudaron a moldear el desarrollo literario de Millay e inspiraron su compromiso duradero con las artes y los asuntos sociales.

Millay ingresó a Vassar en 1913. Allí prosperó, perfeccionando su oficio, participando en producciones teatrales y desarrollando su distintiva voz poética. Se graduó en 1917, a pesar de ocasionales conflictos con la administración de la universidad debido a su espíritu rebelde y comportamiento poco convencional, rasgos que más tarde se convertirían en señas distintivas de su imagen pública.

Inicios

Durante sus primeros años de ascenso literario, Millay publicó varios poemas en *The Masses*, la influyente revista radical de la década de 1910. Entre sus obras más conocidas aparecidas en sus páginas se encuentran “The Philosopher” e “Interim”, ambas publicadas en 1917. Estos poemas reflejan el estilo característico de Millay: intensidad lírica, franqueza emocional y un agudo compromiso con temas como el amor, la libertad y la conciencia social. *The Masses* le proporcionó una plataforma vibrante en un momento decisivo de la historia literaria estadounidense, situándola junto a otros poetas y pensadores progresistas de su época.

The Masses fue una revista estadounidense pionera publicada mensualmente entre 1911 y 1917, reconocida por su postura política radical y su compromiso con el cambio social. Editada por un colectivo de escritores y artistas, se convirtió en una voz destacada de las causas progresistas, defendiendo los derechos laborales, la justicia social y la ex-

perimentación artística. La revista incluyó colaboraciones de figuras prominentes como John Reed, Max Eastman y Floyd Dell, así como impactantes ilustraciones de artistas como Art Young y Boardman Robinson. Su combinación de ensayos provocadores, caricaturas audaces y poesía innovadora la posicionó a la vanguardia de la vida intelectual estadounidense de principios del siglo XX y del emergente movimiento modernista. La publicación fue finalmente clausurada por el gobierno de Estados Unidos bajo la Ley de Espionaje debido a su oposición a la Primera Guerra Mundial. Aun así, su legado perdura como símbolo de disidencia artística y política.

Millay publicó numerosas colecciones de poesía, entre ellas *A Few Figs from Thistles* y *The Harp-Weaver and Other Poems*, obra que le valió el Premio Pulitzer de Poesía en 1923. También escribió obras de teatro y ensayos, consolidándose como una figura literaria destacada del siglo XX.

Millay también fue conocida por traducir obras del francés al inglés, especialmente la poesía de Charles Baudelaire. Su traducción de la obra de Baudelaire representó un hito importante en su trayectoria literaria. Baudelaire, un reconocido poeta francés famoso por su colección *Les Fleurs du mal* (Las flores del mal), influyó profundamente en la poesía moderna con su estilo innovador y su exploración de temas como la belleza, la decadencia y la angustia existencial. Millay admiraba su lirismo y buscó acercar sus evocadores versos al público angloparlante, capturando tanto los ritmos complejos como la intensidad emocional de su obra.

Su labor de traducción requirió no solo habilidad lingüística, sino también una profunda comprensión de los

matices de la poesía francesa y la capacidad de reproducirlos fielmente en inglés. Sus esfuerzos fueron elogiados por su precisión y sensibilidad poética, ayudando a introducir el arte de Baudelaire a un público más amplio. Este proyecto reforzó la reputación de Millay como una figura literaria versátil y destacada, capaz de tender puentes culturales y lingüísticos a través de la escritura.

Además de Baudelaire, el interés de Millay por la traducción reflejaba su compromiso más amplio con la literatura europea y su deseo de expandir los límites de la poesía estadounidense. Su trabajo como traductora complementó su poesía y sus obras teatrales originales, demostrando su curiosidad intelectual y su dedicación a la excelencia literaria.

Además de su trabajo creativo, también fue activista, defendiendo causas sociales como los derechos de las mujeres y el pacifismo. Su reputación trascendió la escritura, ya que fue reconocida por sus presentaciones, conferencias y su participación en los círculos literarios y artísticos de Greenwich Village y otros espacios.

Participación en lecturas, conferencias y presentaciones.

La reputación de Millay se extendió más allá de su obra escrita, ya que era reconocida por sus presentaciones, conferencias y su participación en los círculos literarios y artísticos de Greenwich Village y otros espacios. Con frecuencia ofrecía lecturas públicas de su poesía, cautivando al público con su voz expresiva y su presencia dramática.

Por ejemplo, Millay fue conocida por sus poderosas presentaciones en lugares como la Colonia MacDowell, el retiro artístico Yaddo y numerosos salones literarios en Greenwich Village, donde recitaba poemas como “Renascence”, “First Fig” y “The Ballad of the Harp-Weaver”.

La Colonia MacDowell, una prestigiosa residencia artística en Peterborough, New Hampshire, fue fundada en 1907 y ha funcionado de manera continua desde entonces. Para 2026, ha apoyado a artistas durante 119 años.

MacDowell ha acogido a muchas otras figuras influyentes, como Leonard Bernstein, Aaron Copland, Thornton Wilder y Alice Walker. Muchos de sus residentes han recibido premios prestigiosos como el Pulitzer, el National Book Award y becas MacArthur. Su impacto trasciende logros individuales, ya que ha contribuido a moldear el panorama cultural de Estados Unidos al apoyar a generaciones de talento creativo.

Yaddo, otro retiro artístico destacado, se encuentra en Saratoga Springs, Nueva York. Fundado en 1900, ha servido como refugio para escritores, compositores, artistas visuales y otros creadores que buscan inspiración y tranquilidad. Sus residencias están abiertas tanto a artistas emergentes como consolidados de Estados Unidos y del extranjero.

Eventos literarios

En Greenwich Village, Millay se convirtió en una figura central entre escritores bohemios, artistas e intelectuales, participando en debates animados y defendiendo causas

progresistas. Se sumergió en la vibrante comunidad artística que floreció en el bajo Manhattan a principios del siglo XX, un espacio de creatividad vanguardista, activismo político y experimentación social.

Mantuvo estrechos vínculos con círculos literarios y políticos importantes, incluyendo colaboradores de *The Masses* y el grupo teatral *Provincetown Players*. Estableció amistades y colaboraciones con figuras influyentes como Floyd Dell, John Reed y Susan Glaspell. A través de lecturas, conferencias y presentaciones teatrales, defendió los derechos de las mujeres, el pacifismo y la libertad sexual.

Su ingenio, carisma y compromiso con la justicia social la convirtieron en un ícono querido del ambiente bohemio del Village, y esos años fueron fundamentales para definir tanto su obra como su imagen pública como líder cultural audaz y franca.

Los salones literarios en Greenwich Village eran reuniones informales en hogares, cafés y espacios culturales donde escritores, poetas y artistas compartían ideas, lecturas y presentaciones. Este entorno ofrecía un espacio acogedor para que Millay y sus contemporáneos difundieran su trabajo y dialogaran con el público.

Sus lecturas solían atraer grandes multitudes y eran elogiadas por su intensidad emocional y su estilo teatral, consolidando su posición como figura destacada en los círculos literarios estadounidenses.

Sus residencias e impacto

La vida adulta de Millay estuvo marcada por varias residencias notables. Después de su etapa en Vassar, se

trasladó a la ciudad de Nueva York, donde se sumergió en la vibrante escena literaria de Greenwich Village. En 1925, ella y su esposo compraron Steepletop, una granja en Austerlitz, Nueva York, que se convirtió en su residencia principal y refugio creativo. Steepletop le brindó consuelo e inspiración, y allí escribió muchas de sus obras posteriores. Actualmente, la propiedad se conserva como un museo dedicado a su legado.

Relaciones personales

En 1923, Millay se casó con Eugen Jan Boissevain, un empresario de origen neerlandés conocido por sus ideas progresistas, su formación cosmopolita y su firme defensa de los derechos de las mujeres. Boissevain había estado casado previamente —su primera esposa, la activista feminista Inez Milholland, había fallecido en 1916— y aportó a la relación un profundo aprecio por la libertad intelectual y la reforma social. Su matrimonio fue poco convencional, caracterizado por el respeto mutuo, la independencia y un compromiso compartido con la autonomía personal y artística. Ambos acordaron mantener su individualidad, aceptando abiertamente el deseo de Millay de contar con soledad creativa y cierta libertad romántica ocasional, lo que le permitió desarrollar sus pasiones literarias y personales sin restricciones.

Boissevain desempeñó un papel central en el apoyo a la carrera de Millay. Gestionaba sus compromisos públicos, se encargaba de la correspondencia y la protegía de las exigencias de la fama, asegurándose de que tuviera el tiempo y el espacio necesarios para escribir. También

supervisó la restauración y el mantenimiento de su hogar en Steepletop, donde Millay compuso muchas de sus obras posteriores. Su dedicación se extendió al bienestar físico y emocional de Millay, especialmente durante periodos de enfermedad y agotamiento derivados de su intensa agenda de trabajo y compromisos públicos.

La relación duró más de veinticinco años. El apoyo constante y la presencia afectuosa de Boissevain fueron fundamentales para que Millay enfrentara las complejidades de la vida literaria, el escrutinio público y los desafíos personales. Su muerte en 1949 fue una pérdida devastadora para Millay, y el duelo contribuyó significativamente al deterioro de su salud y productividad en sus últimos años.

Millay fue conocida por sus relaciones románticas apasionadas y poco convencionales, rechazando a menudo las normas sociales en favor de la libertad personal. Sus relaciones tanto con hombres como con mujeres, incluidas breves aventuras con poetas e intelectuales, contribuyeron a su reputación como una mujer ferozmente independiente y moderna. Entre sus amantes más conocidos se encontraban George Dillon y el periodista Floyd Dell. Sus estrechos lazos con sus hermanas y su madre también fueron fundamentales, proporcionándole apoyo emocional a lo largo de su vida.

A lo largo de su carrera, Millay se benefició de la guía de varios mentores y figuras influyentes. Su madre, Cora, siguió siendo su confidente y principal apoyo durante toda su vida. Contemporáneos literarios como Floyd Dell y John Reed, vinculados a la escena bohemia de Greenwich Village y a la revista *The Masses*, desempeñaron un papel clave en la formación de su carrera tem-

prana y su visión política.

Floyd Dell, en particular, fue un novelista, crítico y editor destacado, profundamente involucrado en los movimientos progresistas de principios del siglo XX. Era una figura central en los círculos intelectuales de Greenwich Village y organizaba reuniones literarias en su apartamento, donde Millay y otros escritores compartían su trabajo y debatían sobre política, arte y sociedad. Su apoyo y orientación editorial fueron fundamentales para el desarrollo de la voz poética de Millay. Además, Dell también fue su amante durante un tiempo en sus primeros años en el Village, relación que influyó tanto en su vida emocional como en su evolución literaria.

La relación de Millay con George Dillon fue tanto romántica como profundamente colaborativa. Dillon, poeta y editor, conoció a Millay a finales de la década de 1920, y su vínculo se convirtió rápidamente en una intensa relación amorosa. Esta relación inspiró varios de los sonetos posteriores de Millay, reflejando la complejidad emocional y la colaboración artística entre ambos.

Otra amiga, Dorothy Parker, conocida como “Dot” Parker, fue una célebre poeta, escritora y crítica que se convirtió en una figura central de la escena literaria neoyorquina del siglo XX. Famosa por su agudo ingenio y estilo satírico, colaboró con publicaciones como *Vanity Fair* y *The New Yorker*, y fue miembro fundadora de la Mesa Redonda del Algonquin. Su obra exploró temas como el amor, el desamor y la vida urbana, y su voz crítica y compromiso social la hicieron influyente entre artistas e intelectuales.

Además de sus relaciones con hombres, Millay también estableció vínculos íntimos con mujeres, reflejando

su apertura al amor sin importar el género. Entre estas relaciones se incluyen conexiones emocionales y posiblemente románticas con figuras como la periodista Katharine Hepburn (no la actriz famosa) y la poeta Elinor Wylie. Estas relaciones, aunque a menudo discretas en su época, fueron significativas en su vida personal y creativa.

En 1917, durante su último año en Vassar, Millay conoció a Edith Wynne Matthison, actriz británica del cine mudo quince años mayor que ella. Millay quedó profundamente cautivada por su espíritu apasionado y su sofisticación. Lo que comenzó como admiración se transformó en una intensa atracción romántica, dando lugar a una relación marcada por cartas emotivas que reflejan la intensidad del enamoramiento.

En su correspondencia, Millay mostraba una honestidad absoluta. En una carta escribió: “Escucha; si alguna vez en mis cartas o en mi conversación notas una franqueza que parece casi cruda, — por favor entiende que es porque cuando pienso en ti pienso en cosas reales, y me vuelvo honesta...”.

Sus cartas estaban llenas de súplicas apasionadas, como cuando escribió: “Haré lo que me digas... Ámame, por favor; yo te amo... pero nunca seas ‘tolerante’ o ‘amable’...”.

Millay describió la intensidad emocional y la “rendición orgullosa” del amor genuino en otra carta, expresando su felicidad ante la posibilidad de visitarla y su entrega emocional.

George Dillon fue un poeta y editor destacado, conocido por su colaboración con Millay. Su obra abordó temas como el amor, la pérdida y la reflexión existencial, y ganó el Premio Pulitzer de Poesía en 1932 con *The*

Flowering Stone. También colaboró con Millay en la traducción de *Las flores del mal* de Baudelaire.

Autorretrato

En julio de 1920, Millay pasó una velada con dos amigos cercanos: el poeta John Peale Bishop y el crítico literario Edmund Wilson. Juntos compusieron autorretratos poéticos como ejercicio creativo. El de Millay destacó por capturar su vitalidad, su autoconciencia y su aceptación de la sensualidad, y posteriormente fue publicado en sus cartas.

“*Renascence*” es un poema profundamente filosófico e introspectivo que explora temas como el sufrimiento, la empatía y el despertar espiritual. El poema está estructurado en pareados rimados y comienza con la voz poética contemplando un paisaje panorámico, captando la belleza física del mundo mediante imágenes impactantes y precisas. A medida que avanza el poema, la perspectiva de la hablante cambia; experimenta una transformación profunda al sentir el dolor y las luchas de todos los seres vivos. Este recorrido desde la observación distante hasta una intensa empatía es fundamental para la fuerza emocional del poema.

Millay utiliza descripciones sensoriales vívidas para sumergir al lector tanto en el mundo natural como en la agitación interior de la hablante. El lenguaje del poema es evocador y lírico, creando una sensación de amplitud

e interconexión.

E. St. V. M.

El cabello en el que ella confía devotamente es el rojo
sin color los ojos, usando
un anhelo infantil
sobre el cual no hay un título
estadístico.
Boca amplia,
lasciva,
templada por blasfemias.
Larga garganta
que algún día
será estrangulada.
Los brazos, delgados,
en el leopardo del tiempo de verano,
pecosos.
Pequeño cuerpo,
sin exclamaciones,
mas donde
si fuera la moda de no usar ropa
estaría tan bien vestida
como cualquiera.

“Renascence” sugiere finalmente que la verdadera comprensión y renovación surgen al trascender los límites personales y abrazar el sufrimiento y la alegría de los demás. La profundidad emocional del poema reside en su representación del despertar: no solo hacia la belleza del mundo, sino también hacia sus tristezas y la posibilidad de un renacimiento espiritual. Esta combinación de visión filosófica e imaginería expresiva es la razón por la cual “Renascence” es considerado un hito en la carrera de Millay y en la poesía estadounidense.

Por su lado, “Renascence” ejemplifica el uso hábil que hace Millay de los recursos poéticos para evocar tanto el paisaje físico como el estado emocional cambiante de la hablante. Desde el punto de vista estructural, el poema está compuesto en pareados rimados, lo que le otorga un ritmo y una musicalidad fluidos. Este esquema de rima regular (AA, BB, etc.) y su métrica (principalmente tetrametro yámbico) crean una sensación de orden y armonía, reflejando la percepción inicial de la hablante del mundo como “amplio, hermoso y libre”.

La imaginería de Millay es vívida y precisa: describe “tres largas montañas y un bosque”, “tres islas en una bahía”, un “cielo azul pálido” y un “suelo de tonos marrones y verdes”. Estos detalles sensoriales sumergen al lector en la visión panorámica de la hablante, enfatizando la vastedad y belleza del mundo natural. La repetición de frases como “Y todo el mundo era...” crea un estribillo que ancla cada etapa del recorrido de la hablante, reforzando la naturaleza cíclica de la percepción y la transformación.

El lenguaje del poema transita de la celebración a la tristeza a medida que la visión de la hablante se amplía y profundiza. Los primeros versos transmiten un sentido de pertenencia y alegría (“Y todo el mundo me pertenecía”), pero cuando “las lágrimas” nublan su mirada, el tono cambia hacia la pérdida y la alienación (“Y todo el mundo no significaba nada para mí”). Este cambio se intensifica mediante el uso del contraste y la repetición, que subrayan el movimiento emocional de la plenitud al vacío y luego a la renovación.

La dicción de Millay es sencilla pero lírica, combinando palabras cotidianas con expresiones poéticas para lograr claridad y resonancia. La interacción entre la vista y

el sentimiento es central: las observaciones de la tierra y el cielo se convierten en metáforas de estados internos. El horizonte, descrito como “delgado y fino”, simboliza tanto los límites de la percepción como la posibilidad de expansión. La estructura cíclica del poema —que va de la plenitud a la pérdida y de regreso a la plenitud— refleja su tema central de renacimiento espiritual.

Finalmente, el poema demuestra el talento de Millay para fusionar formas narrativas y líricas. Se desarrolla como una historia de despertar, pero su musicalidad y repetición crean una atmósfera emocional que trasciende la simple descripción. El llamado del mundo a la hablante (“el mundo me llamaba de nuevo”) señala un retorno a la esperanza y al sentido de pertenencia, encapsulando el mensaje del poema: la renovación surge a través de la empatía y la conexión.

La balada de la tejedora de arpas (fragmento)

Dicen los hombres que el invierno
fue malo ese año,
Escaso el combustible
y deseada la comida.
El viento, con cabeza de lobo
aulló fuera de nuestra puerta
y quemó las sillas
sentándose en el suelo.

Todo lo que nos quedó
fue una silla que no pudimos romper,
y el arpa con cabeza de mujer
nadie la pudo tomar

para cantar o por compasión.

La noche anterior a Navidad
lloré con el frío,
lloré hasta dormir
como si de dos años fuera.

Y en la noche profunda
sentí levantarse a mi madre:
se inclinaba hacia mí
con amor en sus ojos

vi sentarse a mi madre
en la buena silla,
una luz caía sobre ella
de donde no pude decir

viéndose de diecinueve
ni un día mayor
y el arpa con cabeza de mujer
se reclinó en su hombro

Moviéndose sus dedos
en las largas, delgadas cuerdas
en las que iban teje-teje-tejiéndose
cosas maravillosas.

The Ballad of the Harp-Weaver fue publicada originalmente en *Vanity Fair* en junio de 1922. La narración presenta un relato sombrío, con tintes de cuento de hadas, centrado en los recuerdos de un niño que, junto a su madre viuda, vive en la pobreza. A lo largo de sus treinta estrofas, reflexiona sobre sus dificultades y el sacrificio final de su madre.

La obra es un destacado poema narrativo, reconocido por su profundidad emocional y su importancia literaria. Fue galardonado con el Premio Pulitzer de Poesía en 1923. El poema se centra en la relación entre una madre y su hijo, explorando temas como la pobreza, el sacrificio materno y el amor a través de una narración vívida y un lenguaje lírico.

La historia se desarrolla cuando la madre, enfrentando una pobreza extrema, lamenta no poder proporcionar ropa a su hijo. Los únicos objetos en su hogar son un trozo de pan y un arpa con cabeza de mujer, ambos símbolos de carencia y anhelo. El arpa, un objeto cargado de misterio y magia, se convierte en el eje emocional del poema. La promesa de la madre de que su hijo tendrá ropa nueva se repite a lo largo del poema como un estribillo que refleja tanto esperanza como desesperación.

Tras la muerte de la madre, el hijo queda solo con el arpa y el pan. El arpa, aparentemente animada por el espíritu de la madre, canta una promesa de ropa nueva al niño. Este elemento sobrenatural eleva el poema, sugiriendo que el amor y el sacrificio trascienden las limitaciones materiales, incluso la muerte. El amor de la madre queda inmortalizado en el canto del arpa, brindándole consuelo y una sensación de cuidado.

El uso de la repetición, una dicción sencilla y la estructura de balada otorgan al poema una cualidad atemporal y folklórica. Las imágenes son sobrias pero poderosas, resaltando la vaciedad del hogar y la importancia simbólica del arpa. El impacto emocional del poema reside en su representación de la devoción materna: la incapacidad de la madre para proveer materialmente se ve compensada por su presencia espiritual perdurable y su amor.

En conjunto, La balada de la tejedora de arpas es una conmovedora exploración de los vínculos entre madre e hijo, la persistencia de la esperanza en la adversidad y el poder transformador del amor. Su combinación de realismo y fantasía, junto con el estilo lírico de Millay, asegura su lugar como un clásico de la poesía estadounidense.

Otras obras

La obra de Millay abarca poesía lírica, sonetos, dramas en verso y colecciones que reflejan tanto sus experiencias personales como su activismo social. Su poesía es celebrada por su intensidad emocional, su habilidad técnica y su audaz tratamiento de temas como el amor, la pérdida y la independencia.

Entre sus obras más importantes se encuentran *A Few Figs from Thistles* (1920), conocida por sus temas feministas, *The Buck in the Snow* (1928) y el drama en verso *Aria da Capo*. Su dominio del soneto, junto con sus exploraciones francas del amor y la mortalidad, consolidaron su lugar en la historia literaria estadounidense.

Posturas políticas y activismo

Millay fue una apasionada defensora de causas sociales, apoyando el sufragio femenino, el pacifismo y, posteriormente, la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Su poesía a menudo sirvió como vehículo para sus convicciones políticas, y se manifestó públicamente contra la censura y a favor de las liberta-

des civiles. Aunque su activismo generó controversia en ocasiones, especialmente por su apoyo al esfuerzo bélico aliado, se mantuvo firme en su creencia de que el arte y la política están inseparablemente vinculados.

A lo largo de su vida, Millay respaldó diversas causas sociales. Fue una firme defensora del derecho al voto de las mujeres y del pacifismo en sus primeros años. Más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, cambió su postura y apoyó la participación estadounidense en el conflicto, solidarizándose con las fuerzas aliadas contra el fascismo. También defendió las libertades civiles, oponiéndose a la censura y promoviendo la libertad de expresión. Su activismo la vinculó con grupos progresistas comprometidos con la justicia social, los derechos de las mujeres y la libertad de expresión.

Más allá de *A Few Figs from Thistles*, Millay escribió otras obras que encarnan temas feministas y cuestionan las expectativas tradicionales sobre las mujeres. *The Buck in the Snow* (1928) refleja su sensibilidad hacia la experiencia femenina y la autonomía emocional, mientras que *Aria da Capo* incluye elementos de crítica social que evidencian su compromiso con desafiar normas y visibilizar las voces de mujeres.

Críticos y académicos contemporáneos destacan el papel pionero de Millay en el feminismo de principios del siglo XX. Su poesía y su vida personal desafiaron las normas de género tradicionales, promoviendo la autonomía femenina, la libertad sexual y la independencia artística en una época en la que estas posturas se consideraban radicales. Hoy en día, es reconocida no solo por sus logros literarios, sino también como precursora del pensamiento feminista moderno, inspirando a nuevas

generaciones a explorar la relación entre género, creatividad y libertad personal.

Comentaristas feministas contemporáneos señalan que la actitud sin disculpas de Millay hacia la sensualidad y su rechazo a ajustarse a las expectativas sociales ofrecieron un modelo poderoso para escritoras y lectores. Su legado sigue vigente en los debates actuales sobre las voces femeninas en la literatura, la autonomía en las relaciones y la lucha continua por la igualdad.

Higos de cardos: el primer higo (*First Fig*)

Mi vela arde por sus extremos;
no durará la noche.
Pero, ah, cercanos, y ah, amigos,
¡que hermosa la luz que da!

“First Fig” es uno de los poemas más icónicos y frecuentemente citados de Edna St. Vincent Millay, y funciona como el poema inicial de su colección *A Few Figs from Thistles* (1920). Escrito durante un periodo de liberación personal y artística, el poema refleja la adopción por parte de Millay de un estilo de vida no convencional y su rechazo a las normas sociales impuestas a las mujeres. Su impactante metáfora —“Mi vela arde por ambos extremos”— se convirtió en un símbolo de la exuberancia juvenil, la independencia y la disposición a vivir intensamente, incluso a riesgo de la autodestrucción.

La brevedad y claridad del poema condensan la filosofía de Millay de saborear la belleza de la vida a pesar de su naturaleza efímera. Resonó profundamente con el

público de principios del siglo XX, especialmente con aquellos inspirados por el creciente movimiento feminista y los cambios en las actitudes hacia la autonomía y la expresión creativa de las mujeres. “First Fig” sigue siendo celebrado por su audaz afirmación de la agencia individual y su impacto cultural duradero.

Últimos años y muerte

Los últimos años de la vida de Millay estuvieron marcados por desafíos personales, incluidos problemas crónicos de salud, adicción y el duelo tras la muerte de Boissevain en 1949. A pesar de estas dificultades, continuó escribiendo y publicando, aunque la intensidad de su producción disminuyó. Millay falleció el 19 de octubre de 1950 en Steepletop, a causa de un ataque al corazón tras una caída. Su muerte marcó el final de una época, pero su impacto perdura.

Legado

La poesía y el legado de Millay siguen siendo vigentes, celebrados por su profundidad emocional y rigor intelectual. Su enfoque valiente hacia la vida y el arte desafió las convenciones, abriendo camino para futuras generaciones de escritores, especialmente mujeres. Sus obras son ampliamente estudiadas, su residencia en Steepletop ha sido preservada como memorial, y su influencia continúa dentro del canon de la literatura estadounidense.

Diversos lugares y museos honran la vida y el legado de Millay. El más destacado es Steepletop, su antigua

residencia en Austerlitz, Nueva York, que hoy funciona como sitio histórico y museo dedicado a preservar su memoria, sus aportes literarios y el entorno que valoraba. Los visitantes pueden recorrer la casa, los jardines y los senderos para comprender mejor su vida creativa. Además, la Millay Colony for the Arts, también ubicada en Steepletop, apoya a artistas y escritores mediante residencias y programas inspirados en su espíritu. En todo Estados Unidos, su influencia se reconoce en diversos centros literarios, a veces a través de exposiciones especiales o colecciones dedicadas a su obra y legado.

Let us not wait

Samuel E. Sinnerman

Let us not wait until the end of day.
For time passes faster in this bay,
Like the water spills through our hands
Into the waves of a wide sea to dim.

Let us lie on the sand, melt our bodies
With boiling blood and burning skins,
Transmutate into glass this moment.
Make ourselves a monument.

Let us in tragedy die and resurrect.
Live the crisis of transience,
Live it on our dying way.
Tell to heaven in a defiant yell:
This was all about intimacy.

No esperemos...

Traducción de Samuel E. Sinnerman

No esperemos al final del día.
Pues en el tiempo pasa más rápido en esta bahía,
como agua que se derrama de nuestras manos
en las olas de un amplio mar para desaparecer.

Recostémonos en la arena, fundamos nuestros cuerpos
con sangre que hierve y pieles que se queman,
transmutemos este momento en cristal.
Hagamos de nosotros un monumento.

Dejémonos, en la tragedia, morir y renacer.
vivir la crisis de la transitoriedad,
vivirla con nuestra propia forma de morir.
Decirle al cielo con un grito desafiante:
todo esto se trató de intimidad.

ARTE

**Beristáin: un encuentro
con Vigeland**

por Joaquín Beristáin

ART

**Beristáin: An Encounter
with Vigeland**

by Joaquín Beristáin

(Translated by Keith Grimes)



Joaquín Beristáin©

El duelo

Óleo sobre tela

81 x 97 cm



Joaquín Beristáin©

La fuente de Vigeland

Óleo sobre tela
81 x 97 cm

Beristáin: un encuentro con Vigeland

Joaquín Beristáin

¿Por qué Gustav Vigeland? Lo sorprendente para mí mismo y para las personas a mi alrededor, es que esta serie de cuadros inspirados en Vigeland rompe con un estilo que se venía dando en mi vida; con temáticas quizá más cotidianas, como lo son naturalezas muertas, paisajes, desnudos femeninos.

En arte, como en muchas otras actividades humanas, se parte, a veces, de nada en concreto y a veces, de algún referente a seguir, quizá fortuito, pero siempre derivado del esfuerzo y de la preparación, la habilidad, la constancia del artista. El resultado final será una amalgama de todo esto con un aspecto importantemente psicológico; se trata quizá de una búsqueda de algo propio, con una seguridad que da fuerza y rescatando lo que le es intrínseco. En el trabajo artístico se da la constancia como trabajo, la continuidad de un estilo; pero, también surgen otro tipo de casualidades... Posiblemente no estén tan alejadas del inconsciente y recaen en lo que se podría llamar un bagaje psicológico de la persona creadora. Hablo de casualidad porque ahí se puede ver cómo se hace o se deja de hacer algo, siempre confiando en la propia capacidad artística.

Para nuestro caso, debemos remitirnos a una cierta genealogía —la parte que origina este desarrollo en los cuadros aquí presentados—. El gran artista que es Vigeland trabajó en un parque de la ciudad de Oslo durante la primera mitad del siglo XX. Desarrolló temas tan importantes como la vida misma de la sociedad, la estructura de

la unión de las personas, la importancia de la intención familiar – lo humano, en fin. Estos temas se presentan esencialmente en granito y en bronce, plasmados en una idea de sociedad que busca que se entrelacen los valores con el quehacer mismo del arte. Esto se revela a través de las y los modelos en vivo que fue reuniendo de manera monolítica, en granito, en esculturas monumentales y otras formas, más sencillas: en una fuente, en un camino, en un obelisco, por todos lados. En un inmenso parque. Al vivirlo y ser yo profundamente afectado por todas estas esculturas en un viaje que hice y por cuanto me llamó la atención, adquirí un libro sobre el artista. Sin saberlo, el destino de la función del libro resulta hoy en una especial inmanencia derivado de una experiencia, que nos lleva a la necesidad de hacer algo con ella.

La idea central es que solo copiando a los grandes se llega a ser grande. Un ejemplo en música es que la grandiosidad de Beethoven no hubiese existido sin el genio de Mozart o Haydn. En pintura, sobre todo, es posible copiar a los grandes, sentarse en un museo con un caballete y hacer lo propio. Eso no me fue posible en el parque mismo, pero gracias a ese libro, lo pude hacer más de 20 años después.

Sin esos maestros atrás, no se puede lograr lo que finalmente se hace personal. Yo encontré, «copiando» a los grandes, a este gran artista que es Vigeland. Encontré un tema que no había visto antes y que no me había llamado la atención. Pero eventualmente, me involucré en su obra. Viendo más a detalle el libro —observándolo, con la importancia que merece— se me ocurrió un buen desarrollo: darles vida de nuevo a las personas que en su momento fueron modelos de él, que prestaron su tiempo,



Joaquín Beristáin©

Danza pastoril

Óleo sobre tela
81 x 97 cm



Joaquín Beristáin©

Paternidad pétrea

Óleo sobre tela
81 x 97 cm

que dieron su ser y su alegría para estar ahí. Como punto de partida está la Fuente de Vigeland, que bien podría rememorar a una ninfa o una nereida. De ahí siguió la inspiración, para seguir procurando algo todavía más humano en su presencia pictórica, que en forma psicológica se transmitiera de esa manera y no solo representar el trabajo escultórico.

El siguiente cuadro que evoca a dos hombres-monolitos sentados uno de espaldas al otro, ya lleva una personificación humana, la forma humana, la composición humana, que no es como originalmente se aprecia en el granito. Fui deseando continuar con la idea, que en el quehacer de ese gran artista podría retomar otros temas que yo no estaba acostumbrado a ver en mis pinceles.

Poco a poco otros cuadros de la serie comienzan a tener más vida propia. La Danza pastoril —en azul— una danza particular entre dos bellas personas que también han cobrado vida a través de la pintura. Se ve que tienen la alegría de vivir, la alegría de estar presentes uno frente al otro. Cuadro que me valió, justo antes de que falleciera mi esposa, en el momento en que estaba en el apunte inicial, que me lo pronosticara como un resultado muy favorable: «el mejor que has hecho»...

Siguiendo con ello, la belleza de esa gran idea de una Paternidad pétrea. Un hombre con un bebé en sus brazos, que evoca el origen y el quehacer mismo, propio de una familia, en la que todos se integran, el padre, la madre, como elementos que participan con vehemencia en la sociedad. En esta escultura se quiso significar —con certeza que no es como tradicionalmente se ve, en los brazos de la madre solamente— el descanso plácido de un bebé con esa satisfacción de vida que le da la figura.

Estos bebés aparecen en muchos lados en el parque, en un obelisco hecho de figuras humanas, junto con una gran diversidad de personas desnudas, niñas y niños, jóvenes, ancianas y ancianos, que van emergiendo hacia el cielo, que quieren elevarse, que representan a la sociedad entera. Finalmente, se da la integración de este grupo de cuadros con Niñas sonrientes, que se transforma o, mejor dicho, regresan del granito a su realidad humana, acusando una *joie de vivre*.

Otro reto más desde lo personal es El duelo a partir de mi experiencia de la pérdida. Significativamente, no queda igual que como se aprecia en vivo, por los detalles de la silueta, lo cual está buscado. Es una silueta en piedra: el gran duelo originalmente planteado por el artista que lo hace granito. Finalmente, le doy esa forma a lo que se está atestiguando. Lo más importante que me ha ocurrido, en términos psicológicos, priva, para su quehacer artístico, como algo fundamental, que me ocurre en ese momento.

El arte es la entrega de la vivencia humana toda, pero también particular del artista, quien puede llegar a plasmar —ya con humildad, ya con destreza con características que le son propias; con autoestima— diversas impresiones que van a ser parte de una representación que otros, a su vez, podrán observar y ser parte de una comunicación y de una complicidad que se da en la contemplación del cuadro. Como Okakura Kakuzo dijo en el Libro del té al expresarse de un resultado (al que hay que tenerle respeto, a esa idea pictórica, esa idea artística): «reteniendo el aliento para que esa obra hable por sí misma, que ella nos hable». Aquí lo que se espera es que, esta reciente parte de mi obra, hable por sí misma desde la edición artística,

para presentarla con una variable diferente. Para seguir mostrando lo que significa los núcleos más íntimos, la sociedad, lo humano —lo inevitablemente humano—.



Joaquín Beristáin©

Dos hombres desnudos, sentados espalda con espalda

Óleo sobre tela
81 x 97 cm



Joaquín Beristáin©

Niñas sonrientes

Óleo sobre tela
81 x 97 cm

Beristáin: An Encounter with Vigeland

by Joaquín Beristáin
Translated by Keith Grimes

Why Gustav Vigeland? The surprising thing for me and for the people around me is that this series of paintings inspired by Vigeland breaks with a style that had been present in my life; with perhaps more everyday themes, such as still lifes, landscapes, and female nudes.

In art, as in many other human activities, one starts, sometimes, from nothing in particular and sometimes from some reference to follow, perhaps fortuitous, but always derived from the effort and preparation, skill, and perseverance of the artist. The final result will be an amalgam of all this, with an important psychological aspect: perhaps a search for something of one's own, with a security that gives strength and rescues what is intrinsic to it. In artistic work, there is constancy as work, the continuity of a style; but other types of coincidences also arise... They may not be so far removed from the unconscious and fall back on what could be called the psychological baggage of the creator. I speak of chance because there you can see how something is done or not done, always trusting in one's own artistic ability.

For our case, we must refer to a certain genealogy—the part that originates this development in the tables presented here. The great artist Vigeland worked in a park in Oslo during the first half of the twentieth century. He developed such important themes as the very life of society, the structure of the union of people, the

importance of family intention, and the human, in short. These themes are essentially presented in granite and bronze, embodied in an idea of society that seeks to intertwine values with the work of art itself. This is revealed through the live models that he brought together in a monolithic way, in granite, in monumental sculptures and other, simpler forms: in a fountain, on a path, in an obelisk, everywhere in a huge park. When I lived through it on a trip and was deeply affected by all these sculptures, they caught my attention. I acquired a book about the artist. Without knowing it, the book's fate today results in a special immanence derived from experience, which leads us to do something with it.

The central idea is that only by copying the great ones can you become great. An example in music is that the grandeur of Beethoven would not have existed without the genius of Mozart or Haydn. In painting, especially, it is possible to copy the greats by sitting in a museum with an easel and doing the same. That was not possible for me in the park itself, but thanks to that book, I was able to do it more than 20 years later.

Without those teachers behind you, you can't achieve what ultimately becomes personal. I found, "copying" the greats, the great artist that is Vigeland. I found a subject I had not seen before and had not caught my attention. But eventually, I became involved in his work. Looking at the book in more detail – with the importance it deserves – I produced a good development: to give life again to the people who, at the time, were models of it, who lent their time, who gave their being and their joy to be there. As a starting point, the Vigeland Fountain could well commemorate a nymph or a Nereid. From



Joaquín Beristáin©

La fuente de Vigeland

Óleo sobre tela
81 x 97 cm



Joaquín Beristáin©

Danza pastoril

Óleo sobre tela
81 x 97 cm



Joaquín Beristáin©

Paternidad pétrea

Óleo sobre tela
81 x 97 cm



Joaquín Beristáin©

Paternidad pétrea

Óleo sobre tela
81 x 97 cm

there, the inspiration arose to continue seeking something even more human in his pictorial presence, which, in psychological terms, would be conveyed in that way, rather than merely representing the sculptural work.

The next painting, which evokes two man-monoliths sitting with their backs to each other, already bears a human personification, the human form, the human composition, which is not as originally seen in the granite. I wanted to continue with the idea that, in the work of that great artist, I could take up other themes I was not used to seeing in my work.

Little by little, other paintings in the series begin to have more of their own life. The Pastoral Dance – in blue – is a particular dance between two beautiful people who have also come to life through painting. You can see that they have the joy of living and of being present with each other. A picture that, just before my wife died, when I was just beginning my painting, earned me her prediction that it would be a very favorable result: “the best you have ever done.”

Continuing with this, the beauty of that great idea of a stony Fatherhood. A man with a baby in his arms, who evokes the origin and the work itself, typical of a family, in which everyone is integrated, the father, the mother, as elements that participate vehemently in society. In this sculpture, it was intended to signify, with certainty, that it is not, as it is traditionally seen, only in the arms of the mother, the placid rest of a baby, with the satisfaction of life that the figure gives him. These babies appear in many places in the park, in an obelisk made of human figures, along with a great diversity of naked people,

girls and boys, young people, older men and women, who are emerging towards the sky, who want to rise, who represent the whole of society. Finally, there is the integration of this group of paintings with Smiling Girls, who are transformed or, rather, return from the granite to their human reality, expressing a *joie de vivre*.

Another challenge from a personal point of view is Grief, from my experience of loss. Significantly, it does not look the same as when seen live, due to the details of the silhouette sought. It is a silhouette in stone: the great duel originally proposed by the artist who made it in granite. Finally, I give shape to what is being witnessed. The most important thing that has happened to me, in psychological terms, is that it deprives me of his artistic work, of something fundamental which happens to me at that moment.

Art is the surrender of the entire human experience, but also the particular one of the artist, who can manage to capture – either with humility, or with skill – characteristics that are his own; with self-esteem – various impressions that will be part of a representation that others, in turn, will be able to observe and be part of a communication and a complicity that occurs in the contemplation of the painting. As Okakura Kakuzo said in “The Book of Tea,” when expressing himself on a result (to which we must have respect, to that pictorial idea, that artistic idea): “holding our breath so that this work speaks for itself, that it speaks to us.” Here, what is expected is that this recent part of my work speaks for itself in the artistic edition, presented with a different variable. To continue showing what the most intimate nuclei mean,

society, the human, the inevitably human.

Joaquín Beristáin was born in 1939. His first studies in the plastic arts took place at the age of sixteen as a student at the Academy of San Carlos, where he remained for two years. Later, he diverted his schooling to resume his artistic interest at the age of twenty-two with some master classes. With new interruptions, he returned to focusing on his art in the 1970s. He held various exhibitions in the 1980s, including some collective exhibitions with renowned artists. Part of his work is included in: *Joaquín Beristáin: Retrospectiva y actual. Evocaciones y apuntes*, Editorial Themis.



Joaquín Beristáin©

Niñas sonrientes

Óleo sobre tela
81 x 97 cm

Por esos niños

por Barbarella D'Acevedo

A Relmer

Por esos niños que fuimos
que no durmieron nunca juntos en la casa del árbol
donde aguardar el sol blanco del amanecer,
ni dispararon cohetes de arcoíris al aire
para después resbalar en el tobogán,
con las rodillas rotas
como el resto.

Por esos niños
que solo conversaron entre ellos
cosas serias,
a lo mejor, demasiado serias,
dados sus pocos años,
mientras miraban al cielo
y buscaban señales
sin alcanzar a percibir
el único milagro,
y que ya habían comprendido
quizá lo más importante.

Por esos niños
que ya nunca volveremos a ser,
pudo usted construir a retazos
un puente levadizo,
con que obligarme a atravesar mi sombra.
Por esos niños

For those children

by Barbarella D'Acevedo
(Translated by Keith Grimes)

To Relmer

For those children we were,
who never slept together in the treehouse
to wait for the pale sun of dawn,
who never launched rainbow rockets into the sky,
nor played on the slide afterwards
skinning knees like the rest.
For those children
who only talked among themselves
about serious things,
maybe too serious given their young age,
as they looked up to the sky
for signs
without being able to perceive
the only miracle
that they had already understood,
perhaps
the most important thing.
For those children
we shall never be again,
you could have built in patchwork,
a drawbridge
with which to force me to cross over my shadow.
For those children
who did not keep a single photo together

que no guardan ni una foto juntos
del pasado,
aunque sí sabían comunicarse
telepáticamente,
teníamos que encontrarnos ahora,
después de todo el tiempo,
ya sin tiempo...,
escalar la torre alta
y luego saltar entre flores y flashes
hasta caer en el cráter de hielo...
Renuentes a otro temblor de tierra,
teníamos que hacer todo,
todo menos hablarnos,
a fin de que yo evitara
la inmersión en sus ojos,
para que usted no consiguiera tampoco
entrelazar mis dedos
y el espacio.

to remember the past,
although we did know how to communicate
telepathically,
we had to meet now,
after all this time,
and out of time...
to climb the high tower
then leap among flowers and flashes
until we fell into a crater of ice...
Reluctant to experience another earthquake,
we had to do everything,
everything except talking to each other,
so that I could avoid
being immersed in your eyes,
so that you couldn't manage
to intertwine your fingers with mine
and space.

Ladrón que roba a ladrón

Martín Torres Quezada

Dijo que lo enviaba alguien que yo conocía
para brindarme una tumba...

—Herbert Rosendorfer, *El constructor de ruinas*.

El pájaro desconoce las decisiones
/que harán del hombre
madeja incierta en el caudal del
/tiempo.

—Julio Pazos, *Pájaro agorero*.

Es bien sabido que cuando un ladrón roba un artículo, sobre todo un instrumento musical usado, una parte de su alma desaparece y se reemplaza con parte del alma del dueño afectado. Si bien existen algunas teorías al respecto, la más aceptada entre la mayoría de instrumentistas suele fundamentarse en la cantidad de tiempo que una persona pasa junto al instrumento en cuestión y las vibraciones que se intercambian entre los dos cuerpos en el proceso.

En 1816, el joven teórico musical y carpintero Elbert Muratori ya había publicado dos obras al respecto. Aunque la primera pasó desapercibida para la mayoría de sus colegas, la segunda lo impulsó a un par de décadas de reconocimiento póstumo en ciertos talleres de fabricación de instrumentos hace unos años. Tendemos a escarbar en los huesos del pasado cada tanto. En cuanto a Muratori,

no es de sorprenderse: su agudo genio y su trágica historia siempre han llamado la atención de varios campos especializados.

Una parte de su teoría se basa en la idea de que la madera, incluso después de ser cortada y procesada, tiene la capacidad de almacenar los sonidos que se producen a su alrededor. Dada la intrincada constitución del tejido vegetal, las cavidades que su materia forma son resonadores naturales, pero sumamente minúsculos, por lo que necesitan ser amplificados de alguna manera.

Para Muratori, la capacidad de recibir y emitir vibraciones es una cualidad que tienen todos los cuerpos, en uno u otro grado, porque no habitamos un vacío, sino un material intangible entre los cuerpos. Sin embargo, esto se observa mejor en los objetos que están expuestos a cualquier tipo de vibración durante un tiempo constante y prolongado. Por esa misma razón, no es de sorprender que los instrumentos musicales, y sobre todo los de madera, hayan llamado su atención desde una edad temprana, ni que se hayan mantenido constantes en sus pensamientos a lo largo de su vida.

Gran parte de su quehacer teórico y creativo se intercaló con la carpintería, lo cual le permitió experimentar ampliamente con distintos tipos de resonancias. Su trabajo cotidiano a lo largo de su vida incluyó instrumentos musicales, marcos para cuadros y espejos de mano; sillas, mesas, pinceles, cucharas y tazones de sopa; llantas y estructuras para carruajes; puertas, bancas, confesionarios, altares y cruces para iglesias; y, en la última parte de su vida, cunas, camas y debido a la profesión funeraria que se transmitía de generación en generación en su familia, ataúdes.

Esto le llevó a una conclusión ineludible, para cuando publicó su obra *Suono e Materia*, cuya última edición incluye fotografías de algunas páginas de los diarios de Muratori: *Poiché tutto ha la capacità di suonare, niente suona allo stesso modo, quindi l'unisono non esiste. Tutto si distorce*. Sin embargo, los años transcurridos desde la primera edición de la obra y los inevitables sucesos al final de la vida del filósofo transformaron esta primera impresión.

Al principio, la guerra del valle en el que habitó el artesano en sus últimos años transformó profunda y radicalmente las vidas de quienes vivían en los sectores en donde se instalaron campamentos y trincheras. Asimismo, archivos de su trabajo posterior y la información en sus diarios revelan que el teórico había encontrado la forma de alcanzar el silencio por medio del sonido, matizando algunas ideas que se han instaurado perniciosamente en la memoria y la discreta ingeniería de la sociedad.

Como es costumbre durante la guerra, la mayoría de habitantes de la región fue tocada por la muerte. Soldados, campesinos, ancianos, obreros, madres e hijos desfilaron sus cuerpos mutilados o golpeados por la enfermedad, la tortura y el hambre frente a sus ojos. Muratori presencié cómo el humo y los disparos se instalaron afuera de su ventana, en el horizonte que veía desde la ventana de su taller. La Guerra finalmente había llegado, después de un largo sueño. La bestia estaba despierta, el Orden había caído y las promesas no valían nada más, solo quedaba la Repetición.

Los primeros campamentos estaban entre el principio (o el final) del pueblo y la línea de batalla, a la entrada de uno de los últimos bosques del valle. La geografía permitía a los soldados utilizar el bosque y las montañas para

esconder armamento, moverse estratégicamente y organizar un cuello de botella ante el avance enemigo.

Conforme pasaron los días, los vecinos, los soldados y los heridos decían que habían visto cadáveres apilados en las trincheras, que la carne se pudría al sol, que la sangre regada atraía a los buitres y se posaban sobre los alambres de púas a picotear la carne. Hablaban con sutileza. Cada tanto, algún buitre incauto aparecía colgado boca abajo, con la pata atrapada entre las fronteras de acero que se alimentaban de la carne muerta. Las moscas se movían alrededor de sus plumas y lamían los ligamentos expuestos, estirados por la gravedad y la profundidad del corte. Todo estaba vivo, todo vibraba con insistencia, pero nadie lo veía. Todos fingían no verlo. Durante un tiempo, eso funcionó.

Los cadáveres ya no solo eran de soldados sin rostro, sino que empezaron a tomar la forma de los hijos del valle. La guerra comenzó a dejar ausencias cada vez más cercanas alrededor de Muratori. Los jóvenes desfilaban por las iglesias, muertos y solemnes, dignificados por las pocas flores blancas que adornaban sus rostros o las tapas cerradas que ocultaban sus miserias, escondiendo sus heridas para que el recuerdo se transforme en algo divino, algo profano y mezclado, único y nuevo: perfecto ante los ojos de la Locura.

Los crímenes de la guerra se diseminaron como esporas, en la ceniza de todo lo que el fuego mordía desde un lugar invisible. ¿De dónde venían todas las desapariciones? ¿A dónde iban? ¿Quién se los estaba llevando? Nadie imaginaba dónde estaba la guerra, nadie la vio venir porque todos decidieron no verla a la cara. La carne seguía renaciendo como herida, la sangre bañaba los campos y

el sol entraba en las células de lo vivo, las alimentaba para alimentarse de ellas.

Muratori escribió varias páginas al respecto, pero no todas están disponibles para el ojo del público. Contaba los rumores alarmantes, que crecían en los pocos espacios en los que la gente se aferraba a la ilusión de la normalidad. Con la guerra, las cantinas, las posadas, los hostales, los callejones, los negocios de comida, los tugurios abandonados primero y los cementerios silenciosos se volvieron la cuna del abuso. Soldados jóvenes, preparados en la ciudad, sueltos y renacidos en el nuevo mandato; enloquecidos por el poder que el uniforme les había dado antes de matar o morir.

La verdadera tragedia de la guerra marcó una verdad profunda en las mentes de todo el pueblo: la violencia es un hermoso animal ciego, cuyo canto no reconoce ningún imperio, ninguna nación, ninguna familia y ningún amo. La sangre que se engendra es la misma que se derrama, su color vivo y espeso es el mismo que mancha los picos de los buitres, las puntas de las bayonetas y los dientes de acero de los alambres de púas.

Según Muratori, las historias se multiplicaban de la mano de la brutalidad, desde el bosque y los cuarteles; se movían dentro del pueblo varios metros cada día, hasta las posadas y las granjas. La muerte empezó a crecer junto a la vida, las treguas se rompieron poco a poco y el brazo armado se volvió contra la población, llevándose la facultad de la gente de hablar en voz alta, de cantar o de reír.

Gracias a los folios y la abundante escritura de Muratori se sabe que solo quedaban murmullos, gestos y miradas, solo quedaban el secreto y el miedo, el silencio y los susurros en el valle. Todos caminaban con las cabezas

colgadas, como adelantándose a lo inevitable: el reinado de Alguien había sido desafiado desde algún momento, pero en todo lugar. La guerra estaba ahí, ellos estaban en ella como se está dentro del mar, sumergido completamente.

¿Cuánto habían caminado todos los relojes desde que se inventó el primer reloj? ¿Cuántas veces sonaron los campanarios, en cantos fúnebres que se perderían entre súplicas y ruidos de pisadas? Para Muratori nadie lo sabía, nadie podía saberlo ya, porque todos perecerían antes de que el Tiempo se acomode nuevamente, antes de que tenga que estirarse y contraerse, cambiar, gigante como era, en toda su absurda duración, como una eterna criatura que llena sus pulmones de aire y bajo cuyo régimen la humanidad no puede dejar de habitar, sino solamente intuir lo inevitable.

Hasta ese momento, Muratori creía que nadie veía las cosas cambiar tantas veces en su vida, que solo una vida alcanzaba para presenciar la caída ineludible de todo. Pero pudo ver cómo los otros ancianos del pueblo requerían de un recogimiento específico, de una ritualidad instintiva: templos, cantinas con poca luz, ventanas cerradas, prostíbulos calurosos, muelles, mesas con mantel raídos, tazas metálicas de café y sillas usadas. No eran los lugares, sino la actividad, la que marcaba la ritualidad del acto.

Hablar con el tiempo, en un acto repetitivo, dedicarle la atención mientras se lo acaricia, lo separa de «lo Original», lo arranca como se arranca el pétalo de una flor o como se cega una vida, como se dice una mentira o una plegaria, un poema o una canción; lo vuelve único, pero

lo inmola en el instante. Para Muratori, en sus últimos días, el acto de la escucha convertía al Tiempo en parte de otro orden, de otra dimensión; muy similar al acto imaginativo o al delirio de la fiebre.

Participar de una actividad completamente aparte del mundo exterior era la recompensa por haber sobrevivido lo suficiente y los ancianos lo sabían, siempre lo saben: es la última información que las personas aprenden y, por ende, la última que pueden transmitir, decodificada y escondida en las confesiones o los desvaríos de la vejez.

En una de las bancas de la iglesia del pueblo, un zapatero amigo de Muratori le contó que los soldados habían matado a su hijo en una cantina. Los campamentos militares cada vez eran más y estaban más llenos, pero se vaciaban rápidamente. La guerra se extendía como un incendio rojo en medio de la noche por varios frentes y las personas iban y venían, de nuevo sin rostros, con uniformes y cascos; con poder derramándose por los bordes. Muratori cuenta que habían matado al chico por un lío con el hijo de un teniente y la hija del dueño, que le dejaron la cara hecha una lástima y nadie lo había podido defender.

La conversación se narra con una caligrafía trabajada, como si se hubiera escrito muy despacio, realmente dibujando cada letra, en contraste con las últimas páginas. El diario registra las medidas del ataúd, junto con el nombre del zapatero y algunas líneas sobre el encuentro. Sin embargo, dos páginas más adelante de donde se registra este evento, el diario de Muratori registra uno de los fragmentos más interesantes para la crítica de vanguardia que analiza su obra, debido a que no solo contiene el primer indicio del declive de su cons-

ciencia, sino que también muestra el primer rasgo espiritual en la obra del teórico, famosamente ateo, el primer reclamo ante la materialización de su mortalidad:

Ciò che Paolino mi ha detto nella casa di Dio prova che non se l'era immaginato. Hosentito le loro voci. Li ho visuti nei sogni e all'alba: povere ani xme in fuga dai loro corpi, ora capisco! L'avevo già sentito nei miei incubi Lascia che la mia famiglia viva, Oh Signore! Liberali e condannami! Dov'è la tua misericordia con coloro che ti adorano? Perché dovremmo essere gli agnelli dei tuoi debiti, Signore!

Los registros de la época han permitido hacer algunas conjeturas alrededor de la naturaleza de la condición. Son bastante detallados y pintorescos en sus descripciones, pero no son concluyentes respecto a qué condiciones resultan favorables para el desarrollo de esa alteración en la consciencia humana. Los rumores que dieron paso a los informes eran terribles, decían que se transmitía por la exposición a la sangre humana, que era una enfermedad antigua, que se anunciaba en las escrituras sagradas, que era el presagio de lo que todavía estaba por venir. Sin embargo, es un contexto muy poco conocido, incluso en nuestros días.

Muratori veía cómo la guerra lo consumía todo en el horizonte y lo registraba en diarios. Cada vez las columnas de humo estaban más cerca de su pueblo, los disparos se llamaban unos a otros desde distintos rincones de los valles. Por varios momentos del día, el sonido era ensordecedor. Los árboles ardían por las noches en los campamentos de ambos lados y el crujir de la madera parecía reproducir, en un lenguaje velado, todo el ruido de la destrucción y el caos que se vivía en el frente. El artesano

Muratori veía desfilar bajo su cinta métrica los cadáveres de quienes pasaban días antes por su ventaja y escribía largos pasajes en sus diarios por la noche. En medio de ese contexto, no es difícil reconocer las circunstancias que motivaron dichos pasajes ni el valor intrínseco que poseen.

El propio delirio de Muratori empezó a mezclarse con la realidad. Los susurros sobre los que escribió en su diario revelaban lamentos terribles. A veces eran profundas confesiones, plegarias, balbuceos y ruegos. Otras veces eran negociaciones y pensamientos sin sentido, peticiones, respiraciones agitadas, llantos descontrolados. El artesano transcribió varios, cobardemente omitidos en las fotografías incluidas en los diarios de la última edición debido a su naturaleza explícita.

El teórico Muratori pensaba que los bosques actuaban como organismos gigantes, sentían los cortes de la madera y el hachazo que derribaba sus árboles. Cada hoja, cada rama y cada hongo que habitaba alrededor de los senderos y los caudales escuchaba la guerra de los humanos: se cree que Muratori escribía todo cuando trabajaba en los ataúdes y otros encargos, pero nadie puede dar fe de ello. No hay testimonios al respecto y tampoco testigos que pudieran haber presenciado dichas revelaciones, sino las páginas que se pudieron rescatar. En ellas, dice que le contaba a las personas lo que había escuchado, pero todos concordaban en que había perdido la razón.

Eventualmente, los pocos amigos que Muratori tenía también se alejaron de él y solo quedaron sus diarios para contar el ocaso de una mente brillante y su trágico final. La mayoría del pueblo empezó a tratarlo como si fuera un apestado, como si fuera una especie de antiguo presagio,

grabado en los huesos de los muertos por los picos de los buitres. La guerra seguía su paso, inexorable, esparciendo el germen de la violencia y la mentira de su legitimidad.

A pesar de los intentos de su esposa y su hija por conservar el estado mental del artesano Muratori, su cordura se diluyó en la masa incólume de los días, volviéndolos a todos iguales, repitiéndolos hasta la inmovilidad, pero con la constante amenaza de la muerte, con la pesada incertidumbre de la guerra, el fuego y el asesinato. Su apariencia física empezó a decaer y las personas evitaban mirarlo directamente cuando llevaban los cuerpos a su pequeña funeraria o cuando se lo encontraban vagando por los caminos, viendo la Guerra acercarse cada vez más, durante horas, durante días, durante todos los trayectos de las nubes sobre ese horizonte eterno, siempre cambiante y siempre eterno.

No pasó mucho tiempo para que Muratori se encerrara en su taller. Empezó a trabajar en una máquina, un instrumento de madera, hierro y hueso, cuyos diseños están esbozados en algunas de las hojas sueltas y recuperadas junto con su último diario. Por las anotaciones en los dibujos, se puede confirmar que se trataba de un gran cuerpo hueco rectangular de madera, dos llaves de regulación similares a los del sistema Bohem (pero a gran escala) y una cámara en la que se almacenaba el aire; canales para los tubos de presión y tres agujeros por los que el aire debía salir después de que las llaves definan la altura de la nota que se pretendía tocar. En estos diseños también se menciona que parte de la boquilla y la totalidad de la lengüeta están hechas de huesos humanos, haciendo énfasis en que las capacidades de resonancia de la madera y de los huesos no son las mismas.

Llevando el razonamiento de Muratori más lejos, podríamos establecer que el artesano no pensaba distinto respecto a los huesos. No solo depende de la materia prima como tal, sino también del tratamiento que se le dé al hueso para convertirlo en una pieza del instrumento. El artesano escribe en un fragmento de su diario: *l'osso dell'uomo è levigato e purificato, la cresta del drago appare tra il fuoco e il fumo.*

El arrebató de los últimos días de Muratori, sabemos por su último diario, era crear un sonido hueco y profundo, que resonara con todo el rango de frecuencias de la escucha humana, anulándolos por completo; una especie de barrera sónica que se adhería a las otras vibraciones, capaz de silenciar todo a su alrededor. Con la combinación adecuada de las llaves y la presión adecuada, las vibraciones podrían alcanzar rangos diversos y ocasionar en los oyentes una sensación de silencio total, sin afectar las estructuras óseas de los oídos. En cuanto al instrumento, se tiene el registro de Muratori en su última anotación legible, que decía que lo había terminado y que su sonido era *simile all'inferno dell'eternità. Può essere ascoltato solo nello stesso modo in cui si sentono i deliri o la musica, coumo la navigazione nel tempo o in mare.*

Las últimas páginas de las anotaciones de su diario se vuelven progresivamente incoherentes y los trazos de su caligrafía se sobreponen como palimpsestos llenos de tinta, con el papel casi a punto de rasgarse y desaparecer. Resulta conmovedor ver al sabio Muratori volviendo sobre sus propios pasos, sobre esa vieja conclusión que le había dado una inmortalidad mediocre entre las páginas de sus obras. Su última anotación lúcida modifica la conclusión acerca del sonido de su juventud y la fórmula de

esta manera: *Poiché tutto suona e risuona, niente suona allo stesso modo e nessuno ascolta la stessa cosa, quindi non esiste un solo unisono, ma diversi unisoni contemporaneamente. E io li ascolto tutti.*

Resulta sorprendente el hecho de que el diario, junto con los diseños del instrumento musical (estos, en cambio, en muy mal estado), se hayan podido conservar y encontrar después de la matanza y los incendios que consumieron todas las casas del valle, después de la embestida de la Quinta y la Sexta Compañía del ejército enemigo.

Los registros históricos más serios muestran que los soldados no hicieron distinciones y terminaron con la vida de más de cuarenta familias enteras, fusilándolas, torturándolas, violándolas, degollándolas e incendiando las viviendas, templos y construcciones de todo el pueblo, creando ruinas y ofreciéndolas al fuego, arrojándolo todo a un abismo imposible, durante varios días, noches y madrugadas. Es imposible saber cuánto tiempo realmente transcurrió entre la primera estocada y el último despertar, entre las fosas comunes, las palabras y los gritos, entre las nubes y la lluvia. Solamente existió el dolor, vivo y latente en la carne.

El botín de guerra en el pueblo incluía los diseños del teórico, junto con algunos de sus escritos inéditos, varios folios y su último diario; la mano carbonizada de Muratori y un anillo de su hija, envueltos en varias telas rojas. El paquete también incluía un crucifijo en una bolsa de cuero, atada con un cordel, que se presume que le pertenecía a su esposa.

En lugar de dejar que las llamas se traguen los excesos que lo Inefable había presenciado, una o varias almas, partícipes del trance y el frenesí, prepararon todo y lo

ocultaron de las mandíbulas del fuego para luego arrojárselo luego a otro dios, a uno más antiguo y opaco.

A la mañana siguiente de la última masacre —la del pueblo de Muratori—, la Guerra siguió su paso sobre el mundo. La tierra exhalaba aliviada, como una fogata después de que ha llovido toda la noche y la ceniza todavía está tibia, o como un tejido inflamado ante la húmeda proximidad del frío. La brutalidad concluía con la vida del filósofo, parte de su cuerpo se volvería polvo o bocado, se perdería para siempre en ese lugar misterioso de lo que ya no está. El exterminio de las personas en los valles, una vez que se desbordó la violencia, fue apresurado y sistemático, como si los soldados intentaran silenciar las voces de las víctimas con urgencia, como si trataran de olvidar momentáneamente los primeros días de violencia y hambre. Las lenguas de los cuchillos lamieron cuellos y órganos, las balas se acabaron rápido y no quedó sino el juicio del acero y el fuego, la carne, el sol, los buitres, el Olvido, el Tiempo y la Repetición.

Desde entonces, los diseños del instrumento, la mano, el anillo, el crucifijo, la bolsa y los escritos tuvieron un recorrido bastante notable, no solo en los mercados negros inherentes al desarrollo del brillante animal mecánico de la industria, sino también en las indagaciones humanas en busca del alma dentro del mundo del arte, la tecnología y la religión. Su heterogeneidad fue un tema discutido a profundidad por estudios posteriores y revistas de suscripción durante la segunda mitad del siglo veinte.

El primero de varios registros de compra de todo el paquete se ubica en Inglaterra, algunos años después de la parte más sangrienta del conflicto en el valle. Posteriormente, existen menciones en Madrid, Buenos Aires, San

Fernando, Lima, Cuenca, Estambul y Moscú, pero eventualmente los objetos se comerciaron y utilizaron como artículos individuales para distintas finalidades.

De ellos, sólo algunos diseños y los escritos han sido recuperados, en condiciones bastante desfavorables; muy pocos se mantienen intactos, pero están separados, bajo el cuidado de familias poderosas, colecciones privadas, fundaciones y museos. Por otro lado, los otros objetos del paquete —su mano y el anillo, las telas rojas, el crucifijo y la bolsa— fueron robados, destruidos o utilizados como instrumentos religiosos fuera del ojo público, así que no se tiene registro de ellos.

Thief Stealing From Thief

by Martín Torres Quezada
(Translated by Keith Grimes)

He said he was sent by someone I knew to give
me a grave...

—Herbert Rosendorfer, *The Ruin Builder*.

The bird is unaware of the decisions
what they will make of the man
skein uncertain in the flow of time.

—Julio Pazos, *Bird of Owner*.

It is well known that when a thief steals an item, especially a used musical instrument, a part of its soul disappears and is replaced with part of the soul of the victim. While there are some theories about this, the most widely accepted among most instrumentalists is based on the amount of time a person spends next to the instrument in question and the vibrations that are exchanged between the two bodies in the process.

By 1816, the young music theorist and carpenter Elbert Muratori had already published two works on the subject. Although the former went unnoticed by most of his colleagues, a few years ago, the latter propelled him to a couple of decades of posthumous recognition in certain instrument-making workshops. Occasionally, we tend to dig up the bones long buried bones. As for Muratori, it is not surprising: his sharp genius and tragic

history have always attracted the attention of scholars in various specialized fields.

Part of his theory is based on the idea that wood, even after being cut and processed, has the ability to store the sounds that are produced around it. Given the intricate constitution of plant tissue, the cavities that its matter forms are natural resonators, but extremely minuscule, so they need to be amplified in some way.

For Muratori, the ability to receive and emit vibrations is a quality that all bodies have, to one degree or another, because we do not inhabit a vacuum, but intangible material between bodies. However, this is best observed in objects that are exposed to any type of vibration for a constant and prolonged time. For that same reason, it is not surprising that musical instruments, and especially wooden ones, have caught his attention from an early age, nor that they have remained constant in his thoughts throughout his life.

Much of his theoretical and creative work was interspersed with carpentry, which allowed him to experiment extensively with diverse types of resonances. His day-to-day work throughout his life included musical instruments, picture frames, and hand mirrors; chairs, tables, brushes, spoons and bowls of soup; wheels and carriage structures; doors, pews, confessionals, altars and crosses for churches; and, in the latter part of his life, cribs, beds, and due to the funeral profession that was passed down from generation to generation in his family, coffins.

This led him to an inescapable conclusion, when he published his work *Suono e Materia*, (Sound and Matter), the latest edition of which includes photographs of some

pages of Muratori's diaries: *Poiché tutto ha la capacità di suonare, niente suona allo stesso modo, quindi l'unisono non esiste. Tutto si distorce*, (Because everything has the ability to make sounds, nothing sounds the same, so unison does not exist. Everything is distorted). However, the years that have elapsed since the first edition of the work and the inevitable events at the end of the philosopher's life transformed this first impression.

At first, the war in the valley in which the artisan lived his last years profoundly and radically transformed the lives of those who lived in the sectors where camps and trenches were installed. Likewise, archives of his later work and the information in his diaries reveal that the theorist had found a way to achieve silence through sound, nuanced some ideas that have been perniciously established in the memory and discreet engineering of society.

As is customary during the war, most of the inhabitants of the region were touched by death. Soldiers, peasants, the elderly, workers, mothers, and children paraded their mutilated or beaten bodies by disease, torture, and hunger before their eyes. Muratori witnessed smoke and gunfire settle outside his window. he could see on the horizon from his workshop window. The war had finally arrived, after a long sleep. The beast was awake, Order had fallen and promises were worth nothing more, only Repetition remained.

The first camps were between the beginning (or end) of the village and the battle line, at the entrance to one of the last forests in the valley. Geography allowed soldiers to use the forest and mountains to hide weaponry, move strategically, and organize a bottleneck against advanc-

ing enemies.

As the days passed, neighbors, soldiers, and wounded said they had seen corpses piled up in the trenches, that the flesh rotted in the sun, that the spilled blood attracted vultures and they landed on the barbed wire to peck at the flesh. They spoke subtly. Every now and then, some unwary vulture would appear hanging upside down, with its leg trapped between the steel borders that fed on dead flesh. The flies moved around their feathers and licked the exposed ligaments, stretched by gravity and the depth of the cut. Everything was alive, everything vibrated insistently, but no one saw it. Everyone pretended not to see him. For a while, it worked.

The corpses were no longer just faceless soldiers but began to take the form of the children of the valley. The war began to leave absences closer and closer around Muratori. The young people paraded through the churches, dead and solemn, dignified by the few white flowers that adorned their faces or the closed lids that hid their miseries, hiding their wounds so that the memory is transformed into something divine, something profane and mixed, unique, and new: perfect in the eyes of Madness.

The crimes of war spread like spores, in the ashes of everything that the fire bit from an invisible place. Where did all the disappearances come from? Where were they going? Who was taking them? No one imagined where the war was, no one saw it coming because everyone decided not to see it in the face. The flesh continued to be reborn as a wound, blood bathed the fields, and the sun entered living cells, feeding them in order to devour them.

Muratori wrote several pages about it, but not all

of them are available to the public eye. He told of the alarming rumors, which grew in the few spaces where people clung to the illusion of normality. With the war, the canteens, the inns, the hostels, the alleys, the food shops, the abandoned slums first and the silent cemeteries became the cradle of abuse. Young soldiers, prepared in the city, loose and reborn in the new mandate; maddened by the power that the uniform had given them before killing or dying.

The true tragedy of war marked a profound truth in the minds of all the people: violence is a beautiful blind animal, whose song recognizes no empire, no nation, no family, and no master. The blood that is generated is the same that is spilled, its vivid and thick color is the same that stains the beaks of vultures, the tips of bayonets and the steel teeth of barbed wire.

According to Muratori, the stories multiplied hand in hand with brutality, from the forest and the barracks; they moved within the town several meters each day, to the inns and farms. Death began to grow along with life, truces were broken little by little and the armed wing turned against the population, taking away the ability of the people to speak loudly, to sing or to laugh.

Thanks to the folios and Muratori's abundant writing, it is known that only murmurs, gestures, and glances remained, only secrecy and fear, silence and whispers remained in the valley. They all walked with their heads hanging, as if anticipating the inevitable: Someone's reign had been challenged at some point, but everywhere. The war was there, they were in it as one is in the sea, completely submerged.

How far had all clocks walked since the first clock was

invented? How many times did the bell towers ring, in funeral songs that would be lost in supplications and the sound of footsteps? For Muratori no one knew, no one could know it anymore, because they would all perish before Time settles down again, before it has to stretch and contract, change, giant as it was, in all its absurd duration, like an eternal creature that fills its lungs with air and under whose regime humanity cannot cease to dwell, but only to intuit the inevitable.

Until that moment, Muratori believed that no one saw things change so many times in their lives, that only one lifetime is enough to witness the inescapable fall of everything. But he could see how the other elders of the village required a specific recollection, an instinctive ritual: temples, dimly lit canteens, closed windows, hot brothels, docks, tables with threadbare tablecloths, metal coffee cups, and used chairs. It was not the places, but the activity that marked the ritual of the act.

To speak constantly, in a repetitive act, to devote attention to it while caressing it, separates it from «the Original,» tears it out just as a petal is ripped from a flower or as a life is snuffed out, as one tells a lie or says a prayer, or recites a poem or sings a song; it makes him unique, but immolates him instantly. For Muratori, in his last days, the act of listening turned Time into part of another order, of another dimension, similar to an imaginative act or the delirium of a fever.

Participating in an activity completely apart from the outside world was the reward for having survived long enough—and the elders knew it; they always do. It is the last piece of information people learn and, therefore, the last they can pass on—decoded and hidden within the

confessions or the ramblings of old age.

Sitting on one of the pews in the village church, a shoemaker—a friend of Muratori—told him that soldiers had killed his son in a tavern. The military encampments were growing ever more numerous and crowded, yet they emptied out just as quickly. The war was spreading like a red wildfire in the dead of night across multiple fronts, and people came and went—faceless once again—clad in uniforms and helmets, with power spilling over at the seams. Muratori recounts that the boy had been killed over a scuffle involving a lieutenant's son and the tavern owner's daughter; they had left his face a mangled mess, and no one had been able to come to his defense.

The conversation is narrated in an elaborate hand, as if it had been written very slowly, really drawing each letter, in stark contrast to the last pages. The diary records the measurements of the coffin, along with the name of the shoemaker and a few lines about the encounter. However, two pages beyond where this event is recorded, Muratori's diary contains one of the most intriguing fragments for the avant-garde critics analyzing his work; for it not only holds the first intimation of the decline of his consciousness, but also reveals the first spiritual trait in the work of this famous atheist theorist—the first protest against the materialization of his own mortality:

What Paulinus said to me in God's house proves that he did not imagine it. I heard their voices. I lived them in dreams and at dawn: poor souls fleeing from their bodies, now I understand! I'd heard it before in my nightmares Let my family live, Oh Lord! Liberalize and condemn me! Where is your mercy to those who worship you? Why should we be the lambs of your debts, Lord!

The records of the time have allowed us to make some conjectures about the nature of the condition. They are quite detailed and picturesque in their descriptions, but they are not conclusive as to what conditions are favorable for the development of this alteration in human consciousness. The rumors that gave way to the reports were terrible, saying that it was transmitted by exposure to human blood, that it was an ancient disease, that it was announced in the sacred scriptures, that it was the harbinger of what was yet to come. However, it is a context that is little known, even today.

Muratori saw how the war consumed everything on the horizon and recorded it in newspapers. The columns of smoke were closer and closer to their village, the shots calling to each other from different corners of the valleys. At various times during the day, the sound was deafening. The trees burned at night in the camps on both sides and the creaking of the wood seemed to reproduce, in veiled language, all the noise of destruction and chaos that was experienced at the front. The artisan Muratori saw the corpses of those who passed by days before parade under his tape measure and wrote long passages in his diaries at night. In the midst of this context, it is not difficult to recognize the circumstances that motivated these passages or the intrinsic value they possess.

Muratori's own delirium began to mix with reality. The whispers he wrote about in his diary revealed terrible laments. Sometimes they were deep confessions, prayers, babbling, and supplications. Other times it was negotiations and meaningless thoughts, requests, heavy breathing, uncontrolled crying. The craftsman tran-

scribed several, cowardly omitted from the photographs included in the diaries of the last edition due to their explicit nature.

The theorist Muratori thought that forests acted like giant organisms, they felt the cuts in the wood and the axe that knocked down their trees. Every leaf, every branch, and every mushroom that dwelt around the paths and streams heard the war of humans: it is believed that Muratori wrote everything when he worked on the coffins and other commissions, but no one can attest to this. There are no testimonies in this regard and no witnesses who could have witnessed these revelations, but the pages that could be rescued. In them, he says that he told people what he had heard, but they all agreed that he had lost his mind.

Eventually, the few friends Muratori had also moved away from him and only his diaries remained to tell the decline of a brilliant mind and his tragic end. Most of the people began to treat him as if he were a plague patient, as if he were a kind of ancient omen, etched into the bones of the dead by the beaks of vultures. The war continued its inexorable passage, spreading the germ of violence and the lie of its legitimacy.

Despite the attempts of his wife and daughter to preserve the mental state of the artisan Muratori, his sanity was diluted in the unscathed mass of the days, making them all the same, repeating them to the point of immobility, but with the constant threat of death, with the heavy uncertainty of war, fire, and murder. His physical appearance began to decline, and people avoided looking directly at him when they took the bodies to their small funeral home or when they found him wandering

the roads, watching the War come closer and closer, for hours, for days, during all the paths of the clouds over that eternal, ever-changing, ever-eternal horizon.

It did not take long for Muratori to lock himself in his workshop. He began to work on a machine, an instrument of wood, iron and bone, whose designs are sketched on some of the loose sheets and recovered along with his last diary. From the notes in the drawings, it can be confirmed that it was a large rectangular hollow wooden body, two adjustment keys similar to those of the Bohem system (but on a large scale) and a chamber in which the air was stored; channels for the pressure tubes and three holes through which the air had to escape after the keys defined the pitch of the note to be played. In these designs it is also mentioned that part of the mouthpiece and the entire reed are made of human bones, emphasizing that the resonance capabilities of wood and bones are not the same.

Taking Muratori's reasoning further, we could establish that the craftsman did not think differently about bones. It depends not only on the raw material as such, but also on the treatment given to the bone to turn it into a piece of the instrument. The craftsman writes in a fragment of his diary: *l'osso dell'uomo è levigato e purificato, la cresta del drago appare tra il fuoco e il fumo* (the man's bones are cleaned and polished, the dragon's crest appears between fire and smoke).

The outburst of Muratori's last days, we know from his last diary, was to create a deep, hollow sound, resonating with the entire frequency range of human listening, completely canceling them out; a kind of sonic barrier that clung to the other vibrations, capable of silencing

everything around it. With the right combination of keys and the right pressure, vibrations could reach different ranges and give listeners a feeling of total silence, without affecting the bony structures of the ears. As for the instrument, there is Muratori's record in his last legible notation, which said that he had finished it and that its sound was simile all'inferno dell'eternità. Può essere ascoltato solo nello stesso modo in cui si sentono i deliri o la musica, coumo la navigazione nel tempo o in mare (It can only be heard in the same way as delusions are heard, or music, whether sailing through time, or at sea).

The final pages of his diary entries become progressively incoherent, and the strokes of his handwriting overlap like ink-laden palimpsests, with the paper on the verge of tearing and vanishing. It is moving to witness the sage Muratori retracing his own steps—revisiting that old conclusion which had granted him a mediocre immortality within the pages of his works. His final lucid entry modifies the conclusion regarding the sound of his youth, formulating it thus:

Poiché tutto suona e risuona, niente suona allo stesso modo e nessuno ascolta la stessa cosa, quindi non esiste un solo unisono, ma diversi uniisoni contemporaneamente. E io li ascolto tutti (Because everything sounds and resonates, nothing sounds the same and no one hears the same thing, so there is not a single sound heard in unison, but several separate sounds heard at the same time. And I listen to them all).

It is astonishing that the diary—along with the designs for the musical instrument (which, by contrast, were in poor condition)—managed to survive and be recovered following the massacre and the fires that consumed every

house in the valley, in the wake of the assault by the Fifth and Sixth Companies of the enemy army.

The most serious historical records show that the soldiers made no distinctions and ended the lives of more than forty entire families, shooting, torturing them, raping them, slitting their throats and setting fire to the houses, temples and buildings of the entire town, creating ruins and offering them to the fire, throwing everything into an impossible abyss, for several days, nights and early mornings. It is impossible to know how much time really elapsed between the first thrust and the last awakening, between the mass graves, the words, and the screams, between the clouds and the rain. There was only pain, alive and latent in the flesh.

The spoils of war in the town included the theoretician's designs, along with some of his unpublished writings, several folios, and his last diary; Muratori's charred hand and a ring of his daughter's, wrapped in various red cloths. The package also included a crucifix in a leather bag, tied with string, which is presumed to have belonged to his wife.

Instead of letting the flames swallow the excesses that the Ineffable had witnessed, one or more souls, participants in the trance and frenzy, prepared everything and hid it from the jaws of the fire and then threw it at another god, an older and opaquer one.

The morning after the last massacre – that of the town of Muratori – the war continued its march over the world. The earth exhaled in relief, like a campfire after it has rained all night and the ash is still warm, or like an inflamed tissue before the damp approach of the cold. The brutality ended with the philosopher's life, part

of his body would become dust or morsels, he would be lost forever in that mysterious place of what is no longer there. The extermination of people in the valleys, once the violence overflowed, was hasty and systematic, as if soldiers were urgently trying to silence the voices of the victims, as if trying to momentarily forget the first days of violence and hunger. The tongues of the knives licked necks and organs, the bullets ran out quickly, and there was nothing left but the judgment of steel and fire, flesh, the sun, vultures, Oblivion, Time, and Repetition.

Since then, the designs of the instrument, the hand, the ring, the crucifix, the bag, and the writings have had a remarkable journey, not only in the black markets inherent in the development of the brilliant mechanical animal of industry, but also in human searches for the soul within the world of art, technology, and religion. Its heterogeneity was a topic discussed in depth by later studies and subscription journals during the second half of the twentieth century.

The first of several records documenting the purchase of the entire package is located in England, dating to a few years after the bloodiest phase of the conflict in the valley. Subsequently, there are mentions of the items in Madrid, Buenos Aires, San Fernando, Lima, Cuenca, Istanbul, and Moscow; however, the objects were eventually traded and utilized as individual items for various purposes.

Of these, only a few designs and the written documents have been recovered—and in poor condition at that. Very few remain intact, and those that do are now separated, held under the care of powerful families, private collectors, foundations, and museums. The other

objects in the package—specifically the hand and ring, the red fabrics, the crucifix, and the pouch—were either stolen, destroyed, or utilized as religious instruments away from the public eye; consequently, no records of their whereabouts exist.

Tres poemas

Por Ezra Viveros

Bella desolación

Incautada voz
Tapiada razón
Nada entendemos
sino la turbiedad
que nunca escancia

El mundo es una habitación helada
sin indicios de tornaviaje
una bóveda para la desventura
amanecer sin espejo
sendero
de jacarandas mutiladas

Refugiados en silogismos nebulosos
bebemos el veneno
de los sueños escarpados
embalsamamos la justicia
encapsulamos
suspiros en el tiempo
las siluetas en el diván
han sido olvidadas

Three poems

Por Ezra Viveros

(Translated by Manuel Monroy Correa)

Beautiful Desolation

A captured voice
A walled off reason
We understand but
the turbidity that never
pours out

The world is a frozen room
without a clue of change
It is a vault for misfortune
A wake without a mirror
A path
of mutilated summerflowers

We drink poison
of sharp sloped dreams
sheltered by darkened silogisms
We embalm justice
encapsulate
sighs in time
Those silhouettes on the couch
have been forgotten

estamos siempre bajo protesta,
silentes aullidos nos identifican
pero el cardumen de fuego no basta
la flor de la malanga demora
la bella desolación

We are always under oath
Silent howls identify us
But the fired shoaling is not enough
The malanga flower delays
the beautiful desolation

Conversación

He visto conversar a los árboles
con el silencioso murmullo de sus cuerpos
crujen sus ramas
con el delirio de los hombre rotos
en brama el pecho
cual río crecido
arrastrando el aroma
de la negra sabiduría
y su humor de violín huasteco
tocado por la hija
de los vientos que duermen en el norte
Una procesión de caritas sonrientes
hace reverencias con abanicos de carrizo
las manos extendidas
llevan
la resina de los pecados
para el baile de las máscaras
en el Xantolo de las iguanas
Mecidos por la ventisca
los paliacates bordados
cuentan historias
en la lengua antigua de los Guasamos
de cómo los hombres que tienen libros
son árboles caídos en desgracia.

Chatting

I have seen trees chatting
with the silent murmur of their bodies
Their branches creak
with broken men's delirium
with their chests in rut
as a swollen river
sweeping away the scent
of black wisdom
and its Huastec violin humor
being played by the daughter
of the winds that sleep in the North
A little smiling faces procession
make a reverence with reed fans
their extended hands
take
sins resin
to the maskarade
at Xantolo de las iguanas
embroidered bandana
cradled by the blizzard
tell stories
en the Guasamos' language
about how men who have books
are trees fallen from grace.

Estatua de sal

Encontré la mira de las nubes
exiliada en los sueños de William Blake
Una luciérnaga se niega a morir
insomne, cuestiona
¿dónde fue el comienzo?
¿dónde surgió el impulso de decir su ser en luz?
Atrapado en la estatua de sal
toco el bandoneón
el azar es un caníbal devorándome
mientras escribo
sobre la disidencia de las lágrimas
voy recogiendo pedazos de dolor
en el puente roto
el tiempo es una bestia indómita
un espejo de sombras
que puebla la ciudad de las estrellas muertas
la zarza humeante crepita y
al octavo día
platico con mis espectros con la voz del viento.

Es momento de plagiar tus caricias
porque el deseo nunca cumple sus promesas.

Pillar Of Salt

I found sight in the clouds
exiled in William Blake's dreams
A firefly denies to die
spleenness it questions
where the beginning was?
where does the impulse to say its own being in light
came?

Trapped in a pillar of salt
I play the bandoneon
Hazard is an anthropophagus devouring me
while I write
about the rebellious tears
I lift fragments of pain
in a broken bridge
Time is an untamed beast
a shadow mirror
that populates the city with dead stars
The smoldering bush crackles, and
at the eight day
I talk with my spectres with the voice of the wind.

It is time to plagiarize your caresses
because desire never keeps its promises.

Moscas

por Armando Pinzón

07/06

Así se les decía en francés: mouches. No sé hace cuánto tiempo, pero así les dijeron alguna vez.

Las personas los tenían. Nacían con ellos, crecían con ellos y muchas veces los lunares crecían también. Decían que esto era de mala suerte o de mala salud. Que tú podías crecer pero tu lunar no. O eso me dijeron al menos. Yo jamás había visto uno más que en pinturas. Hay un retrato de Isabel de Farnesio que adoro y también un cuadro de Boucher, que es mi favorito: en la que tiene una mosca en el dedo y se lo va a poner en la cara. Se va a crear un lunar para cambiar la forma de su cara. Me puedo imaginar qué habrá sido. Dicen que se pegan. Que uno puede hacerlos pequeñas bolas, como con las migajas de pan y lanzárselo a alguien. Que así lo condenas. Lo unes para siempre a ti.

Pero hoy en día ponérselos es mal visto porque la gente muy mayor le recuerda a otros tiempos. Dicen que los empezaron a quitar por una mutación. Que un día un lunar mutó y agarró vida propia y volvió a su “huésped” (qué incorrecta palabra, pero así le dicen los libros) en una persona loca, irracional, demente. De ahí catapultó hasta el millar de personas que empezaron a volverse locas y, antes de que fuera demasiado tarde prohibieron todos los lunares.

Empezaron quemándolos en bebés. Después taparon el sol y pusieron luces artificiales en todos lados. Borraron las nubes y las estrellas y todos los cielos ahora son solo azules. Azul hasta donde llega la vista. Pusieron aspersores y cada quince días, a la misma hora, llueve. Dicen que en algunos lugares del mundo pusieron los aspersores cada dos días pero no sé si esto sea cierto.

Tantos años después, ya no sé cómo los quitan. Solo sé que nací sin ellos y mi mamá también y su mamá también. Nos fuimos quedando con la piel lisa. Con la memoria borrada.

Me siento y busco: Lunar. Tipos de. Lunar. Congénito. Lunar. Marca. Mancha. Tinta. Luna. Compuesto. Perdido. Heredado. Conocido. Lunar, de la luna. De la mancha. Que luna significa luz y que mancha significa red, entorno, frontera. Una frontera de uno. Una frontera de ti. Una impureza. Algo que heredaste y que antes de ti lo tuvo alguien más y sin quererlo y sin pedirlo te fue dado. Lo que ahora es nuestro. Lo que nos pertenece. O antes, más bien, ahora ya no.

28/06

Una vez, de niño, mi mamá me vio dibujándome lunares. Me pintaba unos diez o quince y con ellos empezaba a formar figuras. Mancha-lunar-estrella-nube. Yo pensaba en las estrellas y las constelaciones que formaban. Pensaba en el acto de nombrar lo dispar, lo irregular, lo disparateo y lo que no tiene forma. De ver tres puntos continuos y decir: aquí hay un caballo, una nube, un mapache.

Eran redondos. De ahí el nombre. El problema era

cuando dejaban de serlo. También cuando cambiaban de color. Leí de la varicela y que es un milagro que ya no exista. Leí que era como tener invitados incómodos. Que se les deja pasar pero de mal modo. Que entran sin saludar y se van sin despedirse. Pero cuando se van dejan casi una marca, un recuerdo de que ahí, por un momento, hubo otro visitante. Que el cuerpo envejece y con él los lunares que requieren atención y piden ser vistos, estudiados y nombrados. Piden tiempo y a la vez nunca están satisfechos con lo que se les da, entonces conquistan más y más de la piel-terreno. Imperios que se expanden sobre la piel y se acercan uno a otro, queriendo converger. La edad le permite a los lunares volverse conquistadores y que el propio cuerpo se vuelva objeto de conquista. Recuerdo que, cuando me pinté, mi mamá me contó que los lunares son herencia de los emperadores. Por eso desaparecieron —me dijo— porque no estamos en una edad para imperios y todos los conquistadores han muerto.

16/07

Si todo es ficción, entonces el cuerpo va creando sus propias historias. Por eso se arruga. Por eso se desentiende. Por eso olvidamos las cosas cuando cruzamos puertas y por eso con la edad caminamos más lento. Pero le hemos quitado eso al cuerpo. Le estamos quitando su capacidad de contar historias para que todos los cuerpos cuenten la misma versión unificada. Nos estamos quedando sin ficción propia, o eso me dijo alguna vez mi abuelo y lo repito para calmarme. Me hago creer que estoy recuperando mi terreno.

En especial ahora que estoy confinado y que llevo semanas sin salir de mi cuarto por miedo a contagiar a alguien.

Me miro en el espejo y ahí sigue, antes estaba en mi hombro pero ahora se movió hacia mi clavícula. Un lunar muy pequeño. Aunque para mí hoy se ve más grande que ayer.

27/07

Hace semanas H y yo caminábamos por la Alameda y alguien chocó contra mí. Sentí un pellizco a la altura de las costillas antes de caer de espalda. Me levanté y al mirar a la persona me sonrió. Me di cuenta que tenía un hoyo pequeño en mi camisa pero no le di importancia. Pasó el día y cuando llegué a mi casa que me di cuenta que, a media calle, alguien me había pegado un lunar, entre la sexta y la séptima costilla, pequeño como una mancha.

Me habían marcado y de inmediato pensé en decirle a H, porque quizá le había pasado algo también. Decidí decirle la próxima vez que nos viéramos, pero han pasado días y no he visto a nadie. Al principio no lo sentía. Era parte de mí, pero como una extensión inerte. Hasta que, hace unas noches, lo sentí moverse. Sentí que empezó a escalar y a arrastrarse, como si estuviera cansado. Era una punzada leve, casi caricaturesca. Fue después de dos días que lo empecé a sentir de mejor humor, como un moo-cow, feliz, bailando, mi pequeño lunar. Como un hijo. Un primogénito. Alguien a quien cuidar.

Me preocupa que llegue a una zona en la que se pueda ver. Que se acerque demasiado al cuello o a los brazos, pero no sé cómo decirle que no lo haga. Lo intento em-

pujar pero no cede. Le hablo y no contesta y no se inmuta y no se mueve, entonces paso horas interminables hablándome al espejo, esperando respuestas de una ficción, rogándole a una mancha.

28/08

El lunar había crecido, ahora sí estaba seguro. Lo rasqué y, como por arte de magia, se dividió. Me distraje por un momento y ya estaban en lados opuestos. Uno en cada hombro. Rato después, vi que se habían vuelto a unir. Así era ahora. Pensé en que me tenía que cuidar la espalda de los lunares y, en especial, de que no se empezaran a hacer demasiados. No sabía si se iban a quedar solo dos o si se iban a multiplicar más. Le marqué a H para que viniera y pudiéramos ver qué hacer con los lunares, ahora en plural.

Hasta que me vio se dio cuenta que no estaba mintiendo y que no solo se dividieron los lunares, sino que también se habían movido de lugar. Lloró y me dijo que así empezó su tío también. Me pidió perdón y salió corriendo.

Quizá se preocupaba de que mi terreno dejara de serme propio, que con los lunares mis victorias fueran menos mías y cada vez más compartidas. Que fuera perdiendo lo que conoce de mí por lo desconocido de alguien más y, peor aún, de algo que no tiene un cuerpo, que no tiene un alma, que no es más que un reflejo de la luna que alguna vez existió o que al menos dicen que existió y que está detrás de todos los focos que alumbran y que cada noche se apagan y no quemar y no sacan lunares y

no nos hacen enfrentarnos una y otra vez contra el reflejo del espejo, sino que nos dan falsas victorias. Nos dan la satisfacción de que somos algo inconquistable, algo inamovible, algo que no puede ser volteado sobre sí y cambiado, solo por el gusto de ser cambiado.

13/09

Ya hay una tercera mancha. Parece que todas se están contactando entre sí y siento su ánimo de salir. Siento que quieren recorrer más que este cuerpo y que por eso cada vez están más activos, moviéndose, saltando e incluso bailando.

Le marqué a H para decirle que entre mis lunares bailan. No me contestó. Le volví a marcar y tampoco. Hasta el tercer día me escribió. Me dijo que había encontrado una cura, así, en dos semanas. Escuché que lloraba de la emoción y lo sentí como una victoria propia. Llegó con guantes porque leyó, en algún lado, que los lunares eran contagiosos. Me pidió que me tomara una pastilla de su propio diseño y así lo hice. Pasó el tiempo, no sentí nada y así pasaron horas.

H se despidió de lejos y yo me quedé con mis lunares, pensando en cómo se comunican. Por qué algunos días se vuelven impasibles y otros estáticos. Sí son pedazos de mí, pero no se subordinan como lo hacen mis brazos o mis manos para escribir esto. No tengo control sobre mis lunares. Al contrario, son ellos quienes me exigen atención, quienes quieren que los voltee a ver cuando cambian de lugar y a quienes reviso esporádicamente para que no crezcan.

No estamos en una época de conquista, pienso mientras siento cómo, en mi nuca, dos lunares discuten entre sí.

17/09

Los primeros días después de que me tomé la pastilla fueron normales hasta que hoy un lunar decidió moverse hacia mi cara. Desperté en la madrugada y lo sentí arriba de mis labios. Como las moscas de antes. Leí en algún lado que el lunar en este lugar específico significaba indecisión, pero en otros lados leí que significaba que estabas casado. En fin, me di cuenta porque sentí que me quemaba la piel, entonces corrí al espejo a ver qué estaba pasando y no solo se había vuelto rojo sino también más grande. No podía salir así, no me podía ver nadie y en especial H no me podía ver.

Corrí hacia la estufa y puse un cuchillo pequeño y sin filo a calentar y una vez que el cuchillo empezó a brillar, lo puse sobre el lunar y escuché un grito, lo prometo que escuché un pequeño grito, como de sorpresa, pero yo no sentí nada. Corrí de regreso a mi cuarto antes de que alguien me viera y así, frente al espejo, vi cómo se desprendió de mi piel un pequeño pedazo de mí, oscuro, de tamaño normal, y cayó en el lavabo. Lo tomé entre mis dedos y empecé a llorar. Había perdido algo y lo sabía, había tomado algo de mí y, lo peor de todo es que no escuchaba a ninguno de mis otros lunares. Sabía que estaban por ahí, cerca, evadiendo mi mirada. Me miré la espalda, los brazos, las piernas y los talones y no encontré nada. Solo quedábamos el lunar quemado y yo. Lo

apreté entre mis dedos mientras sentía que se hacía más compacto, más pequeño. Lo seguí apretando hasta que escuché como si algo se desinflara y de entre mis dedos, el lunar desapareció.

H llegó un par de horas después a contemplar, a mi lado, la muerte de mi lunar.

19/10

Al día siguiente me revisé de cabeza a pies y le pedí a H que también lo hiciera. Después de horas metódicas de verme concluimos que no había más moscas, no había más lunares y todo había sido, si acaso, un sueño febril.

Desde entonces hemos pasado los días juntos y en su mayoría, en silencio. Salimos de la ciudad incluso, sin mucha preocupación, porque yo no había vuelto a saber de mis lunares. Yo sé que H se alegra en silencio y se felicita por la eficiencia de su medicina. También sé, aunque nunca me lo dijo y jamás pregunté, que me abrazaba para buscarme lunares porque nunca se convenció de que fuera inmaculado. Más bien, yo sé que, en su cabeza, jamás volvería a serlo.

Por las noches sueño que veo en mi mano el lunar, abrazando mi dedo, en la yema, y me doy cuenta que tengo alguien en quien confiar, que mis lunares que ahora son uno me abrazan, me hablan y me escuchan. Entonces me promete quedarse así: uno, como un acompañante. En ese momento despierto y, nuevamente, no los siento, no los escucho, pero me rasco el hombro porque siento que hay algo ahí.

Esto no se lo cuento a H. No le digo que no hay conquista en tierra conocida.

10/12

Han pasado meses desde que vi por última vez a mis lunares y solo nos hemos encontrado en sueños, pero sueños tan vívidos que se sienten reales, se sienten contiguos a este mundo. Entonces no dejo de pensar que puedan estar ahí. Que puedan estar cerca. Que se esconden cuando busco en mi pie y se refugian en mi espalda. Que para no hacer ruido caminan de puntitas sobre mi cuello y se alojan en mis orejas. Que en las noches salen a bailar, cada vez más esporádicamente, por miedo a que me despierte en un frenesí y quemé otro. Ojalá se encuentren cerca todavía. Yo creo que sí. Regresarán una vez que sean muchos y que no los pueda ocultar. Le cuento a H que, cuando regresen, los intentaré unir con una sola línea. Que pueda decir: aquí se forma Orión, acá se forma Andrómeda, entre las dos está la tierra y aquí, del último lunar lejano hasta el que tengo más cerca, tu abrazo.

No sé si regresen. Yo pienso que sí pero todo puede ser y puede que me equivoque. Que un lunar no es un territorio y que solo son inventos míos. Que la forma la di yo. Que intenté nombrar, no lo innombrable, sino lo que no merecía nombre.

21/12

H me pregunta: “¿Qué harías si volvieran?”

Los compartiría, pienso. Le daría unos y le diría que los acomodáramos a la misma altura. Que nos volviéramos un espejo contiguo.

10/02

Año Bisiesto. Pide un deseo.

Mientras tanto, toma, agárralo de aquí. Estíralo, para que se divida en dos. Listo. Ahora vuélvelo a dividir. Ya, dos, tres, cuatro. Acércate. Recuerda mi cara y yo recuerdo la tuya. Solo habla un poco más bajo. Acuérdate. A la izquierda, al mismo tiempo. Otro más arriba. Uno bajo el ojo y el otro junto a la boca.

Acércate un poco, mosca, que no nacimos tan cerca. Terreno del alma mía. Pedazo de mi vida entera. Nube de este mundo. Mundo en esta nube. Dos tuyos y dos míos. Más lejano a la boca. Más cerca del ojo. Se siente como un piquete y nos acercamos un poco más y me doy cuenta que nos malentendimos: o yo me estoy quedando sordo y te entendí más abajo o tú estás perdiendo la vista y me viste más borroso pero nos dimos cuatro lunares disparejos, mosca. Me quedé con el lunar pegado al labio y el otro muy abajo del ojo. Tú te quedaste al revés. Nos imitamos en un juego imperfecto, nos copiamos con sombras familiares.

Recuérdame cómo se siente un sueño sin manchas. Recuérdame de qué color son las estrellas, mosca. Recuérdame a qué sabe lo inmaculado. Pide un deseo y aprieta tu lunar. Acuérdate de las nubes-manchas-fronteras. Acuérdate de dónde acabas, mosca, para que crezcas. Acuérdate de dónde empiezas. Acuérdate que eres reflejo

de la luna cercada, mosca. Pide un deseo y acuérdate que soy reflejo también, mosca, de tu espejo roto.

FLIES

by Armando Pinzón

(Translated by Keith Grimes)

07/06

That's how they say it in French: mouches. I don't know how long ago, but that's what they used to say. People had them. They were born with them, grew with them, and, many times, the moles grew too. They said that this was bad luck or bad health. That you could grow, but your mole could not. Or so they told me at least. I had never seen one except in paintings. There is a portrait of Isabel de Farnese that I adore, and also a painting by Boucher, which is my favorite, in which she has a fly on her finger and is going to put it on her face. A mole will be created to change the shape of your face. I can imagine what it must have been. They say they stick together. One can make them into small balls, as with bread crumbs, and throw them at someone. You condemn the person in this way. You bind the person to you forever.

But nowadays, wearing them is frowned upon because they remind one of other times. It is said that they began removing them due to a mutation. One day, a mole mutated, took on a life of its own, and turned its «guest» (what an incorrect word, but that's what the books call it) into a crazy, irrational, insane person. From there, it rapidly spread to a thousand people, who all began to go crazy. Before it was too late, they banned all moles.

They started by burning them on babies. Then they blocked the sun and put artificial lights everywhere. They wiped out the clouds and stars, and all the skies are now just blue. Blue as far as the eye can see. They put in sprinklers, and every fortnight, at the same time, it rains. They say that in some places around the world, they put out the sprinklers every two days, but I don't know if that is true.

So many years later, I don't know how they take them away. I only know that I was born without them, and my mom, too, and her mom, too. We were left with smooth skin. With the memory of them erased.

I sit down and search: Lunar. Types of. Lunar. Congenital. Lunar. Brand. Spot. Ink. Moon. Composite. Lost. Inherited. Known. Lunar, of the moon. From the stain. Que luna means light, and que mancha means net, environment, border. A border of one. A border of you. An impurity. Something you inherited from someone else, without wanting it or asking for it, was given to you. What is now ours? What belongs to us? Or before, rather, not anymore.

28/06

Once, as a child, my mom saw me drawing polka dots. I painted about ten or fifteen, and with them I began to form figures. Lunar-spot-star-cloud. I thought of the stars and the constellations they formed. I was thinking about the act of naming the disparate, the irregular, the uneven, and the formless. To see three continuous dots and say: here is a horse, a cloud, a raccoon.

They were round. Hence the name. The problem was when they stopped being so. Also, when they changed color. I read about chickenpox and that it is a miracle that it no longer exists. I read that it was like having uncomfortable guests. They are allowed to pass, but in a bad way. Those who enter without greeting and leave without saying goodbye. But when they leave, they leave a faint mark, a memory that there, for a moment, there was another visitor. The body ages, and with it, moles that require attention, asking to be seen, studied, and named. They ask for time and at the same time are never satisfied with what is given to them, so they conquer more and more of the skin-ground. Empires that expand on the skin and approach each other, wanting to converge. Age allows moles to become conquerors and for one's own body to become an object of conquest. I remember that, when I painted myself, my mother told me that polka dots are inherited from emperors. That's why they disappeared, she told me, because we're not in an age for empires and all conquerors are dead.

16/07

If everything is fiction, then the body creates its own stories. That's why it wrinkles. That is why it does not care. That's why we forget things when we walk through doors, and that's why, with age, we walk more slowly. But we've taken that away from the body. We are taking away their ability to tell stories so that all bodies tell the same unified version. We are running out of our own fiction, or so my grandfather once told me, and I repeat

it to calm down. I make myself believe that I am recovering my ground.

Especially now that I'm confined and haven't left my room for weeks for fear of infecting someone.

I look at myself in the mirror, and there it is, where it had been on my shoulder, but now it has moved towards my collarbone. A very small mole. Although for me today it looks bigger than yesterday.

27/07

Weeks ago, H and I were walking along the Alameda, and someone bumped into me. I felt a pinch at the level of my ribs, just before I fell on my back. I got up, looked at the person, and smiled at him. I noticed a small hole in my shirt, but I didn't think much of it. The day passed, and when I got home, I realized that, in the middle of the street, someone had hit me with a mole, between the sixth and seventh ribs, small as a spot.

They had called me, and I immediately thought of telling H, because maybe something had happened to him, too. I decided to tell him the next time we met, but days have passed, and I haven't seen anyone. At first, I didn't feel it. It was part of me, but like an inert extension. Until, a few nights ago, I felt it move. I felt it start to climb and crawl, as if it were tired. It was a slight, almost caricatural twinge. It was after two days that I started to feel better, like a mocoow, happy, dancing, my little mole. Like a son. A firstborn. Someone to take care of.

I'm worried that it will reach an area where it can be seen. It gets too close to my neck or my arms, but I don't

know how to tell it not to. I try to push it, but it doesn't give in. I talk to it, but it doesn't answer, doesn't flinch, and doesn't move. I spend endless hours talking to myself in the mirror, waiting for answers from a fiction, begging a stain.

28/08

The mole had grown; now it was sure. I scratched it and, as if by magic, it split. I got distracted for a moment, and they were already on opposite sides—one on each shoulder. A while later, I saw that they had reunited. That's how it was now. I thought I had to take care of my back from moles, especially so that there wouldn't be too many. I didn't know if there would be only two or if they would multiply. I called H to come, and we could see what to do with the moles, now in the plural.

It wasn't until he saw me that he realized that I wasn't lying and that not only did the moles split, but they had also moved out of place. He cried and told me that this is how his uncle started, too. He apologized and ran away.

Perhaps he was worried that my land would no longer be my own, that with the polka dots, my victories would be less mine and more and more shared. That I was losing what he knows about me because of someone else's unknown and, even worse, something that doesn't have a body, that doesn't have a soul, that is nothing more than a reflection of the moon that once existed or that at least they say existed and that is behind all the spotlights that shine and that every night go out and don't burn and don't get moles and don't get moles and don't get

moles and don't... They make us face the reflection of the mirror again and again, but they give us false victories. They give us the satisfaction that we are something unconquerable, something immovable, something that cannot be turned over and changed, just for the pleasure of being changed.

13/09

There is already a third stain. It seems that they are all contacting each other. I feel their encouragement to leave. I feel they want to travel beyond this body, which is why they are increasingly active, moving, jumping, and even dancing.

I called H to tell him that they dance between my moles. He didn't answer me. I dialed him again, but he still didn't answer. He wrote to me on the third day. He told me that he had found a cure, like that, in two weeks. I heard him cry with emotion, and it felt like a victory of his own. He arrived with gloves because he read somewhere that moles were contagious. He asked me to take a pill of his own design, and so I did. Time passed, I didn't feel anything, and so hours passed.

H said goodbye from afar and I was left with my moles, thinking about how they communicate. Why do some days become impassive, while others remain static? Yes, they are pieces of me, but they are not subordinated as my arms or my hands are to write this. I have no control over my moles. On the contrary, they are the ones who demand my attention, who want me to look at them when they change places, and whom I check

sporadically so that they do not grow.

We are not in an era of conquest, I think, as I feel how, on the back of my neck, two moles argue with each other.

17/09

The first few days after I took the pill were normal until today, when a mole decided to move towards my face. I woke up in the early morning and felt it above my lips, like the flies of old. I read somewhere that the mole in this specific place meant indecision, but elsewhere I read that it meant you were married. Anyway, I realized it when I felt my skin burning, so I ran to the mirror to see what was happening, and not only had it become red but also gotten bigger. I couldn't go out like that; no one could see me, and especially H couldn't see me.

I ran to the stove, put a small, dull knife to heat, and once it started to glow, I put it on the mole and heard a scream. I promise I heard a little scream, as if in surprise, but I didn't feel anything. I ran back to my room before anyone saw me, and so, in front of the mirror, I saw how a small, dark, normal-sized piece of me fell off my skin and fell into the sink. I took it between my fingers and started crying. I had lost something, and I knew it; I had taken something from me and, worst of all, I didn't listen to any of my other moles. I knew they were out there, nearby, avoiding my gaze. I looked at my back, arms, legs, and heels and found nothing. Only the burnt mole and I remained. I squeezed it between my fingers as I felt it getting more compact, smaller. I kept squeezing

it until I heard something deflate, and from between my fingers, the mole disappeared.

H arrived a couple of hours later to contemplate, by my side, the death of my mole.

19/10

The next day, I checked myself from head to toe and asked H to do the same. After methodical hours of seeing me, we concluded that there were no more flies, no more moles, and everything had been, if anything, a fever dream.

Since then, we have spent the days together, for the most part in silence. We even left the city, without much concern, because I had not heard from my moles again. I know that H rejoices in silence and congratulates himself on the efficiency of his medicine. I also know, although he never told me and I never asked, that he hugged me to look for moles because he was never convinced that I was immaculate. Rather, I know that, in his head, I would never be again.

At night, I dream that I see the mole in my hand, hugging my finger, on the tip, and I realize that I have someone to trust, that the moles that are now one hug me, talk to me, and listen to me. Then he promises to stay like this: one, like a companion. At that moment, I wake up and, again, I don't feel them, I don't hear them, but I scratch my shoulder because I feel like there's something there.

I will not tell H. I am not telling him that there is no conquest in known land.

10/12

It's been months since I last saw my moles. We've only met in dreams, but dreams so vivid they feel real, they feel contiguous to this world. So I can't stop thinking that they can be there. That they can be close. They hide when I look at my foot and take refuge in my back. That in order not to make noise, they walk on tiptoe on my neck and lodge in my ears. That at night they go out to dance, more and more sporadically, for fear that I will wake up in a frenzy and burn another. Hopefully, they are still close. I think so. They will return once there are many of them, and I cannot hide them. I tell H that when they return, I will try to unite them with a single line. That I can say: here Orion is formed, here Andromeda is formed, between the two is the earth, and here, from the last distant mole to the one closest to me, your embrace.

I don't know if they will come back. I think so, but anything can be, and I may be wrong. A mole is not a territory, and they are only my inventions. I gave a form. I tried to name, not the unnameable, but what did not deserve a name.

21/12

H asks me, "What would you do if they came back?" I would share them, I think. I would give him some and tell him to place them at the same height so we would become a continuous mirror.

Leap year. Make a wish.

In the meantime, take it, grab it from here. Stretch it so that it divides into two. Done. Now divide it again. Yes, two, three, four. Come closer. Remember my face, and I will remember yours. Just speak a little more quietly. Remember. On the left, at the same time. Another one higher up. One under the eye and the other next to the mouth.

Come a little closer, fly, we weren't born so close. Soil of my soul. A piece of my entire life. Cloud of this world. World in this cloud. Two yours and two mine. Farther from the mouth. Closer to the eye. It feels like a sting, and we get a little closer, and I realize that we misunderstood: either I'm going deaf, and I understood you less, or you're losing your sight, and you saw me more blurred, but we gave each other four uneven moles, fly. I was left with the mole attached to my lip and another very low below my eye. You stayed upside down. We imitate ourselves in an imperfect game; we copy each other with familiar shadows.

Remind me what a dream without blemishes feels like. Fly, remind me what color the stars are. Remind me what the immaculate tastes like. Make a wish and squeeze your mole. Remember the clouds, spots, and borders. Remember where you end up, fly, so that you can grow. Remember where you start. Remember that you reflect the encircled moon, fly. Make a wish and remember that I am also a reflection, a fly, of your broken mirror.

Autoras y autores en este número

Barbarella D'Acevedo (La Habana, 1985) es escritora, editora y profesora de arte y escritura creativa. Graduada en Teatología por el ISA y el Centro Onelio Jorge Cardoso, ha recibido importantes premios nacionales e internacionales de poesía y narrativa. Ha publicado numerosos libros en varios países y cultiva géneros como novela, cuento, poesía y literatura infantil. Su obra ha sido traducida a varios idiomas y es considerada una de las voces jóvenes destacadas de la literatura cubana actual.

Joaquín Beristáin nace en 1939. Sus primeros estudios de las artes plásticas se dan a la edad de dieciséis años como estudiante en la Academia de San Carlos, en la que permanece durante dos años. Posteriormente desvía su escolaridad para retomar el interés artístico por la edad de veintidós años con algunas clases magistrales. Con nuevas interrupciones vuelve a enfocarse sobre su arte hasta los 70's y como resultado de esta etapa realiza diversas exposiciones en los 80's, algunas colectivas con reconocidos artistas. Parte de su obra está recuperada en: *Joaquín Beristáin: Retrospectiva y actual. Evocaciones y apuntes*, Editorial Themis.

Martín Torres Quezada. Escritor, músico, editor e investigador nacido en Quito en 1991. Licenciado en Comunicación por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y maestro en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana de México. Autor de *El síndrome de mi entropía*, *Ciudad de concreto* y *Fragmentos de un dios*. Ganador del XX Concurso Nacional de Literatura Luis Félix López (cuento) con *Pequeña enciclopedia de seres incompletos*. Ha participado en diversas antologías. Algunos textos se encuentran diseminados por el internet en blogs/revistas de alta calidad como *Máquina Combinatoria*, *Beyond Dimensions*, *Elipsis* y *sus Players*.

Ezra Viveros Soto cultiva la poesía como acto de emancipación y ejercicio deleitable de la libertad. Ha hecho estudios de Ingeniería, Psicología, Teología y Filosofía. Creció en el trópico veracruzano y es investigador consultor en Teoría crítica y Teoría de las organizaciones.

Samuel E. Sinnerman. Su poesía explora las profundidades de la compleja experiencia humana: sentimientos, deseos, intimidad, soledad, solidaridad. La realidad se fusiona con algo de magia y oscuridad a través de sus versos

Armando Pinzón es chilango de nacimiento y mantiene una relación de amor-odio con la Ciudad de México. Estudió Derecho y Letras Inglesas y, aunque la mayoría de los días se dedica a ejercer como abogado, lo que más le apasiona es leer y escribir, en especial leer. No sabe si es un gran escritor,

pero intenta ser un gran lector. Le interesan las utopías, las distopías y todos los caminos que llevan de una a la otra. No odia muchas cosas, pero sí los pepinillos.

Equipo de Beyond Dimensions (traducciones):

Lorena Noriega es escritora de cuentos cortos realistas, de fantasía y ciencia ficción. Directora editorial en Editorial La Confianza y Beyond Dimensions, traductora y maestra de español para extranjeros. Tiene una Licenciatura en Educación por la Universidad de Guadalajara y una Maestría en Apreciación y creación literaria por la IEU. Ha publicado en revistas digitales y ediciones impresas, como la colección *Postales literarias* (UNAM, 2018). Su libro *Cuentos maravillosos de Raverenia* ha sido publicado por Beyond Dimensions y traducido al inglés. El propósito de su escritura es sacudir a quien la lea y llevarle a la reflexión.

Keith Grimes (Los Ángeles, 1947) es escritor, traductor y editor en editorial La Confianza. Tiene licenciaturas en Ciencia Política, Historia Latinoamericana y Español por la universidad estatal de Long Beach.. Su pasión por la literatura siempre lo han acompañado. El es co-fundador de la editorial independiente La Confianza.

Manuel Monroy Correa (México, 1976). Poeta y traductor mexicano. Autor de *Fugaz imantación* (Praxis, 2000, con el seudónimo Manuel Síntora), *Auspicio* (Casa Editorial Abismos, 2017), *El [llanto del] crepúsculo* (Hebel, 2017), *Yagubal Alebrije* (Pearson, 2015 y BD, 2023). *Principia Chaotica* (BD, 2023, 2024), *Llamada/Clamor al/de Olvido* (2023). Textos suyos han aparecido en revistas literarias y académicas, digitales e impresas. Tiene proyectos de pintura digital y de audio («Sonoremas»). Escritor sobre la obra plástica de artistas contemporáneas. Colaborador y editor en la revista *Beyond Dimensions Magazine*. Ha traducido del inglés al castellano a Langston Hughes (*Amargo Blues*, Beyond Dinensions, 2023), Lola Ridge (*El gueto y otros poemas*, Beyond Dimensions, 2024) y H. D. (*Trilogía*, Beyond Dimensions, 2025). Es Dr. en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana.

Contributors to this issue

Barbarella D'Acevedo (Havana, 1985) is a writer, editor, and professor of art and creative writing. She holds a degree in Theater Studies from the ISA and the Onelio Jorge Cardoso Center, and has received major national and international awards for poetry and fiction. She has published numerous books in several countries and works in genres such as the novel, short story, poetry, and children's literature. Her work has been translated into several languages, and she is considered one of the leading young voices in contemporary Cuban literature.

Joaquín Beristáin was born in 1939. He began his formal training in the visual arts at the age of sixteen as a student at the San Carlos Academy, where he studied for two years. He later took a break from his studies but resumed his artistic pursuits at the age of twenty-two by taking a few master classes. After further interruptions, he refocused on his art until the 1970s, and as a result of this period, he held various exhibitions in the 1980s, some of them group shows with renowned artists. Some of his work has been collected in: *Joaquín Beristáin: Retrospective and Contemporary. Evocations and Sketches*, Themis Publishing (Mexico).

Martín Torres Quezada. Writer, musician, editor, and researcher born in Quito in 1991. He holds a bachelor's degree in Communication from the Pontifical Catholic University of Ecuador and a master's degree in Modern Literature from the Ibero-American University of Mexico. Author of *El síndrome de mi entropía*, *Ciudad de concreto*, and *Fragmentos de un dios*. Winner of the 20th Luis Félix López National Literature Contest (short story) for *Pequeña enciclopedia de seres incompletos*. He has contributed to various anthologies. Some of his writings can be found online in high-quality blogs and magazines such as *Máquina Combinatoria*, *Beyond Dimensions*, *Elipsis*, and *Homero y sus Players*.

Ezra Viveros Soto practices poetry as an act of emancipation and a joyful exercise of freedom. He has studied engineering, psychology, theology, and philosophy. He grew up in the tropics of Veracruz and is a research consultant in critical theory and organizational theory.

Samuel E. Sinnerman. His poetry explores the depths of the complex human experience of the world: feelings, desires, intimacy, solitude, solidarity. Reality merged with some magic and darkness through verses.

Armando Pinzón was born and raised in Mexico City and has a love-hate relationship with the city. He studied law and English literature, and although he spends most of his days practicing law, what he's most passionate about is reading and writing—especially reading. He doesn't know if he's a great writer, but he strives to be a great reader. He is interested in utopias, dystopias, and all the paths that lead from one to the other. He doesn't hate many things, but he does hate pickles.

Beyond Dimensions Magazine Translation Team

Lorena Noriega is a writer of realistic short stories, fantasy, and science fiction. She is the editorial director at Editorial La Confianza and Beyond Dimensions, a translator, and a Spanish teacher for non-native speakers. She holds a Bachelor's degree in Education from the University of Guadalajara and a Master's degree in Literary Appreciation and Creation from the IÉU. She has been published in digital magazines and print editions, such as the collection *Postales literarias* (UNAM, 2018). Her book *Wonderful Tales of Raverenia* has been published by Beyond Dimensions and translated into English. Her aim in writing is to stir the reader and prompt reflection.

Keith Grimes (Los Angeles, 1947) is a writer, translator and editor at La Confianza publishing house. He has degrees in Political Science, Latin American History and Spanish from Long Beach State University. His passion for literature has always accompanied him. He is co-founder of La Confianza.

Manuel Monroy Correa (Mexico, 1976). Mexican poet and translator. Author of *Fugaz imantación* (Praxis, 2000, under the pseudonym Manuel Síntora), *Auspicio* (Casa Editorial Abismos, 2017), *El [llanto del] crepúsculo* (Hebel, 2017), *Yagubal Alebrije* (Pearson, 2015 and BD, 2023). *Principia Chaotica* (BD, 2023, 2024), *Llamada/Clamor al/de Olvido* (2023). His texts have appeared in literary and academic journals, both digital and print. He has digital painting and audio projects ("Sonoremas"). Writer on the visual work of contemporary artists. Contributor and editor for *Beyond Dimensions Magazine*. He has translated Langston Hughes (*Amargo Blues*, Beyond Dimensions, 2023), Lola Ridge (*El gueto y otros poemas*, Beyond Dimensions, 2024), and H. D. (*Trilogía*, Beyond Dimensions, 2025) from English into Spanish. He holds a PhD in Modern Literature from the Universidad Iberoamericana.

LIBROS PUBLICADOS POR BEYOND DIMENSIONS



ENSAYO / ESSAY

1. *Filos de reserva*

Josu Landa



TRADUCCIONES / TRANSLATIONS

1. *The Weary Blues / Amargo Blues*

Langston Hughes (Introd. y trad. de Manuel Monroy Correa)

2. *The Ghetto and other poems / El gueto y otros poemas*

Lola Ridge (Introd. y trad. de Manuel Monroy Correa)

3. *Trilogy / Trilogía*

H. D. (Introd. y trad. de Manuel Monroy Correa)



NARRATIVA / FICTION

1. *Cuentos maravillosos de Raverenia*

Lorena Noriega

2. *Yagubal Alebrije*

Manuel Monroy Correa

3. *Incalculable abismo*

Manuel Monroy Correa

4. *Alma del mundo*

Ytzjak Baruj

5. *The Barefoot Kid*
L. V. Davis
6. *Without Luck*
Mason Parker
7. *Zoológico íntimo / Intimate Zoo* (ed. bilingüe / bilingual ed.)
Dayan Casaña (translation by Keith Grimes)
8. *Los días contados / Numbered Days* (ed. bilingüe / bilingual ed.)
Hugo Garduño (translation by Svetlana Garza)
9. *Diario de vidas paralelas / Diary of Parallel Lives*
(ed. bilingüe / bilingual ed.)
Armando M. Molaes (translation by Svetlana Garza)



POESÍA / POETRY

1. *Interrogatorio de la jaula*
Inés Parra
2. *Breve zoología fantástica de animales que arden*
Gustavo Alatorre
3. *Principia Chaotica (Dissolutio seguido de Irarum Mare)*
Manuel Monroy Correa
4. *Llamada/Clamor al/de olvido*
Manuel Monroy Correa
5. *The Blackland Blues*
L.V. Davis
6. *En la dicha no hay historia*
Hugo Garduño
7. *Trabajos de la avenida*
Arturo Murguía
8. *Enroque de flanco indistinto*
Adriana Tafoya
9. *SEUDO. Reflexiones ni siquiera absurdas*
Mared Guerra

10. *Paráiso Artificial / Artificial Paradise* (ed. bilingüe)
Jorge Yam (trad. de Mavi Robles Castillo)
11. *Lady Gaga - Lady Dada* (ed. bilingüe / bilingual ed.)
Becky Rubinstein (translation by de Svetlana Garza)
12. *Animal de musgo que sueña lo salvaje*
Mercedes Bautista
13. *El vino de los demonios / Demons' Wine* (Bilingual ed.)
Rogelio Perusquía (translatio by Keith Grimes).

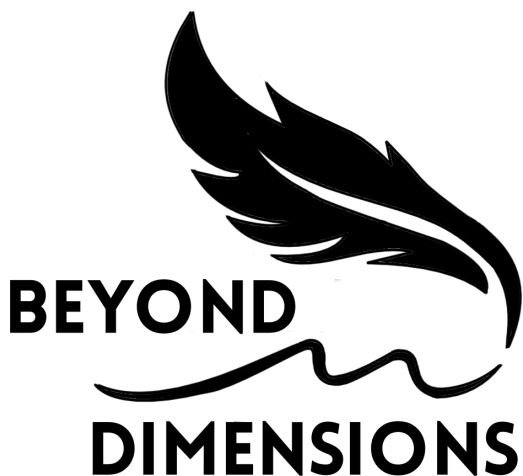


CRÓNICA / CHRONICLE

1. *Sed de chela y hambre de botana. Crónicas de la vida culinaria en el caribe mexicano*
Héctor Cobá

Blue has no dimensions, it is beyond dimensions, whereas the other colours are not. They are pre-psychological expanses, red, for example, presupposing a site radiating heat... All colours arouse specific associative ideas, psychologically material or tangible, while blue suggests at most the sea and sky, and they, after all, are in actual, visible nature what is most abstract.

Yves Klein



BD

Literature & Art
Letteratura & Arte



BEYOND
DIMENSIONS