

ESCRIBIR TARTAMUDEANDO

Un diálogo entre las escritoras Adanía Shibli y Zeina G. Halabi

*Versión del árabe al español
de Shadi Robana de El Colegio de México*

Este diálogo se publicó el 31 de abril de 2024 en el sitio web de la revista bilingüe árabe-inglés فَمَّ / Rusted Radishes: la revista literaria y artística de Beirut¹ como parte de la serie “Escritura a través de las generaciones”. Esta serie incluye diálogos y textos de escritoras e investigadoras que han sido innovadoras en el estilo narrativo para recuperar la memoria colectiva y reflexionar sobre lo que ha sido repudiado y sigue habitando el legado del pasado, ocasionando nuevos enfoques en el arte de la excavación y narración. La serie es organizada por Sara Mourad y Rima Rantisi de la Universidad Americana de Beirut.

Al escuchar a Adanía Shibli, una se da cuenta de que está frente a alguien cuya manera de narrar historias es como ninguna otra. La escritora empieza sumergiéndose en una idea, la entrelaza con alguna historia, evoca a ciertos pensadores convirtiéndolos en personajes literarios, y luego ilumina a personajes marginales para colocarlos en el centro del acontecimiento histórico. Shibli navega entre lo escrito y lo hablado, lo abstracto y lo narrado, con gran flexibilidad y mucho juego, convirtiendo la narración en una puerta de entrada para lo teórico.

Adanía Shibli excava en los detalles menores que se han caído —ya sea por descuido o intencionalmente— de los grandes relatos de la pérdida. Por ello, ha encontrado en el silencio su refugio y se ha establecido en los espacios más

¹ <https://www.rustedradishes.com/تلعثمًا-الكتابة/>.

atrofiados, como el cuerpo y sus respuestas emocionales, y la lengua y su violencia. Shibli empezó a explorar el poder de los detalles menores, y el silencio que los rodea, a través de sus obras de teatro, ensayos y su obra narrativa, sobre todo sus dos primeras novelas: *Masās* [*Contacto*] (2001) y *Kullunā ba'īdūna bi-dāti al-miqdāri 'an al-hubb* [*Todos estamos igualmente lejos del amor*] (2003), donde la autora mira con ojo de sospecha la fluidez y la cohesión de las estructuras narrativas autoritarias que almacenan una potencia para ejercer la violencia. En oposición a la fluidez narrativa, la autora ha adoptado la fragmentación como una herramienta cognitiva: “Si hoy vivimos en una Palestina fragmentada y en pedazos, entonces estamos aprendiendo la capacidad de escribir con esta fragmentación”.

La obra de Adanía Shibli no sólo imita la fragmentación latente en la narrativa palestina, sino que la convierte en una metodología. Shibli tiene un ojo en la experiencia de los palestinos con las pérdidas sucesivas y repetidas, y otro en las posibilidades que almacena lo que ella llama el “tartamudeo narrativo”, entendiéndolo como repetición, seguido por vacilación y luego otra repetición, lo que ofrece herramientas para construir tanto las oraciones como los personajes. Así, ese “tartamudeo narrativo” se revela, para la autora, como el nervio del discurso. Es una vía para comprender lo que el lenguaje es incapaz de sondear y transmitir, así como un mecanismo para subvertir la violencia latente en los grandes relatos a través de la excavación de lo que ha sido borrado. El pasado, en la narrativa de Shibli, se hace presente. Es un pasado fragmentado, repetido y mutilado.

La metodología de Shibli en la excavación del discurso dentro de lo borrado, de la memoria colectiva dentro del detalle, podría estar originada en el momento en que se formó su conciencia política en la intersección entre la pérdida y el silencio. La autora habla de un momento en el que entendió que había otro mundo —un mundo borrado, olvidado— que ella no conocía pero que comprendió que era posible y natural, y que hoy es una memoria mutilada cuyo peso la autora siente. Esa memoria pasó por el silencio familiar que acompañó su infancia, luego apareció en la literatura palestina anterior a la Nakba y que escapó de la censura israelí, y luego regresó y se consoló por la literatura que llegó a la autora en forma de poemas traficados y contrabandeados que impregnaron la literatura palestina con el silencio y secretismo.

El canon literario palestino anterior a la Nakba, y testigo de ella, contribuyó a forjar la sensibilidad literaria de la autora. Sin embargo, aunque existiera en su conciencia la influencia de generaciones previas de escritores palestinos, Shibli ha mantenido una escritura profundamente singular, surgida de su propia experiencia con la pérdida que va excavando tanto en su lenguaje como en su silencio. Por ello, es probable que Shibli no esté completamente de acuerdo con nuestra lectura de *Tafṣīl t̄anawīyy* [*Un detalle menor*] (2017) como una novela de la Nakba; pues su literatura, como sabemos, evita los mecanismos de clasificación y encasillamiento. Sin embargo, por parte nuestra, vamos a insistir en que sí lo es; es, efectivamente, una novela de la Nakba, entiéndase como una narrativa sobre la pérdida en el contexto de la colonización y remplazo de Palestina. Añadiremos que lo que hace de *Un detalle menor* una novela contemporánea de la Nakba² es la sensibilidad literaria de su autora, que considera que el detalle menor “todavía nos ofrece una salida hacia la vida en una realidad donde una está enfrentando la destrucción momento por momento”.

En los textos de Adanía Shibli, así como en sus entrevistas, se manifiesta una relación inquietante con el lenguaje. Pues el lenguaje de Shibli es conciso y frío, pero es capaz de cuestionar la violencia latente en el lenguaje de la autoridad que se muestra fluyente y seguro de su propia narrativa. En sus novelas y obras literarias, Shibli observa la capacidad del lenguaje para ejercer dominación y violencia, pero, al narrar su experiencia individual, habla repetidamente de la debilidad de su propio lenguaje y de su miedo a perderlo.³

Adanía Shibli no quiso hablar mucho después del 7 de octubre de 2023; comentó sobre su silencio al considerarlo una pérdida del lenguaje y una espera del mismo. “A veces, al igual que cuando esperamos que venga quien amamos, yo espero que venga el lenguaje, y acepto esta espera”, dice la autora,

² Véase “Limā al-qalaq min *Tafṣīl t̄anawīyy*? ‘adaniyya Shibli wa-‘at̄yāf al-kāriṭa ‘alā al-jasad wa-al-‘adab” [“¿Por qué les preocupa *Un detalle menor*? Adanía Shibli y los fantasmas de la catástrofe sobre el cuerpo y la literatura”], de Zeina G. Halabi, *Al-Jumhūriyya*, 21 de octubre de 2023, en: <https://aljumhuriya.net/ar/2023/10/21/لم-من-القلق-لم/>.

³ Véase la entrevista “In the Last Four Weeks Language has Deserted Me”: Adania Shibli on Being Shut Down” [“Durante las últimas cuatro semanas el lenguaje me ha abandonado”: Adanía Shibli sobre ser silenciada”], de John Freeman, *The Guardian*, 9 de noviembre de 2023, en: <https://www.theguardian.com/books/2023/nov/09/palestinian-author-adania-shibli-frankfurt-book-fair>.

quien se acomodó en el silencio tras la cancelación de la ceremonia de entrega de su premio en la Feria del Libro de Fráncfort, al momento que *Un detalle menor* se burlaba del silenciamiento mientras recorría el mundo en treinta lenguas, sin que el hebreo sea una de ellas.

Al final de nuestra entrevista, y en respuesta a una pregunta del público sobre las estéticas del canon literario palestino, Adanía Shibli se refugia en la narración. Nuestra narradora comienza su respuesta con una pregunta que leyó en un texto de Walter Benjamin, y la responde a través de la historia del asesinato del joven palestino Usaid al-Rimawi a manos de la ocupación israelí. Nos transmite la noticia según un periódico que, a su vez, la transmite según lo que dijeron los padres de Usaid, y se extiende, vuelve y narra, luego guarda silencio, toma un poco de respiro, para volver a arrastrarte hacia la historia dentro de una red de detalles menores que nadie ha notado.

“Adanía, ¿a dónde vas con todo esto?”, me preguntaba.

Pero Adanía sabe muy bien cómo acaban las historias: al llegar al último momento de la narración, donde cuenta el asesinato de Usaid al-Rimawi, lo teórico se manifiesta en lo narrativo tal como ya lo habíamos visto en sus escritos, es decir, despojado de la emoción y la exageración, recuperando la metodología de la novelista al recurrir a detalles fragmentados y vacilantes, pero imponentes en su capacidad de decir; detalles menores cuyo titubeo y fragmentación apuntan hacia la literatura y su esencia como una experiencia palestina: “Esta es la novela”, concluye Adanía Shibli su relato sobre Usaid Rimawi, “esta es la literatura palestina”, y la sala queda en asombro.

—ZEINA G. HALABI

ZEINA G. HALABI: Cuando te conocí en 2017, el mundo era, para nosotras, algo muy diferente tanto aquí, en Beirut, como en Europa. Fue cuando *Un detalle menor* se acababa de publicar. Pero, desde aquel momento, esa novela ha pasado por varias vidas y fue leída a ritmos distintos. Así que, comencemos de hoy: ¿por qué tanto les preocupa *Un detalle menor*?

ADANÍA SHIBLI: Los detalles menores son preocupantes porque son los que el opresor no ve. El opresor siempre está ocupado con negar lo central y atacarlo. Es posible que este momento peculiar, el de darse cuenta de los detalles menores, se asemeje a un manojito de hierba: estamos caminando por

algún lugar y de repente, así, nos topamos con un árbol saliendo de una pared —en un tercer piso, por ejemplo—. ¿Cómo logró este árbol llegar hasta aquí? ¿Cómo entró en el cemento y el asfalto y encontró su camino hacia la vida? Creo que esos detalles o, mejor dicho, el detalle menor, todavía nos ofrece una fuga hacia la vida en una realidad donde una está enfrentando la destrucción a cada momento. La destrucción no es una idea que va y viene; la destrucción es algo que enfrentamos todos los días.

Es por eso que existe el intento de tapar cualquier idea que alude a tu existencia, tal como tú imaginas tu propia existencia. Pero son el margen y los detalles menores los que siempre vienen a salvarte, a ayudarte y a decirte que tu lugar no está en el centro, que tú nunca encontrarás ningún refugio en este centro. Creo que no soy la única que siente así; en el contexto palestino, son el margen y los detalles menores los que nos permiten no desintegrarnos. En lo más profundo del abismo, miseria y desesperanza hay algo que nos recuerda que existen otras posibilidades, otras alternativas. Tal vez esos son los detalles menores que hemos acostumbrado a notar y a darles un lugar en nuestras vidas.

Z.G.H.: Lo que dices me recuerda un cuento tuyo, “Fuera de tiempo” (2015).⁴ En ese cuento escribes sobre el momento en el que se formó tu conciencia política, cuando eras pequeña, al leer un cuento de la escritora palestina Samira Azzam (1927-1967). Recuerdas cómo encontraste un detalle en el cuento que te hizo entender algo sobre ti misma, sobre el espacio lingüístico y político en el que estabas creciendo y cómo algo había sido ausentado de él. Dices que tu interés por lo que es detalle, por lo que es menor, comenzó a forjarse en aquel momento.

A.Sh.: Por supuesto. Durante un largo tiempo, hasta la firma de los Acuerdos de Oslo en 1993, muchos géneros literarios fueron prohibidos. Fueron los israelíes quienes los prohibían, pues la guerra también es una guerra contra los libros, contra el lenguaje. A la guerra la enfrentas en todas partes y en cada momento: en el agua, en los árboles y en el tipo de libros que puedes o no puedes leer. Recuerdo cómo los poemas de Mahmud Darwish (1941-2008) y Samih al-Qasem (1939-2014) fueron prohibidos y cómo, en una noche fría y oscura de invierno, alguien llamó a nuestra puerta para

⁴ “Khārij al-waqt”, *Daffa Tālīta*, 12 de enero de 2015, en: <https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/literature/2016/9/8/الوقت-خارج>.

repartir el poema “‘ābirūna fī kalāmin ‘ābir” [“Ustedes que van pasando por palabras pasajeras”] de Darwish, después de que este poema había sido discutido en el parlamento israelí.⁵ Es fascinante el trato que tienen los lectores con los textos cuando les son prohibidos, ver cómo les surge el deseo de leerlos, cómo el momento de reprimir el texto se convierte en uno de prestarle atención a él y comienza a circularse en la noche. De esta manera el poema de Darwish nos llegó.

Antes de este momento hubo otros igual de importantes. Tuvimos acceso a los textos permitidos, como los cuentos de Samira Azzam que fueron considerados, por el ingenuo censor israelí, como inofensivos para el régimen político o la seguridad israelí. Azzam siguió escribiendo sobre la vida en Palestina hasta el momento en el que ella fue expulsada, es decir, hasta 1948. Me asombraba cómo, en los cuentos de Azzam, me encontraba con una vida distinta y posible en Palestina, no como la que estamos viviendo ahora, la que se está desmoronando. Al leer sus textos descubría también que lo que vivía no era natural, aunque no conociera otra vida. En el momento en el que leí los cuentos de Samira Azzam descubrí Palestina, una Palestina donde una persona puede ir a su trabajo en las mañanas y sólo le preocupa quedarse dormida, no que haya un puesto de control militar con una larga fila o alguien te pueda detener en el camino y llevarte a la cárcel. Leer sobre la preocupación por quedarse dormida te recuerda, nuevamente, que la obstrucción que vives en el presente no es natural. Todas esas cuestiones surgen de este margen que recuerda las cosas. Creo que dependemos de este margen y no tenemos más opción que aferrarnos a él.

Z.G.H.: Como si los detalles menores no fueran sólo una entrada a la comprensión, sino también una metodología para narrar cuestiones abstractas relacionadas con el lenguaje, la violencia y los mecanismos de su representación narrativa.

A.Sh.: Se convierten en tu propia sensibilidad artística a la que prestas atención todo el tiempo por ser la parte que te tiene compasión. Ahí es

⁵ El poema ha sido traducido al español por María Luisa Prieto como “Pasajeros en palabras fugaces”, y está disponible en la página *Poesía árabe* que edita la propia traductora (<http://poesiaarabe.com>). En 1988, durante una de las sesiones del parlamento israelí, el primer ministro Yitzhak Shamir denunció este poema de Darwish.

donde comienzas a darte cuenta de que estás aquí, que lo que vives actualmente debe terminar, que puede haber otras formas de vivir. Este momento es muy importante para la literatura porque significa salir de los límites de la realidad, de las limitaciones que impone, y de la limitación de la historia que nunca valora lo que es secundario o marginal. La historia se enfoca en lo que ella considera como central y principal. Pero toda aquella gente que no tienen lugar en la historia, es la literatura la que la vuelve central. Pienso que sólo la literatura es capaz de contener las múltiples imposibilidades que enfrentamos en Palestina, como nuestra incapacidad de hablar o de imaginar nuestra experiencia, de percibirla a nivel lingüístico.

En la historia no cabe sensibilidad para aquellas personas que poseen una narrativa incompleta, fragmentada, llena de vacíos y momentos incomprensibles, tampoco para las personas cuyo deseo es no comprender, ni para la comprensión tardía. La literatura, por otro lado, permite que esa narrativa rota exista, especialmente en el momento en que pierdes la capacidad de hablar con fluidez. Para empezar, ¿cómo puedes hablar con fluidez sobre aquello que busca destruirte? Y no sólo esto, pues parte de esa destrucción y devastación que experimentas es la destrucción del propio lenguaje y tu capacidad de narrar. En el momento en el que narras de forma íntegra y completa, sales de tu propia experiencia. La literatura, en cambio, crea un lugar para todo esto. Siento que Palestina me ha demostrado un lugar y una forma distinta para la literatura.

Z.G.H.: Me gustaría que hablemos sobre el juego como uno de tus temas narrativos. Vemos cómo en tus narraciones hay personajes, femeninos en su mayoría, que se acercan a ciertos límites, intentan atravesar puestos de control militares o sabotear instituciones que les son prohibidas. Esto me recuerda un episodio de *Un detalle menor* donde la narradora visita el archivo estatal israelí y comienza a ver un video sobre la construcción de un asentamiento israelí. La narradora comienza a jugar con el video, toquetear con él. Lo reproduce hacia adelante, hacia atrás, y luego lo devuelve al punto de inicio, como si estuviera observando la construcción del asentamiento y luego disfrutando la escena de su desmantelamiento. Utiliza sus dedos para vivir un futuro alternativo, aunque fuera sólo por unos momentos, aunque sólo fuera en el juego.

Hay una sensación de que no sólo tus personajes están jugando con esos límites,

sino tú también, como escritora. Estás jugando con las expectativas que pueda tener una lectora de que esté ante una novela tradicional, con los límites del lenguaje mediante la omisión y abreviación. Cuéntanos sobre el juego: ¿cómo juegan los personajes en tus novelas? Y tú, como novelista, ¿a qué estás jugando?

A.Sh.: A lo mejor son las palabras las que están jugando. Mientras escribes, no existe ni un momento de conciencia total. En efecto, prefiero practicar los tipos de escritura donde yo dejo de existir. Como el lenguaje es lo que compartimos entre nosotras, lo que vive entre nosotras es una relación invisible. En la escritura, en general, consagramos un espacio para aquella relación invisible, de tal manera que termina ocupando el lugar. Por lo tanto, la que escribe no desempeña ningún papel, tampoco está el centro del proceso de la escritura. Sé que yo, al escribir, me convierto en nada. La idea de que exista una escritora cuyo nombre aparece en la portada de la novela no es nada más que un engaño, pues se trata de palabras que han vivido con otros y por otros. Todo texto se escribe de forma colectiva. La única diferencia entre esos otros y yo es el hecho de que yo decidí dedicar mi tiempo, desde la mañana hasta el mediodía, para escribir. Pero este lenguaje pertenece a todas las otras personas y nadie tiene propiedad exclusiva sobre él.

Pero me gustaría volver a algo de lo que hablé de forma pasajera: la imaginación. Sé que podemos verla como un ejercicio burgués. Cuando estamos aburridos, comenzamos a imaginar; sin embargo, la imaginación tiene una forma necesaria, hasta existencial, en la vida de cualquier persona que se vea sometida a la opresión, sea en Palestina o fuera de ella. La imaginación, en nuestra vida personal, constituye un momento necesario para resistir la realidad y sus caminos. Y creo que ahí es donde reside la literatura. La literatura ocupa ese espacio de la imaginación. Y aquí reside nuestra capacidad de imaginar, así como la capacidad del lenguaje y la literatura para crear un lugar para nosotras en el que existamos, un lugar para nosotras en la existencia. Es por esa razón, tal vez, que siempre volvemos a la literatura, siempre volvemos a aquel momento en el que la realidad intenta eliminar nuestro lugar en ella, por lo que nos adentramos en una zona necesaria para seguir existiendo en esa realidad. ¿Cómo avanzar en esta incertidumbre? ¿Cómo vivirla? La literatura y el arte hacen que esta incertidumbre sea íntima.

Z.G.H.: En tu lenguaje narrativo hay frialdad con las palabras. Tus oraciones son concisas y eliges tus palabras de forma precisa. A veces, las oraciones imitan el lenguaje de los informes policiales, como si describieran la escena de un crimen, lejos de cualquier desliz hacia la reacción emocional. La reacción emocional está ausente en tus textos y cuentos, lo que no significa que la emoción esté ausente también, sino que su huella es evidente a pesar de la ausencia de la reacción emocional. ¿Qué opinas de esta paradoja?

A.Sh.: Me gustaría volver a la novela *Todos estamos igualmente lejos del amor* (2003), que habla del amor, o más bien la ausencia de él. Escribí la novela durante aquel periodo entre 2000 y 2004, es decir, durante la segunda Intifada y la política de las invasiones militares repetidas. No me di cuenta de ese detalle hasta que un amigo leyó la novela y dijo: “Escribiste un texto sobre el amor durante aquel periodo”. ¿Por qué el amor? ¿Por qué el amor precisamente en aquel periodo? En realidad, el tema no fue él ni los sentimientos, sino la ausencia de todo aquello. Estás en un lugar donde todo está orientado para destruirte de forma diaria y natural, mediante estrategias presentes en mil detalles. Pero tú no puedes colapsar cada vez que te encuentras cara a cara con ellos, o cuando los ves. Por eso, dejas de sentir. Es decir, el precio de evitar sentir, lo que causa el colapso a nivel sensorial es matar cualquier sentimiento que puedas tener. Pero no puedes matar tu sentimiento por la mañana y recuperarlo por la tarde. Estás haciendo un ejercicio diario que consiste en matar el sentimiento. Entonces, ¿cómo es posible amar? ¿Cómo fracasas en amar? Hay ciertos contextos en los que puedes amar en general, amar en el sentido de cariño, apoyo o ayuda, pero hacia las personas extrañas. Pero, ¿amar y construir un lazo con una sola cosa? Es casi imposible, pues tienes que evitar que tu alma sea capaz de sentir.

La pregunta que surge es la siguiente: ¿cómo recuperas la capacidad de sentir al trabajar en un texto determinado? ¿Cómo puede ese sentimiento ausente regresar como sentimiento, como un sentimiento de su ausencia? No creo que yo considere como frialdad lo que tienen mis textos. Mis textos son como deben ser, o contienen el tipo de relación que debe haber con las palabras. Pues si no eres fría, te vas a desmoronar, te vas a colapsar, y esto está prohibido; está prohibido que te ocurra a ti lo que ocurre con las palabras.

Z.G.H.: Me gustaría que hablemos del cuento “Este mar pertenece a Muhammad Jatib” (2017),⁶ en el cual narras la historia del joven Muhammad Jatib, quien viajó de Hebrón a Yafa y se ahogó en su mar. En el cuento, narras todas las posibilidades de la llegada del joven hebronita a Yafa a pesar de los puestos de control militar y los demás obstáculos, así como las de cómo el mar podría recibirlo. Una primera posibilidad, luego una segunda, una tercera, y la repetición del momento en que el joven hebronita se encuentra con el mar que le está prohibido.

Me llama la atención que a la traducción del cuento al inglés⁷ la acompaña una obra visual del artista palestino Majd Abdel Hamid y que proviene de su colección *Screenshots* (2016).⁸ En esta colección, Abdel Hamid trabaja el bordado de escenas violentas de Idlib, Siria, lo que me hizo pensar en el bordado como práctica.

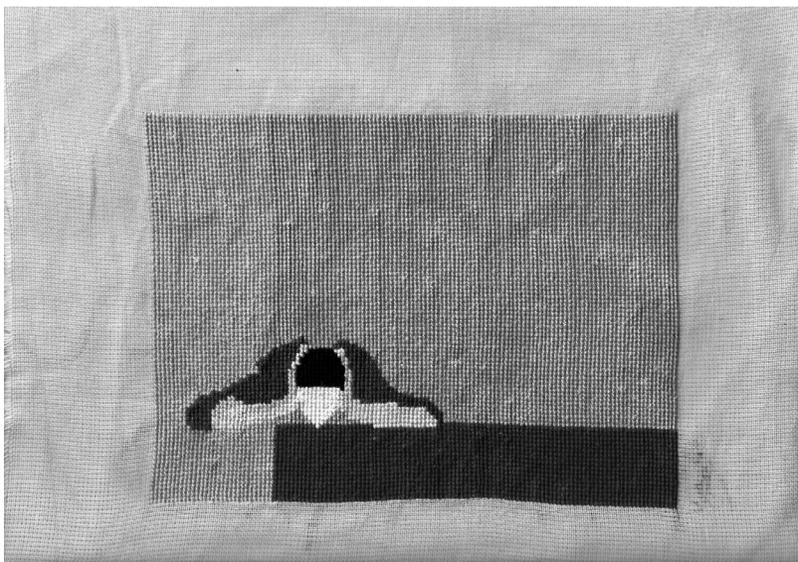
Soy consciente de que los contextos de la obra visual y el cuento son diferentes, y que también lo son los medios artísticos. Pero hay algo preciso en el oficio del bordado; es como escribir a través de la repetición y la aceptación de las imperfecciones posibles en la narrativa. Lo que también me llama la atención es la dificultad de bordar, de bordar un momento de crueldad. Esto me hace preguntar, ¿qué siente aquella persona que borda una escena de tanta crueldad? ¿Qué opinas del bordado como una metodología para la escritura, una que se basa en la precisión y repetición con la aceptación implícita de que este cuento quizá tenga imperfecciones?

A.Sh.: Majd Abdel Hamid usa mucho el bordado para volver a crear escenas fotografiadas, lo que hace que el momento, al hacer esto, se estire, se estire y se estire. No se trata del momento en el que la imagen fue capturada, sino el momento a través del cual vives cada parte de esta imagen con el movimiento de la mano. Veo las obras de Abdel Hamid como fascinantes, quizá porque ambos vemos que Palestina nos enseña cómo practicar nuestro arte. Nosotros no escribimos sobre Palestina, ni la representamos en imágenes; Palestina es la que nos enseña cómo escribir y cómo practicar nuestro arte. Las herramientas que Palestina nos ofrece nos devuelven a las éticas que ella misma ha creado para nosotros. Si el mundo de la tecnología y la revolución

⁶ “Hādā al-baḥr li-Muḥammad al-Khatīb”, *Daffa Tālīya*, 24 de febrero de 2017, en <https://www.alaraby.co.uk/الخطيب-لمحمد-البحر-هذا>.

⁷ “The Sea is Mohammad Al-Khatib’s”, New Alphabet School, 28 de enero de 2021, en: <https://newalphabetschool.hkw.de/the-sea-is-mohammad-al-khatibs/index.html>.

⁸ <https://majdabdelhamid.com/category/screenshots-2016/>.



Majd Abdel Hamid, *Hombre en el suelo después de que las fuerzas militares abrieran fuego contra los manifestantes*, Dar'a, Siria, 2016.

industrial nos han llevado a este momento de narcisismo, donde la prioridad de uno es centrarse en sí mismo, donde relativizamos las pérdidas de los otros con las propias, pues la lentitud que aún podemos practicar nos devuelve a una relación diferente con el mundo en el que vivimos en este mismo tiempo.

Me gustaría aquí regresar a los orígenes de la novela moderna como una forma literaria. La novela surgió en el siglo XIX en Europa. La idea era que existía una sociedad imaginada donde las personas se movían en un tiempo determinado, un tiempo que tenía un principio, medio y final, como ha señalado Benedict Anderson. Pero esa idea nos lleva al siguiente problema: ¿cómo podemos imaginar nuestra sociedad a través de una forma literaria adecuada? ¿Cuáles son las posibilidades de imaginación propias en un lugar como Palestina? ¿Cuál es la posibilidad de imaginar esta relación con el lugar o con la sociedad?

Primero, no es una relación impuesta desde arriba, o impuesta desde una cierta corriente de pensamiento o ideológica. Tú eres quien decide volver a ella a pesar de que su existencia esté amenazada en cada momento, como una

relación sensorial a través de la cual aprendes sin imponerse. Veo que lo mismo es también cierto en la relación entre la naturaleza y la cultura en el contexto de Palestina, así como en los otros contextos de opresión: nosotros no imponemos la cultura sobre la naturaleza, sino que existe una relación íntima entre la naturaleza y la cultura. Hay también una relación íntima con Palestina, no como geografía y una patria, sino como una postura ética que nos ofrece herramientas o enseñanzas para estar en el mundo, para escribir en este mundo. Si hoy vivimos una Palestina fragmentada y desmembrada, entonces estamos aprendiendo la capacidad de escribir con esta fragmentación.

Palestina, para mí, es maestra. Ella me enseñó a mí, personalmente, a observar, y cómo el observar constituye una postura ética no sólo para tener algo que contarles a los demás, sino para crear una relación. Asimismo, Palestina te orienta sobre cómo puedes escribir sin copiar los estilos de quienes practican, sobre ti, el dolor y la opresión. Ves a los que hablan en nombre del gobierno israelí hablar con tanta fluidez, con un principio y un punto final, pues siempre tienen la historia completa. ¿Cómo puedo yo, entonces, confiar en este estilo narrativo que me está borrando todo el tiempo? Por eso, la que tengo es una forma de narrar cuyo objetivo no es borrar, sino crear una nueva sensibilidad, sensualidad y relación con el mundo, una relación que no se basa en ejercer la violencia que ejerce, por su parte, la autoridad narrativa clara que no titubea ni tartamudea, aquella que está segura de sí misma sin que tenga dolor, y si tiene dolor, entonces lo instrumentaliza como una herramienta para la organización de su narrativa.

Z.G.H.: Llama la atención que la mayoría de tus personajes no tienen nombres y que se mueven en lugares que no tienen una identidad clara. Los vemos actuando caóticamente, de forma sospechosa, lo que nos hace comprender que están siendo vigilados; los vemos, por ejemplo, practicando el trastorno obsesivo-compulsivo, y así comprendemos que son testigos de una crónica de una violencia no anunciada; realizan una investigación detectivesca, y entendemos que en este lugar ocurrió un crimen. Con todo, y a pesar de la ausencia de cualquier indicio claro de espacio o tiempo, sabemos que estamos en Palestina.

Palestina misma aparece en forma de destellos, como aquel episodio en tu novela *Contacto* (2001), donde un estudiante está siendo expulsado porque escribió

Filastīn, “Palestina”, sobre su regla: una palabra huérfana que indica el espacio geográfico de la narración. Aunque Palestina no esté presente en ningún lugar claro, es, aun así, un ente fantasmal que ronda la narración. No podemos descifrarlo completamente, pero sabemos que está allí por la angustia que impone a los personajes y el lugar. ¿Qué nos puedes decir sobre la Palestina presente-ausente en tu narración? ¿Cuándo se ausenta, y cuándo se hace presente?

A.Sh.: La escritura que imagino se hace, de manera constante, con un lenguaje y palabras que se niegan a anunciarse a sí mismas. No me refiero aquí al lenguaje o la palabra cuya escritura está siendo prohibida, porque eso significaría otra cosa, es decir, que las palabras aceptan la opresión. Me refiero, más bien, a que las palabras mismas se niegan a aparecer, lo que permite la aparición de otra relación. ¿Dónde quiere esta palabra aparecer? Me imagino que la diferencia aquí es entre el silencio y el silenciamiento. ¿Qué es lo que permite esta ausencia si la enfrentas no como opresión, sino como una posibilidad para muchas otras cosas que no conocemos?

Un ejemplo de ello son los sitios de las aldeas cuyos habitantes fueron expulsados durante la Nakba, cerca de mi lugar de crecimiento en la Baja Galilea, aldeas como Lubia, al-Sháyara y Sirín. Durante mi infancia, solíamos frecuentar mucho esos sitios. Esas aldeas despobladas constituían el espacio de nuestra infancia. Sin embargo, los nombres de esas aldeas no estaban escritos en ningún lugar. ¿Cómo, entonces, te indicaban el camino hacia ellas? Hay algo que existe y que te indica el camino, cuya existencia está fuera del lenguaje. Y creas una relación completa con ello. Cuando visitas esas aldeas despobladas encuentras higueras y viñedos. Nos importaban principalmente los viñedos y las higueras porque se deben cosechar antes de que lleguen los insectos, y las enfermedades que traen consigo y que matan los árboles. Esto es parte del cuidado de lo que se ha salvado de la eliminación, sin que las autoridades israelíes se den cuenta de que aún sigue ahí.

Nuestros papás nunca nos decían que íbamos a visitar aquellas aldeas que habían sido destruidas y cuyos habitantes habían sido expulsados. No nos decían que aquellas aldeas habían sido despobladas. Solamente íbamos a Sirín, Lubia y al-Sháyara, cuidábamos los árboles, jugábamos entre las ruinas, y tiempo después descubrimos que el caricaturista Nayi al-Ali (1937-1987) nació y se crió en la aldea de al-Sháyara. Yo, mi querido Nayi, jugaba durante toda mi infancia en tu tierra sin saberlo, sin haberte conocido todavía.

Cuando nos llegaron las caricaturas de Nayi al-Ali, sentíamos que hubo algo que ya conocíamos sin estar seguros de ello, que había restos de piedras que buscamos e imaginamos que en su lugar hubo una habitación o una calle. Así, mientras jugábamos aprendimos la vida y la devolvimos a esas aldeas despobladas.

Sentíamos que aquel momento fue el del teatro. Ahí aprendimos este primer ejercicio en el teatro. Pero a este teatro no vas como vas a ver una obra los sábados en la tarde, sino que el teatro mismo fue el camino hacia la existencia en aquel lugar. Nos fijábamos en la eliminación, o la ausencia, y cómo ambas podrían convertirse en nuestra existencia de una manera distinta, no aquella a la que hemos acostumbrado en esta existencia familiar. Y esto es lo que te abre muchas posibilidades hacia la existencia. Por eso, y lo digo de nuevo, yo no escribo sobre Palestina. Yo escribo desde Palestina y con Palestina. Aquí me gustaría señalar que estas cosas no fueron claras mientras escribía *Un detalle menor*. Fueron más bien preguntas, o motivaciones no claras. Ahora, después de haber terminado el trabajo, hablo con sabiduría. Pero mientras escribía el texto no tenía este nivel de sabiduría.

Z.G.H.: Mientras hablas del lenguaje pienso en tu relación con él, que parece tener algo de preocupación. Hay una preocupación por el lenguaje, en el sentido de que dices que comenzaste a preocuparte por el lenguaje después del 7 de octubre,⁹ o hablas de tu vieja preocupación por su erosión debido a las políticas de eliminación israelíes. En tus novelas, notamos la ausencia total del árabe dialectal, especialmente en los diálogos. Además de la preocupación por el lenguaje, hay también una preocupación causada por él. En tu obra de teatro *A Wall for All* (2012) se imagina cómo el lenguaje puede encarnar la violencia y dominación, convirtiéndose en un arma que causa terror, que es algo que vemos en *Un detalle menor*, particularmente en el discurso del oficial israelí que prepara el terreno para cometer la violación. ¿Qué nos puedes decir de tu relación inquietante con el lenguaje, sobre tu preocupación por lenguaje, sobre tu miedo de él?

A.Sh.: La preocupación nos devuelve a la siguiente pregunta: ¿acaso podemos nosotras, las que tartamudeamos, imitar el lenguaje elocuente? ¿Acaso

⁹ Véase la entrevista “‘In the Last four Weeks Language has Deserted Me’...”, *op. cit.*

puede nuestro lenguaje marginal y roto imitar el lenguaje opresor y violento? ¿Qué narrativa podemos crear nosotras, las que tartamudeamos? Esas son las dos preguntas centrales subyacentes en los dos capítulos que forman *Un detalle menor*; es decir, cómo un texto puede ser completo, íntegro y seguro de sí mismo mientras hay otro que no sabe por dónde comenzar. ¿Quién escribe el texto de forma completa?

Este asunto suele provocar nuestras risas en Palestina. Intenta preguntarle a una palestina qué le ocurrió en los últimos dos días. Nunca te comenzará a contar lo que le ocurrió desde el punto de partida, es decir, de hace dos días, sino te va a contar lo que le pasó hace diez años, o treinta u ochenta, o en el siglo XVIII... Sin llegar nunca a aquel punto, pues no tenemos tiempo para esto. De verdad, no sabemos cuál es el punto de partida, ni el punto final. Hay un caos absoluto que te impide agarrar el momento inicial, y en esto consiste la tartamudez, la pérdida en el lenguaje, la pérdida en la narración. ¿Cómo puedes narrar tu historia? ¿Por dónde comienzas? Estamos hablando del 7 de octubre de 2023, pero, ¿y si quisiéramos comenzar desde el año 2021? O comenzar desde el 2014, o antes del 2007, o 2000, 1987, o, sabes qué, desde 1982... Esta es la tartamudez narrativa.

Luego miras el discurso que se hace con claridad y te preguntas: si habláramos con tal claridad, ¿significaría que estaríamos en un lugar parecido? Si quisiéramos seguir a la víctima, ¿cómo sería nuestro lenguaje, y cómo se vería el género narrativo en este caso? Tal como podemos ver en el mundo de la investigación criminal, cuando se comete algún crimen suelen seguirlo desde el punto de vista del criminal, pues él es el único que sigue vivo después del crimen. Pero imaginemos que nosotras nos negamos a seguir los pasos del criminal, que adoptamos la perspectiva que nos hace reconstruir el crimen desde el punto de vista de la víctima, ¿qué historia, en este caso, tendríamos? En esto consiste la relación entre los dos capítulos de la novela, así como entre ellos y el lenguaje. Los dos capítulos comparten muchas palabras, pero cada uno procede de un lenguaje diferente, de una perspectiva diferente, de un momento diferente. Estamos ante el mismo lugar, crimen y criminal, pero con la diferencia de que el tiempo ha pasado, y la manera en que el tiempo ha transcurrido en las palabras; cómo la palabra ha vivido y se ha transformado durante este tiempo. Imaginemos que la frase que dijo el oficial en *Un detalle menor* —“No es el cañón el que vencerá, sino el ser

humano” — vuelva a enunciarse hoy. Si la usáramos hoy, en nuestro tiempo, con toda la tristeza que conlleva... No con el tono propagandístico y heroico que la frase supone, sino con el dolor y la tristeza, quizá pueda reflejar la esperanza de que el ser humano, un día, triunfará.

Z.G.H.: Me gustaría que hablemos de tu papel como escritora hoy. Me gustaría volver a una entrevista que Mahmud Darwish concedió poco antes de morir y en la que afirmó que “ser palestino no es un oficio, ni un eslogan”,¹⁰ y añade que el poeta palestino, o cualquier otro poeta que vive bajo una presión política cotidiana, se enfrenta a otro tipo de presión: las expectativas de los lectores de él. En otras palabras, el poeta debe cumplir dos funciones: ser fiel a su papel y a las expectativas de sus lectores, y al mismo tiempo ser fiel a su proyecto poético. Equilibrar entre las dos funciones, señala Darwish, es una tarea difícil.

Volvamos al momento actual, al tema de la Feria del Libro de Fráncfort, que tuvo lugar semanas después del 7 de octubre. Tus lectores esperaban que tomaras una postura como escritora árabe que está enfrentando el silenciamiento en Europa, o como escritora palestina que enfrenta silenciamiento, o como escritora del sur global que enfrenta el silenciamiento, o en cualquier otra calidad desde la que condenes los intentos de silenciamiento.

Sin embargo, fue llamativo que durante los primeros periodos guardaste un silencio absoluto. Incluso cuando abordaste el incidente en tus entrevistas y ensayos, planteaste más preguntas que posturas definidas. Y a las propuestas de leer *Un detalle menor* como una narrativa de un hecho real, contestaste que “la novela es una búsqueda ficticia” y no hay una relación entre la realidad y la obra.¹¹ Mientras enfrentas este equilibrio del que hablaba Mahmud Darwish, parece que lo que buscas es poner una distancia entre tu novela y tu persona como escritora, así como el momento de la catástrofe actual.

Me pregunto, ¿hasta cuándo puedes mantener esa distancia? ¿Cómo puedes mantener esa distancia cuando tienes lectores que encuentran en tus obras una

¹⁰ “Mahmoud Darwish: ‘Je n’ai nullement cherché à devenir, ou à rester, un symbole de quoi que ce soit’”, Radio France, 25 de junio de 2017, en: <https://www.radiofrance.fr/france-culture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/mahmoud-darwish-je-n-ai-nullement-cherche-a-devenir-ou-a-rester-un-symbole-de-quoi-que-ce-soit-4897736>.

¹¹ Adanía Shibli, “Once, the Monster Was so Kind”, *Berlin Review*, 2 de febrero de 2024, en: <https://blnreview.de/en/ausgaben/2024-02/adania-shibli-once-the-monster-was-so-kind-litprom-award-bookfair>.

salida de la realidad, o una herramienta cognitiva o estética para lidiar con ella? Por otro lado, ¿hasta cuándo serás capaz de proteger tus obras de la mirada del otro que las considera como una literatura del sur, una literatura colorida y con acento? ¿Hasta qué punto puedes, especialmente en tiempos del genocidio, neutralizar tus obras para que no se entrelacen con el momento histórico?

A.Sh.: El primer punto que debo aclarar es que no me considero como escritora. Yo escribo, nada más. Y escribo porque es el único camino por el que me guié para encontrarme con la vida. Cada una de nosotras puede guiarse por un cierto camino para encontrarse con la vida, para enfrentarse con su violencia. No es necesario que la violencia en cuestión provenga de fuerzas coloniales o de una ocupación militar; puede estar presente en nuestra vida personal, y cada una de nosotras, quizá, tenga su propia manera de enfrentar la práctica de esta violencia. En mi caso, el lenguaje siempre ha rechazado que haya cualquier relación violenta entre nosotros.

En general, no me resulta difícil decepcionar las expectativas de los demás. No tengo ningún problema con esto en absoluto. Las expectativas del otro nunca son una preocupación para mí. Trato de establecer relaciones con los demás basadas en la atención, el cuidado y la ayuda. Las expectativas tienen algo autoritario que no deseo que exista entre las personas y yo, incluso conmigo misma; no sé si tengo expectativas de mí misma. Si hay alguna expectativa, la hago. No existe esta grieta.

Traté de comprender por qué el lenguaje me ha abandonado, y me sigue abandonando, aunque yo regrese a hablar. Yo hablo de todo, pero hay una cosa de la que no puedo hablar, y de la que no seré capaz de hablar, tal vez porque el lenguaje se niega a que lo explote, o a que lo use para lograr algo más. Siempre ha habido algo de amor en mi relación con el lenguaje. Amo el lenguaje y espero que él, a su vez, me ame. En este amor, no exploto el lenguaje para llegar a otro lugar. A veces, al igual que cuando esperamos que venga quien amamos, yo espero que venga el lenguaje, y acepto esta espera.

Todavía me asombra cómo las personas son capaces de hablar, y con tanta claridad. Todavía me pregunto: ¿cuándo seré capaz de expresar con tanta claridad? Tal vez nunca lo logre. Durante años. Vuelvo aquí a aquellos que quieren comenzar con qué pasó en el siglo XVIII: me iré con ellos y nos quedamos atrapados en el siglo XVIII. Pero ahora comprendo que el lenguaje se niega a que le imponga mi deseo o a que lo explote para lograr algo más.

Cuando descubrí esto, descubrí que es imposible imponerle a mi lenguaje que esté de mi lado, pues quiero explicar lo que me rodea a los demás, y ser fluida como todos, y decir “oh, lenguaje, ¡es a mí a quien debes someterte!”.

La relación basada en la súplica y la orden no existe en este amor que siento por el lenguaje, en cuanto a la atención y el cuidado que él me ofrece. No tengo más que esperar, esperar la aparición del lenguaje. Creo que escribir, escribir en silencio y regresar a escribir todo el tiempo son mi única forma de relacionarme con el lenguaje. Mi intención no es crear aquellas expectativas según las cuales yo soy alguien extremadamente elocuente, alguien que ahora va a contarle todo a la gente, de forma clara, como si fuera alguna azafata en algún vuelo. No. No soy capaz de esto. Escribo y borro, escribo y borro, lo que puede llevar años. Me llevó doce años terminar mi novela y la terminé sólo porque la editorial, Dar al-Adab, me informó que ya no podían aplicarse más cambios.

[Las siguientes palabras provienen de una de las respuestas de Shibli durante el diálogo con el público al final de la conversación con Halabi:]

“Esta es la novela, esta es la literatura palestina”

Leí un texto de Walter Benjamin en el que preguntaba: cuando eres un testigo de un asesinato, ¿qué haces?

La pregunta no deja de perseguirme.

Hace dos meses, en una aldea cerca de Ramala cuyo nombre es Deir Ghassaneh, un joven llamado Usaid fue asesinado una noche. Leí sobre el asesinato en una noticia en el periódico *The Guardian* —una noticia como cualquier otra: qué fue lo que pasó, dónde, quién entró en la aldea... Y que hubo enfrentamientos y Usaid fue asesinado. La noticia era clara y breve, y tenía secuencia lógica (silencio).

Luego volví y comencé a buscar en un periódico palestino —uno muy malo, por cierto, que me gusta leer—. No sé por qué lo hice. No puedes leer nada en este periódico, porque es un caos total, tanto visual como lingüístico. Pero me encanta leerlo. Me siento cómoda con este caos a pesar de que el periódico no te transmita las noticias o te las traiga de otros lados, y son noticias que

siempre llegan tarde. Me dije a mí misma, "seguro han escrito sobre Usaid", así que comencé a buscar entre sus interminables páginas la noticia sobre el asesinato de Usaid. Me la encontré, pero me la encontré en la sección de cultura, no de noticias. Estaba raro. ¿Por qué estuvo Usaid en la sección de cultura? Aquí volvemos a la cuestión de qué es la literatura palestina.

Tomaron testimonios de quien se te ocurra sobre Usaid antes de su asesinato. Su madre dice: "Quería ir a la montaña, así que le pregunté qué quería comer. Me dijo que le gustaba tal plato, y así que comencé a hornear el pan..." Son todos esos detalles que es imposible que les den espacio en una noticia informativa. Y luego, su papá dice cómo Usaid, años antes, había hecho no sé qué, y luego dice cómo Usaid fue a la montaña y que el clima primaveral estuvo muy hermoso. Y el hermano decía cómo Usaid había ido a la montaña con sus amigos para hacer carne asada y cómo, cuando volvieron a la aldea después de la medianoche, el ejército estaba intentando invadir la aldea, y generalmente el ejército, cuando invade, los jóvenes salen e intentan resistir a los soldados. Luego, los amigos de Usaid describen cómo estaban de pie en las azoteas de los edificios que daban a la plaza, y describen la panadería, y una vez más, detalles interminables. Y el hermano de Usaid lo vio correr hacia un joven al que dispararon. El joven cae al suelo.

Y aquí volvemos a la pregunta, cuando ves a alguien asesinando, ¿qué haces? Usaid, al regresar de un paseo de carne asada, corre (largo silencio), corre y ayuda al joven que fue asesinado. Y el hermano de Usaid no lo puede ayudar. Entonces, Usaid es asesinado. Pero siguen contando la historia, cómo fueron al médico, y el médico les dijo que no podía ayudarlo... Y son todos detalles hasta el infinito, y nadie sabe nada qué ocurrió a Usaid. Y así el periódico publicó esa historia en la sección cultural.

Esta es la novela, esta es la literatura palestina. Aquí es donde aprendo de Palestina. No de aquellas narrativas que dicen que la víctima aquí habla claramente, y no de aquellas narrativas como *The Guardian* que sabe perfectamente qué ocurrió

mientras trata de ofrecernos la historia completa, sino de las personas que estuvieron con Usaid, y quienes no saben qué decir, e incluso de aquel periódico palestino que no sabe qué hacer con este texto, por lo que lo pone en la sección de cultura, lo considera como un texto cultural. Cuando nos acercamos al dolor, nos encontramos en la sección de cultura. ❶