

Núm. 1, 2026

Mención aparte

REVISTA
DE LITERATURA Y CULTURA



BILINGÜE ESPAÑOL-MACEDONIO

ISSN 3142-6387

Universidad Santos Cirilo y Metodio
Facultad de Filología Blaže Koneski - Skopje

Mención aparte

Skopje, 2026

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Филолошки факултет „Блаже Конески“ - Скопје

Mención aparte

Скопје, 2026

Mención aparte

revista de literatura y cultura, bilingüe español-macedonio

Núm. 1, 2026

Editorial:

Facultad de Filología Blaže Koneski de Skopje, Universidad Santos Cirilo y Metodio

Director editorial de la Facultad de Filología Blaže Koneski:

prof. dr. Vladimir Martinovski, decano

Editora de la revista:

Sanja Mihajlovikj-Kostadinovska

Corrección de textos en macedonio:

Slavica Veleva

Corrección de textos en español:

Sandra Peña Jiménez

Diseño gráfico y edición técnica:

Sanja Mihajlovikj-Kostadinovska

Fotografía de portada:

Kristijan Kostadinovski

Formato:

Revista electrónica

Dirección de la redacción y contacto:

Facultad de Filología Blaže Koneski, bulevar Goce Delchev 9a , 1000 Skopje

e-mail: revistamencionaparte@gmail.com

ISSN 3142-6387

Mención aparte

двојазично шпанско-македонско списание за литература и култура

Број 1, 2026

Издавач:

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“

Уредник на издавачката дејност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“:

проф. д-р Владимир Мартиновски, декан

Уредник на списанието:

Сања Михајловиќ-Костадиновска

Лектура на македонски јазик:

Славица Велева

Лектура на шпански јазик:

Сандра Пења Хименес

Формат:

Електронско списание

Графичко обликување и техничко уредување:

Сања Михајловиќ-Костадиновска

Автор на фотографијата на корицата:

Кристијан Костадиновски

Адреса на редакција и контакт:

Филолошки факултет „Блаже Конески“, бул. Гоце Делчев 9а, 1000 Скопје

e-mail: revistamencionaparte@gmail.com

ISSN 3142-6387

Índice de textos en español

8 Editorial

Artículos

11 Teresa Soto Tafalla, *La lengua española literaria y traducida: la traducción como herramienta de mediación cultural en el aula universitaria internacional*

35 Vedran Dizdarevikj, *Arte, modernismo, distinción – acerca de La deshumanización del arte de José Ortega y Gasset*

48 Pablo Arraigada, *Entonces el primer brote nació. La literatura partisana en el territorio macedonio*

Entrevistas

67 Premio Internacional de Poesía Crítica Álvaro Tejero Barrio, un modesto homenaje

69 Entrevista a Edurne Batanero

73 Selección de poemas del poemario *Las posibilidades*

Pausa poética

78 Diez poemas de Ognena Nikuljski

Reseñas

92 Igor Popovski, *Don Quijote en Macedonia otra vez*

Aportaciones estudiantiles

95 Andrijana Gjorgjevska, prosa breve

96 Teona Krajlevska, recomendación de lectura

100 Magdalena Zlatanovska, ilustraciones digitales

Sobre los autores

Содржина на текстовите на македонски јазик

9 Воведник

Статии

17 Тереса Сото Тафаља, *Книжевниот шпански јазик во превод. Преведувањето како алатка за културна медијација во меѓународен универзитетски контекст*

23 Ведран Диздаревиќ, *Уметност, модернизам, дистинкција – кон Дехуманизација на уметноста од Хосе Ортега и Гасет*

59 Пабло Араигада, *„Тогај в гора прва пупка се роди“. Партизанската книжевност на македонско тло*

Интервјуа

68 Меѓународна награда за критичка поезија „Алваро Техеро Барио“, скроман омаж

69 Интервју со Едурне Батанеро

73 Избор песни од збирката „Можности“

Поетска пауза

78 Десет песни од Огнена Никуљски

Осврти

90 Игор Поповски, *Дон Кихот повторно во Македонија*

Студентски прилози

95 Андријана Ѓорѓевска, кратка проза

98 Теона Краљевска, книжевна препорка

100 Магдалена Златановска, дигитални илустрации

За авторите

Editorial

La idea de esta publicación nació del deseo de salir del estricto marco de la escritura académica y de crear un espacio para una expresión más libre y creativa. No se trataba de fundar otra revista literaria y cultural —en nuestro contexto ya existen varias de este tipo, y de gran calidad— sino de llenar un vacío que se sentía desde hace tiempo en nuestro panorama: una revista dedicada de forma específica a temas hispánicos y a las relaciones entre la cultura macedonia e hispana, reuniendo a la vez textos de diferentes géneros y formatos con el propósito de fomentar el diálogo, la reflexión crítica y la experiencia estética.

El nombre *Mención aparte* procede de una expresión que en español aparece con frecuencia en el discurso crítico y ensayístico para destacar algo que merece una atención o un reconocimiento especial. Sin embargo, la palabra «aparte», por sí sola, también significa ‘al margen’, ‘por separado’ o ‘además’, y con ello quisimos evitar de antemano un carácter elitista de la revista y dotarla de una dimensión de apertura hacia temas y textos diversos. Ello, por supuesto, no implica renunciar a criterios estéticos ni a una rigurosa labor editorial, pero tampoco ejercer una vigilancia sobre las distintas perspectivas, enfoques o sensibilidades literarias.

Desde el principio, la revista fue concebida en dos lenguas —español y macedonio—, aunque durante un tiempo no se había definido si los textos debían publicarse únicamente en su lengua original o si cada uno de ellos debía traducirse para hacer de la revista una publicación completamente bilingüe. Finalmente, optamos por la segunda posibilidad, convencidos de que solo así podríamos cumplir nuestro objetivo fundamental: impulsar un medio de comunicación intercultural y, adicionalmente, contribuir a la creación de un corpus de textos paralelos que pueda resultar de interés para futuras investigaciones sobre ambas lenguas.

Este primer número reúne tres artículos, una entrevista, una reseña sobre cultura, poesía y varias contribuciones estudiantiles. Hasta donde sabemos, es la primera vez que en nuestro entorno se publica un ensayo dedicado al célebre filósofo español José Ortega y Gasset. Los textos de Teresa Soto Tafalla e Igor Popovski testimonian el vínculo vivo entre las dos culturas, tanto en el ámbito literario como en el musical. Desde Argentina nos llega una sugerente reflexión sobre la literatura partisana en esta región. Nos alegra especialmente publicar una entrevista con la ganadora del Premio Internacional de Poesía Crítica Álvaro Tejero Barrio, concedido en España. El premio lleva el nombre de Álvaro, quien trabajó como lector de español en la Facultad de Filología Blaže Koneski y falleció prematuramente. Nos gusta pensar que, años después, seguimos encontrando consuelo y cercanía a través de la palabra. En este primer número, casualmente o no, también se incluyen diez poemas de Ognena Nikuljski, la primera profesora de lengua española de nuestra Facultad. Asimismo, las contribuciones de nuestros estudiantes de español constituyen un estímulo más para recordar que la literatura tiene la capacidad de unir generaciones, espacios y tiempos, y que esa es una convicción que merece ser cultivada.

Al final, solo nos queda desearle una larga vida a la revista, lectores/as curiosos/as y autores/as que siempre tengan algo que merezca una *mención aparte*.

La editora

Воведник

Идејата за ова издание се роди од желбата да се излезе од строгите рамки на академското пишување и да се создаде простор за послободно и покреативно изразување. Замислата не беше да се создаде уште едно списание од областа на книжевноста и културата – во нашата средина веќе постојат повеќе квалитетни изданија од ваков тип – туку да се пополни една празнина што веќе подолго време се чувствуваше кај нас: списание што поодблизу ќе се занимава со хиспанистички теми и со релациите меѓу македонската и хиспанската култура, а воедно ќе обединува текстови од различни жанрови и формати со цел да овозможи дијалог, критичко промислување и естетско доживување.

Името *Mención aparte* произлезе од синтагмата што во шпанскиот јазик најчесто се среќава во критичкиот или во есеистичкиот дискурс и означува нешто што заслужува посебно да се истакне или да се спомене. Но „*aparte*“ самостојно значи и „настрана“, „одделно“, „освен тоа“, со што сакавме однапред да избегнеме некаков елитистички карактер на списанието и да му дадеме димензија на отвореност кон разновидни теми и текстови. Тоа, секако, не значи откажување од естетските критериуми и од совесната уредувачка работа, ниту претворање на уредувањето во стражарење над различните перспективи, пристапи и книжевни сензибилитети.

Уште од почетокот, списанието беше замислено да биде на два јазика – на шпански и на македонски, но не беше докрај дефинирано дали текстовите да останат само на јазикот на којшто се напишани или секој текст да се преведе и списанието да биде целосно двојазично. Се одлучивме за втората алтернатива, затоа што така ќе ја исполниме основната цел – создавање медиум за меѓукултурна комуникација, а, дополнително, ќе придонесеме во градењето корпус од паралелни текстови што би можел да биде корисен за идни проучувања на двата јазика.

Овој прв број содржи три статии, едно интервју и еден осврт од доменот на културата, поезија и неколку студентски прилози. Колку што ни е познато, во нашава средина првпат се објавува есеј посветен на познатиот шпански философ, Хосе Ортега и Гасет. Прилозите на Тереса Сото Тафаља и Игор Поповски сведочат за живата врска меѓу двете култури, во книжевна и во музичка смисла. Од Аргентина доаѓа текст со интересно видување на партизанската книжевност на овие простори. Особено ни е драго што во овој број објавуваме интервју со добитничката на Меѓународната награда за критичка поезија „Алваро Техеро Барио“, што се доделува во Шпанија. Наградата го носи името на прерано починатиот Алваро, шпански лектор на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, па оттаму ни се чини дека, години подоцна, повторно наоѓаме утеха и зближување преку зборот. Во овој прв број, случајно или не, се поместени и десет песни од првата професорка по шпански јазик на нашиот Факултет, Огнена Никуљски. А, прилозите на наши студенти по шпански јазик се уште еден поттик дека книжевноста умее да поврзува генерации, простори и времиња, и тоа е нешто што вреди да се негува.

На крајот, ни останува да му посакаме на списанието долг живот, љубопитни читател(к)и и автор(к)и што секогаш ќе имаат нешто што заслужува „*mención aparte*“.

Уредничката

Artículos

Статии

Teresa Soto Tafalla

La lengua española literaria y traducida: la traducción como herramienta de mediación cultural en el aula universitaria internacional

1. Introducción

En un contexto globalizado en el que la circulación de textos constituye un vehículo esencial de intercambio cultural, la traducción se configura como una herramienta esencial de mediación. En el ámbito universitario, particularmente en los estudios de lengua y literatura, resulta necesario abordar la traducción no únicamente como una práctica técnica, sino como un proceso interpretativo profundamente vinculado a la cultura.

El presente artículo recoge una experiencia docente desarrollada en marzo de 2026 en la Facultad de Filología Blaže Koneski de Skopje, titulada «La lengua española literaria y traducida: un universo cultural». El curso fue concebido con un doble objetivo. Por un lado, ofrecer una panorámica del sector editorial español contemporáneo, su funcionamiento y un acercamiento a las relaciones literarias entre Macedonia y España. Por otro, implicar al alumnado en prácticas activas de lectura, interpretación y traducción, mediante una iniciativa que fomente, en el marco de la enseñanza de lenguas, la atención al detalle y la profundización en el sentido y las tensiones del lenguaje.

La propuesta se articuló en tres bloques complementarios: una conferencia inicial centrada en el papel de la traducción en el diálogo entre culturas, un taller de análisis de textos literarios en español y un taller de traducción del inglés al español. Esta estructura responde a la voluntad de integrar teoría y práctica en la formación de futuros profesionales de la lengua, favoreciendo un aprendizaje significativo basado en la experiencia directa con los textos.

2. Marco teórico: traducción, cultura y lectura

En las últimas décadas, la traducción literaria ha dejado de concebirse exclusivamente como un ejercicio de equivalencia lingüística para ser entendida como un proceso complejo de interpretación. Desde esta perspectiva, traducir implica tomar decisiones condicionadas no solo por el sistema lingüístico, sino también por factores culturales, ideológicos y estéticos (Bassnett 2014; Munday 2016).

Esta concepción se vincula con la tradición hermenéutica, según la cual todo acto de comprensión implica una interpretación situada (Gadamer 1991). En esta línea, el traductor puede entenderse como un mediador que reconstruye el sentido del texto en un nuevo contexto cultural, en un proceso que Steiner (1998) describe como un movimiento interpretativo continuo.

Asimismo, los enfoques basados en el análisis del discurso han subrayado la importancia de atender a las dimensiones pragmáticas y contextuales del lenguaje, más allá del nivel estrictamente lingüístico (Hatim y Mason 1990). Esta perspectiva resulta especialmente relevante en la traducción literaria, donde elementos como el tono, la voz, la dimensión histórica del texto o las implicaciones culturales desempeñan un papel fundamental.

En este marco, la traducción se presenta como una herramienta privilegiada para el diálogo entre culturas. Su práctica permite no solo acceder a textos escritos en otras lenguas, sino también cuestionar las propias categorías de interpretación, favoreciendo una mirada crítica y creativa sobre la cultura de origen y la de llegada (Venuti 2018).

3. Contexto y diseño de la experiencia docente

El curso se impartió durante tres días consecutivos (3, 4 y 5 de marzo de 2026) en la Universidad de Skopje, dirigido a estudiantes de estudios hispánicos y traducción, así como a profesionales de las lenguas y traductores. La duración total fue de aproximadamente cinco horas, distribuidas en tres sesiones:

1. Conferencia (60 minutos)
2. Taller de español literario (90 minutos)
3. Taller de traducción literaria (90 minutos)

El diseño responde a una progresión pedagógica que parte de la contextualización teórica para avanzar hacia la práctica aplicada. De este modo, el alumnado pudo situar los ejercicios de lectura y traducción en un marco más amplio relacionado con el funcionamiento del sector editorial y la circulación internacional de textos.

4. La conferencia: el sector editorial y la traducción como diálogo cultural

La sesión inicial se centró en ofrecer una visión general del mercado editorial en España, destacando su carácter dual: por un lado, la concentración en grandes grupos editoriales y, por otro, la proliferación de editoriales independientes. Este contexto permite comprender las dinámicas de publicación y circulación de textos traducidos, así como las oportunidades existentes para proyectos editoriales de carácter internacional.

La conferencia se desarrolló en un entorno multilingüe en el que la mediación lingüística desempeñó un papel clave. La alumna Mila Nikolovska, junto con la profesora Sanja Mihajlovikj-Kostadinovska, se encargaron de la interpretación al macedonio, lo que facilitó la participación activa del alumnado y reforzó, en la práctica, la dimensión colaborativa de la traducción como herramienta de comunicación intercultural.

También, se abordó de manera crítica la recepción de la literatura macedonia y, en un sentido más amplio, de las literaturas de los Balcanes en el contexto editorial español.

Se señaló la persistencia de enfoques que tienden a asociar estas producciones culturales casi exclusivamente con los conflictos históricos recientes, en particular con la desintegración de Yugoslavia y las guerras de finales del siglo XX. Este tipo de encuadres puede interpretarse, desde la perspectiva de los estudios de traducción, como una forma de reescritura condicionada por sistemas culturales dominantes (Lefevere 1992), que influye en la visibilidad y circulación de determinadas narrativas.

Frente a ello, se planteó la necesidad de ampliar el marco de lectura hacia otras narrativas no centradas exclusivamente en el conflicto, con el fin de favorecer una aproximación más compleja y equilibrada a la cultura y el pensamiento tanto de la zona geográfica de los Balcanes en general como de Macedonia en particular. Esta perspectiva permite identificar elementos de conexión entre contextos culturales distintos y contribuir a una comprensión más matizada de la producción literaria en el ámbito europeo.

5. Taller de español literario: interpretación y análisis del discurso

El primer taller práctico se centró en el análisis de fragmentos literarios de distintos géneros —narrativa, teatro y poesía— con el objetivo de desarrollar estrategias de lectura profunda en lengua española. Se trabajó con textos de Esther García Llovet y Clara Pastor en narrativa, Ramón María del Valle-Inclán en teatro y Olvido García Valdés en poesía.

La selección respondió a una decisión metodológica consciente: se optó por autores y autoras alejados de los circuitos más comerciales, con el fin de evitar condicionantes derivados del conocimiento previo y favorecer una aproximación directa al texto. De este modo, el análisis se centró en las características discursivas y estilísticas de los fragmentos, más que en su contexto editorial o recepción.

La metodología del taller se articuló en torno a la lectura en voz alta, seguida de un análisis lingüístico y discursivo colectivo. Durante la sesión, se trabajó de manera detallada sobre expresiones propias del registro literario, que se iban anotando y comentando en la pizarra. Este procedimiento permitió detenerse en aspectos léxicos, sintácticos y retóricos, favoreciendo una comprensión progresiva y compartida.

El enfoque adoptado se inscribe en una perspectiva de análisis del discurso, según la cual el estudio de fragmentos permite acceder a múltiples dimensiones de la obra literaria (Hatim y Mason 1990). A partir de unidades textuales breves, el alumnado pudo explorar la construcción de la voz narrativa, el uso de imágenes, los imaginarios culturales o la configuración del sentido.

De esta manera, el taller puso de relieve que la lectura constituye una práctica activa e interpretativa, fundamental en cualquier proceso de traducción. Como señala Gadamer (1991), comprender un texto implica siempre un proceso de diálogo entre el lector y la tradición en la que este se inscribe, lo que resulta especialmente evidente en el trabajo con textos literarios.

6. Taller de traducción: práctica, interpretación y toma de decisiones

El segundo taller práctico se dedicó a la traducción del inglés al español a partir de fragmentos de distintos géneros: una carta, un poema y un texto narrativo. La actividad se estructuró en torno a la propuesta de posibles traducciones por parte del alumnado, seguida de una reflexión colectiva orientada a analizar y justificar las decisiones adoptadas.

En el caso de la carta de Georgia O'Keeffe, el análisis se centró en la descripción de un hombre nativo estadounidense y su vestimenta. Este fragmento permitió abordar la complejidad de determinados términos culturalmente marcados, como *indian*. La elección de su traducción como «indio» se justificó atendiendo al contexto histórico del texto original, lo que dio lugar a una reflexión sobre la dimensión temporal del lenguaje y la evolución de las sensibilidades culturales, en línea con los planteamientos de la traducción como práctica situada (Pym 2010).

El trabajo con el poema de Maya Angelou se orientó hacia el análisis de la voz poética desde una perspectiva que integra cuestiones de género y raza. La traducción implicó enfrentarse al reto de trasladar tanto el contenido semántico como la fuerza rítmica y la carga simbólica del texto, vinculada a una afirmación identitaria. En este sentido, la actividad puso de relieve la tensión entre fidelidad y recreación, uno de los debates centrales en los estudios de traducción (Nida 1964; Eco 2003).

Por su parte, el fragmento narrativo de Rónán Hession, perteneciente a la novela *Leonard and Hungry Paul*, permitió explorar la traducción del tono y el estilo, poniendo el foco en el humor sutil del narrador y en la delicadeza de la construcción de los personajes. Este ejercicio evidenció la dificultad de reproducir en otra lengua no solo el contenido informativo, sino también la dimensión afectiva y estilística del texto, aspecto que Venuti (2018) vincula con la visibilidad del traductor y sus decisiones.

En conjunto, el taller puso de manifiesto que la traducción literaria implica un proceso complejo de interpretación en el que confluyen factores lingüísticos, culturales e ideológicos. Además, permitió visibilizar la pluralidad de soluciones posibles y la responsabilidad inherente a la toma de decisiones en el ejercicio traductor, que en el caso de los alumnos presentes fue triple, puesto que ni el inglés ni el español son su lengua nativa.

7. Resultados y discusión

La experiencia desarrollada evidenció la necesidad consciente de que el alumnado se implicara en el curso, especialmente en las actividades de carácter práctico. La combinación de análisis textual y traducción favoreció el desarrollo de competencias clave, entre ellas la comprensión lectora, la capacidad de análisis crítico y la sensibilidad hacia las dimensiones culturales del lenguaje.

De esta manera, el intercambio entre contextos culturales distintos contribuyó a enriquecer la reflexión sobre el papel de la traducción en la circulación internacional de textos. Desde un punto de vista didáctico, los resultados confirman la eficacia de metodologías activas basadas en el trabajo directo con materiales literarios, en línea con enfoques contemporáneos en didáctica de la traducción (Munday 2016).

8. Conclusiones

La experiencia docente presentada pone de manifiesto el potencial de la traducción como herramienta pedagógica en contextos universitarios internacionales. Lejos de ser un mero ejercicio técnico, la traducción se configura como un espacio de encuentro entre lenguas y culturas, en el que la interpretación y la toma de decisiones desempeñan un papel central.

En este sentido, resulta especialmente relevante la reflexión en torno a la recepción de determinadas tradiciones literarias en el contexto editorial español, en particular las procedentes de los Balcanes, pues persiste en ocasiones una tendencia a asociar estas literaturas casi exclusivamente con conflictos históricos recientes. Frente a ello, se hace necesario promover una apertura hacia otras narrativas que den cuenta de la diversidad temática y estética de estas producciones culturales. Ampliar el marco de lectura y traducción implica no solo diversificar los textos que circulan, sino también cuestionar inercias interpretativas que generan distancia entre culturas.

En un mundo cada vez más interconectado, la formación en traducción debe orientarse hacia una concepción crítica y abierta del lenguaje y la cultura. En este proceso, el fragmento literario se configura como un espacio privilegiado desde el que explorar tanto la diferencia como la cercanía entre contextos, contribuyendo así a la construcción de un diálogo intercultural más rico y consciente.

Bibliografía:

Bassnett, S. (2014). *Translation Studies* (4.^a ed.). London: Routledge.

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Hatim, B., Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. London: Longman.

Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.

Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (4.^a ed.). London: Routledge.

Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.

Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*. London: Routledge.

Steiner, G. (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation* (3.^a ed.). Oxford: Oxford University Press.

Venuti, L. (2018). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (3.^a ed.). London: Routledge.

Тереса Сото Тафаља

Книжевниот шпански јазик во превод. Преведувањето како алатка за културна медијација во меѓународен универзитетски контекст

1. Вовед

Во еден глобализиран контекст, во којшто протокот на текстови претставува основно средство за интеркултурна размена, преведувањето се поставува како клучна алатка за посредување. На универзитетско ниво, особено на студиите по јазик и книжевност, неопходно е на преведувањето да му се пристапи не само како практична задача со технички карактер, туку како интерпретативен процес, во тесна врска со културата.

Овој текст има за цел да го претстави искуството од предавањата одржани во март 2026 година на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, под наслов „Шпанскиот книжевен јазик во превод: културен универзум“. Курсот имаше двојна цел. Од една страна, да направи панорама на актуелниот шпански издавачки сектор, да го прикаже неговото функционирање и да се осврне на книжевните врски меѓу Македонија и Шпанија, а од друга страна, да ги вклучи студентите, изучувачи на јазици, во практични вежби за активно читање, толкување и превод, со цел поттикнување на способноста за забележување детали, позадлабочено разбирање на смислата и на внатрешните тензии во јазикот.

Активностите беа осмислени во три комплементарни блока: воведно предавање за улогата на преводот во дијалогот меѓу културите; работилница за анализа на книжевни текстови на шпански јазик и работилница за превод за јазичната комбинација англиски-шпански. Ваквата структура произлезе од желбата да се интегрира теоријата и практиката во наобразбата на идните професионалци од областа на преведувањето и да поттикне ефикасно учење засновано на директно искуство преку работа на текстови.

2. Теоретска рамка: превод, култура и внимателно читање

Во последните децении, книжевниот превод веќе не се доживува исклучиво како вежба за постигнување јазична еквиваленција, туку и како комплексен процес на интерпретација. Од оваа перспектива, преведувањето подразбира носење одлуки кои не се условени само од јазичниот систем, туку и од културни, идеолошки и од естетски фактори (Bassnett 2014; Munday 2016).

Ова сфаќање е во корелација со херменевтската традиција, според којашто секој чин на разбирање претпоставува условена интерпретација (Gadamer 1991). Во оваа смисла, преведувачот е еден вид медијатор што ја реконструира смислата на текстот во нов културен контекст, низ процес што Штајнер (Steiner (1998)) го нарекува постојано интерпретативно движење.

Исто така, овие пристапи кои се засноваат на анализа на дискурсот ја подвлекуваат важноста да не се занемарат прагматиските и контекстуалните димензии на јазикот, настрана од јазичното ниво во тесна смисла (Hatim and Mason 1990). Ваквото гледиште е особено релевантно во книжевниот превод, каде што елементи како тонот, авторскиот глас, историската димензија на текстот и културните особености играат клучна улога.

Во вака поставената рамка, преводот претставува привилегирана алатка за дијалог меѓу културите. Преведувањето овозможува не само пристап до текстови напишани на други јазици, туку и преиспитување на сопствените категории за толкување, преку поттикнување на критичко и креативно читање на појдовната и на целната култура (Venuti 2018).

3. Контекст и конципирање на наставната активност

Курсот се одвиваше во три последователни дена (3, 4 и 5 март 2026 г.) на Универзитетот во Скопје, наменет за студенти по хиспанистика и преведување, но и на професионалци во оваа сфера. Времетраењето на активноста беше приближно пет часа, распределени во три сесии:

1. Пленарно предавање (60 минути)
2. Работилница за книжевен шпански јазик (90 минути)
3. Работилница за книжевен превод (90 минути)

Ваквиот концепт беше осмислен со цел постепено да ги води слушателите од теоретската контекстуализација до применета практика. На овој начин, студентите имаа можност да ги разберат вежбите за внимателно читање и превод во една поширока рамка, што ги опфаќа функционирањето на издавачкиот сектор и меѓународниот проток на текстови.

4. Пленарно предавање: издавачкиот сектор и преводот како културен дијалог

Воведната сесија имаше за цел да даде општ преглед на издавачкиот пазар во Шпанија, истакнувајќи го нејзиниот двоен карактер: од една страна, обележан од концентрацијата на големите издавачки групации, а од друга страна, од порастот на независни издавачки куќи. Ваквиот контекст помага да се разберат динамиките на

објавување и проток на преведени дела, како и постоечките можности за меѓународни издавачки проекти.

Предавањето се одвиваше во повеќејазична атмосфера во којашто клучна улога имаше јазичната медијација. Студентката Мила Николовска, заедно со професорката Сања Михајловиќ-Костадиновска, беа задолжени за толкувањето на македонски јазик, што го олесни активното учество на слушателите и ја истакна, во пракса, кооперативната димензија на преводот како алатка за интеркултурна комуникација.

Исто така, се даде критички осврт на рецепцијата на македонската книжевност, односно на балканската во поширока смисла во шпанскиот издавачки контекст. Се истакна дека сè уште има тенденција овие културни творби да се гледаат само низ призмата на доскорешните историски конфликти, особено распадот на Југославија и војните на крајот на XX век. Ваквиот вид врамување, од перспектива на традуктолошките студии, може да се интерпретира како еден вид препрочитување условено од доминантите културни системи (Lefevere 1992), коешто влијае на видливоста и протокот на доминантни наративи.

Наспроти ова, се постави потребата од проширување на читачката рамка кон други текстови, кои не го третираат само конфликтот, со цел да се овозможи покомплексно и поурамнотежено приближување до културата и до мислата на територијата на Балканот, општо, и до македонската, конкретно. Ваквата перспектива создава можност да се идентификуваат допирни точки меѓу различните културни контексти и да се придонесе за послоевито разбирање на книжевната продукција во европскиот контекст.

5. Работилница за книжевен шпански јазик: интерпретација и анализа на дискурс

Првата практична работилница беше насочена кон анализа на извадоци од книжевни дела од различни жанрови – проза, драма и поезија – со цел развивање стратегии за продлабочено читање на шпански јазик. Се работеа прозни текстови од Естер Гарсија Љовет и Клара Пастор, со драмски текстови од Рамон Марија дел Ваље-Инклан и поетски текстови од Олвидо Гарсија Валдес.

Изборот на текстовите произлезе од свесна методолошка одлука: се одбраа автори кои не припаѓаат на најкомерцијалните книжевни кругови, со цел да се избегнат влијанијата од претходното познавање на нивните дела и да се поттикне непосреден пристап кон текстот. Оттаму, анализата беше насочена кон дискурзивните и стилските особености на извадоците, наместо кон нивниот издавачки контекст или рецепција.

Методологијата на работилницата се темелеше на читање на глас, проследено со заедничка јазична и дискурзивна анализа. Во текот на сесијата детално се обработуваа изрази карактеристични за книжевниот регистар, кои се запишуваа на табла и се коментираа. Овој пристап овозможи подетално задржување на лексичките,

синтаксичките и реторичките аспекти на текстовите, поттикнувајќи постепено и колективно разбирање.

Применетиот пристап се вклопува во перспективата на анализа на дискурсот, според која проучувањето на книжевни фрагменти овозможува согледување на повеќеслојните димензии на книжевното дело (Hatim and Mason 1990). Поаѓајќи од кратки текстуални сегменти, студентите имаа можност да го увидат градењето на наративниот глас, употребата на слики, културните имагинарни сфери и формирањето на значењето.

Во оваа смисла, работилницата покажа дека читањето претставува активна и интерпретативна практика, суштинска за секој преведувачки процес. Како што истакнува Гадамер (Gadamer 1991), разбирањето на еден текст секогаш подразбира процес на дијалог меѓу читателот и традицијата во која тој текст е вкоренет, што е особено очигледно при работата со книжевни дела.

6. Работилница за превод: практика, интерпретација и донесување одлуки

Втората практична работилница беше посветена на превод од англиски на шпански јазик на извадоци од дела од различни жанрови: писмо, песна и наративен текст. Активноста се состоеше во предлагање можни преводни решенија од страна на студентите, по што следуваше заедничка дискусија насочена кон анализа и образложување на донесените одлуки.

Во случајот со писмото на Џорџија О'Киф, анализата се фокусираше на описот на еден домороден Американец и неговата облека. Овој фрагмент овозможи разгледување на сложеноста на одредени културно обележани поими, како што е терминот *indian*. Изборот тој да се преведе како *indio*^[1] беше оправдан со оглед на историскиот контекст на изворниот текст, што поттична размислување за временската димензија на јазикот и за еволуцијата на културно чувствителни елементи, во согласност со сфаќањата за преводот како контекстуално условена практика (Pym 2010).

Работата на песната на Маја Енцелоу беше насочена кон анализа на поетскиот глас од перспектива што ги поврзува прашањата за родот и расата. Преводот подразбираше соочување со предизвикот да се пренесе не само семантичката содржина, туку и ритмот и симболичниот набој во текстот, поврзани со афирмацијата на идентитетот. Во таа смисла, активноста ја истакна тензијата помеѓу верноста кон оригиналот и креативното пресоздавање, една од централните дебати во преведувачките студии (Nida 1964; Eco 2003).

Од друга страна, наративниот фрагмент на Ронан Хешн, од романот *Leonard and Hungry Paul*, овозможи да се промислува доловувањето на тонот и на стилот при преводот, со особен фокус на суптилниот хумор на нараторот и на деликатноста со која се создадени ликовите. Оваа вежба ја покажа тешкотијата да се пренесе на друг јазик не само информативната содржина, туку и емоционалната и стилската димензија на текстот, аспект што Венути (Venuti 2018) го поврзува со видливоста на преведувачот и неговите одлуки.

Во целина, работилницата покажа дека книжевниот превод претставува сложен процес на интерпретација во кој се преплетуваат јазични, културни и идеолошки фактори. Исто така, се истакна разновидноста на можните решенија и одговорноста поврзана со донесувањето одлуки во преведувачката практика, која во случајот на присутните студенти беше тројна, бидејќи ниту англискиот ниту шпанскиот им се мајчини јазици.

7. Резултати и дискусија

Од ова искуство се потврди потребата студентите да имаат свесна и активна улога во процесот, особено во активностите од практичен карактер. Комбинацијата од текстуална анализа и превод придонесе за развој на клучни компетенции, меѓу кои се вбројуваат разбирање на текстот, способноста за критичка анализа и чувствителноста кон културните димензии на јазикот.

Дополнително, размената меѓу различни културни контексти придонесе за продлабочување на размислувањата за улогата на преводот во меѓународниот проток на текстови. Од дидактичка перспектива, резултатите ја потврдуваат ефикасноста на активните методологии засновани врз директна работа со книжевни материјали, во согласност со современите пристапи во дидактиката на преводот (Munday 2016).

8. Заклучок

Претставеното наставно искуство го потврдува потенцијалот на преводот како педагошка алатка во меѓународни универзитетски контексти. Не станува збор само за техничка вежба, туку преводот се обликува како простор за средба меѓу јазици и култури, во кој интерпретацијата и донесувањето одлуки имаат централна улога.

Во оваа смисла, особено е значајно размислувањето за рецепцијата на одредени книжевни традиции во шпанскиот издавачки контекст, особено на оние што потекнуваат од Балканот. Како што беше истакнато за време на предавањето, сè уште постои тенденција овие книжевности речиси исклучиво да се поврзуваат со поновите историски конфликти. Наспроти тоа, неопходно е да се поттикнува отворање кон други наративи што ќе ја прикажат тематската и естетската разновидност на овие културни продукции. Проширувањето на доменот на она што се чита и преведува не подразбира само диверзификација на текстовите што циркулираат, туку и преиспитување на интерпретативните инерции што создаваат дистанца меѓу културите.

Во сè поповрзаниот свет, образованието во областа на преводот треба да се насочи кон критичко и отворено сфаќање на јазикот и културата. Во овој процес, книжевниот фрагмент се јавува како привилегиран простор за истражување како на разликите, така и на сличностите меѓу контекстите, придонесувајќи кон градење на побогат и посвесен интеркултурен дијалог.

[1] На шпански, терминот *indio* (Индијанец) може да има и пејоративно значење. (Заб. на прев.)

Библиографија:

Bassnett, S. (2014). *Translation Studies* (4.^a ed.). London: Routledge.

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Hatim, B., Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. London: Longman.

Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.

Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (4.^a ed.). London: Routledge.

Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.

Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*. London: Routledge.

Steiner, G. (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation* (3.^a ed.). Oxford: Oxford University Press.

Venuti, L. (2018). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (3.^a ed.). London: Routledge.

.

Превод: Сања Михајловиќ-Костадиновска

Уметност, модернизам, дистинкција – кон Дехуманизација на уметноста од Хосе Ортега и Гасет

Мисијата на една генерација

„Ретко кога луѓето живееле во поголема ментална конфузија, а најверојатно никогаш претходно човештвото не го трпело ова неприкладно опкружување со таква покорност; опкружување коешто е преживеан остаток од минатото и кое не кореспондира на внатрешните ритми на она на што е наметнато. Оттука изникнува апатијата карактеристична за нашето време – кон политиката и уметноста, на пример. Нашите институции, како нашите театри, се анахронизми.“ (Ortega y Gasset 1961c: 19-20)[1]

Уште од почетокот на својата кариера, шпанскиот филозоф, политички коментатор и есеист Хосе Ортега и Гасет се обидува да ја формулира специфичната структура на чувствување што се изродила со подемот на модерноста. Тоа, како што самиот знаел, не само што претставува една огромна задача што подразбира соочување со низа феномени и со нивните специфични законитости – политика, наука, уметност – туку и темелно реосмислување на формата преку која тие треба прво да се нотираат, а потоа и да се искажат. Токму затоа, неговите рани дела како *Медитации за Кихот* (*Meditaciones del Quijote*, 1914), *Шпанија без кичма* (*España invertebrada*, 1921) и *Темата на нашето време* (*El tema de nuestro tiempo*, 1923) се главно есеистички и фундаментално фрагментирани и незавршени. Како и неговиот австриски современик, Роберт Музил, тој знаел дека императивот за тоталитет и потекло – кој толку длабоко ја определил мислата на XIX век – е нитувозможен, ниту пожелен во променетите услови кои со себе ги понела модерноста.

Неговите книги се структурирани како низа обиди за артикулација на „подемот на масите“ во светската политика, теоријата на релативитетот во физиката, поимот на живот во современата метафизика итн., и сите нив да ги приближи во една асоцијативна целина што ќе ја разјасни „темата“ на неговата современост. Потоа, од тој опис или артикулација на она што е случај, треба да произлезе мисијата на „генерацијата“ – односно, она што Ортега и неговите современици треба да го прават ако не сакаат да станат како Дон Кихот, анахронизам во своите постапки и размислувања. Не е воопшто чудно што двајцата најпознати шпански филозофи на XX век, самиот Ортега, како и неговиот постар колега Мигел де Унамуно, посветиле по една важна книга на ренесансниот хидалго. „Раните книги на Ортега“, пишува Курциус во есеј од 1949 година, „се рефлексии на луѓе, книги, слики и пејзажи. Колку и да се темите различни, тие се секогаш инспирирани од истиот мотив: интелектуална љубов кон светот, *amor intellectualis*. И целта е иста: да се извлечат сите овие работи, на најдиректен начин, кон најголемата полнотија на значењето што го поседуваат.“ (Curtius 1973: 307).

Сепак, и покрај широкиот опсег на овој филозоф и големиот број објавени есеи, едно од неговите дела значително отскокнува. Станува збор за неговата збирка есеи насловена *Дехуманизација на уметноста* (прв пат издадена во 1925 година под наслов *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*). Со текот на времето оваа збирка се проширила, а на централните есеи за дехуманизацијата на уметноста и за романот, додадени се есејот за перспективата во сликарството, писмото кон германскиот читател за животот и делото на Волфганг фон Гете и текстот посветен на себството и другиот во модерниот свет. Иако и останатите три есеи го носат препознатливиот печат на Ортега, првите два се тие кои имале одек и надвор од матичната земја на филозофот. Во нив, безмалку, Ортега се обидува да ја определи новата ситуација во уметностите, да види како модерната „тема“ се артикулира во, за него, современото уметничко производство. А оттаму, како што најчесто е случај со овој вид текстови, дескрипцијата полека се лизнува кон прескрипцијата, а аргументот на Ортега преминува од опис на она што се случува во модерната уметност – кон прашањето на нејзиното создавање.

Во овој есеј најпрво ќе ги претставиме и ќе ги анализираме централните тези и аргументи во есејот на Ортега. Потоа, ќе ги поставиме неговите размислувања во контекст на неговата генерација – генерацијата на европскиот модернизам – и ќе ги разгледаме специфичните сличности и разлики што го поврзуваат Ортега со размислувањата на Т. С. Елиот, Езра Паунд, Херман Брох итн. Особено внимание ќе посветиме на влијанието на Ортега врз есејот *За стилот* од Сузан Сонтаг – еден од централните есеи во нејзиниот опус. Конечно, ќе покажеме како аргументите на Ортега можат единствено да бидат разбрани доколку се читаат во дијалог со неговото главно дело од доменот на политичката теорија, *Бунтот на масите* (*La rebelión de las masas*, 1930) и како неговите дела за дехуманизацијата на уметноста, масите и елитите се реосмислени во книгата на Пјер Бурдје за вкусот, едно од централните дела на социологијата на XX век.

Неколку тези за „дехуманизација на уметноста“

„Што се однесува на XIX век, со сета почит кон неговите достигнувања, јас мислам дека ќе му се навраќаме како на прилично заматен и неуреден период, како на прилично сентименталистички и маниристички период.“ (Pound 1954: 11)

Основната теза на Ортега во неговиот есеј е следната: „сета модерна уметност е непопуларна, и тоа не акцидентално и случајно, туку во својата есенција и судбина“ (Ortega y Gasset 2019: 4). Есенцијалната и судбоносна непопуларност, и би можеле да додадеме посебен вид на „тежина“ и „некомуникативност“, се крие во јадрото на модерната уметност. Во развивањето на неговите аргументи, централниот полемички непријател на Ортега е претходната генерација, односно, генерацијата обележана од романтизмот која се протега низ целиот XIX век, без разлика на посебните уметности и медиуми. За разлика од романтизмот кој на почетокот бил непопуларен и осудуван (Ортега реферира на познатата битка за драмата *Ернани* од Виктор Иго од 1830), но потоа ги придобил „масите“ (централен поим за Ортега, за кој ќе стане збор подоцна), „модерната уметност... секогаш ќе ги има масите наспроти себе... таа е суштински непопуларна, таа е антипопуларна“ (Ortega y Gasset 2019: 5). Модерната уметност, значи,

е втемелена врз една суштинска дистинкција, од една страна е „елитата“ којашто ја разбира и затоа ја прифаќа, а од друга страна се масите, кои не ја разбираат, на кои им е туѓа, и затоа ја одбиваат и осудуваат.

Што искусува „обичниот човек“ – или човекот на масата, како што го нарекува Ортега – кога се соочува со естетски објект? Одговорот се крие во два поима: „генералност“ и „хомогеност“. „Обичниот човек“ не прави квалитативна разлика меѓу искуствата од секојдневниот живот и естетското доживување. Еден пејзаж, од Андалузија, на пример, може да му се допадне како уметничко дело, само ако е верен приказ на оригиналното место: истото важи и за луѓето (портретите), звуците („природни“ мелодии и ритмови), приказните и ликовите (реалистични романи, со ликови блиски до секојдневниот живот). Она што е пресудно е уметничките искуства да бидат „помалку утилитарни, поинтензивни и ослободени од болните последици“ (Ortega y Gasset 2019: 9), но сепак, разликата е во степенот, а не во природата на искуството. За човекот од масата, уметноста и животот се дел од еден непречен континуум на искусување.

За оваа категоријална забуна е „виновен“ XIX век: „за време на XIX век уметниците создавале на многу нечист начин. Тие ги редуцирале стриктно естетските елементи на минимум и дозволувале делото речиси целосно да биде фикција на човечки реалности. На овој начин, сета нормална уметност на претходниот век мора да биде наречена реалистична. Бетовен и Вагнер биле реалисти, исто како Шатобријан и Зола“ (Ortega y Gasset 2019: 11). Со други зборови, кај уметниците од претходната генерација, уметничката постапка била ставена во втор план, сокриена зад различните илузии на стварност или „ефекти на реализам“. На тој начин се постигнул привид дека меѓу животот надвор и животот во уметничкото дело постоел природен континуитет. Секако, тоа не значи дека делата од XIX век не биле производ на внимателно обликувана уметничка постапка – дури и реалистичниот и „неутралниот“ стил се сепак „само“ стилови, како што подоцна покажале Роланд Барт и Сузан Сонтаг (Barthes 1970; Sontag 2009: 15-36). Тоа е нешто што Ортега многу добро го знае и го потенцира кога зборува дека делата на Бетовен и Шатобријан биле речиси исклучиво „фикција на човечки реалности“. Она што е важно е дека оваа илузија им ја давала популарноста на овие дела кај масите. Но, токму заради оваа илузија, додава Ортега, уметничките дела од XIX век се само „парцијални уметнички дела или уметнички објекти“. Имено, не е безначајно да се акцентира дека стремешите на уметноста во XIX век – создавањето на стил кој не е стил, туку живот – е една кратка, но особено моќна аберација во историјата на уметноста (Ortega y Gasset 2019: 11). Стремешите на модерната уметност, инсистира Ортега, колку и да изгледале скандалозни и абнормални на почетокот на векот, се всушност, нормата, а не исклучокот во глобалната историја на уметноста широм светот.

Наспроти овие обележја на уметноста којашто им се допаѓала на „обичните луѓе“, на почетокот на XX век, модерната уметност инсистира на својата хетерогеност и исклучивост како естетски објект. Аналогично што ја нуди Ортега е навистина илустративна. Да замислиме човек што стои пред еден прозорец и низ него гледа во дрво надвор во градината. Доколку тој субјект е репрезентативен човек од масите, тој ќе гледа во дрвото без воопшто да ја земе предвид рамката на прозорецот. За него постои природен континуитет помеѓу двата света – светот во куќата и светот во градината. Доколку, пак, човекот е припадник на елитите кој ги поседува соодветните диспозиции

за естетско перцепирање, тој најпрво ќе биде свесен за рамката на прозорецот, а потоа ќе се насочи кон дрвото. Но, во овој случај на дрвото ќе му недостасува онаа јасност („фигура“, во сликарска смисла на зборот) која доаѓа од директното соочување со објектот: целата градина ќе се претвори во огномет од бои, контури и нејасни форми. Разликата, од гледна точка на уметничкиот објект, може најдобро да се согледа кога ќе се постават еден покрај друг, пејзажите на Џон Констабл и на Пол Сезан, или романите на Џорџ Елиот покрај прозните медитации на Семјуел Бекет. Од перспектива на гледачот, пак, станува збор за разлика помеѓу едно дрво од реалниот свет, и едно дрво како слика или фикција, а не како вистински објект. Таму каде што човекот од масите гледа континуитет, таму припадникот на елитата поима пресек кој ги разделува животот од уметноста.

Модерниот уметник – без разлика дали е сликар, поет, романиер или скулптор – секогаш создава со предумисла дека рамката на прозорецот е поважна од дрвото во градината. Тој создава уметност што единствено можат да ја разберат луѓето кои ги делат неговите предконцепции: „новата уметност е уметничка уметност“ (Ortega y Gasset 2019: 12), концизно забележува Ортега. Гледаме дека повторно станува збор за одредена форма на разликување, на јасно разграничување на работите. Ортега децидно потенцира дека мисијата на модерниот човек е јасно да ги определи границите: „сета нова уметност (како и новата наука, новата политика – новиот живот, на кратко) не презира ништо повеќе од нејасните граници. Да се инсистира на чисти разлики е знак на ментална искреност. Животот е една работа, уметноста е друга“ (Ortega y Gasset 2019: 31). Модерниот уметник создава – или треба да создава – уметност која не може да биде помешана со историја, социологија или религија. Оттаму настанува митот за „чистата“ уметност и „чистиот естетски поглед“ кој кореспондира на поемата, романот или на платното посветени на сопствената форма.

Токму оваа непопуларност и јасна одвоеност на уметноста од животот ја прави модерната уметност „нехумана“ или „дехуманизирана“. Пресекот помеѓу „обичниот човек“ и уметникот станува еднакво ненадминлив како и пресекот помеѓу стварноста и светот претставен во уметничкото дело. „Далеку од тоа да се движи повеќе или помалку смотано кон реалноста, гледаме дека уметникот оди наспроти неа. Тој е дрско решен да ја деформира реалноста, да ѝ го скрши човечкиот аспект, да ја дехуманизира“ (Ortega y Gasset 2019: 21). Со „традиционалните слики“, потенцира Ортега, може да се разговара – човек може да се вљуби во Џоконда и да фетишизира некои од познатите женски модели на Тицијан. Тоа не е возможно со модерното сликарство: никој не се вљубил, ниту пак ги посакувал *Дамите од Авињон* на Пикасо. „Со тоа што им го одзема аспектот на ‘жива’ реалност, уметникот ги има срушено мостовите и ги има запалено бродовите кои можеа да нè вратат кон дневниот свет [...] овој нов начин на живот што го претпоставува негирањето на спонтаниот живот е токму тоа што го нарекуваме разбирање и уживање во уметноста“ (Ortega y Gasset 2019: 21-22). Кога Тери Иглтон забележува – во есејот *Капитализам, модернизам и постмодернизам* (Eagleton 1986: 131-147) – дека модернизмот е „нехумана“ форма, производ на екстремно фетишизирање на техниката, опсесивно во потрага по кореспонденции, сурово дисциплиниран и испразнет од внатрешност, звучи како историски далечно, но идејно блиско ехо на тезите на Ортега.

Ова можеби најдобро се гледа во развојот на модерниот роман, чијашто дехуманизација Ортега детално ја објаснува во есејот кој следува по *Дехуманизација на уметноста*, насловен *Идеи за романот (Ideas sobre la novela)*. Секако, ако фигурата е таа што првично е нападната во сликарството, тогаш приказната е првото нешто што отпаѓа во модерното дехуманизирање на оваа уметничка форма. Возбудливите приказни и неочекуваните заплети „вистинските“ романиери треба да им ги остават на авторите на бестселери, романи и крими трилери (односно, на т.н. „популарна“ или „индустриска“ книжевност, насочена исклучиво кон генерирање на профит). Романите на Достоевски и на Пруст се репрезентативните модели што треба да се следат. Дејството и заплотот треба да бидат само помошно средство („скеле“ е зборот што Ортега го употребува) што ќе ја овозможи пософистицираната елаборација на естетските потенцијали на оваа наративна форма. Или, како што забележува самиот Ортега: „уметничкото дело живее од неговата форма, не од неговата содржина; суштинската естетска вредност што еманира од него изникнува од структурата, од организмот. Структурата го гради вистинскиот уметнички дел на делото, а естетската и книжевната критика треба да се концентрира на неа“ (Ortega y Gasset 2019: 75). Конечно, а тука се наоѓа конкретната апликација на неговите генерални премиси, романот мора да биде роман, а не политика или филозофија: романот не може да пропагира филозофски, политички, социолошки или морални идеи; тој не може да биде ништо повеќе од роман (Ortega y Gasset 2019: 94-95).

Непопуларноста на уметноста (која не е акцидентална, туку есенцијална), квалитативната различност на естетското искуство, како и деформираната и дехуманизирана содржина што произлегува од неа – сите овие фактори ја прават атмосферата околу модерната уметност претежно иронична. За разлика од уметниците од генерацијата на романтизмот кои мислеле дека преку уметноста ќе го спасат светот – доволно е да се сетиме на Шели и поетите како „непризнаени законодавци на светот“ – симболот на модерниот уметник е магичната флејта на „големиот бог Пан“. Ако ја употребиме само за момент терминологијата на Нортроп Фрај, можеме да кажеме дека со модерната уметност преминуваме од високите сфери на романтичниот и високиот миметички модус, кон ниската миметика и иронијата (Frye 1990). „Сите посебности на модерната уметност“, пишува Ортега, „можат да се сумираат во ова обележје: одрекувањето на својата важност – обележје коешто не означува ништо помалку, отколку променетата положба на уметностите во хиерархијата на човековите интереси и активности“. Парадоксално, аспектите на елитизам и дистинкција, не носат до ароганција на новата класа на уметници, туку до нов вид на скромност: „Овој тренд кон чистата уметност не е знак на ароганција, како што често се мисли, туку на скромност. Уметноста која се има отарасено од човечкиот патос е една не толку важна работа – само уметност, без никакви други претензии“ (Ortega y Gasset 2019: 52).

Овој ироничен модус на модерните уметници произлегува од два фактори, едниот екстерен, а другиот интерен. Екстерниот фактор се однесува на тоа што Ортега го нарекува „бунтот на масите“ – односно, на променетата структура на општествените и на политичките уредувања ширум Европа и светот. Иронијата, а за ова ќе зборуваме подетално во продолжение на есејот, е начин да се направи заштитна бариера, која ќе го одвои и разликува „автентичното“ уметничко производство од „вулгарниот“ допир на „масите“. Таа е, со други зборови, средство за разликување и за дистинкција и е поврзана со инхерентната непопуларност и нехуманост на модерната уметност.

Интерниот фактор, пак, се однесува на свеста за длабоката историја што секој модерен уметник ја чувствува како товар што го обременува секој обид да создаде нешто ново и поразлично. „Тој не се пронаоѓа сосем сам со светот пред него“, пишува Ортега за модерниот уметник, „во секоја негова врска со светот интервенира, како толкувач, уметничката традиција“ (Ortega y Gasset 2019: 43). Така, уметникот може сигурно да се вгнезди во делата на минатото и да продолжи да создава како традиционалист, или пак, во својата потрага по „новото“ да ја отфрли традицијата и да се приклони кон авангардата. Во секој случај, наивниот, непосредуван однос кон творештвото, тоа што Шилер го определува како „наивна поезија“, не му е достапен. Неговата патека е неопходно определена од хоризонтот на „вчерашниот свет“.

Генерации, традиции и одзиви

„Човекот никогаш не е прв човек, вечен Адам: тој е формално втор човек, трет човек итн.“ (Ortega y Gasset 1961a:220)

Тоа се, накратко, централните аргументи на Ортега за дехуманизацијата на уметноста, како што се изложени во првите два есеи од неговата збирка. Тој самиот накратко ги сумира во својот есеј: „(1) Таа [модерната уметност] се стреми да ја дехуманизира уметноста, (2) да ги избегнува живите форми, (3) да го поима уметничкото дело како уметничко дело и ништо друго, (4) да ја смета уметноста за игра и ништо друго, (5) да биде суштински иронична, (6) да има зазор од измама и да се стреми кон совесна реализација, (7) да ја смета уметноста за нешто без никаква надредена (трансцендентна) важност“ (Ortega y Gasset 2019: 14). Информираниот читател сигурно веќе ги забележал сличностите меѓу тезите на Ортега со размислувањата на неговите современици ширум Европа. Гледано со поглед од далеку – од гледна точка на XXI век – Ортега целосно ѝ припаѓа на својата генерација со која го споделува корпусот на проблеми наследени од XIX век.

Веднаш се забележливи, на пример, сличностите со поетот и есеистот Т. Е. Хјум (Hulme 1924), кој во својата постхумно објавена збирка есеи *Спекулации* (издадени речиси во исто време како и *Дехуманизација на уметноста*, но напишани десетина години порано) се залага за „расчистување на теренот“ по концептуалното безредие оставено од наследството на романтизмот. Хуманизмот, сентименталноста и некритичкото мешање на религијата и уметноста се неговата главна мета, а слично како и Ортега, Хјум претпочита создавање на прецизна, дистанцирана и самосвесно уметничка поезија, нешто што и самиот го остварил во пракса. Со Т. С. Елиот, пак, сличностите се уште повидливи. Во есејот *Метафизички поети* (1921) Елиот јасно посочува дека модерната поезија мора да биде тешка, односно антипопуларна, достапна исклучиво на оние кои можат да ја разберат; додека во *Традиција и индивидуалниот талент* (1919), зборува за неопходното присуство на „историското чувство“ во творештвото на секој модерен поет, кој пак твори по пат на прогресивно згаснување на своето „Јас“, во корист на нехуманите структури коишто ги наследил од минатото. Во *Вовед на методот на Леонардо да Винчи* (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1895), Пол Валери, комплетно во духот на дехуманизацијата на Ортега, забележува дека „да се пишува, значи да се конструира, колку што е можно попрецизно и поцврсто, јазична машина во која ослободената енергија на умот се користи за

надминување на реални објекти“ (Valery 1972: 67), а за „убавото“ во поезијата забележува дека е еден од идолите на минатото. На слична линија е и Езра Паунд, кој инсистира дека главната цел на неговата генерација е да ја спаси поезијата од несреденоста, непрецизност и сентименталност на викторијанската, доцноромантичарска идеја за уметноста (Pound 1952: 11). Што се однесува пак, до романот, Ортега ги споменува Достоевски и Пруст, но уште Флобер на крајот на XIX век зборува за „убивање на романескното“ – содржината, заплетот, традиционалните ликови – во корист на секојност на естетскиот поглед што треба да го води модерниот писател, нешто што се забележува и во презирот што Е.М. Фостер го искажува кон приказната во *Аспекти на романот* (1927), обележувајќи ја како неопходна, но „ативистичка“ (Forster 1972: 17). Особено е интересна паралелата со Херман Брох, неговите размислувања за автономијата на уметноста во *Хуго фон Хофманштал и неговото време* (одвојувањето на уметноста од религијата, повлекувањето на реализмот), како и теориите за кичот, злото и романот, развиени во есеите неодамна приопштени и на македонски јазик (Broch 1984; Брох 2025).

Оваа листа може да се продолжи *ad nauseam*, но тоа нема да ја продлабочи иницијалната поента. Она што е особено интересно во однос на есејот на Ортега не е само поврзано со неговата сродност со останатите теоретичари на модерноста ширум Европа, туку со фактот што во *Дехуманизацијата на уметноста* тој успева да ги сумира елементите што може да се пронајдат во есеите на Елиот, Паунд, Хјум, Валери, Брох итн., во синтетизирана целина обедината околу една моќна синтагма. Затоа, се чини, тој претставува стожер на уште еден важен доцен модернистички манифест – есејот *За Стилот* (*On Style*, 1965) од Сузан Сонтаг, каде што Ортега и неговите тези за дехуманизација на уметноста се опширно цитирани и анализирани.

Сонтаг се надоврзува на една од тезите во есејот на Ортега, која, за жал, останува неразвиена од шпанскиот филозоф. Имено, тоа е прашањето за целта на модерната уметност, или за нејзината функција. Иако, во целиот есеј Ортега децидно ја брани „безинтересноста“ на уметноста, нејзината одвоеност од сферите на моралот и од религијата, сепак, само попатно и накратко, ја оправдува на следниот начин: „Животот е ништожна работа, освен ако не е придвижен од непоколебливиот стремеж да се прошират неговите граници. Единствено во сооднос на нашата желба да живееме повеќе, ние вистински живееме. Тврдоглавото инсистирање да останеме на истиот, препознатлив хоризонт ја издава нашата слабост и пад на нашите витални енергии“ (Ortega y Gasset 2019: 24). Со други зборови, токму поради дехуманизирање на содржините и токму заради апсолутната одвоеност на модерната уметност од секојдневното искуство, таа ги проширува нашите хоризонти и ни дава нова, дотогаш неоткриена гледна точка од која одново можеме да го реосмислиме светот. Модерната уметност ја освежува нашата веќе задремана и зачмаена култура со нов импулс на животворна енергија. Овој однос помеѓу културата и животот и полемиката во корист на животворните енергии, Ортега подетално ги развива во неговите други есеи, највеќе во *Темата на нашето време* и есејот *Историјата како систем*.

Сонтаг прецизно ја забележува контрадикцијата во јадрото на *Дехуманизацијата на уметноста*. Како може, се прашува таа, уметноста да биде од онаа страна на моралот, а сепак, да исполнува одредена морална функција, којашто веќе се насетува, латентно, во есејот на Ортега (неговата белешка за „непоколебливиот стремеж за проширување

на границите“)? Сонтаг целосно се сложува дека формалните квалитети, а не содржината, се тие што ѝ ја даваат посебната на уметноста; но, таа додава, токму тие – формалните обележја – ги носат специфичните „придобивки од уметноста“. Содржината е тоа што нè вовлекува во делото, но формата е таа што ја стимулира нашата егзистенција. Или поточно, ако ги употребиме поимите на Сонтаг, нашите „чувствителност“ и „свест“ се „оживеани“ од стимулот кој доаѓа од начините како е раскажана некоја приказна или перспективата и бојата на некое платно. „Бидејќи чувствителноста е таа што го храни нашиот капацитет за морален избор, и ја поттикнува нашата подготвеност да делуваме“, забележува Сонтаг, исцртувајќи го местото на контакт меѓу двете сфери што Ортега ги одвојува во својот есеј: „Уметноста ја исполнува оваа ‘морална’ задача, бидејќи квалитетите што се интринзични на естетското искуство (безинтересност, контемплативност, внимателност, будење на чувствата) и на естетскиот објект (привлечноста, интелигенцијата, експресивноста, енергијата, сетилноста) се, исто така, фундаментални конституенти на моралниот одзив кон животот“ (Sontag 2009: 25). На овој начин, зборовите напишани во еден есеј објавен на почетокот на XX век во Мадрид, ја наоѓаат својата вистинска читателка четириесетина години подоцна во Њујорк – читателка која не само што верно ја примила пораката на Ортега, туку и го извлекла на виделина тоа што стоело латентно во мислата на шпанскиот филозоф.

Револтот на масите, вкусот и дистинкцијата

„Вкусот е *amor fati* – љубов кон судбината, избор на сопствената судбина, но избор што направен под присила, произведен од условите на постоење кои ги отфрлаат сите други можности како пусти мечтаења и не оставаат ништо друго освен наклонетост кон она што е нужно.“ (Bourdieu 2010: 173-174).

Каков е, всушност, тој човек кој секогаш сака директно да го гледа дрвото, а кој заборава дека помеѓу дрвото и него стои рамката на прозорецот? Секако, тоа е т.н. „човек на масите“, но што поточно подразбира овој поим? Комплетниот одговор, секако, не може да се најде во ниеден од есеите на *Дехуманизацијата на уметноста*. Формата на размислување на Ортега, како што веќе рековме, е есеистичка и ако сакаме да добиеме поцелосна слика, мораме да се движиме од еден есеј во друг, како што читателот на *Куцкамен* е охрабрен да скокнува од едно поглавје во друго во романот на Кортасар. Поконкретно, треба да го свртиме нашето внимание кон книгата *Бунтот на масите*, објавена пет години по неговиот есеј за уметноста.

Во *Дехуманизација на уметноста* Ортега го спротивставува човекот на масите на припадникот на елитата, односно оној субјект кој ги има потребните диспозиции за „чистото“ перцепирање на уметничките објекти. Во *Бунтот на масите* тој конечно подетално го опишува, надвор од потесниот уметнички контекст. Повторно, не можеме да најдеме една јасна дефиниција, туку повеќе различни обиди за негово карактеризирање: „масата е сè она што не си придава никаква вредност — ни добра ни лоша... туку се чувствува ‘како сите други’ и притоа, тоа воопшто не ѝ пречи; напротив, сосема е задоволна што се чувствува едно со сите останати.“ (Ortega y Gasset 1957: 15). Или: „човекот на масите е оној чиј живот нема никаква цел и кој едноставно е само носен од текот. Следствено, иако неговите можности можат да бидат огромни, тој не создава ништо. И токму овој тип човек одлучува во нашето време.“ (Ortega y Gasset 1957: 49). И уште еднаш: „човекот што сега го анализираме се навикнува да не се повикува на никаква надворешна инстанца. Тој е задоволен од себеси токму таков каков што е.

Наивно, без да биде суетен, како да е тоа најприродната работа на светот, тој ќе тежнее да го смета и да го потврдува како добро сè она што го наоѓа во себе: своите мислења, желби, склоности, вкусови“ (Ortega y Gasset 1957: 62). Овој човек, потенцира Ортега, е раководен од „слободна експресија на неговите животни желби, и следствено, на неговата личност; и тој [покажува] радикална неблагодарност кон сè она што ја има овозможено леснотијата на неговата егзистенција“ (Ortega y Gasset 1957: 58). Конечно, човекот на масите е определен, во една потентна синтагма, како „разгаленото дете на човековата историја“ (Ortega y Gasset 1957: 98), кој ги зема здраво за готово привилегиите што претходните генерации му ги имаат оставено во наследство.

Подемот на масите се должи на многу испреплетени фактори: делумното надминување на материјалните и на општествено-политичките пречки, особено во Европа, како резултат на двојниот ефект на економската и на технолошка индустриска револуција и политичката Француска револуција (и оние што следат по неа); подемот на науката, хегемонијата на т.н. техницизам (соработката на науката со капитализмот), преовладувањето на социјалдемократијата итн. Особено е интересен аргументот на Ортега дека еден од главните фактори е порастот на популацијата на планетата Земја. Во едно ретко посегнување по статистиката тој забележува дека во речиси 1500 години човекова историја, границата од 180 милиони жители низ целиот свет не била надмината, додека само од почетокот на XIX век до 1914 бројката се покачила од 180 милиони, на 460 милиони жители. Како резултат на сите овие фактори, масите не само што го почнале својот револт, туку и стекнале превласт во општествата, истиснувајќи ги елитите од нивната позиција на моќ.

Но, во овој момент Ортега отвора една голема заграда, која треба да ја заштити неговата теорија од поистоветување со радикалните десни трендови во политиката – имено, тој секогаш се дефинирал како политички либерал. Елитите не се, потенцира тој, одбрани во однос на нивната класна положба (во аристократијата има неспособни луѓе, додека работничката класа изродила многу исклучителни индивидуи), туку според нивните способности, когнитивни капацитети и емоционална софистицираност (Ortega y Gasset 1957: 15-16). Тие се *aristoi* („најдобрите“, „најодличните“), нешто што не е инхерентно поврзано со класата или со „бојата“ на крвта.

Можеби совршениот пример за тезите на Ортега за елитите (аристократијата) и нивните противници, масите, може да се пронајде во романот *Колекционер* на Џон Фаулс, напишан во 1963 година (Фаулс 2008). Не е случајно што, година дена подоцна, по одредени напади дека е фашист, Фаулс ја објавува својата апологија насловена *Aristos*, во којашто на сличен начин како Ортега, ги брани своите елитистички ставови (Fowles 1970). Главните ликови во овој роман, Миранда Греј и Фредерик Клег, се како алегориски персонификации на филозофијата на Ортега: Фредерик Клег е припадник на работничката класа, кој добива огромна сума на пари на бинго, додека Миранда е студентка од повисоките средни класи, која студира на престижната Слејд академија за уметностите. Централниот влог во приказната е нивното меѓусебно неразбирање во однос на природата на постоењето, светот и уметноста. Тие имаат комплетно различни вкусови за сè што ги опкружува. Доста вешто, во централните делови на романот Фаулс ги поместува нивните дискусии за уметноста. Клег е совршено отелотворување на тезите на Ортега за масите: верува во поговори и мудри мисли од весници, купува

книги за убава „домашна атмосфера“ и не ги познава делата на Дикенс. Не го знае точниот израз за бикини, а светот на класичната музика му е метонимиски прикажан преку сеопфатната фигура на Моцарт; тој е паланечки атеистичен и неспиритуален, а реализмот за него е единствената релевантна постапка во уметноста. За него уметноста е исклучиво „популарната“ уметност – бидејќи само таа го интересира и ја разбира. Миранда пак, од друга страна, во својот дневник постојано реферира кон класичните дела на англиската книжевност (Шекспир, Остин, Дикенс); таа слободно и сигурно се движи низ историјата на визуелните уметности, особено модерните, спиритуална е во „интелектуална“ и „софистицирана“ форма (естетиката е нејзината религија) и, секако, има глобална слика за светот и неговите проблеми (сиромаштија, нуклеарна криза, политика итн.). Како и во филозофската приказна на Ортега, Клег, откако долго време ќе биде вљубен во Миранда од далечина, најпрво ја киднапира, а потоа и ја убива. Дури ни парите кои ги добива на бинго, и поради кои материјално ја менува својата класна положба, не успеваат да го извлечат од масата. Романот на Фаулс, зад фасадата на патологијата на Клег и елементите на трилер во приказната, е всушност, алегорија за класните разлики, различните погледи на свет и вкусот.

Секако, овој аспект од филозофијата на Ортега е практично неодбранлив во XXI век, како и повеќето стратификациски политички теории втемелени на „природната“ хиерархија меѓу квалитетните и неквалитетните, индивидуалците и масите. Исто така тој одбива да го земе предвид можеби централниот фактор: подемот на т.н. „културна индустрија“ – интензивната комодификација на уметноста, која ги генерира дистинкциите помеѓу модернизмот на една страна и популарната, масовна култура на друга страна. Оваа тема е детално анализирана најпрво од Адорно и Хоркхајмер во *Дијалектика на просветителство* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) и останатите теоретичари на франкфуртската школа, но и посовремени марксисти како Фредерик Џејмисон и Тери Иглтон (Jameson 1992: 11-46; Eagleton 1986: 131-147). Но, како и во случајот со Сонтаг, и овој дел од филозофијата на Ортега се покажал продуктивен за некој друг истражувач во иднината – во овој случај францускиот социолог Пјер Бурдје и неговите теории за „дистинкцијата“ и „вкусот“. Бурдје во книгата *Дистинкција: општествена критика на мерилото на вкусот* (*La Distinction: Critique sociale du jugement*, 1979) правилно забележал дека двете книги на Ортега – *Дехуманизација на уметноста* и *Бунтот на масите* – не можат да се одвојат: тие се дел од една иста монета. Тој ги зема теориите на Ортега и ги „преведува“ на јазикот на социологијата и класната динамика – токму тоа што Ортега одбива да го направи. Така, во неговото прераскажување на приказната, „елитата“ е всушност буржоазијата (особено високата буржоазија), додека масите се работничките класи (и делумно ситната буржоазија). Првите се тие коишто го поседуваат „легитимниот вкус“ и коишто уживаат во дехуманизираната, модерна уметност, бидејќи ги поседуваат соодветните диспозиции (кои Бурдје ги нарекува „хабитус“) за да ги препознаат и да ги осознаат нејзините квалитети; додека вторите, масите, се оние коишто имаат „варварски“ вкус, односно кои уживаат во популарната, масовна култура. Со други зборови, распределбата на вкусови во општеството статистички се поклопува со припадноста на одредена класа. Она што е интересно е што во јадрото на својата голема книга – кога ги изложува главните контури на аргументот – се служи со текстовите на Ортега како јасна кристализација на принципите на легитимниот вкус (Bourdieu 2010: 23-24).

Она што е најважно и што сепак лежи имплицитно во неговата теорија (без да биде освестено од Ортега), е дека вкусот е силно оружје за општествена дистинкција и класификација. Нашиот вкус, нашите уметнички и културолошки преференции ја означуваат нашата класна припадност и нашето место во општествената хиерархија. Згора на тоа, потенцира Бурдје, токму определувањето на различните вкусови е тоа што ја определува општествената хиерархија, а не само поседувањето на повеќе или помалку материјален капитал, во модерните општества. Разликата помеѓу дехуманизираната, модерна уметност и застарената хумана уметност директно кореспондира на поделбата помеѓу оние коишто ѝ припаѓаат на елитата и оние коишто се дел од масите – односно, на оние кои имаат повисока и пониска класна положба. Филозофските теории на Ортега се знак, симптом, на специфичното класно раслојување на општеството на почетокот на XX век и на сите оние фактори кои Ортега доследно ги набројува. Тие се обид – по заобиколен и софистициран пат – да се опише новиот вид на општествен, политички и економски поредок кој бил во процес на настанување и новите култури кои суперструктурно се надоврзале на него. Капитализмот, модернизмот и популарната култура се неоподеливо поврзани, како што подоцна покажале низа посовремени истражувачи. Но со тоа ја напуштаме филозофијата на Ортега и неговиот матичен контекст и навлегуваме подлабоко во поблиската историја, па дури и нашата современост, а тоа е тема за некој друг есеј и друго истражување.

[1] Сите цитати во текстот се преведени на македонски јазик од авторот на оваа статија.

Библиографија:

- Barthes, R. (1970). *Writing Degree Zero*. London: Jonathan Cape.
- Bourdieu, P. (2010). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London and New York: Routledge.
- Broch, H. (1984). *Hugo von Hofmannsthal and His Time: The European Imagination, 1860-1920*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- Curtius, E. R. (1973). *Essays on European Literature: Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Eagleton, T. (1986). *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London: Verso.
- Forster, E. M. (1974). *Aspects of the Novel and Related Writings*. Cambridge: Edward Arnold.
- Fowles, J. (1970). *The Aristos*. New York: Signet Classics.
- Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Hulme, T. E. (1924). *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, LTD.
- Jameson, F. (1992). *Signatures of the Visible*. New York and London: Routledge.
- Ortega y Gasset, J. (1957). *The Revolt of the Masses*. New York: W.W. Norton & Company.
- Ortega y Gasset, J. (1961a). *History as a System and Other Essays Toward a Philosophy of History*. New York: W.W. Norton & Company.
- Ortega y Gasset, J. (1961b). *Meditations of Quixote*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Ortega y Gasset, J. (1961c). *The Modern Theme*. New York: Harper Torchbooks.
- Ortega y Gasset, J. (2019). *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pound, E., Eliot, T. S. (ed.) (1954). *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber.
- Sontag, S. (2009). *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books.
- Valéry, P. (1972). *Leonardo. Poe. Mallarmé*. Princeton: Princeton University Press.
- Брох, Х. (2025). *Духот на времето: избрани есеи*. Скопје: Арт Конект.
- Фаулс, Џ. (2008). *Колекционер*. Скопје: Или-Или.

Arte, modernismo, distinción – acerca de *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset

La misión de una generación

«Pocas veces han vivido los hombres menos en claro consigo mismos, y acaso nunca ha soportado la humanidad tan dócilmente formas que no le son afines, supervivencias de otras generaciones que no responden a su latido íntimo. De aquí el comienzo de apatía tan característico de nuestro tiempo, por ejemplo, en política y en arte. Nuestras instituciones, como nuestros espectáculos, son residuo anquilosado de otra edad.» (Ortega y Gasset 1961c: 19-20)[1]

Desde los comienzos de su carrera, el filósofo, comentarista político y ensayista español, José Ortega y Gasset, intentó formular la estructura específica de la sensibilidad que había surgido con el ascenso de la modernidad. Como él mismo sabía, ello no solo representaba una tarea inmensa que implicaba enfrentarse a una serie de fenómenos y a sus leyes específicas —como la política, la ciencia, el arte—, sino también un replanteamiento radical de la forma mediante la cual estos debían, primero, ser registrados y, después, expresados. Precisamente por ello, sus primeras obras, como *Meditaciones del Quijote* (1914), *España invertebrada* (1921) y *El tema de nuestro tiempo* (1923), son en gran medida ensayísticas y fundamentalmente fragmentarias e inconclusas. Al igual que su contemporáneo austríaco, Robert Musil, Ortega era consciente de que el imperativo de la totalidad y del origen —que había determinado tan profundamente el pensamiento del siglo XIX— no era ni posible ni deseable en las nuevas condiciones impuestas por la modernidad.

Los libros de Ortega se estructuran como una serie de tentativas de articular «el ascenso de las masas» en la política mundial, la teoría de la relatividad en el ámbito de la física, la noción de vida en la metafísica contemporánea, etc., y fusionarlo todo en una totalidad asociativa que debiera esclarecer el «tema» de la edad moderna. A partir de esta descripción o articulación de lo que es el caso, debería derivar la misión de «la generación», es decir, lo que Ortega y sus contemporáneos debían hacer si no querían convertirse, como Don Quijote, en un anacronismo en sus actos y en su pensamiento. De ahí, no resulta en absoluto extraño que los dos filósofos españoles más importantes del siglo XX, el propio Ortega, y su colega mayor, Miguel de Unamuno, dedicaran sendos libros fundamentales al hidalgo renacentista. «Los primeros libros de Ortega», escribe Curtius en su ensayo de 1949, «son reflexiones sobre hombres, libros, cuadros y paisajes. Por muy diferentes que sean los temas, se inspiran siempre en el mismo motivo: el amor intelectual por el mundo, *amor intellectualis*. Y su propósito es también común: extraer de todo esto, de la manera más directa posible, la máxima plenitud del significado que poseen» (Curtius 1973: 307).[2]

Sin embargo, a pesar del amplio alcance de la obra de este filósofo y del gran número de ensayos, una de sus obras destaca de manera significativa. Se trata de su colección de ensayos titulada *La deshumanización del arte* (publicada por primera vez en 1925 bajo el título *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*). Con el paso del tiempo, esta

recopilación fue ampliándose y, a los ensayos centrales sobre la deshumanización del arte y sobre la novela, se añadieron el ensayo sobre la perspectiva en la pintura, la carta al lector alemán acerca de la vida y la obra de Wolfgang von Goethe, y el texto dedicado al «yo» y al «otro» en el mundo moderno. Aunque los otros tres ensayos también llevan el inconfundible sello de Ortega, son los dos primeros los que tuvieron repercusión incluso fuera del país natal del filósofo. En ellos, Ortega intenta prácticamente definir la nueva situación de las artes y examinar cómo la «temática» moderna se articula en la producción artística que él considera contemporánea. Y, a partir de ahí, como suele ocurrir con este tipo de textos, la descripción se desliza paulatinamente hacia la prescripción, y el argumento de Ortega pasa de describir lo que acontece en el arte moderno a plantear la cuestión misma de su creación.

En este ensayo presentaremos y analizaremos, en primer lugar, las tesis y los argumentos centrales del ensayo de Ortega. A continuación, situaremos sus reflexiones en el contexto de su generación —la generación del modernismo europeo— y examinaremos las afinidades y diferencias específicas que vinculan a Ortega con el pensamiento de T. S. Eliot, Ezra Pound, Hermann Broch y otros autores. Prestaremos especial atención a la influencia de Ortega en el ensayo *Sobre el estilo* de Susan Sontag, uno de los textos fundamentales de su obra. Por último, mostraremos cómo los argumentos de Ortega solo pueden comprenderse plenamente si se leen en diálogo con su principal obra de teoría política, *La rebelión de las masas* (1930), y cómo sus reflexiones sobre la deshumanización del arte, las masas y las élites son reelaboradas en el libro de Pierre Bourdieu sobre el gusto, una de las obras fundamentales de la sociología del siglo XX.

Algunas tesis sobre «la deshumanización del arte»

«En lo que respecta al siglo XIX, con todo el respeto por sus logros, creo que acabaremos volviendo a él como a un período bastante confuso y desordenado, un período excesivamente sentimental y manierista.» (Pound 1954: 11)[3]

La tesis fundamental de Ortega en este ensayo es la siguiente: «todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial» (Ortega y Gasset 2019: 4)[4]. La impopularidad esencial y fatal del arte moderno —a la que podríamos añadir un peculiar grado de «dificultad» e «incomunicabilidad»— constituye el núcleo mismo de su naturaleza. En el desarrollo de su argumentación, el principal adversario polémico de Ortega es la generación precedente, es decir, la generación marcada por el romanticismo, que se extiende a lo largo de todo el siglo XIX, con independencia de las distintas artes y medios de expresión. A diferencia del romanticismo, que en sus comienzos fue impopular y objeto de condena —Ortega remite a la célebre batalla en torno al estreno de *Hernani* de Víctor Hugo en 1830—, pero que posteriormente conquistó a las «masas» (concepto central en el pensamiento de Ortega, sobre el que volveremos más adelante), «el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular» (Ortega y Gasset 2019: 5)[5]. El arte moderno, por tanto, se funda sobre una distinción esencial: por un lado, la «élite», que lo comprende y precisamente por ello lo acepta; por otro, las masas, que no lo comprenden, para las cuales resulta ajeno y que, en consecuencia, lo rechazan y lo condenan.

¿Qué experimenta el «hombre común» — o «el hombre-masa» como lo denomina Ortega— cuando se enfrenta a un objeto estético?, se pregunta Ortega. La respuesta se encuentra en dos conceptos: «generalidad» y «homogeneidad». El «hombre común» no establece una diferencia cualitativa entre las experiencias de la vida cotidiana y la experiencia estética. Un paisaje de Andalucía, por ejemplo, solo puede gustarle como obra de arte si constituye una representación fiel del lugar original; lo mismo ocurre con las personas (los retratos), los sonidos (melodías y ritmos «naturales»), las historias y los personajes (novelas realistas con personajes cercanos a la vida cotidiana). Lo decisivo es que las experiencias artísticas sean «menos utilitarias, más intensas y libres de sus dolorosas consecuencias» (Ortega y Gasset 2019: 9)[6]; sin embargo, la diferencia es de grado y no de naturaleza. Para el hombre de las masas, el arte y la vida forman parte de un mismo continuo ininterrumpido de la experiencia.

El responsable de esta confusión categorial es el siglo XIX: «Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían al minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en una ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, como uno y otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realistas Chateaubriand como Zola» (Ortega y Gasset 2019: 11)[7]. En otras palabras, en los artistas de la generación anterior, el procedimiento artístico quedaba relegado a un segundo plano, oculto tras las diversas ilusiones de realidad o los «efectos de realismo». De este modo se producía la apariencia de que entre la vida exterior y la vida representada en la obra de arte existía una continuidad natural. Naturalmente, ello no significa que las obras del siglo XIX no fueran el resultado de un procedimiento artístico cuidadosamente elaborado; incluso el estilo realista y «neutro» no deja de ser «solo» un estilo, como mostrarían posteriormente Roland Barthes y Susan Sontag (Barthes 1970; Sontag 2009: 15-36). Esto es algo que Ortega sabe muy bien y subraya cuando afirma que las obras de Beethoven y Chateaubriand eran casi exclusivamente una «ficción de realidades humanas». Lo decisivo es que esta ilusión era precisamente la que otorgaba a esas obras su popularidad entre las masas. Sin embargo, añade Ortega, es también por esa misma ilusión por lo que las obras artísticas del siglo XIX son solo «parcialmente obras de arte, objetos artísticos». Conviene subrayar, además, que las aspiraciones del arte decimonónico —la creación de un estilo que no fuera un estilo, sino la vida misma— constituyen una breve, aunque extraordinariamente poderosa, aberración en la historia del arte (Ortega y Gasset 2019: 25). Los objetivos del arte moderno, insiste Ortega, por escandalosos y anormales que pudieran parecer a comienzos del siglo XX, representan en realidad la norma y no la excepción en la historia universal del arte.

Frente a estos rasgos del arte que atraía al «hombre común» de comienzos del siglo XX, el arte moderno insiste en su heterogeneidad y en su condición irreducible de objeto estético. La analogía propuesta por Ortega resulta especialmente esclarecedora. Imaginemos a una persona situada frente a una ventana que, a través de ella, contempla un árbol en el jardín. Si ese sujeto representa al hombre de las masas, dirigirá su mirada al árbol sin reparar siquiera en el marco de la ventana. Para él existe una continuidad natural entre ambos mundos: el interior de la casa y el jardín exterior. Si, por el contrario, el observador pertenece a la élite y posee las disposiciones necesarias para la percepción estética, será consciente, ante todo, del marco de la ventana y solo después dirigirá su atención al árbol.

Sin embargo, en ese caso el árbol habrá perdido aquella nitidez —aquella «figura», en el sentido pictórico del término— que proporciona el enfrentamiento directo con el objeto: el jardín entero se convertirá en un estallido de colores, contornos y formas imprecisas. La diferencia, desde la perspectiva del objeto artístico, puede apreciarse con claridad si se comparan los paisajes de John Constable con los de Paul Cézanne, o las novelas de George Eliot con las meditaciones en prosa de Samuel Beckett. Desde la perspectiva del espectador, en cambio, se trata de la diferencia entre un árbol perteneciente al mundo real y un árbol en cuanto imagen o ficción, es decir, no como un objeto real. Allí donde el hombre de las masas percibe una continuidad, el miembro de la élite reconoce una ruptura que separa la vida del arte.

El artista moderno —ya sea pintor, poeta, novelista o escultor— crea siempre con la convicción de que el marco de la ventana es más importante que el árbol del jardín. Produce un arte que solo puede ser comprendido por quienes comparten sus mismas presuposiciones: «el arte nuevo es un arte artístico» (Ortega y Gasset 2019: 12)[8], observa Ortega con su habitual concisión. Vemos, una vez más, que se trata de una determinada forma de distinción, de una clara delimitación entre las cosas. Ortega insiste de manera categórica en que la misión del hombre moderno consiste en definir con precisión las fronteras: «todo el arte nuevo, coincidiendo en esto con la nueva ciencia, la nueva política, la nueva vida, en fin, repugna ante todo la confusión de fronteras. Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra» (Ortega y Gasset 2019: 31)[9]. El artista moderno crea —o debería crear— un arte que no pueda confundirse con la historia, la sociología o la religión. De ahí nace el mito del arte «puro» y de la «mirada estética pura», correspondiente al poema, la novela o el lienzo consagrados a su propia forma.

Es precisamente esta impopularidad y esta nítida separación entre el arte y la vida lo que convierte al arte moderno en un arte «inhumano» o «deshumanizado». La ruptura entre el «hombre común» y el artista llega a ser tan insalvable como la que existe entre la realidad y el mundo representado en la obra de arte. «Lejos de ir el pintor más o menos torpemente, hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla» (Ortega y Gasset 2019: 21)[10]. Con los «cuadros tradicionales», subraya Ortega, todavía es posible entablar una relación inmediata: uno puede enamorarse de la *Gioconda* o fetichizar algunos de los célebres modelos femeninos de Tiziano. Nada de ello ocurre con la pintura moderna: nadie se ha enamorado ni ha deseado a *Las señoritas de Aviñón* de Picasso. «Al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual [...] Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos» (Ortega y Gasset 2019: 21-22)[11]. Cuando Terry Eagleton observa, en su ensayo *Capitalismo, modernismo y posmodernismo*, que «el modernismo es una forma “inhumana”, extremista, fetichizadora de la técnica, obsesionada por la búsqueda de correspondencias, rigurosamente disciplinada y vaciada de interioridad» (Eagleton 1986: 252)[12], sus palabras resuenan como un eco históricamente distante, pero conceptualmente muy cercano a las tesis formuladas por Ortega.

Todo ello puede apreciarse quizá con mayor claridad en la evolución de la novela moderna, cuya deshumanización Ortega desarrolla detalladamente en el ensayo que sigue a *La deshumanización del arte*, titulado *Ideas sobre la novela*. Si en la pintura es la figura el primer elemento sometido a cuestionamiento, en la novela es la trama la primera víctima del proceso moderno de deshumanización de esta forma artística. Las historias apasionantes y los giros inesperados, deberían quedar en manos de los autores de *best sellers*, novelas sentimentales y relatos policíacos; es decir, de la llamada literatura «popular» o «industrial», orientada exclusivamente a la obtención de beneficios. Los modelos que deben servir de referencia son, por el contrario, las novelas de Dostoievski y de Proust. La acción y el argumento no deberían ser más que un recurso auxiliar —un «andamiaje», en la expresión de Ortega— destinado a hacer posible una elaboración más sofisticada de las potencialidades estéticas propias de esta forma narrativa. O, como afirma el propio Ortega: «La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo. Esto es lo propiamente artístico de la obra, y a ello debe atender la crítica artística y literaria.» (Ortega y Gasset 2019: 75)[13]. Finalmente —y aquí se encuentra la aplicación concreta de sus premisas generales—, la novela debe ser novela, y no política o filosofía. No puede convertirse en vehículo de ideas filosóficas, políticas, sociológicas o morales; no puede aspirar a ser otra cosa que una novela (Ortega y Gasset 2019: 94-95).

La impopularidad del arte —que no es accidental, sino esencial—, la diferencia cualitativa de la experiencia estética, así como el contenido deformado y deshumanizado que de ella se deriva, confieren al arte moderno una atmósfera predominantemente irónica. A diferencia de los artistas de la generación romántica, que creían poder redimir el mundo por medio del arte —basta recordar a Shelley y su célebre idea de los poetas como «los legisladores no reconocidos del mundo»—, el símbolo del artista moderno es la flauta mágica del «gran dios Pan». Si recurrimos por un momento a la terminología de Northrop Frye, podríamos decir que con el modernismo el arte abandona las elevadas esferas del modo romántico y del modo mimético elevado para adentrarse en la mimesis baja y la ironía (Frye 1990). «Todos los caracteres del arte nuevo» —escribe Ortega— «pueden resumirse en este de su intrascendencia, que, a su vez, no consiste en otra cosa sino en haber el arte cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanas»[14]. Paradójicamente, los elementos de elitismo y distinción no conducen a la arrogancia de la nueva clase de artistas, sino a una nueva forma de modestia: «La aspiración al arte puro no es, como suele creerse una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna – como sólo arte, sin más pretensión.» (Ortega y Gasset 2019: 52)[15].

Este modo irónico propio de los artistas modernos tiene su origen en dos factores: uno externo y otro interno. El factor externo remite a lo que Ortega denomina la «rebelión de las masas», es decir, a la transformación de las estructuras sociales y políticas que atraviesa Europa y el mundo. La ironía —sobre la que volveremos con mayor detenimiento más adelante— funciona como una barrera protectora destinada a separar y distinguir la producción artística «auténtica» del contacto «vulgar» de las masas. En otras palabras, constituye un mecanismo de distinción, inseparable de la impopularidad y de la deshumanización inherentes al arte moderno. El factor interno, por su parte, se refiere a la conciencia del peso de la tradición, que todo artista moderno experimenta como una carga

que condiciona cualquier intento de crear algo verdaderamente nuevo y diferente. El artista, escribe Ortega, «no se encuentra nunca completamente solo ante el mundo, sino que, en sus relaciones con éste, interviene siempre como un truchimán la tradición artística» (Ortega y Gasset 2019: 43)[16]. De este modo, el creador puede refugiarse con seguridad en las obras del pasado y continuar produciendo como un tradicionalista; o bien, en su búsqueda de lo «nuevo», rechazar la tradición y adherirse a la vanguardia. En cualquiera de los dos casos, le está vedada la relación ingenua e inmediata con la creación artística, aquello que Schiller definía como «poesía ingenua». Su trayectoria aparece inevitablemente determinada por el horizonte del «mundo de ayer».

Generaciones, tradiciones y respuestas

«El hombre no es un primer hombre y eterno Adán, sino que es formalmente un segundo hombre, tercero etc.» (Ortega y Gasset 1961a: 220)[17]

Estos son, en pocas palabras, los argumentos centrales de Ortega sobre la deshumanización del arte, tal como aparecen expuestos en los dos primeros ensayos de su colección. Él mismo los resume de manera concisa en su ensayo: «[el nuevo estilo] [t]iende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas, 3.º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego y nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna» (Ortega y Gasset 2019: 14)[18]. El lector informado seguramente ya habrá advertido las similitudes entre las tesis de Ortega y las reflexiones de sus contemporáneos europeos. Observado desde la distancia —desde la perspectiva del siglo XXI— Ortega pertenece plenamente a su generación, con la cual comparte el conjunto de problemas heredados del siglo XIX.

Resultan inmediatamente visibles, por ejemplo, las semejanzas con el poeta y ensayista T. E. Hulme, quien en su colección de ensayos publicada póstumamente, *Speculations* (publicada casi al mismo tiempo que *La deshumanización del arte*, aunque escrita una década antes), aboga por una «limpieza del terreno» después del desorden conceptual dejado por la herencia del romanticismo. El humanismo, la sentimentalidad y la mezcla acrítica entre religión y arte constituyen sus principales objetivos de crítica, y, al igual que Ortega, Hulme prefiere la creación de una poesía precisa, distanciada y conscientemente artística, algo que él mismo llevó a la práctica. Con T. S. Eliot, las similitudes son todavía más evidentes. En el ensayo *Los poetas metafísicos* (1921), Eliot señala claramente que la poesía moderna debe ser difícil, es decir, antipopular, accesible exclusivamente a aquellos capaces de comprenderla; mientras que en *La tradición y el talento individual* (1919) habla de la presencia necesaria del «sentido histórico» en la creación de todo poeta moderno, quien crea mediante la progresiva desaparición de su propio «yo» en favor de las estructuras inhumanas heredadas del pasado. En *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1895), Paul Valéry, completamente en el espíritu de la deshumanización orteguiana, observa que «escribir significa construir, con la mayor precisión y solidez posibles, una máquina lingüística en la cual la energía liberada del espíritu se utiliza para superar los objetos reales» (Valéry 1972: 67)[19], y respecto a lo «bello» en la poesía señala que se trata de uno de los ídolos del pasado. En una línea semejante se encuentra Ezra Pound, quien insiste en que el objetivo principal de su generación es salvar la poesía del

desorden, la imprecisión y la sentimentalidad de la idea victoriana y tardorromántica del arte (Pound 1952: 11). En cuanto a la novela, Ortega menciona a Dostoievski y Proust, pero ya Flaubert, a finales del siglo XIX, hablaba de «matar lo novelesco» —el contenido, la trama, los personajes tradicionales— en favor de la omnipotencia de la mirada estética que debía guiar al escritor moderno. Algo semejante se observa en el desprecio que E. M. Forster expresa hacia la historia en *Aspectos de la novela* (1927), donde la define como necesaria, pero «atávica» (Forster 1972: 17). Especialmente interesante resulta la comparación con Hermann Broch, sus reflexiones sobre la autonomía del arte en *Hugo von Hofmannsthal y su tiempo* (la separación del arte de la religión, el abandono del realismo), así como sus teorías sobre el kitsch, el mal y la novela desarrolladas en ensayos recientemente traducidos también al macedonio (Broch 1984; Epox 2025).

Esta lista podría prolongarse *ad nauseam*, pero eso no profundizaría el punto inicial. Lo que resulta especialmente interesante en relación con el ensayo de Ortega no está únicamente vinculado con su afinidad con los demás teóricos de la modernidad en Europa, sino con el hecho de que en *La deshumanización del arte* logra resumir los elementos que pueden encontrarse en los ensayos de Eliot, Pound, Hulme, Valéry, Broch, etc., en una totalidad sintetizada y unificada alrededor de una poderosa expresión conceptual. Por ello, parece que Ortega representa el eje de otro importante manifiesto tardomodernista: el ensayo *Sobre el estilo* (*On Style*, 1965) de Susan Sontag, donde Ortega y sus tesis sobre la deshumanización del arte son ampliamente citados y analizados.

Sontag retoma una de las tesis del ensayo de Ortega que, lamentablemente, permanece poco desarrollada por el filósofo español. Se trata de la cuestión del objetivo del arte moderno o, más precisamente, de su función. Aunque a lo largo de todo el ensayo Ortega defiende decididamente la «desinteresada» naturaleza del arte, su separación de las esferas de la moral y de la religión, solamente de manera breve y tangencial justifica esta posición del siguiente modo: «Poca es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más. Toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales» (Ortega y Gasset 2019: 24) [20]. En otras palabras, precisamente debido a la deshumanización de sus contenidos y precisamente debido a la separación absoluta del arte moderno respecto de la experiencia cotidiana, este amplía nuestros horizontes y nos proporciona una nueva perspectiva, hasta entonces desconocida, desde la cual podemos volver a pensar el mundo. El arte moderno renueva nuestra cultura ya adormecida y agotada con un nuevo impulso de energía vitalizadora. Esta relación entre cultura y vida —y la defensa de las energías vitales— Ortega la desarrolla con mayor detalle en otros de sus ensayos, especialmente en *El tema de nuestro tiempo* y en el ensayo *Historia como sistema*.

Sontag identifica con precisión la contradicción en el núcleo de *La deshumanización del arte*. ¿Cómo puede, se pregunta ella, el arte situarse más allá de la moral y, al mismo tiempo, cumplir una determinada función moral, que ya aparece insinuada de manera latente en el ensayo de Ortega (su observación sobre el «afán formidable de ampliar sus fronteras»)? Sontag coincide plenamente en que son las cualidades formales, y no el contenido, las que otorgan al arte su carácter específico; pero añade que precisamente esas características formales son las que producen los «beneficios específicos del arte». El contenido es aquello que nos introduce en la obra, pero la forma es aquello que estimula

nuestra existencia. O, más exactamente, utilizando los términos de Sontag, nuestra «sensibilidad» y nuestra «conciencia» son «revivificadas» por el estímulo que procede de las maneras en que una historia es narrada o de la perspectiva y el color de un lienzo. «Porque es la sensibilidad la que alimenta nuestra capacidad de elección moral y estimula nuestra disposición para actuar», observa Sontag, trazando el punto de contacto entre las dos esferas que Ortega separa en su ensayo: «El arte cumple esta tarea “moral” porque las cualidades intrínsecas de la experiencia estética (desinterés, contemplación, atención, despertar de los sentimientos) y del objeto estético (atracción, inteligencia, expresividad, energía, sensualidad) son también constituyentes fundamentales de la respuesta moral ante la vida» (Sontag 2009: 25)[21]. De este modo, las palabras escritas en un ensayo redactado en el siglo XX en Madrid encuentran a su verdadera lectora cuarenta años más tarde en Nueva York: una lectora que no solo recibió fielmente el mensaje de Ortega, sino que además sacó a la luz aquello que permanecía latente en el pensamiento del filósofo español.

La rebelión de las masas, el gusto y la distinción

«El gusto es *amor fati* —amor hacia el destino, elección del propio destino, pero una elección realizada bajo coerción, producida por las condiciones de existencia que rechazan todas las demás posibilidades como vanas ensoñaciones y no dejan nada más que una inclinación hacia aquello que es necesario.» (Bourdieu 2010: 173-174)[22]

¿Qué es, en realidad, ese hombre que siempre quiere mirar directamente el árbol, pero que olvida que entre el árbol y él se encuentra el marco de la ventana? Naturalmente, se trata del llamado «hombre-masa», pero ¿qué significa exactamente este concepto? La respuesta completa, por supuesto, no puede encontrarse en ninguno de los ensayos de *La deshumanización del arte*. La forma de pensamiento de Ortega, como ya hemos señalado, es ensayística, y si queremos obtener una imagen más completa debemos desplazarnos de un ensayo a otro, del mismo modo que el lector de *Rayuela* es invitado a saltar de un capítulo a otro en la novela de Cortázar. Más concretamente, debemos dirigir nuestra atención hacia el libro *La rebelión de las masas*, publicado cinco años después de su ensayo sobre el arte.

En *La deshumanización del arte*, Ortega contrapone al hombre-masa con el miembro de la élite, es decir, con aquel sujeto que posee las disposiciones necesarias para la percepción «pura» de los objetos artísticos. En *La rebelión de las masas* finalmente lo describe con mayor detalle, fuera del contexto artístico específico. Una vez más, no encontramos una definición única y clara, sino varios intentos de caracterización: «Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo —en bien o en mal— por razones especiales, sino que se siente “como todo el mundo”, y, sin embargo, no se angustia, se siente a saber al sentirse idéntico a los demás» (Ortega y Gasset 1957: 15)[23]. O bien: «El hombre-masa es el hombre cuya idea carece de proyectos y va a la deriva. Por eso no construye nada, aunque sus posibilidades, sus poderes, sean enormes. Y este tipo de hombre decide en nuestro tiempo» (Ortega y Gasset 1957: 49)[24]. Y nuevamente: «el hombre que analizamos se habitúa a no apelar de sí mismo a ninguna instancia fuera de él. Está satisfecho tal y como es. Igualmente, sin necesidad de ser vano, como lo más natural del mundo, tenderá a afirmar y dar por bueno cuanto en sí halla: opiniones, apetitos, preferencias o gustos» (Ortega y Gasset 1957: 62)[25]. Este hombre, subraya Ortega, está guiado por «la libre expansión de sus deseos vitales, por lo tanto, de su persona y la radical ingratitud hacia cuanto ha hecho posible la facilidad de su existencia» (Ortega y Gasset 1957: 15)[26]. Finalmente, el hombre-masa queda definido, en una potente

expresión, como «el niño mimado de la historia humana» (Ortega y Gasset 1957: 98)[27], aquel que da por sentados los privilegios que las generaciones anteriores le han dejado como herencia.

El ascenso de las masas se debe a numerosos factores entrelazados: la superación parcial de los obstáculos materiales y sociopolíticos, especialmente en Europa, como resultado del doble efecto de la revolución industrial económica y tecnológica y de la Revolución Francesa (y las que le siguieron); el ascenso de la ciencia, la hegemonía del llamado tecnicismo (la colaboración entre ciencia y capitalismo), la predominancia de la socialdemocracia, etc. Especialmente interesante es el argumento de Ortega según el cual uno de los principales factores fue el crecimiento de la población del planeta Tierra. En una de sus escasas aproximaciones a la estadística, señala que durante casi 1500 años de historia humana el límite de 180 millones de habitantes en todo el mundo nunca había sido superado, mientras que solamente desde comienzos del siglo XIX hasta 1914 la cifra aumentó de 180 millones a 460 millones de habitantes. Como resultado de todos estos factores, las masas no solamente iniciaron su rebelión, sino que también adquirieron predominio dentro de las sociedades, desplazando a las élites de sus posiciones de poder.

Sin embargo, en este punto Ortega abre un gran paréntesis destinado a proteger su teoría de una identificación con las tendencias políticas radicales de derecha; precisamente porque él siempre se definió como liberal desde el punto de vista político. Las élites no son, subraya, elegidas en función de su posición de clase: dentro de la aristocracia existen personas incapaces, mientras que la clase trabajadora ha producido muchos individuos excepcionales; sino según sus capacidades, sus facultades cognitivas y su sofisticación emocional (Ortega y Gasset 1957: 15-16). Ellos son los *aristoi* («los mejores», «los más excelentes»), algo que no está vinculado inherentemente con la clase social ni con el «color» de la sangre.

Quizá el ejemplo perfecto para las tesis de Ortega sobre las élites (la aristocracia) y sus opositores, las masas, puede encontrarse en la novela *El coleccionista* de John Fowles, escrita en 1963 (Файнс 2008). No es casual que, un año después, tras ciertos ataques que lo acusaban de fascista, Fowles publicara su apología titulada *Aristos*, en la cual, de manera semejante a Ortega, defendía sus posiciones elitistas (Fowles 1970). Los personajes principales de esta novela, Miranda Grey y Frederick Clegg, funcionan como personificaciones alegóricas de la filosofía de Ortega: Frederick Clegg pertenece a la clase trabajadora y obtiene una enorme suma de dinero gracias al bingo; mientras que Miranda es una estudiante perteneciente a la clase media alta, que estudia en la prestigiosa Slade School of Fine Art. El conflicto central de la historia reside en la incapacidad mutua para comprender la naturaleza de la existencia, del mundo y del arte. Poseen gustos completamente diferentes respecto a todo aquello que los rodea. Con gran habilidad, en las partes centrales de la novela Fowles desplaza sus discusiones hacia el terreno del arte. Clegg constituye una perfecta encarnación de las tesis de Ortega sobre las masas: cree en proverbios y pensamientos supuestamente sabios extraídos de periódicos, compra libros para crear una bonita «atmósfera doméstica» y desconoce las obras de Dickens. No conoce la expresión correcta para referirse al bikini, y el mundo de la música clásica le aparece reducido metonímicamente a la figura omnipresente de Mozart. Es provincianamente ateo y carente de espiritualidad, mientras que el realismo constituye para él el único procedimiento artístico relevante. Para él, el arte es exclusivamente

el arte «popular», porque solamente ese arte le interesa y es capaz de comprender. Miranda, en cambio, en su diario hace constantes referencias a las obras clásicas de la literatura inglesa (Shakespeare, Austen, Dickens); se mueve libre y con seguridad por la historia de las artes visuales, especialmente por el arte moderno; posee una espiritualidad de carácter «intelectual» y «sofisticado» (la estética constituye su religión) y, naturalmente, posee una visión global del mundo y de sus problemas (la pobreza, la crisis nuclear, la política, etc.). Como en la narración filosófica de Ortega, Clegg, después de estar enamorado de Miranda durante mucho tiempo desde la distancia, primero la secuestra y posteriormente la asesina. Ni siquiera el dinero que obtiene mediante el bingo, y gracias al cual cambia materialmente su posición de clase, consigue liberarlo de la masa. La novela de Fowles, detrás de la fachada de la patología de Clegg y de los elementos de thriller presentes en la historia, constituye en realidad una alegoría sobre las diferencias de clase, las distintas visiones del mundo y el gusto.

Naturalmente, este aspecto de la filosofía de Ortega resulta prácticamente indefendible en el siglo XXI, al igual que la mayoría de las teorías políticas de estratificación basadas en una «jerarquía natural» entre los individuos de calidad y los individuos sin calidad, entre los individuos y las masas. Asimismo, Ortega se niega a considerar quizá el factor central: el surgimiento de la llamada «industria cultural», es decir, la intensa «comodificación» de la literatura, que genera las distinciones entre el modernismo, por un lado, y la cultura popular y de masas, por otro. Este tema fue analizado detalladamente, en primer lugar, por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947), así como por otros teóricos de la Escuela de Frankfurt, pero también por marxistas contemporáneos como Fredric Jameson y Terry Eagleton (Jameson 1992: 11-46; Eagleton 1986: 131-147). Sin embargo, al igual que en el caso de Sontag, esta parte de la filosofía de Ortega resultó productiva para otro investigador posterior: en este caso, para el sociólogo francés Pierre Bourdieu y sus teorías sobre la «distinción» y el «gusto». Bourdieu, en su libro *La distinción: crítica social del juicio del gusto* (*La Distinction: Critique sociale du jugement*, 1979), observó correctamente que los dos libros de Ortega —*La deshumanización del arte* y *La rebelión de las masas*— no pueden separarse: son las dos caras de la misma moneda. Él toma las teorías de Ortega y las «traduce» al lenguaje de la sociología y de la dinámica de clases; precisamente aquello que Ortega se niega a hacer. Así, en la reinterpretación de Bourdieu, la «élite» es en realidad la burguesía (especialmente la alta burguesía), mientras que las masas corresponden a las clases trabajadoras (y parcialmente a la pequeña burguesía). Los primeros son quienes poseen el «gusto legítimo» y quienes disfrutan del arte moderno deshumanizado porque poseen las disposiciones adecuadas —que Bourdieu denomina «habitus»— para reconocer y comprender sus cualidades; mientras que los segundos, las masas, poseen un gusto «bárbaro», es decir, disfrutan de la cultura popular y de masas. En otras palabras, la distribución de los gustos dentro de la sociedad coincide estadísticamente con la pertenencia a una determinada clase social. Lo interesante es que, en el núcleo de su gran obra —cuando expone los principales contornos de su argumento—, Bourdieu utiliza los textos de Ortega como una cristalización clara de los principios del gusto legítimo (Bourdieu 2010: 23-24).

Lo más importante, y aquello que permanece implícito en su teoría (sin que Ortega llegara a advertirlo), es que el gusto constituye un poderoso instrumento de distinción y clasificación social. Nuestro gusto, nuestras preferencias artísticas y culturales señalan nuestra pertenencia de clase y nuestro lugar dentro de la jerarquía social. Además, subraya Bourdieu,

es precisamente la definición de los distintos gustos lo que determina la jerarquía social —y no únicamente la posesión de una cantidad mayor o menor de capital material— en las sociedades modernas. La diferencia entre el arte moderno deshumanizado y el arte humano tradicional corresponde directamente a la división entre aquellos que pertenecen a la élite y aquellos que forman parte de las masas; es decir, entre quienes poseen una posición de clase superior y quienes ocupan una posición inferior. Las teorías filosóficas de Ortega son un signo, un síntoma, de la específica estratificación de clase de la sociedad de comienzos del siglo XX y de todos aquellos factores que Ortega enumera consecuentemente. Son un intento —por un camino indirecto y sofisticado— de describir el nuevo tipo de orden social, político y económico que estaba en proceso de formación, así como las nuevas culturas que se desarrollaron sobre él en el nivel de la superestructura. El capitalismo, el modernismo y la cultura popular están inseparablemente relacionados, como posteriormente han demostrado numerosos investigadores contemporáneos. Pero con ello abandonamos la filosofía de Ortega y su contexto originario, y entramos más profundamente en la historia reciente, e incluso en nuestra propia contemporaneidad; y este es un tema para otro ensayo y otra investigación.

[1] Citamos la frase según la edición en español, *El tema de nuestro tiempo*, de 1923, publicada por Calpe (Madrid). Aquí y en adelante, todas las notas corresponden a la traductora.

[2] Siempre que no hayamos podido localizar la cita correspondiente en una edición española, la traducción es nuestra.

[3] Traducción nuestra.

[4] Tomamos la cita de la edición en español de 1987, p. 48, publicada por Espasa Calpe.

[5] Cita tomada de la edición en español mencionada en la nota anterior (Ortega y Gasset 1987: 49).

[6] Traducción nuestra.

[7] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 54).

[8] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 55).

[9] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 72).

[10] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 63).

[11] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 64).

[12] Traducción nuestra.

[13] Tomamos la cita de la edición en español *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, de 2009, publicada por Castalia.

[14] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 90).

[15] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 91).

[16] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 82).

[17] Aquí, citado según José Ortega y Gasset, *Obras completas*, tomo VI, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 43.

[18] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 57).

[19] Traducción nuestra.

[20] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 1987: 66).

[21] Traducción nuestra.

[22] Traducción nuestra.

[23] Para contrastar con el original, se ha sido consultado la edición en español *La rebelión de las masas*, editada por Epublibre, de 2021, disponible en archive.org. Las páginas en las que aparece la cita concreta son 18-19.

[24] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 2021: 61).

[25] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 2021: 50).

[26] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 2021: 58).

[27] Cita tomada de la edición en español (Ortega y Gasset 2021: 92).

Bibliografía:

- Barthes, R. (1970). *Writing Degree Zero*. London: Jonathan Cape.
- Bourdieu, P. (2010). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London and New York: Routledge.
- Broch, H. (1984). *Hugo von Hofmannsthal and His Time: The European Imagination, 1860-1920*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- Curtius, E. R. (1973). *Essays on European Literature: Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Eagleton, T. (1986). *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London: Verso.
- Forster, E. M. (1974). *Aspects of the Novel and Related Writings*. Cambridge: Edward Arnold.
- Fowles, J. (1970). *The Aristos*. New York: Signet Classics.
- Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Hulme, T. E. (1924). *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, LTD.
- Jameson, F. (1992). *Signatures of the Visible*. New York and London: Routledge.
- Ortega y Gasset, J. (1957). *The Revolt of the Masses*. New York: W.W. Norton & Company.
- Ortega y Gasset, J. (1961a). *History as a System and Other Essays Toward a Philosophy of History*. New York: W.W. Norton & Company.
- Ortega y Gasset, J. (1961b). *Meditations of Quixote*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Ortega y Gasset, J. (1961c). *The Modern Theme*. New York: Harper Torchbooks.
- Ortega y Gasset, J. (2019). *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pound, E., Eliot, T. S. (ed.) (1954). *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber.
- Sontag, S. (2009). *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books.
- Valéry, P. (1972). *Leonardo. Poe. Mallarmé*. Princeton: Princeton University Press.
- Брох, Х. (2025). *Духот на времето: избрани есеи*. Скопје: Арт Конект.
- Фаулс, Џ. (2008). *Колекционер*. Скопје: Или-Или.

«Entonces el primer brote nació». La literatura partisana en el territorio macedonio

En estos momentos me encuentro trabajando en mi tesis doctoral, donde investigo acerca del movimiento partisano. El eje del trabajo es la literatura que produjeron los combatientes partisanos del territorio de la antigua Yugoslavia durante la Segunda Guerra Mundial. Con el corpus que he seleccionado, propongo una lectura de poemas, narrativa breve, diarios y ensayos que permitan fundamentar la existencia de un género que denomino literatura partisana.

La literatura partisana constituyó una modalidad literaria novedosa en el territorio de los Balcanes, desarrollada entre los pueblos eslavos del sur. Una amplia selección de textos literarios se vuelve la base genética para sostener esta teoría. La elección de las obras responde a varios factores, entre ellos sus condiciones de producción, el momento histórico en que fueron escritas y una serie de características que se van a examinar más adelante.

En este artículo, voy a abordar el tema antes referido con un recorte espacial, delimitado por Macedonia del Norte. En este marco, se va a analizar la producción de dos autores de la región, Aco Šopov y Slavko Janevski, para mostrar con algunos ejemplos cómo ellos pueden ser incluidos dentro del género llamado literatura partisana.

¿Qué es la literatura partisana?

Mi propuesta teórica retoma las ideas de K. Schmitt (2013) y las examina a la luz del caso yugoslavo. Este enfoque permite establecer una primera definición del ejército partisano como una fuerza irregular que emerge tras la derrota de las tropas oficiales. Esta irregularidad solo puede entenderse en relación con el ejército regular frente al que combate.

Cabe agregar que el combatiente partisano lucha para defender su territorio, con el que mantiene una estrecha vinculación y un profundo conocimiento. Este arraigo suele traducirse en conflictos con las clases dirigentes, cuyas posiciones políticas o intereses pueden entrar en tensión con los de la resistencia. Por otra parte, los partisanos desarrollan una intensa actividad propagandística destinada a identificar al enemigo ante la población y favorecer su movilización contra él. Esto lleva a otro punto crucial, que es la posición del partisano: es un sobreviviente en un estado constante de marginalidad, ya que la guerra es entre naciones que cuentan con medidas legales y prácticas para concertar la paz. En este sentido, el combatiente partisano es un «otro», una figura ajena al orden político establecido, frecuentemente privada de reconocimiento y apoyo. Esta condición se vuelve particularmente visible al entrar en el siglo XX, con el surgimiento de las guerras populares y la expansión del servicio militar obligatorio.

Aunque la característica básica para pensar a un partisano, como cierre de este concepto, es el aspecto del partido y el compromiso político que todos los luchadores van a tener: cuando se piensa en la etimología del término, nos damos cuenta de que partisano quiere decir aquel que toma partido. Podemos decir entonces que:

El partisano es una categoría social que muestra al sujeto que combate de manera irregular, por fuera del ejército yugoslavo; que defiende su territorio, ya sea de amenazas externas –tropas alemanas, italianas o húngaras– como de enemigos de su propio territorio –ustaši, četnici, domobranci, musulmanes pronazis y el ejército del líder títere Nedić, por nombrar sólo algunos–; que se mueve dentro de una marginalidad, en su territorio –que conoce–, al margen de la ley y con precio por su cabeza; que emplea distintos métodos de propaganda –siendo incluso la literatura una de ellas, ya sea como documento de la vida durante la guerra o como material formativo una vez terminada la misma–; y, por sobre todo, un miembro del Partido, un defensor del comunismo en el territorio, que le vale un estigma y una falta de apoyo desde Occidente (Arraigada 2024).

Dado que no tengo por intención volcar en este texto un aparato teórico que vuelva densa la comprensión de la propuesta de la literatura partisana, solo voy a comentar un par de aspectos ligados al género de la mano de O. Steimberg (2013) y T. Todorov (2012). El primero habla de la enfermedad y la muerte de los géneros por efecto del uso social, lo que explica el fin de viejos géneros y la crisis de los géneros discursivos. Sin embargo, retomo el punto del carácter cambiante, ya que el género no puede quedarse estático, tiene fallas y es allí donde se generan las conexiones que lo dotan de nuevas historias. Al ser el género una categoría en movimiento, podemos comprender la aparición de la literatura partisana como fenómeno nuevo y con sus propias características, que coexiste (y sobrevive) a tantos otros géneros, como el realismo socialista y los de vanguardia, desde donde se empieza a vislumbrar el camino hacia lo que sucede en la década del 40.

Por otra parte, Todorov habla de la desaparición de los géneros del pasado, lo que no implica la desaparición del género *per se*. Aquí dialoga con Steimberg, ya que habla de reemplazos entre los géneros. También se tiene en cuenta el carácter transgresor propio de la literatura; desobedecer las leyes las hace visibles y no borra el género. Por eso, cuando uno toma la producción literaria en la década del 40 en el territorio de los pueblos eslavos del sur, se reafirman ciertas leyes, ciertas características que son las que propongo para argumentar la existencia de una literatura partisana.

La literatura partisana puede entenderse como una forma discursiva vinculada a las experiencias de combate en el contexto de la Segunda Guerra Mundial en el espacio yugoslavo. Más que constituir un género cerrado o estable, se trata de un conjunto de producciones literarias que emergen de la práctica bélica y del compromiso político de quienes participan en la resistencia. Pero este nuevo género no es solo el discurso de aquellos que combaten y defienden, sino también de los que están forjando una nueva identidad en los Balcanes. Para ser claro, más que una identidad debemos hablar de identidades, por el carácter multicultural, multirreligioso, lingüístico e ideológico que había en esta zona. En este sentido:

Los partisanos constituyeron este universo de dimensión integradora. A pesar de lo discutible para pensar una identidad balcánica (Todorova, 2004: 10), a pesar de la problemática de pensar el término ‘yugoslavo’ a inicios del siglo XX, y la mención a los pueblos: serbios, croatas, eslovenos (Calic 2019: 7), fue la Segunda Guerra Mundial la que permite superar estas problemáticas. El Reino

de los Serbios, Croatas y Eslovenos dejó de lado otras identidades étnicas o religiosas: montenegrinos, macedonios, musulmanes, judíos. Incluso, alemanes o húngaros. Pero en 1918, aún no se podía pensar en un proyecto de eslavos del sur unidos (Yugoslavia). Sin embargo, esto sí fue lo que tuvo lugar con la defensa del territorio contra alemanes, italianos y demás enemigos. Porque se pudo conformar una identidad colectiva. Bucur plantea en uno de sus trabajos cómo la memoria se articula en una comunidad, y de qué manera esto es un proceso que lleva a conformar una identidad. (Arraigada 2022: 75)

El punto clave es el germen de nación que había en el bando partisano, que no caía en los nacionalismos de las otras facciones. Ellos defendían su tierra, pero no tuvieron por objetivo un deseo independentista sino un espíritu revolucionario. Un carácter colectivo que los mancomunó y que tuvo a la literatura como uno de sus sustentos.

Un breve análisis de la literatura partisana en autores macedonios

La mejor forma de presentar los aspectos de mi teoría es haciendo un recorte que sea cercano para los lectores del presente artículo. Por dicho motivo, el recorte de autores se toma por el origen de los poetas a desglosar: Aco Šopov y Slavko Janevski.

Más allá de ser figuras representativas de la literatura de Macedonia del Norte, ambos reúnen los aspectos necesarios para la selección del corpus. Ambos participaron en acciones durante la Segunda Guerra Mundial con el bando partisano y desarrollaron una obra que tuvo lugar en esos años. Šopov publica *Poemas (Песни)* en 1944, y puntualmente el poema que va a analizarse más adelante, «Ojos» («Очи»). Janevski, por su parte, publica en 1945 su libro de poemas *Guirnalda de sangre (Крвава низа)*.

Como ya se ha adelantado, la premisa de mi investigación es que la literatura partisana está asociada a una serie de características. Cuando hablo de los rasgos de la literatura partisana me refiero a lo colectivo socializado, el elemento pedagógico, el rol histórico del partisano, la afinidad del partisano con su tierra y la mimesis del héroe partisano con su carácter trágico y político.

Lo colectivo socializado parte de las reflexiones que hace Jean-Luc Nancy (apud. Hounie 2010) al abordar la noción de comunidad y su surgimiento ante transformaciones sociales decisivas y profundas o ante la destrucción del orden social. Esto nos lleva directamente a la idea de un reconocimiento mutuo como hermanos, a la de comunidad tal como era pensada desde eras precristianas o en el momento de la revolución industrial, momentos en que se da un «primer estar juntos». Este hecho, por lo tanto, tiene resonancia con la idea de unidad popular para la defensa de los territorios yugoslavos. De ahí mi propuesta de lo colectivo socializado. Cuando se leen los textos o se escucha el registro de los personajes y las personas que aparecen y pueblan la narrativa y la poesía de línea partisana, se encuentra que son parte del imaginario colectivo, hay un borramiento de sus huellas y de sus nombres (no sólo el uso de verbos en plural, del nosotros, sino también el uso del *nom de guerre*). Los partisanos sufren un borramiento del nombre y de su(s) identidad(es) individual(es). Al disolver sus huellas, lo que sucede es que logran fundirse en el imaginario colectivo, se tornan un símbolo, su «no nombre», el estar sin un nombre —o con un nombre falso, un nombre de guerra— se torna una estrategia de emancipación y una clara forma de oposición a las clases dominantes. Los nombres y su peso en esta literatura son un apartado más que importante a abordar, así como el uso del vocativo en varias ocasiones. En el poema «Ojos», de A. Šopov, observamos

varias de estas cuestiones: hay una evocación hacia los camaradas, el primer verso del poema («Por tres días te cargamos en nuestros brazos») marca esa primera persona del plural que refiere al grupo, a la pertenencia, a la experiencia compartida. Esto mismo se ve en el «Poema 13» de S. Janevski, donde también se emplea el plural. Y si nos detenemos en el «Poema 1», más allá del plural, leemos que: «El rocío brillaba como guirnalda ensangrentada y nos recordaba/ a las lágrimas ardientes de la madre que ruedan entre las arrugas». Esa madre son todas las madres que vieron a sus hijos partisanos caer, e incluso es un llamado a todos aquellos que perdieron a alguien.

La segunda característica antes mencionada era el elemento pedagógico, y pesa acá lo ideológico y didáctico en la producción literaria, que tiene como una de sus finalidades formar al pueblo. Se busca fijar en cada persona una ideología, es notable la presencia de una doctrina. Se los educa con y en el comunismo. Se presenta a los héroes y así se recuerdan las glorias, pero sin olvidar las desgracias que sufrieron (siendo «Cuento de hadas sangriento», de Desanka Maksimović, uno de los mejores ejemplos de esto). Aspectos del ámbito de la educación y la formación, de la transmisión de valores, incluso en medio del combate, son moneda corriente en la literatura partisana. Porque se está educando a la gente para lograr la consolidación y conformación de un régimen socialista, de iguales, con las mismas oportunidades. Es por esto que gran parte de la obra que se piensa como literatura partisana está hecha con un fin didáctico, se la apoya y distribuye desde el gobierno, se la enseña y difunde, repite en cierta forma la base propagandística del movimiento partisano —ya no en el combate, sino ahora en el gobierno—. Por eso, la valentía de Vera Jocić se construye como un ejemplo para el pueblo en el poema «Ojos», en la lucha, en sus acciones y en el modo de vida que se debe adoptar. Sacrificar todo por los demás. Por otra parte, lo didáctico en Janevski se liga a su propia biografía, a su rol para la literatura de Macedonia, que voy a nombrar en breve. Pero vemos una idea de saberes en su poema que se ligan a la naturaleza, siendo un claro ejemplo el rocío como lo que permite recordar; hay también metáforas ligadas al conocimiento.

La tercera de las características es el rol histórico del partisano. Los combatientes, los marginales, los héroes de la resistencia son reverenciados desde los cuadros gubernamentales más importantes, desde los líderes mismos, en sus discursos y actos públicos. Se los homenaja, se los recuerda y premia, razón por la que el escritor cumple un rol central en esto. Los escritores y poetas desempeñan un rol político central: su escritura es reinterpretada como base histórica para fundar un mito partisano, proceso que los consagra como héroes de la Segunda Guerra Mundial y como sujetos históricos. El combatiente partisano se vuelve una marca de la superación a la que se anhela llegar. Por eso, el ejemplo de Slavko Jankevski es central. Fue el editor de Pionir en 1945, y también fue el primer autor en publicar una revista de historietas, una nouvelle y una novela en lengua macedonia, entre las décadas de los 40 y los 50. Afianzar su idioma fue un gesto que lo coloca como uno de los intelectuales más importantes del siglo XX en su país. Los autores partisanos conocen y se deben a su rol en la historia; por eso, también la relatan. Aco Šopov sitúa en el centro de su poema a su compañera y heroína partisana Vera Jocić, caso conocido de una muerte trágica y valiente en la resistencia. Janevski conoce y trae esos detalles históricos a sus versos, como los jóvenes en mazmorras, el sufrimiento que implicaba, o la guerra que irrumpe, que llega a todos, sin que por eso se pierda la esperanza, el futuro por el que se lucha, como cierra el «Poema 1».

La cuarta característica es la afinidad del partisano con la tierra. Sin reproducir todo el texto, puedo decir que el concepto de desterritorialización y el de tierra indivisible de Deleuze (2015) son centrales para atravesar la lectura que se va a presentar dentro de la llamada literatura partisana desde su ligazón a la tierra y al territorio y la búsqueda de una soberanía. Son los partisanos quienes protegen su tierra, porque el ejército ya fue derrotado o se alió al bando enemigo. Todos los autores que participaron en el combate y que ahora construyen una nueva literatura están íntimamente ligados a su tierra. Se puede pensar esto desde una línea del ideal de nueva nación, a pesar de que la concepción de lo nacional es un enfoque que choca ante el ideal comunista que reviste la atmósfera de estas obras a analizar, pero se lo puede pensar con la idea de pueblo y nación, con ese juego con el término *narod*, tema a profundizar con aspectos de las reflexiones de Dušan Pirjevec (1978) sobre eso. En el caso del «Poema 1», de Janevski, podemos encontrar muchas referencias al territorio, al conocimiento de la naturaleza, las costumbres, lo que sucede en la tierra. Desde ese abril y lo que pasa en esa estación, cómo es el cielo, todo el poema se articula con ese conocimiento de la tierra. Están en una época de caos y conflicto, pero irrumpe la primavera, hay un vínculo natural, nace el primer brote.

La quinta característica es la mimesis del héroe partisano con su carácter trágico y político. No busco extenderme con esto, por lo que recomiendo la lectura de uno de mis trabajos publicado en 2024 para conocer aspectos de lo psicoanalítico en esta cuestión. Prefiero hacer una breve mención a M. Bal (1990) y N. Frye (1991) y la postura de la crítica. Cuando pensamos en el héroe, desde la perspectiva partisana, estamos ante uno de nosotros que no está por encima de los otros hombres ni del ambiente, por lo que es un héroe mimético bajo (no tiene un valor calificativo este adjetivo). Son ellos, los héroes, quienes orientan la narración en un sentido determinado y, en esta narración, siempre se aprecia el ensalzamiento de los valores y de las acciones que llevan a cabo. Otra cuestión que tratan es la capacidad del lector para reconocer al héroe. El héroe ya no es invencible, sino que muchas veces es alguien que puede romperse moral o físicamente, y pasa a tener la responsabilidad de decidir cómo afrontar el problema, una vez que todo parece perdido. No triunfa siempre, no siempre supera los obstáculos que encuentra en el camino, ya sea porque son metas inabarcables o porque no está lo suficientemente preparado para ello.

Sea cual fuere el motivo de su derrota, esta puede tener dos efectos en el héroe: se convierte en la causa para mejorar o se convierte en un lastre que arrastra siempre consigo. En el segundo caso, el protagonista es un héroe cansado, es decir, se resigna a cumplir con su deber, pero no espera sacar nada de ello. De este héroe es fácil que derive el héroe roto. Estos son héroes cuyo papel ya no está claro en la historia, puesto que no tienen esa fuerza y vigor con los que empezaron la aventura. Son personajes que han sufrido y cuyas acciones no han sido lo suficientemente recompensadas (desde su punto de vista). Son héroes cuyos ideales han chocado contra una sociedad corrupta e hipócrita que no los tiene en cuenta. Son héroes envejecidos, desengañados, con una visión pesimista de la sociedad y su porvenir; por lo que, en frecuentes ocasiones, estos héroes rotos se transforman en villanos (Arraigada 2024: 251-252)

Cuando vemos a los combatientes en el «Poema 13», de S. Janevski, ellos luchaban por la libertad, por alcanzarla, por levantarla y llevarla en andas. Pero son los mismos combatientes que, frente a esa gloria, también cargan con heridas. Por su parte, Aco Šopov logra con creces construir un poema donde el héroe trágico se vuelve un compañero de todos. Vera Jocić cae

en batalla, con los ojos como llamas, con los ojos como tormenta, recibe las balas directamente y salta como una tigresa. Ella es el ejemplo de valentía, que da valor a las tropas y así se lanzan a la batalla, aunque sean menos.

A modo de conclusión

El presente trabajo es apenas un esbozo del avance de mi investigación doctoral, donde van a verse otros autores eslavos del sur. La idea es ampliar el corpus de poemas traducidos de estos autores y sumar alguna otra voz. Como aporte, dejo un anexo con las versiones de los poemas mencionados, con mi traducción al español.

Anexo:

Ojos (Aco Šopov)

Por tres días te cargamos en nuestros brazos,
en tus ojos vidriosos, dolor y pena,
y cada gota que goteaba de tu herida
caía en mi corazón como una brasa sangrante.

Nuestros camaradas estaban cansados y hambrientos,
sus gargantas ardientes, sus hombros encorvados;
con dolor sordo miran atentos tus fríos ojos,
temiendo que nunca vuelvan a encenderse.

Pero yo sabía que una vez más se encenderían en llamas
y bajo ellos nuestros combatientes florecerían y crecerían,
en las mañanas frías traerían calor como el sol
y nunca se atenuarían, nunca se apagarían.

La última noche en el pueblo de la montaña
todos nuestros combatientes, en ropas andrajosas,
sus pies pesados y llenos de ampollas,
sus caras, preocupadas, tan cansados y fríos
como sus rifles entumecidos y vacíos—
ahí fluía como el sonido de un río común
un casi inaudible susurro de oreja en oreja:

“Camarada, una fiera batalla nos espera al amanecer
somos tan pocos — solo un manojo de almas”.

Cuando las amenazas, como una aguja, se clavaron en tu oreja,
tu cuerpo se empezó a sacudir, la tristeza destellaba
y con ojos de tormenta, amplios y libres,
rasgaste la noche con furiosos relámpagos.

Como esa vez anterior — te acordás, querida camarada—
esa noche fría al comienzo de la primavera
cuando nuestra juventud, cuando la primerísima alegría que compartimos
fuiste acribillada con furia por una escarcha de proyectiles
y con una mueca saltaste como una tigresa
a la sangrienta y negra noche —
en un instante, con los ojos que escupían fuego,
fundiste las mortales municiones de acero.

¡Y después! Y después, en esa última noche —
¡No quiero pensar en lo que vino después!
Solamente recuerdo cómo la sangrante herida te desgarró
y tu despedida susurrante que se congeló en tus labios,
¡Pero tus ojos todavía ardían bajo tus espesas pestañas!

Con sus llamas y un juramento sagrado en el pecho,
te dejé junto a los otros en la emboscada.

A la mañana, mientras la pólvora nos cubría la frente,
no estabas más entre nosotros,
pero nuestros combatientes estaban ardiendo de amarga venganza,
¡Y lo vi! Oh, lo vi: cuando la batalla comenzó
todos se animaban por tu fuerza y tu valor—
eran rápidos como ciervos y hábiles como pájaros.

Y eran tus ojos, chispeantes de furia
en cada uno de sus rostros sudados y furiosos...

Por tres días te cargamos en nuestros brazos,
en tus ojos vidriosos, dolor y pena,
y cada gota que goteaba de tu herida
caía en mi corazón como una brasa sangrante.

Poema 1 (*Guirnalda de sangre*, Slavko Janevski)

En los primeros amaneceres de abril — el este cuando arde,
luz de fuego cuando las montañas azules lame,
el día extiende un suave terciopelo sobre la tierra y hace
que el rayo plateado de sol enhebre una gota de rocío rubí.

El rocío brillaba como guirnalda ensangrentada y nos recordaba
a las lágrimas ardientes de la madre, que ruedan entre sus arrugas,
por el hijo que es tierra podrida, extinguido por la daga fatal
y por cientos de jóvenes en mazmorras que se hunden.

El cielo se inundó de púrpura, plata y nácar que goteaban,
las olas plateadas cubrían las azuladas aguas,
El mensajero primaveral, el viento, saludó a la vida y susurró
sobre la primavera... entonces, en la montaña, el primer brote nació.

Poema 13 (*Guirnalda de sangre*, Slavko Janevski)

Cargaban los combatientes la libertad—
a los combatientes ella cargaba
cada uno de sus corazones
en ella latía;
su repiqueteo inmortal
era una melodía de campanas,
bajo las coronas de gloria
heridas y fuerzas escondía.

Bibliografía:

Arraigada, P. (2022). "Identidad y diversidad en los Eslavos del Sur durante la Segunda Guerra Mundial. La literatura partisana y la conformación de una nación socialista yugoslava". *Inter Litteras* (Nueva serie), 4, pp. 73-93.

— (2024). "*Questo è il fiore del partigiano morto per la libertà*. El héroe partisano en Yugoslavia y su entorno trágico". En *Cuarta jornada de estudios eslavos*. Buenos Aires, 27 y 28 de septiembre de 2024, 215-226.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (Trad. de Javier Franco). Madrid: Cátedra.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos.

Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica* (Trad. de Edison Simons). Caracas: Monte Ávila.

Hounie, A. (comp.) (2010). *Sobre la idea del comunismo* (Trad. de Alcira Brixio). Buenos Aires: Paidós.

Pirjevic, D. (1978). *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja.

Schmitt, C. (2013). *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político* (Trad. de Anima Schmitt de Otero). Madrid: Trotta.

Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Todorov, T. (2012). *Los géneros del discurso* (trad. de Víctor Goldstein). Buenos Aires: Waldhuter.

**„Тогај в гора прва пупка се роди“^[1].
Партизанската книжевност на македонско тло**

Во моментот работам на мојата докторска теза во која го истражувам партизанското движење. Фокусот на мојот труд е книжевноста што ја создавале партизанските борци на територијата на Југославија за време на Втората светска војна. Избраниот корпус, составен од поезија, кратка проза, дневници и есеи, овозможува нивно читање низ призмата на нов жанр што го нарекувам партизанска книжевност.

Партизанската книжевност како книжевен жанр претставува новина на територијата на Балканот и се развила меѓу јужнословенските народи. Бројни книжевни текстови ја сочинуваат генетската база на која се потпира оваа теорија. Изборот на делата е направен според повеќе фактори, меѓу кои условите во кои се создавале, историскиот момент во кој биле пишувани и низа карактеристики за кои ќе стане збор подолу.

Во овој труд ќе се осврнам на партизанската книжевност, просторно ограничена на територијата на Северна Македонија. Ќе се анализираат дела на двајца автори од регионот, Ацо Шопов и Славко Јаневски, за, преку неколку примери, да се покаже како тие можат да бидат вклучени во овој специфичен жанр.

Што е партизанска книжевност?

Мојот теориски пристап се повикува на идеите на К. Шмит (2013), применети во контекстот на Југославија. Од нив произлегува една првична дефиниција, а тоа е дека партизаните се нередовна војска којашто стапува на сцена по поразот на официјалните трупи. Статусот на неофицијална војска единствено би можел да се разбере во корелација со редовната војска против која се бори.

Дополнително, треба да се истакне дека партизанскиот борец се бори за да ја одбрани својата територија, со која има тесна поврзаност и е нејзин добар познавач. Ваквата врска често е причина за судир со владејачките класи, чии политички позиции или интереси можат да се најдат во колизија со оние на отпорот. Од друга страна, партизаните развиле интензивна пропагандна дејност преку која населението ќе го идентификува непријателот и лесно ќе се мобилизира против него. Ова води кон уште една клучна точка – положбата на партизанот: тој е преживеан, во постојана состојба на маргиналност, бидејќи војната се води меѓу нации што располагаат со правни и практични механизми за склучување мир. Во таа смисла, партизанскиот борец е „другиот“, фигура што е надвор од воспоставениот политички поредок, честопати лишен од признание и од поддршка. Оваа состојба станува особено видлива на почетокот на XX век, со појавата на народните војни и воведувањето на задолжителниот воен рок.

За да го заокружам концептот, би сакал да посочам дека иако основната карактеристика на поимот „партизан“ е партијата и политичката ангажираност што сите борци ја имаат, кога се размислува за етимологијата на терминот, сфаќаме дека „партизан“ значи оној што зазема страна. Така, можеме да кажеме дека:

Партизанот е општествена категорија на нередовен борец, кој не е дел од југословенската војска; ја брани својата територија, било од надворешни закани – германски, италијански или унгарски трупи – било од непријатели на своја територија – усташи, четници, домобрани, пронацистички муслимани и армијата на марионетскиот водач Недиќ, меѓу другите—; се движи во илегала, на терен што го познава, надвор од законот и по цена на својата глава; користи различни методи на пропаганда, при што литературата е една од нив, било како документ за животот за време на војната, било како просветен материјал по нејзиното завршување – и, пред сè, е член на Партијата, бранител на комунизмот на дадената територија, што му носи стигма и недостиг на поддршка од Западот (Arraigada 2024).

Со оглед на тоа што во овој текст немам намера да наведат теориски апарат што би го отежнал разбирањето на концептот за партизанската книжевност, ќе споменам само неколку аспекти поврзани со жанрот, потпирајќи се на О. Стајмберг и Џ. Тодоров. Стајмберг зборува за „болеста“ и „смртта“ на жанровите како последица на општествената употреба, што го објаснува крајот на старите жанрови и кризата на дискурзивните жанрови. Но, исто така, зборува и за променливиот карактер на жанрот, неможноста да остане фиксен, бидејќи во него постојат пукнатини и токму таму се создава врската што го исполнува со приказни. Бидејќи жанрот е менлива категорија, можеме да го разбереме појавувањето на партизанската книжевност како нов феномен со сопствени карактеристики, којшто коегзистира (и опстојува) со многу други жанрови, како социјалистичкиот реализам и авангардата, што го означуваат текот на нештата во 1940-тите.

Од друга страна, Тодоров зборува за исчезнувањето на жанровите од минатото, што не значи исчезнување на жанрот *per se*. Во оваа смисла се согласува со Стајмберг, бидејќи зборува за смена на жанровите. Односно, го зема предвид трансгресивниот карактер на литературата, па прекршувањето на правилата всушност ги прави повидливи, но не го брише жанрот. Затоа, кога се разгледува литературното творештво во 1940-тите на територијата на јужнословенските народи, се потврдуваат одредени правила и карактеристики што ги предлагам како аргумент за постоењето на партизанската книжевност.

Партизанската книжевност може да се сфати како дискурзивна форма поврзана со искуствата од борбата во контекстот на Втората светска војна на југословенскиот простор. Наместо да претставува затворен или стабилен книжевен жанр, таа е збир од книжевни творби што произлегуваат од воената практика и од политичката посветеност на оние кои учествуваат во отпорот. Но, овој нов жанр не е само дискурс на оние што се борат и се бранат, туку и на оние што создаваат нов идентитет на Балканот. За да бидеме попрецизни, наместо за еден идентитет, повеќе треба да зборуваме за идентитети, поради мултикултурниот, мултирелигискиот, јазичниот и идеолошкиот карактер на овој простор. Во таа смисла:

Партизаните го сочинуваат овој универзум со обединувачка димензија. Иако е дискутабилно да се зборува за балкански идентитет (Todorova, 2004: 10), и покрај тоа што е проблематично да се промислува терминот „југословенски“ на почетокот на XX век и да се споменуваат народите Срби, Хрвати и Словени (Calic, 2019: 7), токму периодот на Втората светска војна овозможува да се надминат овие недоумици. Кралството на Србите, Хрватите и Словените ги занемарило другите етнички и религиозни заедници: Црногорци, Македонци, муслимани, Евреи. Или пак, Германци и Унгарци. Но, во 1918 г. сè уште не можеше да се замисли проектот за обединети јужнословенски народи (Југославија). Ова се случи со одбраната на територијата од Германците, Италијанците и од другите непријатели. Бидејќи можеше да се создаде колективен идентитет. Букур во еден од своите трудови, расправа за тоа како меморијата ја оформува заедницата и на кој начин овој процес води кон градење на идентитетот (Arraigada 2022: 75).

Клучната точка е во никулецот на нацијата што се појавил во партизанските редови, којшто не потпаѓал под национализми на други фракции. Тие ја бранеле својата земја, но немале за цел да се осамостојат, туку ги водел револуционерниот дух. Колективниот карактер е тој што ги обединувал и којшто ја имал книжевноста како еден од неговите столбови.

Кратка анализа на партизанската литература кај македонските автори

Најдобар начин да се претстават аспектите на мојата теорија е преку избор што ќе биде близок до читателите на овој текст. Поточно, изборот е направен врз основа на потеклото на авторите и во продолжение ќе ги разгледаме Ацо Шопов и Славко Јаневски.

Покрај тоа што се репрезентативни фигури на книжевноста во Северна Македонија, двајцата ги исполнуваат неопходните услови за вклучување во корпусот. И двајцата учествувале во дејствија за време на Втората светска војна во редовите на партизаните и дел од нивните дела настанале токму во тие години. Шопов ја објавува збирката „Песни“ во 1944 година, а особено е значајна песната „Очи“ на којашто ќе се осврнеме подоцна. Славко Јаневски, пак, во 1945 година ја објавува својата поетска книга „Крвава низа“.

Како што веќе беше споменато, основната премиса на моето истражување е дека партизанската книжевност обединува низа карактеристики. Кога зборувам за особеностите на партизанската книжевност, мислам на социјализираното колективно, на дидактичкиот елемент, на историската улога на партизанот и на поврзаноста на партизанот со земјата и поистоветувањето на партизанскиот херој со неговиот трагичен и политички карактер.

Социјализираното колективно произлегува од размислувањата на Жан-Лик Нанси (Jean-Luc Nancy apud. Hounie 2010) за поимот заедница и нејзиното појавување во моменти на длабоки и пресудни општествени трансформации или при распаѓање на општествениот поредок. Ова директно нè води кон идејата за заемно препознавање како браќа, кон поимот заедница како што се разбирал уште во претхристијанските времиња или за време на индустриската револуција – моменти кога се јавува едно „прво чувство на заедништво“. Овој факт резонира со идејата за народно единство во одбраната на југословенските територии. Оттука и мојот предлог за социјализираното колективно. Кога човек чита или ги слуша гласовите на ликовите што се појавуваат и ја

населуваат нарацијата и поезијата од партизански вид, забележува дека тие се дел од колективната имагинација, дека нивните обележја и имиња се бришат (не само преку употребата на множината, на „ние“, туку и преку употребата на *nom de guerre*). Бришењето на името на партизанот значи и бришење на индивидуалниот/индивидуалните идентитет/и. Со исчезнувањето на нивните обележја, тие успеваат да се стопат со колективната имагинација, стануваат симбол; нивното „немање име“, постоењето без име или со лажно, воено име, станува стратегија на еманципација и јасна форма на отпор кон владејачките класи. Имињата и нивната тежина во оваа литература претставуваат особено важен аспект, како и употребата на вокативот во многу случаи. Во песната „Очи“ на Ацо Шопов се забележуваат повеќе од овие елементи: постои повик кон соборците, а првиот стих од песната („Три дена на раце те носевме збрана“)[2] ја означува употребата на прво лице множина што упатува на групата, припадноста и заедничкото искуство. И во тринаесетта песна од „Крвава низа“[3] на Славко Јаневски, исто така се користи множина. А во првата песна, покрај употребата на множината, се забележува и следново: „Блесна роса ко низа крвава и ни спомна/на солзи мајчини врели низ брчки што се ронат“. Таа мајка[4] се сите мајки што ги виделе своите синови партизани како паѓаат, а воедно е и повик до сите што изгубиле некого.

Втората карактеристика е педагошкиот елемент, каде што идеолошкото и дидактичкото имаат голема тежина во литературното творештво, чијашто цел, меѓу другото, е просвета на народот. Се настојува кај сите да се вгради идеологијата, односно јасно се насетува постоењето на доктрина. Луѓето се воспитуваат со и во комунизмот. Се претставуваат хероите и така се паметат нивните подвизи, но без да се забораваат страдањата што ги претрпеле („Крвава бајка“ од Десанка Максимовиќ е еден од најдобрите примери за тоа). Образованието и воспитувањето, пренесувањето на вредностите – дури и среде борба – се секојдневие во партизанската литература. Бидејќи народот се образува за да се постигне консолидирање и изградба на социјалистички режим на еднакви луѓе со исти можности. Затоа голем број од делата што се сметаат за партизанска литература имаат дидактичка цел; тие се поддржувани и дистрибуирани од власта, се изучувале и се пренесувале, повторувајќи ја во одредена мера пропагандната основа на партизанското движење – сега не веќе во борбата, туку во текот на владеењето. Така, храброста на Вера Јоциќ во песната „Очи“ се гради како пример за народот во борбата, во нејзините постапки и во начинот на живот што треба да се следи. Да се жртвува сè за другите. Од друга страна, дидактичкото кај Јаневски е поврзано со неговата лична биографија и со неговата улога во македонската литература, на којашто ќе се осврнам во продолжение. Во неговите песни се забележува употреба на елементи од природата како начин на спознавање; росата, на пример, станува средство за сеќавање, има и други метафори поврзани со сознанието.

Третата карактеристика е историската улога на партизанот. Борците, маргинализираните, хероите на отпорот се славени од највисоките државни структури, од самите лидери во нивните говори и јавни настапи. Тие се одликувани, славени и наградувани, поради што писателот има централна улога во овој процес. Писателите и поетите имаат клучна политичка улога; нивното творештво се преосмислува како историска основа за создавање партизански мит, за претворање на хероите од Втората светска војна во историски субјекти. Партизанскиот борец станува знак на надминувањето кон кое се стреми општеството. Затоа примерот на Славко Јаневски е

толку значаен. Тој бил уредник на „Пионир“ во 1945 година, а истовремено и првиот автор што објавил стрип-ревија, новела и роман на македонски јазик меѓу 1940-тите и 1950-тите. Зацврстувањето на македонскиот јазик било гест што го поставува меѓу најзначајните интелектуалци на XX век во неговата земја. Партизанските автори се свесни за својата улога во историјата и токму затоа ја раскажуваат. Ацо Шопов ја поставува во центарот својата соборка и партизанска хероина Вера Јоциќ – познат пример за трагична и храбра смрт во отпорот. Јаневски ги познава и ги внесува историските детали во своите стихови: младите во зандани, страдањата низ кои изминувале, војната што навлегува во сечиј живот, без притоа да исчезне надежта за иднината за која се борат, како што завршува првата песна од збирката „Крвава низа“.

Четвртата карактеристика е поврзаноста на партизанот со земјата. Без да го репродуцирам текстот во целост, можам да кажам дека концептот на детериторијализација и идејата за неделива земја кај Делез (2015) се клучни за читањето што се предлага во рамките на таканаречената партизанска книжевност, преку нејзината поврзаност со самата земја, со територијата и со стремежот за суверенитет. Партизаните се тие што ја штитат својата земја, бидејќи армијата веќе е поразена или се приклучила на непријателската страна. Сите автори што се бореле, што биле дел од борбата и сега создаваат нова книжевност, се длабоко поврзани со својата земја. Ова може да се разгледува и низ идеалот за нова нација, иако концептот на националното се судира со комунистичкиот идеал што ја обвива атмосферата на овие дела. Сепак, може да се размислува преку поимите народ и нација, тема што може дополнително да се продлабочи преку размислувањата на Душан Пирјевец (1978). Во случајот со првата песна на Јаневски, можеме да најдеме многу упатувања кон територијата, кон познавањето на природата, обичаите и сè што се случува на земјата. Од самиот април и она што се случува во таа сезона, до описот на небото – целата песна е обликувана преку тоа познавање на земјата. Тие живеат во време на хаос и конфликт, но пролетта се пробива; постои природна врска, се раѓа првата пупка.

Петтата карактеристика е поистоветувањето на партизанскиот херој со неговиот трагичен и политички карактер. Не сакам предолго да се задржувам на ова, па затоа упатувам на еден од моите трудови објавен во 2024 година во кој се осврнувам на психоаналитичките аспекти на ова прашање. Наместо тоа, ќе ги спомнам накратко М. Бал (1990) и Н. Фрај (1991) и нивниот критички пристап. Кога размислуваме за херојот од партизанска перспектива, се соочуваме со „еден од нас“, кој не стои над другите луѓе ниту над околината; затоа станува збор за низок миметички херој (придавката нема негативна конотација). Токму хероите ја насочуваат нарацијата во одредена насока и во таа нарација секогаш се чувствува возвишување на вредностите и на делата што ги извршуваат. Друга важна тема е способноста на читателот да го препознае херојот. Херојот повеќе не е непобедлив, тој често станува личност што може морално или физички да се скрши и што ја носи одговорноста да одлучи како ќе се соочи со проблемот кога сè изгледа изгубено. Тој не победува секогаш, не ги надминува секогаш пречките што му стојат на патот – било затоа што целите се недостижни, било затоа што не е доволно подготвен.

Без оглед на причината за поразот, тој може да има два ефекта врз херојот: да стане поттик за подобрување или товар што постојано го влече со себе. Во вториот случај,

протагонистот е уморен херој, односно се помирува со исполнувањето на својата должност, но не очекува ништо да добие од тоа. Ваквиот херој лесно се претвора во скршен херој. Ова се херои чија улога повеќе не е јасна во историјата, бидејќи ја немаат силата и енергијата со кои ја започнале авантурата. Тоа се личности што страдале и чии дела, од нивна гледна точка, не биле доволно наградени. Тоа се херои чии идеали се судриле со корумпираното и лицемерно општество што не ги признава. Тие се остарени, разочарани херои со песимистички поглед кон општеството и неговата иднина; затоа, во многу случаи, овие скршени херои се претвораат во негативци (Arraigada 2024: 251–252).

Кога ги гледаме борците во тринаесеттата песна од збирката на Јаневски, тие се борат за слобода, за да ја достигнат, да ја издигнат и да ја носат на раце. Но токму тие борци, покрај славата, носат и рани. Од своја страна, Ацо Шопов успева извонредно да создаде песна во која трагичниот херој станува соборец на сите. Вера Јоциќ паѓа во битка, со очи како пламен, со „луњени очи“; ги прима куршумите директно и скока „ко тигрица“. Таа е пример за храброст, што им дава сила на трупите и ги тера да одат во битка, иако се помалубројни.

Наместо заклучок

Овој труд е само скица на моето докторско истражување, во кое ќе бидат разгледани и други јужнословенски автори. Идејата е да се прошири корпусот со преведени песни од овие автори и да се додадат уште некои поетски гласови. Како прилог, додавам анекс со мој превод на споменатите песни на шпански јазик.

[1] Стихот го преземаме според оригиналот на Славко Јаневски, поконкретно од првата песна од збирката „Крвава низа“, а ја консултиравме дигитализираната верзија достапна на оваа врска: <https://digitalna.gbsk.mk/viewer/show/70#page/n6/mode/1up>. (Сите забелешки се на преведувачката)

[2] Стиховите на македонски ги цитираме според оригиналот, преземен од следнава врска: [🌐 Очи - Лирскиот дом на Ацо Шопов](#)

[3] Авторот на текстот на шпански јазик ги именува песните како „Песна 1“ и „Песна 13“, но со оглед дека песните од збирката немаат наслови, во преводот се служиме само со нумеричко упатување.

[4] Во шпанската верзија, преведувачот ја користи синтагмата „de la madre“ за да ја преведе придавката „мајчини“, што е во духот на шпанскиот јазик, па оттаму и ова толкување.

Библиографија:

Arraigada, P. (2022). "Identidad y diversidad en los Eslavos del Sur durante la Segunda Guerra Mundial. La literatura partisana y la conformación de una nación socialista yugoslava". *Inter Litteras* (Nueva serie), 4, pp. 73-93.

— (2024). "*Questo è il fiore del partigiano morto per la libertà*". El héroe partisano en Yugoslavia y su entorno trágico". En *Cuarta jornada de estudios eslavos*. Buenos Aires, 27 y 28 de septiembre de 2024, 215-226.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (Trad. de Javier Franco). Madrid: Cátedra.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos.

Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica* (Trad. de Edison Simons). Caracas: Monte Ávila.

Hounie, A. (comp.) (2010). *Sobre la idea del comunismo* (Trad. de Alcira Brixio). Buenos Aires: Paidós.

Pirjevic, D. (1978). *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja.

Schmitt, C. (2013). *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político* (Trad. de Anima Schmitt de Otero). Madrid: Trotta.

Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Todorov, T. (2012). *Los géneros del discurso* (Trad. de Víctor Goldstein). Buenos Aires: Waldhuter.

Превод: Сања Михајловиќ-Костадиновска

Entrevistas

Интервјуа

Premio Internacional de Poesía Crítica Álvaro Tejero Barrio

Un modesto homenaje

Álvaro Tejero Barrio trabajó como lector AECID en la Facultad de Filología Blaže Koneski de Skopje en el periodo comprendido entre 2007 y 2010. Marcó la vida de muchos estudiantes y colegas, que guardan un indeleble recuerdo de él como una persona abierta, con ideas progresistas y una risa contagiosa, enemigo de las injusticias y amante del teatro.

Fundó el grupo teatral estudiantil «Normal_no»^[1], que tuvo como principal impulso la enseñanza del español fuera del aula, pero pronto se convirtió en un grupo casi semiprofesional, compuesto por decenas de aprendices que compartían el mismo entusiasmo que Álvaro y llevaron a escena varias obras, tanto originales como adaptaciones o traducciones.

La vida de Álvaro quedó truncada en 2012, cuando murió en un accidente de tráfico en Madrid, dejando un profundo vacío en quienes lo conocían. En 2020 se estableció en su honor el Premio Internacional de Poesía Crítica Álvaro Tejero Barrio^[2], y en esta revista nos gustaría dedicar espacio a los ganadores de este premio, como una forma de modesto homenaje a todo lo que Álvaro representó para nuestra Facultad: un colega, un amigo, un buen profesor, un agitador cultural y una fuente de inspiración; y también como una forma de vínculo entre espacios, tiempos, lenguas y mundos.

En la quinta edición de este premio (2024), salió ganador el poemario *Las posibilidades*, de Edurne Batanero y en las páginas que siguen hablaremos con la autora sobre algunas de sus inquietudes poéticas. El lector podrá, además, asomarse brevemente al poemario mediante una selección de poemas, que publicamos y traducimos al macedonio con la autorización de la autora.



[1] El nombre juega con la palabra macedonia «normalno», que significa 'normal' o 'claro, efectivamente'; al separar el «no», se obtiene en español el significado contrario, lo que sugiere que mucho de lo que nos rodea no es precisamente normal.

[2] Página oficial del premio: <https://premiodepoesiaalvarotejerobarrio.wordpress.com/>.

Меѓународна награда за критичка поезија „Алваро Техеро Барио“

Скромен омаж

Алваро Техеро Барио работеше како лектор по шпански јазик на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје во периодот меѓу 2007 и 2010 година. Тој остави силен белег врз животите на многу студенти и колеги, кои чуваат неизбришливо сеќавање за него како отворена личност, со прогресивни идеи и со заразна насмевка, противник на неправдите и љубител на театарот.

Го основаше студентскиот театарски состав „Normal_no“^[1], чија првична цел беше изучувањето на шпанскиот јазик надвор од училищата, но наскоро прерасна во речиси полупрофесионална група, составена од десетици учесници што го делеа истиот ентузијазам како Алваро и поставија на сцена повеќе претстави, како оригинални, така и адаптации или преводи.

Животот на Алваро прерано згасна во 2012 година, кога загина во сообраќајна несреќа во Мадрид, оставајќи длабока празнина кај сите што го познаваа. Во 2020 година, во негова чест, беше востановена Меѓународната награда за критичка поезија „Алваро Техеро Барио“^[2], а во ова списание би сакале да одвоиме простор за добитниците на оваа награда, како скромн омаж на сето она што Алваро го претставуваше за нашиот факултет: колега, пријател, добар професор, културен двигател и извор на инспирација; но и како начин на поврзување меѓу простори, времиња, јазици и светови.

Во петтото издание на оваа награда (2024), победник беше збирката „Можности“ (*Las posibilidades*) од Едурне Батанеро, а на страниците што следат ќе разговараме со авторката за некои од нејзините поетски преокупации. Читателот, исто така, ќе може накратко да сирне во збирката преку избор на песни што ги објавуваме и преведуваме на македонски со дозвола на авторката.



^[1] Името на групата претставува игра на зборови, односно поаѓа од македонскиот збор „нормално“, но со одвојување на „но“, се создава на шпански еквивалентот *normal*, придружен од негација „no“, па идејата е дека ништо од она што нè опкружува не е нормално.

^[2] Официјалната страница на наградата е: <https://premiodepoesiaalvarotejerobarrio.wordpress.com/>.

Entrevista a Edurne Batanero

Интервју со Едурне Батанеро

Sanja Mihajlovikj Kostadinovska: En varios poemas de tu poemario aparecen esporádicos elementos del mundo animal: «peces en libertad», «golondrina [que] hace su nido», «una perra que transporta en la boca todo lo que tiene». ¿Pretendes con estas imágenes transmitir el vínculo perdido entre el hombre y la naturaleza? ¿Crees que ese vínculo es recuperable, en la vida cotidiana y en la poesía?

Edurne Batanero: El vínculo entre hombre y naturaleza nunca se ha perdido, simplemente el hombre ha tomado una posición extractivista, de arrase y no poética, pero la relación nunca se ha roto, tenemos mayor conocimiento y a la vez aislamiento de la naturaleza. A mí, me toca hablar de la relación entre mujer y naturaleza, como cuerpos y territorios continuamente violentados y tomados. Por ello las imágenes poéticas son de unos seres que sobreviven a un medio hostil, pero no abandonan ni se limitan a contemplar el medio, continúan construyendo su nido para recuperar el vínculo, para existir en el mundo de una forma más amable.

SMK: Aparecen en tus poemas repetidas alusiones a habitaciones provisionales, casas que no nos pertenecen, desahucios, espacios deshumanizados, y por otro lado, espacios positivos como las casas de la memoria familiar o el barrio como soporte identitario. ¿Qué representa para ti un hogar?

EB: Querría que un hogar representase seguridad por la vulnerabilidad que implica, un lugar donde poder ir descalza, pedir un favor a la vecina, hacer la vida, en resumen. Decir hogar es una esperanza en un momento así, es una declaración que parte de las vivencias del día a día y se niega a renunciar a él.

Сања Михајловиќ Костадиновска: Во неколку песни од твојата збирка на места се појавуваат спорадични елементи од животинскиот свет: „риби на слобода“, „ластовица [која] си прави гнездо“, „кучка што во устата носи сè што има“. Дали со овие слики сакаш да ја пренесеш загубената врска меѓу човекот и природата? Сметаш ли дека таа врска може да се обнови, во секојдневниот живот и во поезијата?

Едурне Батанеро: Врската меѓу човекот и природата никогаш не се има загубено; човекот едноставно зазел експлоататорска позиција, позиција на уништување, а не поетска, но односот никогаш не нема прекинато. Имаме поголемо знаење, но истовремено и поголема изолираност од природата. Она за коешто јас сакам да зборувам е односот меѓу жената и природата, како тела и територии кои постојано се насилно третирали и присвојувани. Затоа поетските слики упатуваат на битија кои преживуваат во непријателска средина, но не ја напуштаат ниту се само неми набљудувачи, туку продолжуваат да го градат своето гнездо за да ја обноват врската, за да создадат попријатен начин на постоење.

СМК: Во твоите песни во повеќе наврати се среќаваат алузии на привремени соби, куќи што не нй припаѓаат, иселувања, дехуманизирани простори, и, од друга страна, позитивни простори како сеќавањата за семејните домови или маалото како идентитетско обележје. Што претставува домот за тебе?

ЕБ: Би сакала домот да претставува сигурност, токму поради ранливоста што ја носи, место каде што можеш да шетаеш бос, да побараш услуга од сосетката, накратко: да го живееш животот. Да се каже „дом“, во денешно време значи надеж; тоа е крик што произлегува од секојдневните искуства и со кој одбиваме да се откажеме од него.

SMK: En tu poema «Las edades como especies» hay una metáfora potente sobre la pérdida de los ideales revolucionarios mediante las banderas que sin viento se arrugan en un cajón. ¿La rebeldía es para ti un sinónimo de juventud o deben existir también «otras edades rebeldes»?

EB: Si no creyese en «otras edades rebeldes» estaría limitando mi propia vida concienciada, y aceptando que mi forma de ver el mundo se debe a una etapa rebelde y no a unas ideas más profundas. Los espacios intergeneracionales son muy importantes para mí, en todos los ámbitos, muchas veces pienso en el espacio que ocupo ahora en las asambleas y cómo lo haré dentro de unos años.

SMK: Tu poesía suele hacer frecuentes guiños intertextuales con la labor de tus predecesoras, con el proceso creativo como un «lenguaje [que llevamos] dentro», con el poder relacional de la palabra escrita: «sé que existe un nosotras en la poesía». ¿Cómo encontrarnos unos a otros en un mundo donde cada vez se lee menos?

EB: Personalmente considero que vivo un momento maravilloso como lectora y escritora, si pienso en a cuántos libros tuvo acceso mi abuela y a cuántos tengo acceso yo, no puedo pensar que leemos menos. Seguramente leemos menos en relación a la producción literaria, y las nuevas generaciones están teniendo un acercamiento difícil a todo lo que ofrece la literatura al lado de un móvil, pero hay gente maravillosa, que adora leer, acercando la literatura. Respecto a encontrarnos, la lectura y la escritura pueden compartirse, los clubes de lectura en bibliotecas, librerías, escuelas o universidades, los espacios de escritura compartida son fundamentales en este momento, porque leer en comunidad amplía mucho más los libros y para escribir es necesario escuchar otras voces, algo que a veces cuesta, pero compartir la voz es el único sentido de romper el silencio.

SMK: Во твојата песна „Видови возрасти“ има силна метафора за губењето на револуционерните идеали преку знамињата кои без ветер се туткаат во некоја фиока. Дали бунтовноста за тебе е синоним за младост или треба да постојат и „други бунтовни возрасти“?

EB: Ако не верував во „други бунтовни возрасти“, тоа ќе значеше ограничување на мојот свесен живот и прифаќање дека мојот поглед на свет е само бунтовничка фаза, а не резултат на подлабоки идеи. Меѓугенерациските простори се многу важни за мене, во сите области. Често размислувам за местото што сега го заземам во собираите и како тоа ќе изгледа по неколку години.

SMK: Твојата поезија често интертекстуално си подигрува со делата на твоите претходнички, со креативниот процес како „јазик [што го носиме] во себе“, со поврзувачката моќ на пишаниот збор: „знам дека постои едно 'ние-жени' во поезијата“. Како да се најдеме едни со други во свет во кој сè помалку се чита?

EB: Лично сметам дека живеам во прекрасно време како читателка и писателка. Ако помислам на тоа до колку книги имала пристап мојата баба и до колку имам јас, не можам да кажам дека читаме помалку. Можеби читаме помалку во однос на обемот на книжевната продукција, а новите генерации имаат потежок пристап кон сè што нуди литературата покрај мобилните телефони, но има прекрасни луѓе кои ја сакаат литературата и ја доближуваат до другите. Што се однесува до пронаоѓањето, читањето и пишувањето може да се споделуваат; читателските клубови во библиотеки, книжарници, училишта или универзитети, како и заедничките простори за пишување, се клучни во овој момент. Читањето во заедница ги проширува книгите, а за пишување е потребно да се слушнат и други гласови — нешто што понекогаш е тешко, но споделувањето на гласот е единствениот начин да се прекине тишината.

SMK: En tu poesía a veces te asaltan dudas personales (por ejemplo, ante la inseguridad de formar una familia), pero también hay gritos contra el cambio climático, contra las guerras, contra los cánones de belleza impuestos, contra la violencia machista. ¿Cuál es el papel de la poesía actual: exponer la vulnerabilidad individual, implicarse en las causas colectivas, ser un contrapeso a la realidad...?

EB: El sentido de la poesía en este ámbito es para mí como dice Cristina Peri Rossi:

«Ninguna palabra nunca
ningún discurso
-ni Freud, ni Martí-
sirvió para detener la mano
la máquina
del torturador.
Pero cuando una palabra escrita
en el margen de la página en la pared
sirve para aliviar el dolor de un torturado
la literatura tiene sentido.»

Para poder ser un consuelo debemos partir de transformar la realidad, nunca de quedarnos representándola infinitamente sin una salida a ella, la exposición de la vulnerabilidad requiere una implicación en que esa situación cambie, si no estamos aprovechándonos, el contrapeso debe ser siempre la posibilidad que juegue a nuestro favor, aceptando la vulnerabilidad y el conflicto.

CMK: Во твојата поезија понекогаш се појавуваат лични дилеми (на пример, несигурноста за основање семејство), но има и крици против климатските промени, против војните, против наметнатите стандарди за убавина, против родово базираното насилство. Која е улогата на современата поезија: да ја изложи индивидуалната ранливост, да се ангажира во колективни каузи, да биде противтежа на реалноста...?

EB: Смеслата на поезијата во овој контекст за мене е, како што вели Кристина Пери Роси:

„Ниту еден збор никогаш
ниту еден говор
— ни Фројд, ни Марти —
не успеал да ја запре раката
машината
на мачителот.
Но кога еден напишан збор
на маргините од страницата, на сидот
ќе помогне да се ублажи болката на еден
[измачуван човек,
литературата има смисла.“

За да може да биде утеха, мора да тргне од трансформација на реалноста, а не од бесконечно нејзино прикажување без излез. Изложувањето на ранливоста бара ангажман за таа состојба да се промени; во спротивно, само ја искористуваме. Противтежата секогаш треба да биде можност што работи во наша корист, што ги прифаќа ранливоста и конфликтот.

Selección de poemas del poemario Las posibilidades

Избор песни од збирката „Можности“

Encontrarnos en un poema

*soy mujer y mis poemas
son de mujer: fácil
de decir.*

Diane di Prima

A veces leo poemas
y pienso que podría haberlos escrito,
con la alegría
de reconocer palabras que habría usado,
momentos que también
escribiría en verso, lo que hacemos,
la vida que llevamos.
Ahora puedo leerlos
de otras manos
y sé que existe
un nosotras en la poesía.

Да се сретнеме во една песна

јас сум жена и моите песни
се женски: лесно е
да се каже.
Дијане ди Прима

Понекогаш читам песни
и помислувам дека сум можела да ги
[напишам,
радосно
препознавам зборови што би ги
[искористила,
моменти што исто така
би ги напишала во стих, од она што го
[правиме,
од животот што го живееме.
Сега можам да ги читам
напишани од други раце
и знам дека постои
едно „ние-жени“ во поезијата.

Todas las palabras son antropocéntricas

Digo que el gorrión se acurruca
cuando se baña en arena
para limpiar de parásitos sus plumas.
Desde mi posición humana, dicto
el salvajismo o la ternura
de los animales
con palabras que no significan nada
en la naturaleza.
Todos los animales existen sin nombrarlos
y mueren un poco al hacerlo.

Сите зборови се антропоцентрични

Велам дека врапчето се стуткува
кога се прпелка во песокта
за да ги исчисти пердувите од паразити.
Од мојата човечка позиција, одредувам
што е дивјачко а што нежно
кај животните
со зборови што не значат ништо
во природата.
Сите животни постојат без да ги
[именуваме
и по малку умираат кога го правиме тоа.

Una casa es una casa,

una casa es un derecho
con sus paredes, tuberías,
su agua transparente,
algo de metal en la boca,
un techo sin tejado.

Una casa no son dos casas,
dos casas son una contradicción,
un dilema,
alquilo, vendo,
segunda residencia.

Un piso vacío no es una casa,
es la muda de piel de una serpiente.

Куќата е дом,

домот е право
со сидови, цевки,
просирна вода,
со благ метален вкус во устата,
покрив без кров.

Една куќа не се две куќи,
две куќи се противречност,
дилема,
изнајмувам, продавам,
втор дом.

Празен стан не е дом,
тоа е пресоблекување на змиска кожа.

Превод: Сања Михајловиќ-Костадиновска

Pausa poética

Поетска пауза

Десет песни

од Огнена Никулски

Diez poemas

por Ognena Nikuljski

Будење

Сум се настрвила на себе
со пцости и погрди нечуени
да ми бидат шлаканици
да ме отрезнат, раздрмаат.
Не бидува денот да ми минува
во плач внатре во душата
без крик нанадвор, загушен.
Да извадам и сила и волја
да станам, да се придвижам
без оглед на болката што шета
по сите мои дамари, час онде,
час онаму, насекаде. Мои се,
мене судени, самозададени
од недугавост, од негрижа.
Сè додека сонцето изгрева
и јас го сведочам, да не дадам
болката да надвлее, да умртви.
Да го живеам секој здив
колку и краток да е, недоволен.
Времето сурово одминува,
а крајот на кончето живот незнаен.
Ќе си го ставам напишаново,
со сите пцости и погрди,
на сидовите крај кои минувам
и на огледалото што го одминувам,
за секој случај да потсети,
да разбуричка и изнедри
сила за следни чекори, денови.
Ако некој придодаде некоја,
благодарам.

Despertar

Me he lanzado contra mí misma
con insultos y palabras feroces,
cual bofetadas
que espabilan, que sacuden.
No procede pasar el día
con un llanto dentro del alma,
sin un grito hacia afuera, sofocado.
Sacar fuerza y voluntad
para levantarme, para avanzar,
sin importar el dolor que recorre
todas mis venas, ahora aquí,
ahora allá, en todas partes. Son míos,
a mí destinados, autoimpuestos
por debilidad, por descuido.
Mientras el sol siga saliendo
y yo sea testigo de su luz,
no permitiré que el dolor domine,
[que me adormezca.
Vivir cada aliento,
por breve e insuficiente que sea.
El tiempo pasa, cruel,
y el final del hilo de la vida es incierto.
Pondré estas palabras por escrito,
con todos los insultos y agravios,
en los muros por donde paso
y en el espejo que evito,
para acaso sacar,
revolver y hacer brotar de la memoria,
fuerza para los próximos pasos, los
[próximos días.
Si alguien añade alguna más,
se lo agradezco.

Немост

Не е скрама налегната, стаена
туку корупка исушена, скоравена
оклопот што зборот го гуши,
не му дава да избие в грло
да означи, да бележи, обзнани
трн длабоко зариен да облагне
и товарот да го олесни, поништи.
Сакам барем со ждригавица
да ја пробијам и да си кажам
со право име маките, јанзите.
Трнот да го извадам и за мене
и за другите да би светлина.
Розата да биде роза, убост
Грдоста да биде грдост, мачнина.
Да можам тивко да зевнам
со мирен ум и блага душа
и сонот да ме надвлее
да ме однесе во она место
каде и црвен и црн конец
тага не збираат, не крварат
туку сонцето од зад нив
најавува убаво време.

Mudez

No es una costra reciente, recién formada,
sino una corteza seca, endurecida,
una armadura que asfixia la palabra,
que no le permite subir a la garganta,
significar, marcar, anunciar,
calmar la espina clavada hondo,
aligerar la carga, anularla.
Quisiera al menos con un eructo
romperla y decir,
nombrar con su justo nombre
mis penas, mis angustias.
Sacar la espina, que se haga la luz
para mí y para otros.
Que la rosa sea rosa, belleza.
Que la fealdad sea fealdad, desconsuelo.
Poder bostezar en silencio
con mente serena y alma dulce,
y que el sueño me venza,
me lleve a ese lugar
donde ni el hilo rojo ni el negro
recogen tristeza ni sangran,
sino donde el sol detrás de ellos
anuncia buen tiempo.

Ах, да можев и јас

Ќе ја откинеш, прецветана,
потсушена, неугледна,
и повторно ќе изжили, ќе се разграни
и ќе пушти нежна пупка или две...
и преку нив да ја гали сонцето
и да ја мази месечината, да си се
продолжи.

Зиме се стајува, соголена, стројно
исправена пред ветришта, молњи
и снегови, та измиена од дождот
разлистува, распупува... и
без рожба се раѓа и замирисува...

Ме јадосува што не можам,
не умеам да се изжилам и јас,
во нови пупки

да ме има и кога ќе ме откинат
да се удвојам, утројам...

Туку земја ќе ме покрие
веќе неугледна, ако даде Господ,
или што веќе вака не устроило,
без дамари, без здив, сневидена,
а душата, ако ја има,

некаде незнајно закотвена
или слободна, или потоморена
да остави место за другите...

И признавам, единствен пат
некому завидувам...

ах, таа роза непресушна, вечна!

Ah, si yo también pudiera

La arrancarás, mustia,
marchita, sin brillo,
y volverá a echar raíces, a ramificarse
y a dar uno o dos tiernos capullos...
y a través de ellos la acariciará el sol
y la mimará la luna, para poder
procrearse.

En invierno, desnuda, se aquieta,
se mantiene erguida ante los vientos, los
[relámpagos

y las nieves; y, lavada por la lluvia,
brota en hojas, en capullos... y
sin descendencia renace y perfuma...

Me entristece no poder,
no saber echar raíces yo también,
en nuevos brotes,
existir incluso cuando me arranquen,
duplicarme, triplicarme...

Pero la tierra me cubrirá,
ya sin brillo, si Dios lo permite,
o quien sea que nos hizo así,
sin venas, sin aliento, invisible;
y el alma, si es que existe,
anclada en algún lugar desconocido
o libre, o apaciguada,
dejará espacio para los otros...

Y lo confieso, por única vez
envidio a alguien...

¡ah, esa rosa inagotable, eterna!

Битките ми се потрошија

Го слушам ветрот како наближува,
час како закана, час како нежно милување
по образите, и низ косата и
со трепет исчекувам каква му е
силината, намерата...
лисјата што ги растреперува
не ми ја обзнануваат. И чекам.
Нежно ќе ме допре или ќе налета
како фуртуна да ме избрка
да се засолам зад сидовите
кренати високо како крепост
ништо да не ме допира...
Ќе сака ли дружба или одмерување...
Си го посакувам милувањето...
Но, ако биде одмерување
нека му биде по негово.
Ќе почекам да мине, да ме одмине.
Нема да му застамам да ме бие
по градите, да ми ги крши крилјата.
Доста ми е од битките, простумите.
Ми се потрошија.
Сега битка водам само со себе.
Понекогаш дури и за првиот утриски
чекор.
Светот им го оставам на другите.

Mis batallas se han agotado

Escucho el viento acercarse,
a veces como amenaza, a veces como
[suave caricia
sobre mis mejillas, entre el cabello,
y con estremecimiento espero
cuál será su fuerza, su intención...
las hojas que hace temblar
no me lo revelan. Y espero.
Me rozará con ternura o irrumpirá
como una tormenta para expulsarme,
para que me refugie tras altos muros
alzados como una fortaleza,
para que nada me toque...
Buscará compañía o confrontación...
Deseo la caricia...
Pero si ha de ser confrontación,
que se salga con la suya.
Esperaré a que pase, a que me deje atrás.
No me plantaré para que me golpee el
pecho, para que me rompa las alas.
Estoy harta de batallas, de desafíos.
Se me han agotado.
Ahora solo lucho conmigo misma,
A veces incluso por el primer paso de la
mañana.
El mundo se lo dejo a los demás.

Громовник

Татни, од за мене нигде никаде,
не ми дава да му го видам ни крајот
ни почетокот, ни изворот ни потонот.
Само ми ја раздрмува душата
и ме остава да го исчекувам,
на кратко да ми ја обзнани снагата
и потоа да ми ја заледи крвта со татнежот
што ми ги буди сомнежите,
Ќе удри или ќе одмине.
Ќе се протне ли низ прозорецот
да ми го земе виделото, да ме земе
и потомори некаде под цветовите
што ја наведнале главата пред снагата му.
Знае и во друга лика да се јави
да ме стаписа, да ме зацрни, занеми
кога ќе го препознаам, одгатнам.
И човек и птица и божем самовила.

El tronador

Retumba desde un lugar ignoto para mí,
no me deja ver ni su final
ni su comienzo, ni su origen ni su abismo.
Solo me sacude el alma
y me deja aguardarlo,
para anunciarme por un instante su fuerza
y luego helarme la sangre con el
[estruendo
que despierta mis dudas:
¿golpeará o pasará de largo?
¿Se colará por la ventana
para quitarme la luz, para llevarme
y enterrarme en algún lugar bajo las flores
que inclinan la cabeza ante su poder?
Sabe también presentarse bajo otras
[formas,
para dejarme atónita, ensombrecerme,
[enmudecerme
cuando lo reconozco, cuando lo descifro.
Ave u hombre, o hada, tal vez.

Да одлетам сакам

Пуштете ме да летам,
и вamu и таму и како пијана Мара.
Не ме ставајте во калап
и не мерете ме по аршини исковани
од итри ковачи за да ме скројат
по нивна мерка, несвоја.
Сакам мојот лет да биде само мој,
и крив и прав, како ќе се стокми,
со мафтања на крилјата пораснати
и осилени од радостите, маките
и болештините, та чевлите
да ми ги одглават од асфалтот
врел, црн, растопен и леплив.
Десното да потрепери во божилакот.
левото да се заборави и да го остави
сивилото во недогледот.
И обете, со својата и вештина и неукост
да ме однесат во предели
без зими и без лета, пролетни.
Да уживам тревата додека расте
без поглед да фрла наоколу.
Да дишам спокојно, сама со себе,
Своја.

Quiero volar

Déjenme volar,
aquí y allá, como una loca alegre.
No me pongan en moldes
ni me midan con varas forjadas
por astutos herreros para fabricarme
a su medida, ajena a la mía.
Quiero que mi vuelo sea solo mío,
torcido o recto, como se acomode,
con el batir de alas crecidas
y fortalecidas por las alegrías, las penas
y los dolores, hasta que los zapatos
se despeguen del asfalto
ardiente, negro, derretido y pegajoso.
Que el ala derecha tiemble en el arcoíris,
que el ala izquierda se olvide y deje
la grisura en el horizonte.
Y ambas, con su destreza y su torpeza,
me lleven a parajes
sin inviernos ni veranos, primaverales.
Que disfrute de la hierba mientras crece
sin mirar alrededor.
Que respire en calma, sola conmigo
misma,
Fiel a mí misma.

Имела

Ветришта ме дуваат час вamu, час таму,
ме пореваат, туркаат, вкочануваат.
Со сета сила притискам на тлото
да не се изместам, да не се изгубам,
да не ме подземат како прашинка
и витосаат видвиделија, во небиднина.
Оти немаат абер да стивнат,
Или барем притаат, да здивнам.
Посакувам како липата да пуштам
длабоки корени и надолу и настрана,
да ги извијам и нагоре, на показ,
да ми ја видат силата, инаетот, простумот,
за ништо да не ме изместува, измести.
Но, стаена на едно место, непоревната,
незанишана, непоместена, разгранета,
може никој да не наmine, сврати,
погали, мирисне, одмори крај мене,
та чуму тогаш и корен и стамина.

Mareo

Los vientos me soplan ora aquí, ora allá,
me azotan, me empujan, me entumecen.
Con todas mis fuerzas me aferro a la tierra
para no desplazarme, para no perderme,
para que no me levanten como una mota
[de polvo
y me enrosquen quién sabe dónde, en la
[nada.
Pues no tienen intención de calmarse,
ni siquiera de quietarse para que pueda
[respirar.
Desearía, como el tilo, echar
raíces profundas, hacia abajo y hacia los
[lados,
alzarlas también hacia arriba, a la vista,
para que vean mi fuerza, mi terquedad, mi
[firmeza,
y que nada pueda moverme, desplazarme.
Pero, quieta en un solo lugar, ecuánime,
petrificada, inmóvil, ramificada,
sin que alguien acaso pase, se acerque,
acaricie, perciba mi aroma, descansa junto
[a mí;
¿para qué entonces y raíz y vigor?

Допир

Го сакам милувањето.
и за мене, и од мене.
Тој допир со кожата.
Влакненцата напати се чинат
иглички подредени
во една насока.
И кога ги мазниш легнуваат,
се покоруваат на притисокот,
колку и да е нежен.
Спротивната насока прво те ежи,
па прободува илјада пати одеднаш,
ја трне раката.
Полека ги лизгам прстите
низ нежните, мазни влакна
и со усул истражувам надолу
Ми се заплеткуваат во меки
на места заплеткани, тутки,
се обидувам да ги расплеткам,
да дојдам до кожата, да ја сетам,
да ѝ ја сетам топлината,
да ме разнежни, растопи...
Ледени иглички зариени
во врвовите на прстите,
Ми бега, ми се затскрива,
не ми се подава, не од лутина,
туку ми е недостапна, и се откажувам.
Не мора, ќе ја замислам, засетам
во мислите и ќе галам, галам
до врвно задоволство, сплотеност.

El contacto

Me gustan las caricias,
que me dan y que doy.
Ese contacto con la piel.
El vello cual
agujitas alineadas
en una sola dirección.
Y cuando las acaricias, se inclinan,
se someten a la presión,
por muy suave que sea.
En la dirección contraria, primero te eriza,
luego punza mil veces a la vez,
entumece la mano.
Deslizo lentamente los dedos
entre los finos y suaves pelos
y con cuidado exploro hacia abajo.
Se me enredan en suaves
ovillos, en marañas que
intento desenredar,
para llegar hasta la piel, sentirla,
sentir su calor,
enternecerme, derretirme...
Agujitas heladas clavadas
en las yemas de los dedos.
Se me escapa, se me esconde,
no se me ofrece, no tanto por enojo,
cuanto por inaccesible, y me rindo.
No importa, lo imaginaré, lo evocaré
en mis pensamientos y acariciaré,
[acariciaré
hasta el placer supremo, la unión.

Ведрина

Конечно ја гледам капијата,
не сум веќе на пуст остров
во некое предворје на пеколот.
Ми се вратија и соседите
иако само за 'добар ден'.
Крвта, секавам, ми зажуборува
сè посилено низ дамарите
и не мора веќе да шетам
ко Луда Мара низ собата,
можам да излезам во двор
и да дишам и на уста
без бодежи во градите
и имела во главата.
Со милост ги гледам дрвјата,
хризантемите како им се топат
снежните качулки крај тревата
што срамежливо подсирнува.
Им го слушам појот на птиците
и не сум веќе изгубена
а усната радосно подигрува
во шеретски најавена насмевка.

Luminosidad

Por fin veo la verja,
ya no estoy en una isla desierta
en algún vestíbulo del infierno.
Han vuelto los vecinos,
aunque solo sea para un «buenos días».
La sangre, lo siento, me murmura
cada vez con más fuerza por las venas,
y ya no tengo que pasear
como una loca por la habitación;
puedo salir al patio
y respirar también por la boca
sin punzadas en el pecho
ni mareo en la cabeza.
Miro los árboles con ternura,
los crisantemos, cómo se les derriten
las capuchas de nieve junto a la hierba
que asoma tímidamente.
Escucho el canto de los pájaros
y ya no estoy perdida,
y el labio se eleva alegre
en una sonrisa pícara apenas anunciada.

Невидлива лузна

Дланката знае да погали, залечи
ама стегната во тупаница,
со мазнотијата потоморена,
задушена, омаена, онемена,
остава модрина, а таа,
пак, навидум еднаква со
мачнината во душата,
полека си заминува,
и на допир, и на виделина
како да не била.
Зад себе остава лузна невидлива
да гребе, да драска, да боли
рика внатре низ дамарите
не стивнува со изгрејсонцата
одминати, истрадани.
Со виделото на мислата
повторно се отвора, секој пат
Без капка крв, сува, корава.
Аман.

Cicatriz invisible

La mano sabe acariciar, sanar,
pero cerrada en puño,
con la suavidad marchitada,
sofocada, aturdida, enmudecida,
deja un moretón, y este,
aparentemente igual que
la congoja en el alma,
poco a poco se desvanece,
al tacto y a la vista,
como si no hubiera existido.
Detrás deja una cicatriz invisible
que rasga, que araña, que duele,
ruge por dentro a través de las venas,
no se apaga con los amaneceres
pasados, padecidos.
Con la luz del pensamiento
se abre de nuevo, cada vez,
sin una gota de sangre, seca, endurecida.
Piedad.

Traducción: Ognena Nikuljski

Reseñas

Осврти

Игор Поповски

Дон Кихот повторно во Македонија

(мултимедијален настан „Дон Кихот во Скопје“, Фоаје на НОБ, 21.10.2025)

Да се следат патиштата на Дон Кихот низ македонската култура претставува вистинско задоволство за секој вљубеник во шпанската култура. Траги од авантурите на бесмртниот лик на Сервантес среќаваме насекаде во македонската проза, поезија, драма и во ликовното творештво, со што тој продолжува да живее во нови времиња и во нови контексти. Македонските патувања на Дон Кихот и Санчо Панса испишуваат нови страници во веќе долгата историја на нивниот живот надвор од делото на Сервантес, со што тие уште повеќе се збогатуваат, се актуелизираат и добиваат нова смисла, а со нив и македонската култура во домашни и во светски рамки.

Македонската музика беше едно од тие културни места на кои Дон Кихот поретко можеше да се сретне, сè до мултимедијалниот настан „Дон Кихот во Скопје“, кој се случи на 21 октомври 2025 година во Националната опера и балет, а по повод Националниот ден на Шпанија, 12 октомври. Во преполното фоаје, меѓу веќе добро познатите дела на Владимир Георгиевски, присуствуваме на светската премиера на концертот „Дон Кихот во Скопје“ во авторство на Дијана Имери Илкоска и Дино Имери. Концертот, напишан за гитара (Ади Имери) и пијано (Дино Имери), а во изведба на Камерниот оркестар ИД и под диригентската палка на Дијана Имери Илкоска, е составен од три става: во првиот, Санчо Панса го известува Дон Кихот дека се потребни во Македонија, па по кусото збогување со Дулсинеја, тие тргнуваат на пат; во вториот, јунаците се веќе во Македонија, каде што треба да се борат против неправдите на денешницата, неминовно претставени како ветерници; во третиот, битката со ветерниците е добиена, со помош на танц и на музика, и Дон Кихот заминува, но неговата сенка останува. Наративниот дел (во авторство на Тина Иванова) функционира како дополнение на главниот, музичкиот: концертот суптилно преминува од типичниот шпански ритам кон спој на македонски и шпански мотиви: „Аранхуес“ се среќава со „Со маки сум се родила“, „Малагења“ со „Пајдушко“. Овие елементи наоѓаат целина и смисла токму во контрапункт: различни музички стилови, култури оддалечени и во времето и во просторот, но споени во потрагата по одговори на универзалните проблеми и прашања што го мачат човештвото, при што нивната поврзаност е повеќе изразена преку митот за Дон Кихот, исклучително популарен во македонската култура, отколку преку потпирање на оној Дон Кихот што го среќаваме во романот на Сервантес.

Впечатокот дека сме на некаков крстопат на идеите, културите и уметностите уште повеќе го поткрепуваше изложбата на дела од Владимир Георгиевски, македонскиот уметник кој најдоследно наоѓаше инспирација во ликовите и идеите на Сервантес. Сосема во дослух со мотивскиот стожер на концертот, на избраните дела што беа

околу присутните на концертот, Дон Кихот и Санчо Панса можеа да се видат како во различни контексти, и минати и сегашни, се борат со ветерници од најразличен вид. Во ваква атмосфера, навистина можеше да се почувствува присуството на вонвременските патници Дон Кихот и Санчо Панса, карактеристично шпански, а креативно помакедончени.

Интересно е да се согледа дека дијалогот на македонската култура со овие два лика, поизразен во минатото отколку денес, е сè уште жив и податлив за нови креативни облици, токму како овој концерт. Премиерно изведен во Скопје, тој веќе отпатува за Битола и Париз, а во исчекување сме и на снимката на носач на звук, која, според најавата од авторите, е веќе во постпродукција. И, се разбира, посакуваме уште многу нови изведби.

Don Quijote en Macedonia otra vez

(evento multimedia «Don Quijote en Skopje», antesala de la Ópera y Ballet Nacional, 21.10.2025)

Seguir los caminos de Don Quijote por la cultura macedonia es un auténtico placer para cualquier amante de la cultura española. Huellas de las aventuras del inmortal personaje de Cervantes encontramos por doquier en la literatura macedonia (prosa, poesía, teatro) y en las bellas artes, gracias a las cuales sigue viviendo en nuevos tiempos y nuevos contextos. Los recorridos macedonios de Don Quijote y Sancho Panza escriben nuevas páginas en la ya extensa historia de su vida fuera de la obra cervantina, con lo cual se enriquecen, se actualizan y cobran un nuevo sentido, tanto ellos como la cultura macedonia en términos locales y mundiales.

La música macedonia era uno de esos puntos culturales en los que raras veces se podía divisar Don Quijote, hasta el evento multimedia «Don Quijote en Skopje», que tuvo lugar el 21 de octubre de 2025 en la antesala de la Ópera y Ballet Nacional, con ocasión del Día Nacional de España, 12 de octubre. En la antesala repleta de invitados, entre los ya muy famosos lienzos de Vladimir Georgievski, asistimos al estreno mundial del concierto «Don Quijote en Skopje» de Dijana Imeri Ilkoska y Dino Imeri. El concierto, compuesto para guitarra (Adi Imeri) y piano (Dino Imeri), interpretado por la Orquesta de cámara ID y dirigido por Dijana Imeri Ilkoska, consiste en tres movimientos: en el primero, Sancho Panza le avisa a Don Quijote que se les necesita en Macedonia y, tras una breve despedida de Dulcinea, emprenden el viaje; en el segundo, los héroes ya están en Macedonia, donde han de luchar contra las injusticias de nuestros días, inevitablemente representadas por molinos de viento; en el tercero, tras ganar la batalla contra los molinos de viento, auxiliados por la danza y la música, Don Quijote se marcha, aunque su sombra permanece. La parte narrativa (escrita por Tina Ivanova) sirve de complemento a la parte principal, que es la musical: el concierto pasa sutilmente de los típicos ritmos españoles a una fusión de motivos macedonios y españoles: «Aranjuez» se encuentra con «So maki sum se rodila», «Malagueña» con «Pajduško». Estos elementos encuentran su unidad y sentido precisamente en el contrapunto: diferentes estilos musicales, culturas distantes en el tiempo y el espacio, pero unidas en la búsqueda de respuestas a los problemas universales de la humanidad, expresados más a través del mito de Don Quijote —sumamente popular en la cultura macedonia— que de aquel Don Quijote de la novela de Cervantes.

La impresión de que nos encontramos en una suerte de cruce de ideas, culturas y artes se vio reforzada por la exposición de lienzos de Vladimir Georgievski, el artista macedonio que por excelencia se inspiró en los personajes e ideas cervantinos. De acuerdo con el motivo central del concierto, en las obras seleccionadas que estaban alrededor de nosotros durante el concierto, podíamos ver a Don Quijote y a Sancho Panza en diversos contextos, tanto pasados como presentes, luchando contra diferentes molinos de viento. En tal ambiente, se presentía la presencia de esos pasajeros intemporales, Don Quijote y Sancho Panza, típicamente españoles, pero creativamente «macedonizados».

Es interesante notar que el diálogo de la cultura macedonia con estas dos figuras, más marcado en el pasado que en la actualidad, sigue vivo y abierto a nuevas formas creativas, justo como este concierto. Tras su estreno en Skopje, ya ha viajado a Bitola y a París, y quedamos a la espera de la grabación, que, según han anunciado los autores, ya se encuentra en fase de posproducción. Y, por supuesto, les deseamos muchas más interpretaciones.

Traducción: Igor Popovski

Aportaciones estudiantiles

Студентски прилози

Мајка ми и татко ми стареат

Мајка ми и татко ми стареат. Се обидувам да не размислувам за тоа. Наместо тоа, се трудам да го јадам пополека ручекот што ми го приготвила мајка ми, да го доживеам и запомнам вкусот во устата. Мајка ми и татко ми стареат. Дланките на мајка ми почнуваат да се брчкаат. Се обидувам да се сетам на нејзините беспрекорни раце што мирисаат на сапун и ми ја чешлаат косата кога сум малечка. Секој ден, пополека но и пребргу, моите родители стареат. Се трудам да поминувам повеќе време со нив и скришум ги набљудувам кога не ме гледаат. Започнувам некоја сосема неважна тема само колку да зборувам нешто со нив. Се фаќам себеси како размислувам дали доволно ги запознав, дали нешто пропуштив и дали има време испуштеното да се надомести. Се фаќам себеси како ги потпрашувам за животот пред мене, за нивните родители, за куќата во која пораснале, за пријателите со кои се дружеле, за местата кои ги посетиле, за соништата што не ги оствариле. Ги собирам нивните приказни како ситни парички во касичка кои еден ден ќе ги потрошам кога најмногу ќе ми требаат.

Andrijana Gjorgjevska

prosa breve

Mis padres envejecen

Mis padres envejecen. Intento no pensar en ello. A cambio, intento comer lentamente el almuerzo que mi madre ha preparado, experimentar y retener el sabor en la boca. Mis padres envejecen. Las manos de mi madre empiezan a tener arrugas. Intento recordarlas impecables, despidiendo fragancia de jabón mientras me peinan el pelo siendo niña. Cada día, lenta pero precipitadamente mis padres envejecen. Intento pasar más tiempo con ellos y los observo de soslayo mientras no me miran. Abro un tema irrelevante solo para poder conversar con ellos. Me sorprende a mí misma pensando en si los conocí lo suficientemente, si me perdí algo y si todavía hay tiempo para recuperar lo desperdiciado. Me sorprende preguntándoles sobre la vida que han tenido antes, sobre sus padres, sobre la casa donde crecieron, los amigos que tuvieron, los lugares donde estuvieron, los sueños que se quedaron sin cumplir. Amontono sus historias como monedas en una hucha que un día gastaré cuando más falta me harán.

Traducción: Sanja Mihajlovikj Kostadinovska

Recomendación de lectura: *La única mujer* de Marie Benedict

La autora del libro *La única mujer* es Heather Terrell, conocida como Marie Benedict. Ella escribe sobre mujeres desconocidas que no reciben el respeto que merecen. Mujeres a la sombra de sus maridos y en una sociedad que apoya esa sombra, protagonistas sin oportunidad para mostrar su talento y brillar.

Hedy Lamarr es el personaje principal en uno de sus libros. La autora cuenta la historia de Hedy y todos los horrores que sobrevivió en su vida como una persona judía viviendo durante la Segunda Guerra Mundial.

Al inicio, se narra la carrera de Hedy Lamarr como una actriz en Viena. El libro sigue la presión que llevó a Hedy a casarse con Fritz Mandl. Escrito en un estilo simple, los detalles de su vida se representan sin cubrir la dureza de la violencia y los problemas en el matrimonio. La única cosa positiva en su vida, durante los años de tortura psicológica y física, fue la oportunidad que ella tenía para educarse en temas de ciencia y tecnología.

El nombre del libro se deriva de las situaciones en las que ella era la única mujer en las reuniones políticas y laborales de su marido. Esta frase representa la soledad que ella sintió en su matrimonio y en la esfera intelectual.

Otro de los temas del libro es la Segunda Guerra Mundial, un tema muy complejo. Fue fascinante ver por dentro cómo evolucionó el peor plan de los fascistas contra los judíos. Además, la parte más interesante del libro es que se trata de personas reales de la historia, como Adolf Hitler y Benito Mussolini. Se puede leer acerca de sus reuniones, lo que pensaban y cómo empezó todo.

La segunda parte del libro trata del escape de Hedy a los Estados Unidos. Allí, ella siguió siendo actriz y luego se hizo conocida como «la mujer más hermosa del mundo». Además, durante ese tiempo, ella y un compañero estaban trabajando en un proyecto que serviría para terminar la guerra antes.

Aunque nada de eso está confirmado y no hay una entrevista oficial que confirme toda la realidad de esta historia, el libro parece como si Hedy Lamarr estuviera contando la propia historia de su vida, desvelando muchos detalles que estuvieron en secreto.

Es evidente que su historia es muy triste y trágica. Se cree que su belleza fue el mayor arma, que muchas veces le ayudó a salvarse y sobrevivir. Sin embargo, su belleza le ocasionó problemas, especialmente en la esfera de las relaciones íntimas y amistosas, además de afectar a su éxito en la tecnología y en la ciencia.

A pesar de que su invento fue extremadamente útil y podía contribuir mucho al éxito de los estadounidenses en la guerra, nadie en las autoridades lo tomó en serio. Para ellos era imposible ver más allá de su belleza y creer que una mujer con una apariencia tan atractiva también podía ser inteligente. Por esta razón, debemos recordar y honrar su nombre porque su concepto de 'salto de frecuencia' más tarde sirvió como base para el desarrollo de tecnologías avanzadas como el wifi, el Bluetooth y el GPS.

Sus contribuciones a la ciencia tecnológica fueron ignoradas durante décadas. Hedy Lamarr recibió su primer reconocimiento importante en 1997 y fue incluida en el Salón Nacional de la Fama de los Inventores en 2014.

Es por ello que ¡recomiendo leer este libro!

Книжевна препорака: „Единствената жена во просторијата“ од Мари Бенедикт

Авторката на книгата „Единствената жена во просторијата“ е Хедер Терел, позната како Мари Бенедикт. Таа пишува за жени кои не ја добиваат заслужената почит. Жени кои се во сенка на своите сопрузи, во општество што ја поддржува таа сенка, протагонистки без можност да го покажат својот талент и да блеснат.

Хеди Ламар е главниот лик во една од нејзините книги. Авторката ја раскажува приказната за Хеди и сите ужаси што ги преживеала во својот живот, како Еврејка која живеела за време на Втората светска војна.

На почетокот се раскажува кариерата на Хеди Ламар како актерка во Виена. Книгата го следи притисокот што ја принудува Хеди да се омажи за Фриц Мандл. Напишана е во едноставен стил, а деталите од нејзиниот живот се прикажани без да се прикрие суровоста на насилството и проблемите во бракот. Единственото позитивно нешто во нејзиниот живот, за време на годините на психолошки и физички терор, била можноста да се образува во областа на науката и технологијата.

Насловот на книгата произлегува од ситуациите во кои таа била единствената жена во просторијата за време на политичките и на работните состаноци на нејзиниот сопруг. Оваа фраза ја претставува осаменоста што таа ја чувствувала во бракот и во интелектуалната сфера.

Друга од темите на книгата е Втората светска војна, која, исто така, е многу сложена тема. Беше фасцинантно да се следи одвнатре како се развивал најзлогбниот план на фашистите против Евреите. Дополнително, најинтересниот дел од книгата е што се опфатени реални личности од историјата, како Адолф Хитлер и Бенито Мусолини. Можеме да читаме за нивните состаноци, што мислеле и како започнало сè.

Вториот дел од книгата го опишува бегството на Хеди во Соединетите Американски Држави. Таму, таа продолжила да биде актерка и подоцна станала позната како „најубавата жена во светот“. Исто така, во тој период, таа и еден колега работеле на проект што требало да помогне војната да се заврши порано.

Иако ништо од тоа не е потврдено и нема официјално интервју што ја потврдува целата вистинитост на оваа приказна, книгата изгледа како Хеди Ламар самата да ја раскажува приказната за својот живот, откривајќи многу детали што дотогаш биле во тајност.

Очигледно е дека нејзината приказна е многу тажна и трагична. Се верува дека нејзината убавина била нејзиното најголемо оружје, кое често ѝ помогнало да се спаси и да преживее.

Но, нејзината убавина ја чинела многу, особено во сферата на интимните и пријателските односи, а, исто така, го засегнала и нејзиниот успех во технологијата и науката. И покрај тоа што нејзиниот изум бил исклучително корисен и можел да придонесе многу за успехот на Американците во војната, никој од надлежните не го сфатил сериозно. За нив било невозможно да погледнат подалеку од нејзината убавина и да поверуваат дека таквата женска појава може да биде и интелигентна. Поради тоа, мора да го паметиме и да го почитуваме нејзиното име, бидејќи нејзиниот концепт на „фреквентен скок“ подоцна служел како основа за развој на напредни технологии како Wi-Fi, Bluetooth и GPS.

Нејзините придонеси во технолошката наука биле игнорирани со децении. Хеди Ламар го добила своето прво големо признание во 1997 година и била вклучена во Националната сала на славните пронаоѓачи во 2014 година.

Затоа, ви препорачувам да ја прочитате оваа книга!

Превод: Теона Краљевска

Ilustraciones digitales

Дигитални илустрации







Magdalena Zlatanovska

Магдалена Златановска

Sobre los autores

За авторите

Teresa Soto Tafalla



Teresa Soto Tafalla (Murcia, 1992). Es traductora literaria y profesional del libro. Su formación universitaria fue un doble grado de Traducción y Lenguas Modernas por la Universidad Nebrija, en Madrid, dentro del cual realizó una estancia académica en Carleton University (Ottawa, Canadá), centrada en Estudios Culturales y Análisis del Discurso. Su trayectoria profesional comenzó en el ámbito de la traducción, trabajando tanto en empresas como de manera independiente.

En 2019 se incorporó como socia a Ubú Libros, librería cultural de Granada especializada en poesía, teatro y literaturas del mundo. Desde allí impulsó, junto a Marian Recuerda, una intensa programación de actividades culturales, clubes de lectura y encuentros literarios, colaborando con instituciones y proyectos como Granada Ciudad de la Literatura UNESCO.

Tras completar un posgrado en Edición Profesional, retomó su dedicación exclusiva a la traducción literaria y cultural. Ha traducido del inglés y del francés novelas, ensayos y obras de correspondencia para distintas editoriales españolas, además de promover iniciativas como Lateral Libros, un proyecto de librería efímera vinculado al arte y la cultura contemporáneos. También ha colaborado como docente invitada en la Facultad de Traducción de la Universidad de Granada.

Vedran Dizdarevikj



Vedran Dizdarevikj (Skopje, 1992). Se graduó en 2015 en el Instituto de Pedagogía de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Santos Cirilo y Metodije de Skopje. En 2016 inició sus estudios en el Instituto de Literatura General y Comparada de la Facultad de Filología Blaže Koneski donde se graduó en 2020, obteniendo el título de licenciado en Filología con especialización en Literatura General y Comparada.

En 2015 comenzó los estudios de Máster en Estudios Interculturales en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Skopje. En 2018 defendió su tesis de maestría, titulada *Análisis histórico-cultural del proyecto Skopje 2014*. En 2020 ingresó en la Escuela de Doctorado de la Universidad Santos Cirilo y Metodije, en el programa de Ciencias de la Literatura, donde presentó la tesis doctoral titulada *Las especificidades del campo literario en la teoría de Pierre Bourdieu*. La tesis fue realizada bajo la dirección de la profesora Dra. Slavica Srbínovska y defendida en 2024, obteniendo el grado de doctor en Humanidades, en el área de Ciencias de la Literatura, con especialización en Literatura General y Comparada.

Actualmente trabaja como profesor asistente en el Departamento de Literatura General y Comparada de la Facultad de Filología Blaže Koneski.

Pablo Arraigada



Pablo Arraigada (San José (Entre Ríos), 1985). Licenciado en Letras y Profesor en Enseñanza Media y Superior por la UBA. Investiga para su tesis doctoral sobre literatura partisana como género literario en el territorio yugoslavo durante la Segunda Guerra Mundial. Además, otros de sus ejes de estudios son la figura del exilio durante la Guerra de Bosnia, los movimientos de avant-garde en la península balcánica y la voz en la poesía eslovena actual del movimiento LGTTNBQ+. Ha dictado seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), y también fue invitado a dictar charlas en la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad de Liubliana (Eslovenia) y la Universidad de Zadar (Croacia).

Ha formado parte de la editorial A pasitos del fin de este mundo, donde dirigió las colecciones Eslavanguardia y Biblioteca eslovena. Ha traducido del esloveno al español a Srečko Kosovel (*La risa del rey del Dadá*), Josip Murn (*Romance primaveral y otros poemas*), Uroš Prah (*Silenciempuje*) y Peter Semolič (*Ahora miro la otra orilla*), y del serbio a Radoje Domanović (*El líder y otros cuentos*). También corrigió y revisó la traducción desde el búlgaro al español de *Septiembre*, de Geo Milev. A su vez, ha realizado distintas traducciones desde el serbio, el croata, el esloveno, el búlgaro y el macedonio para distintas revistas y publicaciones.

Por otra parte, ha publicado los poemarios *Sustancia* (2013), *El mundo* (2014), *El vacío* (2016) y *Diccionario del fin* (2022). En el año 2019, fue invitado al Festival de Poesía de Otoño de Smederevo, en Serbia, en cuyo marco se publicó una antología de sus poemas traducidos al español, *Beleške* (Apuntes).

Edurne Batanero



Edurne Batanero (Madrid, 1995). Ha estudiado artes y trabajo social. Es de La Prospe (Madrid), escribe desde San Juan y pasa mucho tiempo en el transporte público. Su primer poemario publicado, *Infancia es una fruta*, ganó el Premio de Poesía Joven de Vaso Roto en 2024, y *Las posibilidades* es su segundo poemario, sobre la juventud actual, la situación de crisis y las vidas que se rasgan permanentemente sin terminar de romper, Premio de Poesía Crítica Álvaro Tejero Barrio 2024. Actualmente coordina la antología *Poemas habitables* sobre el problema de la vivienda que verá la luz en mayo de 2026.

Ha participado en el encuentro Voces del Extremo y Vociferio, y publicado poemas en las antologías *Todas nuestras ancestras*, *146 Voces para que nunca nadie*, *La balada del río fresquillo*, y revistas como *Casapais*, *Turia*, *Águila del Cáucaso*, *Thalamus* y *Luminaria*.

Realiza activismo, trabaja con infancias en riesgo, y lo considera, como a la literatura, una parte inseparable de sí. Define su forma de relacionarse con el mundo como leer, involucrarse y escribir.

Ognena Nikuljski



Ognena Nikuljski (Skopje, 1951) estudió Lengua y Literatura Españolas en la Universidad Católica de Lima (Perú), donde obtuvo el doctorado con una tesis dedicada a la obra de Jorge Luis Borges. Desarrolló la mayor parte de su carrera profesional en la Facultad de Filología Blaže Koneski de la Universidad Santos Cirilo y Metodij de Skopje, donde impartió clases de lengua española, literatura y traducción entre 1981 y 2014. Durante muchos años fue la única profesora de español de la Facultad y participó activamente en la creación y el desarrollo de los estudios de Lengua y Literatura Españolas.

Además de su labor docente, Nikuljski es coautora del primer y único manual de español publicado en Macedonia, *¡Hablemos español! 1* (2004), autora del libro *I dzirka i prodzirka* (И сирка и просирка) (2024) y de numerosos trabajos científicos dedicados a la literatura española e hispanoamericana.

Su labor como traductora ocupa un lugar central en su trayectoria profesional. Desde hace casi cinco décadas traduce del español al macedonio obras de autores clásicos y contemporáneos de España e Hispanoamérica, y ejerce asimismo como traductora e intérprete profesional y jurada. Es una de las fundadoras de la Asociación de Traductores e Intérpretes de la República de Macedonia del Norte, de la que fue presidenta durante muchos años.

Igor Popovski

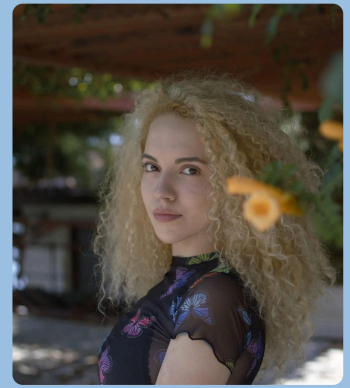


Igor Popovski (Skopje, 1989) se licenció en Lengua y Literatura Inglesas con Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Filología Blaže Koneski de la Universidad Santos Cirilo y Metodij de Skopje, donde también obtuvo el título de Máster en Humanidades, en el área de la literatura. En 2025, en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, defendió la tesis doctoral *La recepción de la obra de Miguel de Cervantes y de la literatura española del Siglo de Oro en la literatura y la cultura macedonias contemporáneas*, bajo la dirección de la profesora Dra. Jasna Stojanović.

Actualmente trabaja como profesor asistente de Literatura Española en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Facultad de Filología de la Universidad de Skopje, donde imparte asignaturas relacionadas con las literaturas hispánicas y la traducción. Paralelamente a su labor docente, desarrolla investigaciones en los ámbitos de los estudios hispánicos, los estudios cervantinos, la literatura comparada y la traductología, con especial interés por la recepción y la traducción de la literatura española en el contexto macedonio.

Se dedica a la traducción literaria desde sus años de estudiante. Traduce del español y del inglés al macedonio, y entre sus traducciones más destacadas figuran obras de Antonio Machado y cuatro novelas de Mario Vargas Llosa. Por sus traducciones de *Elogio de la madrastra* y *La fiesta del Chivo* fue galardonado con los premios Pluma de Oro y Vanga Čašule. Asimismo, traduce poesía, antologías y contenidos audiovisuales. Desde 2017 es miembro activo de la Asociación de Traductores e Intérpretes de la República de Macedonia del Norte.

Andrijana Gjorgjeska



Andrijana Gjorgjeska (Kumanovo, 1998) es escritora y presidenta del Club Literario Juvenil de Kumanovo. Es autora del libro de relatos *Detrás de lo evidente* (2022). En 2024 se graduó en Criminalística por la Facultad de Seguridad de Skopie, perteneciente a la Universidad San Clemente de Ohrid. Desde 2025 cursa estudios en el Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filología Blaže Koneski de Skopie. Además del español, domina el inglés y el francés.

Teona Kraljevska



Teona Kraljevska (Kumanovo, 2004) es estudiante de tercer curso del Grado en Lengua y Literatura Inglesas. Desde hace dos años, asiste regularmente a las clases y actividades de Lengua Española en la Facultad de Filología Blaže Koneski de la Universidad de Skopie. Es una apasionada de la literatura clásica, así como de la ficción contemporánea e histórica. Además del español y el inglés, tiene conocimientos de italiano y portugués.

Magdalena Zlatanovska



Magdalena Zlatanovska (Skopie, 2006) es artista y estudiante de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Filología Blaže Koneski de la Universidad Santos Cirilo y Metodios de Skopie. Le gusta estudiar y le apasiona la historia universal y la evolución de las civilizaciones y las lenguas.

Тереса Сото Тафаља



Тереса Сото Тафаља (Мурсија, 1992) е книжевна преведувачка и професионалка во областа на издаваштвото. Завршила додипломски студии по Преведување и современи јазици на Универзитетот Небриха во Мадрид, при што дел од студиите поминала на Универзитетот Карлтон во Отава (Канада), каде што се специјализирала за културолошки студии и анализа на дискурсот. Својата професионална кариера ја започнала во областа на преведувањето, работејќи и во компании и како самостојна преведувачка.

Во 2019 година станала партнерка во книжарницата „Убу Либрос“, културна книжарница во Гранада специјализирана за поезија, драмска книжевност и светска литература. Заедно со Маријан Рекуерда иницирала богата програма на културни настани, читателски клубови и книжевни средби, соработувајќи со институции и проекти како „Гранада – Град на литературата на УНЕСКО“.

По завршувањето на постдипломските студии по професионално издаваштво, повторно целосно се посветила на книжевното и културното преведување. Од англиски и француски јазик превела романи, есеи и збирки преписка за повеќе шпански издавачки куќи, а истовремено ги поттикнува и иницијативите како „Латерал Либрос“, проект за привремена книжарница поврзан со современата уметност и култура. Исто така, била ангажирана како гостин-предавач на Факултетот за преведување при Универзитетот во Гранада.

Ведран Диздаревиќ



Ведран Диздаревиќ (Скопје, 1992). Во 2015 дипломирал на Институтот за педагогија на Филозофскиот факултет во Скопје, УКИМ. Во 2016 година, пак, се запишал на Институтот за општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, на кој дипломирал во 2020 и се стекнал со звање дипломиран филолог по општа и компаративна книжевност.

Во 2015 година се запишал на постдипломски студии од областа на интеркултурните студии при Филозофскиот факултет и во 2018 година го одбрал магистерскиот труд под наслов „Културно-историска анализа на Проектот Скопје 2014“. Во 2020 година се запишува на Докторската школа на УКИМ на смерот за Наука за книжевноста и ја пријавува докторската теза под наслов „Спецификите на полето на книжевноста во теоријата на Пјер Бурдје“, која ја изработил под менторство на проф. д-р Славица Србиновска и ја одбрал во 2024 година, стекнувајќи се со научниот назив доктор по хуманистички науки-Наука за книжевност-Општа и компаративна книжевност.

Во моментот работи како доцент на Катедрата за општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“.

Пабло Араигада



Пабло Араигада (Сан Хосе (Ентре Риос), 1985) е дипломиран филолог и професор за средно и високо образование на Универзитетот во Буенос Аирес (UBA). Во рамките на своите докторски студии истражува за партизанската литература како книжевен жанр на територијата на Југославија за време на Втората светска војна. Меѓу неговите истражувачки интереси се и темите за егзилот за време на војната во Босна, авангардните движења на Балканот, како и гласот во современата словенечка поезија на LGBTQ+ движењето. Држел семинари на Филозофскиот факултет при Универзитетот во Буенос Аирес, а како гостин-предавач бил поканет и на Националниот универзитет во Кордоба, Универзитетот во Љубљана (Словенија) и Универзитетот во Задар (Хрватска).

Бил дел од издавачката кука „А паситорс дел фин де есте мундо“ (A pasitos del fin de este mundo), каде што ги уредувал едициите „Еславангарија“ (Eslavanguardia) и „Словенечка библиотека“ (Biblioteca eslovena). Од словенечки на шпански ги превел делата на Срејко Косовел („Смеата на кралот на дадаизмот“), Јосип Мурн („Пролетна романса и други песни“), Урош Прах (*Silenci(e)mpuje*) и Петер Семолик („Сега го гледам другиот брег“), а од српски го превел Раде Домановиќ („Водачот и други раскази“). Исто така, ја коригирал и ревидирал преводната верзија од бугарски на шпански на поемата „Септември“ од Гео Милев. Покрај тоа, преведувал од српски, хрватски, словенечки, бугарски и од македонски јазик за различни списанија и публикации.

Автор е и на поетските збирки „Супстанција“ (2013), „Светот“ (2014), „Празнината“ (2016) и „Речник за крајот“ (2022). Во 2019 година бил поканет на Есенскиот поетски фестивал во Смедерево (Србија), во чии рамки била објавена антологија од негови песни преведена на шпански „Белешки“.

Едурне Батанеро



Едурне Батанеро (Мадрид, 1995) студирала уметност и социјална работа. Потекнува од населбата Ла Проспе (Мадрид), пишува од Сан Хуан и поминува голем дел од времето во јавниот превоз. Нејзината прва објавена поетска збирка, *Детството е овошје*, ја доби Наградата за млада поезија на издавачката кука „Васо рото“ (Vaso Roto) во 2024 година. „Можности“ е нејзината втора поетска збирка, посветена на современата младина, кризата и животите што постојано се распарчуваат без никогаш целосно да се скршат, за која ја доби Наградата за критичка поезија „Алваро Техеро Барио“ за 2024 година. Во моментот ја координира антологијата „Песни за живеење“ (*Poemas habitables*), посветена на проблемот со домувањето, чие објавување е најавено за мај 2026 година.

Учествувала на книжевните средби „Гласови од маргината“ (*Voces del Extremo*) и „Вревеж“ (*Vociferio*), а нејзини песни се објавени во антологиите „Сите наши женски предци“ (*Todas nuestras ancestras*), „146 за никогаш никој“ (*146 Voces para que nunca nadie*) и „Балада за реката Фрескиљо“ (*La balada del río Fresquillo*), како и во списанијата „Касапаис“ (*Casapaís*), „Турија“ (*Turia*), „Агила дел Каукасо“ (*Aguila del Cáucaso*), „Таламус“ (*Thalamus*) и „Луминарија“ (*Luminaria*).

Активно се занимава со општествен активизам и работи со деца изложени на ризик, што, исто како и книжевноста, го смета за неразделен дел од сопствениот идентитет. Својот однос кон светот го определува преку три глаголи: да чита, да се вклучува и да пишува.

Огнена Никулски



Огнена Никулски (Скопје, 1951) студирала шпански јазик и книжевност на Католичкиот универзитет во Лима, Перу, каде што докторира со труд посветен на творештвото на Хорхе Луис Борхес. Најголемиот дел од својата професионална кариера го поминува на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, каде што од 1981 до 2014 година предава шпански јазик, книжевност и преведување. Долги години е единствен предавач по шпански јазик на Факултетот и активно учествува во воспоставувањето и развојот на студиите по шпански јазик и книжевност.

Покрај наставната работа, Никулски е коавторка на првиот и единствен учебник по шпански јазик во Македонија, *¡Hablemos español! 1* (2004), авторка на книгата *И сирка и просирка* (2024) и на повеќе научни трудови од областа на шпанската и хиспаноамериканската книжевност.

Посебно значајна е нејзината преведувачка дејност. Речиси пет децении преведува од шпански на македонски јазик, пренесувајќи дела од класични и современи шпански и хиспаноамерикански автори, а работи и како стручен и судски преведувач и толкувач. Таа е и една од основачите на Здружението на преведувачите и толкувачите на Република Северна Македонија, каде што долги години ја извршувала функцијата претседател.

Игор Поповски

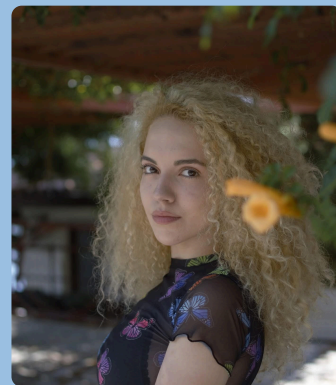


Игор Поповски (Скопје, 1989) дипломирал англиски јазик и книжевност со шпански јазик и книжевност и магистрирал на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Докторирал на Филолошкиот факултет во Белград, каде што ја одбранил докторската дисертација „Рецепцијата на творештвото на Мигел де Сервантес и на шпанската книжевност на Златните векови во современата македонска книжевност и култура“, под менторство на проф. д-р Јасна Стојановиќ.

Во моментов работи како доцент по шпанска книжевност на Катедрата за романски јазици и книжевности при Филолошкиот факултет во Скопје, каде што предава предмети од областа на хиспанските книжевности и преведувањето. Покрај наставната дејност, Поповски се занимава и со научни истражувања од областа на хиспанистика, сервантистика, компаративна книжевност и традуктологија, со особен интерес за рецепцијата и преведувањето на шпанската книжевност во македонски контекст.

Со книжевен превод се занимава од студентските денови. Преведува од шпански и од англиски на македонски јазик, а меѓу неговите најзначајни преводи се делата на Антонио Мачадо и четири романи од Марио Варгас Љоса. За преводите на *Пофалба на макеата* и *Празникот на Прчот* е добитник на наградите „Златно перо“ и „Ванѓа Чашуле“, а преведува и поезија, антологии и аудиовизуелни содржини. Од 2017 година е активен член на Здружението на преведувачите и толкувачите на Република Северна Македонија.

Андријана Ѓорѓеска



Андријана Ѓорѓеска (Куманово, 1998) е писателка и претседателка на Книжевниот клуб на млади во Куманово. Авторка е на збирката раскази „Зад очигледното“ (2022). Во 2024 година дипломира на Факултетот за безбедност во Скопје, при Универзитетот „Св. Климент Охридски“, на отсек Криминалистика. Од 2025 година е студентка на Катедрата за шпански јазик и книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Покрај шпанскиот, активно ги владее англискиот и францускиот јазик.

Теона Краљевска

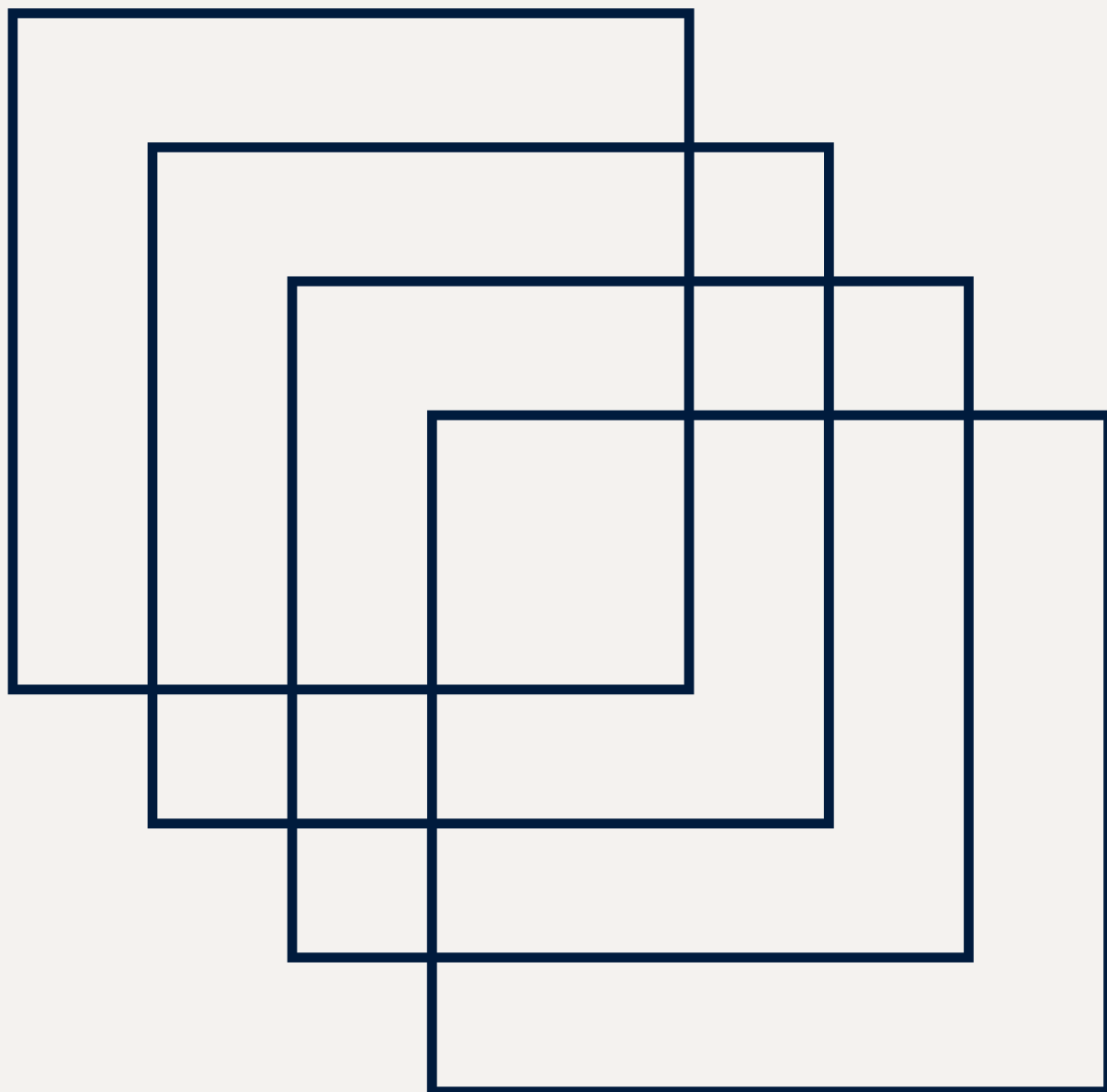


Теона Краљевска (Куманово, 2004) е редовна студентка на трета година додипломски студии на Катедра за англиски јазик и книжевност. Две години редовно присуствува и следи предавања и активности на шпански јазик. Обојавател е на класичната литература, како и современа и историска фикција. Освен шпанскиот и англискиот јазик, ги познава и италијанскиот и португалскиот јазик.

Магдалена Златановска



Магдалена Златановска (Скопје, 2006) е уметница и студентка по шпански јазик и книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје. Нејзини интереси се светската историја, развојот на цивилизациите и јазиците, како и постојаното стекнување нови знаења.



ISSN 3142-6387