

Traducción y poesía: dos caras de la misma resistencia

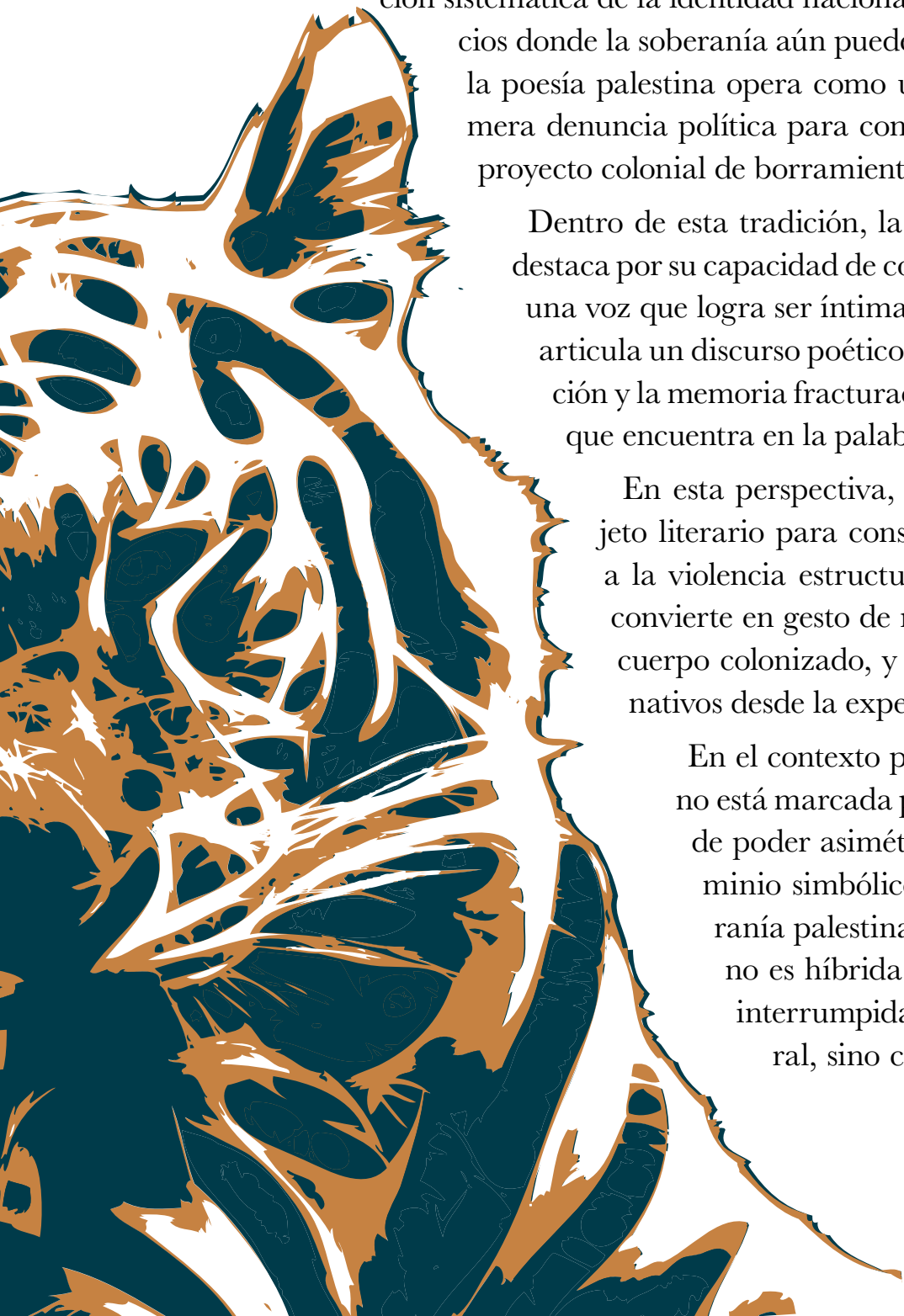
Azael Abisaí Contreras López

La poesía palestina contemporánea se escribe desde un territorio en disputa geográfico y simbólico. En un contexto de genocidio documentado, ocupación militar, desplazamiento forzado y negación sistemática de la identidad nacional, el lenguaje se convierte en uno de los pocos espacios donde la soberanía aún puede ejercerse. Lejos de ser un ejercicio estético aislado, la poesía palestina opera como una forma de resistencia cultural que trasciende la mera denuncia política para convertirse en acto de afirmación ontológica frente al proyecto colonial de borramiento sistemático.

Dentro de esta tradición, la obra del poeta Najwan Darwish (Jerusalén, 1978) destaca por su capacidad de condensar la experiencia palestina contemporánea en una voz que logra ser íntima y colectiva. En *Nada más que perder* (2024), Darwish articula un discurso poético atravesado por las coordenadas del exilio, la ocupación y la memoria fracturada, pero también por una voluntad de supervivencia que encuentra en la palabra escrita su forma más radical de permanencia.

En esta perspectiva, *Nada más que perder* trasciende su condición de objeto literario para constituirse como acto de supervivencia poética frente a la violencia estructural del colonialismo contemporáneo. Su poesía se convierte en gesto de recuperación simbólica: del territorio usurpado, del cuerpo colonizado, y de la posibilidad misma de imaginar futuros alternativos desde la experiencia de la pérdida radical.

En el contexto palestino, la relación entre colonizador y colonizado no está marcada por un intercambio cultural, sino por una estructura de poder asimétrica que busca el desplazamiento forzado, el exterminio simbólico y físico, y la eliminación de todo rastro de soberanía palestina. Frente a esta realidad, la voz poética de Darwish no es híbrida en términos celebratorios: es fragmentada, herida, interrumpida, pero no como resultado de una negociación cultural, sino como consecuencia directa del trauma colonial. Sus



textos emergen desde lo que Gayatri Spivak conceptualiza como “violencia epistémica”: ese proceso mediante el cual los discursos hegemónicos no solo silencian sistemáticamente a los sujetos colonizados, sino que estructuralmente impiden que su habla sea reconocida como legítima, reduciéndola al ruido o la irracionalidad (2003).

Darwish escribe desde esa posición de desposesión radical. Sus poemas evidencian esta tensión: una batalla constante entre el deseo de testimoniar y la imposibilidad estructural de ser escuchado dentro de los marcos interpretativos dominantes:

Me expulsarán de la ciudad
antes de que caiga la noche: alegarán
que me negué a pagar por el aire.
Me expulsarán de la ciudad
antes de que llegue la noche: alegarán
que no pagué rentas por el sol
ni cuotas por las nubes.
[...]
Me expulsarán a la vez de la existencia y de la nada
porque nací para existir.
Me expulsarán.

El poema condensa la lógica absurda pero implacable del despojo colonial: la criminalización de la existencia misma, donde respirar se convierte en delito y nacer en acto de resistencia. Es ante esta violencia que la poesía de Darwish actúa como una interrupción profunda del discurso hegemónico. No se trata de encontrar lugar dentro de las narrativas dominantes, sino de crear espacios alternativos donde la experiencia palestina pueda articularse en sus propios términos sin la necesidad de mediar o traducir a los términos del ente colonizador.

En *Cultura e imperialismo*, Edward W. Said argumenta que “el poder de narrar o de impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos. Más importante aún: los grandes relatos de emancipación e ilustración movilizaron a los pueblos en el mundo colonial para alzarse contra la sujeción del imperio y desprenderse de ella” (2018). Es decir que, lejos de ser un terreno neutral, los productos culturales participan activamente en la reproducción o cuestionamiento de las estructuras hegemónicas. La cultura se convierte entonces en trinchera discursiva, no para erigir una identidad palestina inmutable, sino para sostener una narrativa en disputa permanente contra estos relatos hegemónicos. Esta tensión entre afirmación y negación se materializa de manera clara en uno de sus poemas en el que se escenifica la imposibilidad del reconocimiento bajo condiciones coloniales:

A veces me asomo al espejo y veo
el ideal por el que lucho,
el salvador valiente que estoy esperando,
veo un hilo de hermosura que ondea
como un río de nobleza.
Pero inmediatamente me digo:
calla y mira a otra parte,
Narciso rodeado de mentiras sionistas,
de muros y controles que se alzan a tu alrededor.
Calla
y aparta la mirada
de esa presunta belleza.

El espejo, ese espacio clásico en la que el sujeto se constituye sujeto, se transforma en lugar de quiebre: la imagen de dignidad (“el ideal por el que lucho”) es inmediatamente interrumpida por la realidad material del encierro (“muros y controles”). La referencia a Narciso no es gratuita: el mito clásico se invierte para mostrar cómo el colonialismo convierte la autocontemplación en trampa y a la belleza propia en mentira que debe ser negada para sobrevivir.

Darwish no escribe desde una posición externa al conflicto, contemplando la violencia colonial desde una distancia crítica; por el contrario, su voz emerge desde el epicentro mismo de la herida. Esta ubicación no reduce su poesía a literatura testimonial o de denuncia, la potencia como forma específica de reconfigurar el lenguaje frente a la imposición colonial de una verdad única y totalizante.

Como plantea Said, las culturas subalternizadas pueden articular contradiscursos capaces de desestabilizar los relatos dominantes desde sus propias coordenadas epistemológicas (2018). La obra de Darwish cumple precisamente esta función: no se limita a sobrevivir culturalmente, sino que reescribe y desafía el orden establecido desde una voz que, aunque atravesada por el trauma, se niega sistemáticamente a la subordinación. En sus textos, la resistencia cultural no opera como preservación nostálgica del pasado, sino como una construcción donde la palabra palestina recupera su capacidad de nombrar el mundo.

En este entendido, resulta imperativo destacar la labor de traducción que Juan José Vélez Otero, poeta y traductor español, ha logrado para la coedición de *Nada más que perder* entre la Universidad Autónoma de Nuevo León y Vaso Roto Ediciones en la colección *El oro de los tigres* en su decimotercera emisión. Esta colaboración editorial va un paso más allá de la mera difusión literaria para constituirse como proyecto político-cultural que conecta las experiencias de resistencia palestina con los contextos hispanoablantes. Como señala Rey Chow, en contextos poscoloniales la traducción no puede reducirse a un ejercicio técnico, sino que debe entenderse como una "práctica interlingüística: el intercambio de ideas, creencias e informaciones entre lenguas (y culturas) diferentes" (2008). Bajo esta perspectiva, el

trabajo de Vélez Otero opera como un acto de resistencia cultural, desterritorializando la palabra palestina y reinscribiéndola en geografías simbólicas donde resuena con otras luchas anticoloniales.

Lawrence Venuti ha planteado la necesidad de una traducción visible: una práctica traductora que no se oculte tras la ilusión de transparencia lingüística, sino que revele explícitamente las tensiones culturales, políticas e ideológicas implicadas en todo acto de mediación entre lenguas (1995). Siguiendo esta perspectiva, la traducción de Vélez Otero no puede ni debe aspirar a la neutralidad; por el contrario, debe asumir conscientemente su posición como forma específica de intervención cultural: un modo de trasladar la experiencia palestina al mundo hispanohablante sin diluir sus conflictos ni suavizar las contradicciones que la constituyen.

Traducir desde el árabe, lengua que ha sido históricamente marginalizada y exotizada en los imaginarios occidentales, implica desafiar los sistemas dominantes de representación que configuran lo árabe como amenaza geopolítica, como otredad radical o como objeto prioritario de vigilancia. En este contexto, la traducción opera como gesto de desterritorialización lingüística: desplaza la palabra palestina desde su encierro geopolítico hacia nuevas geografías simbólicas, permitiendo que circule en espacios donde puede resonar con experiencias locales de resistencia, sin por ello borrar o neutralizar la violencia colonial específica que la origina.

Traducir poesía palestina en este momento histórico (en medio de un genocidio documentado, sostenido y deliberadamente silenciado por los medios occidentales hegemónicos) no puede constituir un acto ingenuo ni neutral. El traductor se transforma necesariamente en actor político cuya labor implica tomar partido, incluso cuando no lo declare explícitamente o pretenda refugiarse en supuestas neutralidades profesionales.

Vélez Otero, al asumir la traducción de *Nada más que perder*, se posiciona como alguien que no solo media entre lenguas, sino que participa activamente en la circulación de un discurso de resistencia. Sus decisiones traductológicas (qué términos preservar o adaptar, qué referencias culturales mantener o contextualizar, qué registro utilizar para trasladar la voz del original) configuran una ética de la traducción que puede oscilar entre la complicidad inconsciente con el poder hegemónico y la solidaridad consciente con los pueblos subalternizados.

En el caso específico de *Nada más que perder*, resulta crucial analizar no solo qué se traduce, sino quién traduce, desde dónde se traduce y con qué criterios interpretativos se aborda el texto fuente. Cada decisión traductológica afecta directamente la manera en que el lector hispanohablante construye su relación con la experiencia palestina y, por extensión, con el conflicto geopolítico que la determina.

Traducir, entonces, implica decidir cómo y desde dónde leer a Palestina en español. Y esta decisión, lejos de ser meramente filológica o estilística, constituye una postura ética y política que puede abrir caminos de comprensión solidaria o perpetuar las distancias epistémicas que sostienen la indiferencia ante el sufrimiento palestino.

Dejando claro lo anterior, es decir, que la poesía de Najwan Darwish opera como forma de resistencia desde la subalternidad y que su traducción al español constituye un acto político en sí mismo, resulta necesario adentrarse ahora en las estrategias poéticas específicas que hacen de *Nada más que perder* una obra relevante.

En el libro, la toponimia se erige como acto de resistencia poética: pronunciar el nombre de un lugar es reclamar su existencia frente a la ocupación, invocar su memoria contra el olvido sistemático:

Conduzco por lo que ha quedado
de las colinas de Birzeit
y me acuerdo de tu voz:
[...]
La oigo cada vez que veo las colinas
suplicando ayuda.

Las colinas de Birzeit no constituyen un simple paisaje contemplado desde la carretera: son punto de anclaje afectivo. El yo lírico fusiona la geografía de Cisjordania ocupada con el lamento humano. El terreno se convierte en testigo y víctima; la geografía en experiencia corporal, emocional, estética.

En otro poema, encontramos un gesto en el que nombrar (a Sión) adquiere una dimensión abiertamente política:

Tengo en mi cabeza un poema sobre Sión,
esa pequeña montaña mía,
la desventurada entre todas las colinas de Jerusalén,
la que descansa en una almohada de lágrimas,
la que duerme siempre entre lamentos.

50

La ternura del lenguaje contrasta con la urgencia política que se revela inmediatamente:

Y si no escribo esto
los sionistas
habrán ganado.
De no poder escribir esto,
los sionistas me habrán asesinado.

La escritura se transforma en acto de supervivencia. Aquí el mapa es más que territorio, es campo de batalla simbólica; escribir sobre una colina es disputarla, resistir su ocupación mediante el recuerdo y la lengua.

La poesía de Darwish convierte la geografía en archivo y trinchera. Nombrar es recuperar, es heredar, es desobedecer. Cada ciudad, cada colina, cada monte cargado de ruinas e historia se vuelve en su

verso una pequeña insurrección contra la negación de la existencia. Frente a la cartografía del poder, el poeta traza una cartografía de la pérdida y del deseo de permanencia, donde la memoria se inscribe en el territorio como última forma de soberanía.

Otro de los temas que funcionan como zonas donde se inscribe el conflicto es el cuerpo. Siguiendo a Achille Mbembe, quien plantea que en los regímenes necropolíticos el poder soberano se ejerce sobre la vida mediante la capacidad de exponer ciertos cuerpos a la muerte (2011), podemos entender que en *Nada más que perder* el cuerpo palestino no sólo sufre la violencia, sino que la narra, la transfigura y, en última instancia, la desafía. En el poema “Incluso la guerra”, la herida se presenta como punto ciego:

Decidí mirar a la mitad inferior de mi cuerpo,
donde sentía el dolor,
pero desistí al momento temiendo
no encontrar una parte de mí.
Continué bajando las escaleras, la parte que me faltaba
todavía conmigo, y aquí me encuentro
metiéndome en la cama y echando mi cuerpo de menos,

El yo lírico teme mirar su propio cuerpo por miedo a constatar su pérdida, y sin embargo sigue caminando, como si la corporalidad pudiera mantenerse por pura voluntad. Este descentramiento del cuerpo ("echando mi cuerpo de menos") es una imagen descarnada del desplazamiento forzado que trasciende lo meramente físico: no sólo se pierde la tierra, se pierde también el arraigo de uno mismo en su propia materialidad corporal.

La paradoja es reveladora: el sujeto no puede mirarse porque la comprobación de la pérdida sería insoportable, pero continúa habitando ese cuerpo fragmentado. Hay algo profundamente subversivo en esa negativa a la autoexploración: rechaza el mandato de reconocimiento del daño que el poder necropolítico exige. Al no mirarse, preserva una zona de incertidumbre donde la integridad del cuerpo aún es posible. La conclusión del poema añade otra dimensión crucial:

sin mirar todavía, y ya no importa
dónde esté el daño, y no me hará ningún bien
recordar cómo fui herido.

Incluso en la guerra fui sólo un transeúnte.



Incluso en la guerra, el sujeto se resiste a ser definido por ella. Se niega a convertirse en protagonista de su propia destrucción, mantiene una distancia casi fantasmal que desarticula la lógica del conflicto y preserva su agencia incluso en la vulnerabilidad extrema.

El poema que da título al libro ("Nada más que perder") invoca el cuerpo como refugio:

Apoya tu cabeza en mi pecho y escucha
cómo se amontonan las ruinas
detrás de la madraza de Saladino,
escucha las casas de Lifta
abiertas en canal,
escucha la almazara destrozada,
[...]
escucha los pasos de las mujeres de Nazaret
cuando cruzan por el prado de la canción,

El cuerpo se convierte aquí en un archivo sonoro de la devastación. Por él se oyen las ruinas de Lifta, las voces de los niños, los pasos de las mujeres de Nazaret. El pecho, zona simbólica del corazón, palpita con la historia arrebatada y se abre a la comunión imposible entre dos seres heridos. Este cuerpo acústico trasciende lo individual para volverse colectivo. Sin embargo, es crucial que sea un archivo que se permite el olvido:

Óyelo todo,
y, juntos, recordemos,
y después, juntos, volvamos a olvidar
todo lo que hemos oído.

No es la memoria monumentalizada, sino una memoria viva que respira, que puede soltar el peso de lo traumático para seguir siendo habitable. El cuerpo escucha, recuerda y da lugar a formas de comunión que exceden la lógica de la destrucción. Así, el cuerpo en Darwish no es sólo víctima de la necropolítica, sino un eco de resistencia. Se planta como un sitio de soberanía residual, no en el sentido del poder sobre la vida que caracteriza a la soberanía clásica, sino como espacio donde la vida insiste en formas imprevistas: fragmentada, disociada, acústica, verbal, pero siempre persistente. Frente a la lógica necropolítica que busca la eliminación total, estos poemas proponen el cuerpo como último espacio donde se articula una forma de resistencia que no depende de la integridad, sino de la capacidad de seguir existiendo, de seguir narrándose incluso en la fragmentación.

Nada más que perder es un testimonio de la capacidad de la cultura palestina para resistir y recrearse a pesar de las condiciones inhumanas a las que lleva más de 70 años siendo sometida. La traducción de

esta obra al español la inscribe en una red global de resistencias, donde la poesía se convierte en una forma de diplomacia cultural alternativa que opera más allá de los canales oficiales del poder estatal.

La obra de Darwish demuestra que la literatura poscolonial contemporánea no se limita a documentar la experiencia de la dominación, sino que participa activamente en la construcción de futuros alternativos y en la articulación de formas de vida que exceden los marcos impuestos por el poder necropolítico. En este sentido, cada traducción es un acto de solidaridad política que visibiliza la experiencia palestina, contribuye a desestabilizar las narrativas hegemónicas sobre el conflicto y a crear espacios de resonancia entre diferentes luchas por la supervivencia y la dignidad. El cuerpo poético es el territorio último de una soberanía que busca existir y resistir.

BIBLIOGRAFÍA

Chow, Rey. “Traducción como ‘resistencia cultural.’” *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, no. 10, 2008, pp. 145–158.

Darwish, Najwan. *Nada más que perder*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2024.

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Editorial Melusina, 2011.

Said, Edward W. *Imperialismo y cultura*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?” *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, 2003, pp. 297–364.

Venuti, Lawrence. *A History of Translation*. Routledge, 1995.