



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA POPULAR
PALESTINA EN LA RESISTENCIA POLÍTICA Y
CULTURAL FRENTE A LAS PRÁCTICAS DE
DOMINACIÓN ISRAELÍES 2011-2018**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN RELACIONES
INTERNACIONALES**

P R E S E N T A:

MARLENE HERNÁNDEZ MORÁN



**DIRECTOR DE TESIS:
DR. MOISÉS GARDUÑO GARCÍA**

**ESTA TESIS CONTÓ CON EL APOYO DE LA DGAPA MEDIANTE EL
PROYECTO PAPIIT IN305119 "SECTARISMO Y JUSTICIA SOCIAL
EN EL MEDIO ORIENTE DEL SIGLO XXI"**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Los logros de cualquier índole son resultado, en la mayoría de las ocasiones, de un mérito personal pero también gracias al apoyo o influencia de terceros, pues nos constituyen personas y experiencias que pasan a lo largo de nuestras vidas. Somos lo que vivimos y lo que aún no hemos experimentado, somos los saberes adquiridos y lo que ignoramos, y somos las huellas que las personas han dejado con su presencia y, tal vez, después con su ausencia. En las próximas líneas, quiero agradecer a las personas que, según considero, forman parte de este logro, de mi formación, de mí.

Agradezco a mi padre, Maximino Cirilo Hernández Caballero, quien me ha apoyado incondicionalmente pese a las adversidades que se han presentado; quien me ha enseñado que la familia es aun entre miles de kilómetros y que la paciencia y constancia son grandes y complejas habilidades para alcanzar nuestros propósitos; al padre que con cuerpo ha luchado y ha encontrado sentido en ello.

Doy gracias a mi madre, Gabriela Morán Loera, una gran mujer llena de conocimientos e historias, los cuales, me ha compartido con amor y dolor; quien ha sido generosa con tantas personas y aprendido junto conmigo. Madre que me ha ayudado a forjar mis actitudes a partir de mi percepción de las suyas, y a quien ahora quiero contribuir.

Gracias a mi hermana, Alejandra Hernández Morán, la amiga y cómplice que tuve en casa y ahora que ha ido logrando sus deseos de manera independiente, continúa siéndolo. Mujer que admiro por su fuerza, carácter y entusiasmo. Persona que me ha dado consejos y lecciones con sus palabras y su experiencia. La artista que se convirtió en la principal motivación de acercarme a su campo, el arte.

Le agradezco a Gerardo Mateos Zapata, compañero de clases, colega en proyectos, amigo durante gran parte de mi trayecto en la carrera, amor desde hace un par de años, inspiración para aprender sobre Medio Oriente y la lengua árabe. Hombre admirable a mis ojos, con las más grandes virtudes y habilidades apreciadas por mi persona, ser colmado de conocimientos, frutos de esfuerzo y pasión.

Agradecida estoy con el Dr. Moisés Garduño García no sólo por apoyarme en mi proceso de titulación, sino además, por permitirme colaborar en sus proyectos y, así, obtener la experiencia y conocimientos sobre Medio Oriente y Norte de África y en el área docente; por proporcionarme valiosos consejos académicos y personales. Profesor ejemplar y comprometido, humanitario y disciplinado, con quien tuve primeros acercamientos académicos gracias a la teoría psicoanalítica.

Agradezco a mis profesores de árabe Delia Ramos y Khalid Chami, sin los cuales no me habría sido posible intervenir en las traducciones realizadas en esta tesis. Profesora y profesor apasionados con el idioma árabe estándar, quienes contagian a sus grupos de las ganas de aprender y les motivan a continuar con el proceso de aprendizaje de ese sublime, complejo y poético idioma.

Gracias a las y los profesores Erika Susana Aguilar Silva, María de Lourdes Sierra Kobeh, Enrique Díaz Álvarez y Lorena Margarita Umaña Reyes, quienes revisaron y realizaron valiosas aportaciones a mi tesis.

Gracias a todas y todos mis profesores presentes en mi vida académica, pues me compartieron conocimientos que ahora forman parte de mí. Les agradezco porque la docencia y la investigación no son actividades sencillas, son demandantes y exigentes de tiempo, pensamiento, voz y cuerpo. Pero igualmente agradezco a las personas que se convirtieron en mis maestras y maestros de vida, quienes han sabido transmitirme aprendizajes fuera de las aulas.

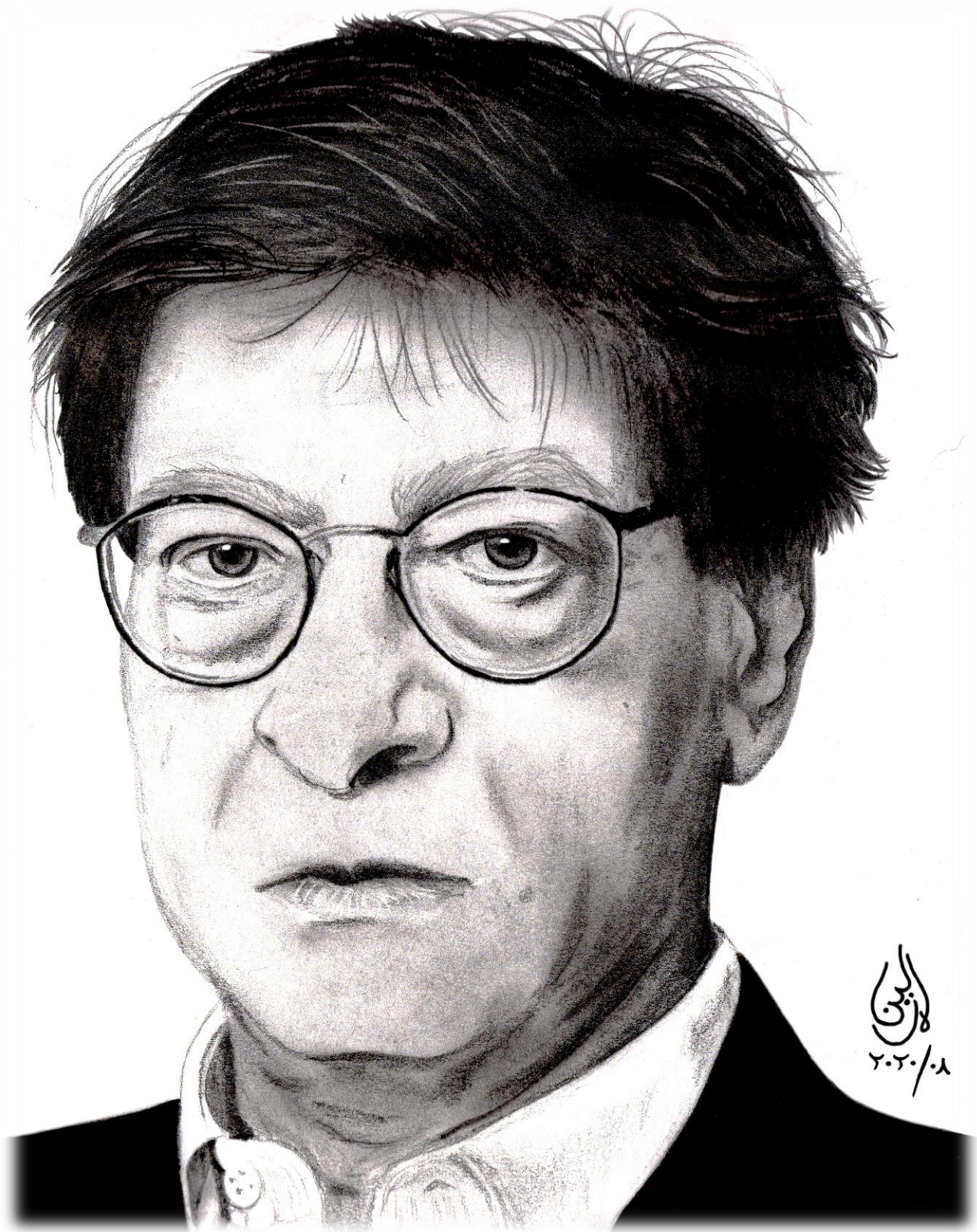
Gracias a mis compañeras y compañeros de clases, porque también aprendí de ellos en diversos debates, trabajando en equipo, en proyectos académicos, de sus conversaciones fuera de las aulas. Aprendí sobre compañerismo, comunidad, solidaridad, sororidad, coraje y valentía.

Siempre gracias a la UNAM, institución que marcó mi vida académica y personal, espacio en el cual pude desenvolverme y crecer.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I: LAS FUNCIONES DEL ARTE EN LOS CONFLICTOS INTERNACIONALES EN MEDIO ORIENTE	13
1.1. Límites de las teorías de Relaciones Internacionales y los estudios regionales para el estudio de los conflictos internacionales en Medio Oriente	14
1.2. El arte popular en la conformación de dinámicas sociales	20
1.2.2. El arte en las relaciones de poder	23
1.2.2.1. Reproducción estética de un statu quo	23
1.2.2.2. Capital económico, social, cultural y simbólico: el arte de museo y galería	26
1.2.2.3. Moral y ética de las representaciones	30
1.2.2.4. El arte popular de resistencia	33
1.2.3. La memoria e identidad y su relación con el arte	36
1.3. El estudio de la resistencia palestina desde la música popular: memoria, identidad y utopía	39
1.3.1. Poesía musicalizada palestina	40
1.3.2. La conmemoración y la formación de la(s) identidad(es) palestina(s).....	43
1.3.3. De la violencia cotidiana a la utopía de un Estado Palestino	46
CAPÍTULO II: NARRATIVAS Y CONTRA-NARRATIVAS: RECUENTO HISTÓRICO DEL CONFLICTO PALESTINO-ISRAELÍ Y DE LA RESISTENCIA PALESTINA A TRAVÉS DE LA MÚSICA POPULAR.....	48
2.1. Primeras resistencias musicales en contra de la Declaración Balfour y del Mandato Británico de Palestina 1917-1948.....	51
2.2. Al-Nakba como el centro de representación en la música palestina 1948-1967	62
2.3. La musicalización de la poesía palestina posterior a Al-Naksa y la laicidad en la resistencia 1967-1987	69
2.4. El llamado a la Intifada a través de la música: hip-hop que re-presenta la ausencia 1987-2000.....	74
2.5. La música árabe por la esperanza, la música palestina por la protesta: la Intifada al-Aqsa 2000-2007	80
2.6. La utilización de la música por Hamás como herramienta de adhesión política 2006-2011	83
CAPÍTULO III. LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA POPULAR EN LA RESISTENCIA PALESTINA 2011-2018. ESTADO DE PALESTINA: LA UTOPIA PARA CONTINUAR RESISTIENDO.....	88
3.1 Le Trio Joubran: tradición y memoria	91
3.2. DAM, un hip-hop de protesta.....	98

3.3. Shadia Mansour y la reafirmación de Palestina desde la diáspora.....	108
3.4. Mohammed Assaf, un cantante palestino en Naciones Unidas.....	115
3.5. Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina por las realidades musicales	121
CONCLUSIONES.....	128
FUENTES DE CONSULTA.....	133
ANEXO.....	141



El poeta que continúa inspirando al mundo...

*Cogemos las canciones
de tu cansado y derretido corazón,
y bajo el denso mar de las tinieblas,
con amorosa luz,
holocaustos e inciensos, las amasamos.
Insuflamos en ellas la fuerza del pedernal y de la roca,
y luego las tornamos a tu límpido y puro corazón,
¡oh, pueblo combatiente y paciente!*

Cómo nace la canción, Fadwa Tuqan

INTRODUCCIÓN

El arte además de ser una práctica de expresión es también un objeto de estudio para diversas disciplinas y metodologías tales como la Historia del arte, la Semiótica, Hermenéutica y Psicología; adicionalmente, a través de las prácticas artísticas ha sido posible explicar determinados fenómenos sociales, como ideologías, modos de vida, procesos políticos y relaciones de poder y contrapoder. De igual manera, estas prácticas han desempeñado funciones dentro de las sociedades, ya sea como productos culturales con valores monetarios agregados, formas de comunicación, modos de reproducción de un *statu quo*, instrumentos de resistencia a diferentes ejercicios de poder y opresión, procesos de creación y reforzamiento de identidades, entre otras funciones.

En Relaciones Internacionales y los Estudios Regionales, el arte ha sido constantemente relegado de los análisis, dando prioridad a otros actores y factores que responden a una visión estatista, así como a enfoques militares, económicos y geopolíticos. Para el estudio de fenómenos políticos y sociales en Medio Oriente y Norte de África (MENA), lo cuales, normalmente coinciden en el choque de intereses y generación de conflictos, es posible utilizar las expresiones artísticas pues permiten conocer otras perspectivas de las situaciones, complementando una investigación. Es verdad que estas perspectivas implican la presencia de la intersubjetividad, empero el meollo de esto que podría resultar problemático es no proponerse encontrar verdades objetivas, sino considerar vías alternas para la aproximación a las realidades de los sectores que se encuentran directamente involucrados en sucesos locales, nacionales y de alcance internacional.

En el caso concreto del conflicto palestino-israelí, las expresiones artísticas palestinas – también israelíes– han sufrido cambios simbólicos y estéticos específicos, que responden a los procesos políticos, sociales y económicos de los que ha sido parte la población palestina. Específicamente la música palestina ha no solo experimentado este tipo de cambios, sino que su esencia e intención ha sido modificada para confrontar la ocupación israelí. El arte palestino es -y ha sido- toda expresión artística producida por palestinos tanto dentro de Palestina como de la diáspora, el cual tiene generalmente elementos simbólicos comunes como: la bandera, el cactus el olivo, la *kūfīya*, entre otros. Estos elementos caracterizan la música palestina y la diferencian de

otra en otros países de la región MENA, los cuales han sido históricamente resignificados y apropiados con objetivos políticos.

Mencionado lo anterior, el objetivo central de este trabajo es analizar las funciones de la música popular palestina de resistencia frente a las prácticas de colonización israelíes de 2011 a 2018. Para lograrlo se plantea una estructura que corresponda con los siguientes objetivos particulares:

- Justificar la importancia del arte como una herramienta para entender dinámicas sociales en los conflictos internacionales en Medio Oriente y, específicamente el conflicto palestino-israelí.
- Realizar un recuento histórico del conflicto palestino-israelí a través de los cambios simbólicos y estéticos de la música popular palestina de resistencia, así como de su relación con el conflicto y su instrumentalización
- Examinar canciones que, de acuerdo con el concepto desarrollado, forman parte de la música popular palestina de resistencia, para localizar las funciones que han desarrollado en el marco del conflicto.

Se parte del supuesto que las expresiones artísticas como la música popular palestina son una herramienta útil para el análisis de las relaciones internacionales, ya que ayuda a realizar un análisis hermenéutico de los conflictos. En las prácticas artísticas se incorporan elementos de identidad de grupos sociales como valores éticos y morales, marcos de comportamiento, expresión y vestimenta, el sentimiento de pertenencia, entre otros; en el caso concreto de la población palestina, el reconocimiento de la(s) identidad(es) palestina(s) en las producciones culturales y artísticas supone la existencia de un pueblo del que se ha puesto en duda su singularidad, pretendiendo negar su derecho de autodeterminación; se encuentran impregnadas de relaciones de poder tanto en su contenido como en su proceso de producción y distribución/difusión. Por lo tanto, el arte tiene impacto social, político, económico y cultural, pudiendo ser utilizado como una herramienta más de resistencia frente a prácticas de dominación, siendo un caso representativo la música popular palestina de resistencia. Con la finalidad de alcanzar los objetivos planteados se considera la siguiente estructura:

En el primer capítulo se analiza la función del arte en las dinámicas de poder presentes en los conflictos internacionales y, concretamente, el arte popular palestino dentro de la dialéctica de colonización y resistencia –poder y contrapoder– en el conflicto palestino-israelí. Se inicia con la demostración de las limitaciones en las teorías de Relaciones Internacionales y los Estudios Regionales para estudiar las causas, procesos e implicaciones de un conflicto internacional en la región MENA. De manera adicional, se describen los aspectos por los que es posible relacionar al arte con las relaciones de poder como lo son las ideas y valores morales y éticos plasmados en las obras, el reconocimiento de artistas y su producción, la capacidad de comprender los símbolos de determinadas obras, el acceso al conocimiento relacionado con las artes, entre otros; el capital simbólico así como el papel que desarrolla en la creación y reforzamiento de identidades; se desarrolla el concepto de arte popular de resistencia para dar paso a la enumeración de las características que posee el arte popular palestino de resistencia.

El propósito de este capítulo no es desechar las teorías y metodologías ya establecidas dentro de las disciplinas que estudian los conflictos internacionales en la región MENA, sino realizar una propuesta de análisis para complementar los conocimientos ya generados con éstas, ello para evitar caer en generalidades suscitadas por sesgos ante la ausencia de los estudios culturales.

El segundo capítulo consta de un recuento histórico del conflicto palestino-israelí a partir de 1917, año en que se da a conocer la Declaración Balfour –no sin antes elaborar una contextualización de los años previos a esta declaración y a sus bases ideológicas y políticas–, a 2011, posterior a las operaciones militares israelíes en la Franja de Gaza. Este recorrido se narra a través de las producciones musicales palestinas que han formado parte de la resistencia. La división en periodos temáticos más que temporales se justifica en la influencia de determinados sucesos y procesos en la música palestina, para así reconocer cómo fue la resistencia desarrollada mediante esta disciplina artística.

En el tercer capítulo se examinan canciones contemporáneas que, de acuerdo con el concepto desarrollado de música popular de resistencia en el primer capítulo, han conformado la resistencia pacífica del pueblo palestino. El análisis parte de las letras de las canciones, interpretadas por quien redacta este trabajo; asimismo, toma en cuenta la trayectoria personal y profesional de los artistas y grupos considerados. Estos son: Le Trio Joubran, DAM, Shadia Mansour, Mohammed Asaf y el documental *Chechpoint Rock: Canciones desde Palestina*, donde participan DAM, Khalas, Amal

Murkus, Safaa Arapiyat, Walla'at, Habib al-Deek, Muthana Sha'ban, Shadi al-Assi, Sabreen, Ayman Pr y Le Trio Joubran. Finalmente, se encuentran las consideraciones finales del trabajo y los anexos que incluyen las letras completas de las canciones revisadas en el último capítulo.

La realización de un trabajo de esta índole surge del interés académico y personal por mostrar y demostrar que la intersubjetividad es generadora de conocimientos alternos como las características de la memoria histórica y colectiva en diferentes sociedades, las funciones de los sentimientos en las acciones colectivas como la indignación, el dolor, la nostalgia, el amor, entre otros, así como las aspiraciones compartidas por alcanzar la paz, la autonomía y la soberanía. Todos estos aspectos son válidos y útiles para las sociedades, pues permiten comprender fenómenos que quedan fuera de estudios enteramente cuantitativos.

Finalmente, para efectos de transliteración y transcripción de términos en árabe al español, se ha decidido utilizar el sistema de transcripción del *Diccionario de Árabe Culto Moderno. Árabe – Español*, de Julio Cortés, el cual se muestra a continuación.¹

ء	'	ض	ḍ
ب	b	ط	ṭ
ت	t	ظ	ẓ
ث	ṯ	ع	‘
ج	ġ	غ	g
ح	ḥ	فا	f
خ	j	ق	q
د	d	ك	k
ذ	ḏ	ل	l
ر	r	م	m
ز	z	ن	n

¹ Julio Cortés. *Diccionario de Árabe Culto Moderno. Árabe – Español*. Gredos, Madrid, 1996, p. XIII.

س	s	ه	h
ش	š	و	w
ص	ṣ	ي	y

- *hamza* inicial no se transcribe
- *alif maqṣūra*: à
- *tā' marbūta*:
 - en estado absoluto: *a*
 - en estado constructo: *at*
- vocales breves: *a, i, u*
- vocales largas: *ā, ī, ū*
- diptongos: *aw, ay*
- artículo
 - *al-*
 - *l-* después de palabra terminada en vocal

CAPÍTULO I: LAS FUNCIONES DEL ARTE EN LOS CONFLICTOS INTERNACIONALES EN MEDIO ORIENTE

El arte como una práctica humana, es un medio por el cual es posible representar sucesos e ideas. En él es posible proyectar diversas interpretaciones de la realidad que se produce a partir de la relación entre el artista y su entorno, así cada obra de arte lleva consigo una carga simbólica que puede transmitir un conocimiento alterno al de un estudio, estadística, o datos oficiales resultado de un proceso metodológico.

Cada práctica artística contiene símbolos que remiten a campos de significación de los artistas formados a partir de su experiencia, desarrollo cognitivo y un lenguaje que los habita. En este sentido, las obras de arte poseen una estrecha relación con lo real, es decir, en términos kantianos, con los fenómenos sociales.

El arte es un medio catártico en el que los sujetos expresan lo que desean, de manera conscientemente, pero también parte de lo inconsciente. Expresión de lo que resulta difícil e inviable decir en un artículo de revista “objetiva”, de lo que no ha sido alcanzado por la palabra. Si bien el arte no logra representar ni comunicar de manera objetiva un fenómeno político, social, cultural o económico, sí es posible encontrar en las obras las percepciones del artista con respecto a determinado fenómeno, es decir, su realidad, así como su postura frente a este, algunos ideales y utopías. Entonces, el arte contiene las interpretaciones de los artistas con respecto a su entorno, aglutinando una tendencia de representaciones simbólicas.

A partir de esta relación entre arte y contexto o realidad, es como el primero puede ser utilizado con fines específicos en un escenario de conflicto. El conflicto palestino-israelí ha sido tergiversado con múltiples versiones para desarrollar una posición de ventaja de los actores involucrados, modificando los hechos ocurridos a lo largo del conflicto. Como respuesta a ello, otros actores no estatales y, con la utilización de medios alternos, han evocado y difundido los sucesos a partir de las experiencias vividas o contadas dentro de este contexto y, más aún, los han utilizado para extender los espacios de lucha y resistencia ante situaciones de injusticia social.

El presente capítulo tiene como objetivo, analizar las funciones del arte en las dinámicas de poder presentes en desacuerdos y pugnas internacionales y, concretamente, el arte popular

palestino dentro de la dialéctica de colonización y resistencia –poder y contrapoder– en el conflicto palestino-israelí. Es importante, por su parte, priorizar al arte palestino en relación con las prácticas de colonización israelí y sus consecuencias en la sociedad palestina debido a que es un medio por el que tales prácticas son representadas y, por tanto, se tiene un contacto distinto (no mediado) con las vivencias y experiencias resultantes de este fenómeno, además de encontrarnos con elementos de estudio subjetivos que complementan las investigaciones sobre el conflicto.

1.1. Límites de las teorías de Relaciones Internacionales y los estudios regionales para el estudio de los conflictos internacionales en Medio Oriente

En los estudios internacionales se han desarrollado una serie de teorías y enfoques para comprender los fenómenos sociales y principalmente los conflictos internacionales con el fin de generar propuestas de solución. Sin embargo, cada teoría o enfoque desde Relaciones Internacionales ha encontrado limitaciones que han llevado a la proposición de nuevos modos y modelos para analizar los conflictos, específicamente en Medio Oriente. Por su parte, los Estudios Regionales encuentran limitaciones epistémicas y metodológicas cuando se realizan análisis de conflictos a nivel regional, ya que, constantemente se generan conocimientos producidos de investigaciones sobre especializadas en las que se suelen invisibilizar relaciones a nivel global.

Cuando las Relaciones Internacionales se institucionalizaron, los estudiosos británicos desarrollaron sus avances teóricos y metodológicos en torno a la objetividad, lo que fue creando la falsa ilusión de que los conocimientos concluidos eran verdades que se alejaban enteramente de las intersubjetividades, cerrando el campo a cualquier tipo de interpretación. Esta búsqueda de verdades objetivas se debió al interés de las comunidades intelectuales por obtener el nombramiento y reconocimiento de ciencias sociales.

La búsqueda de verdades objetivas ha sido la obsesión de aquellos que han querido hacer del estudio de las Relaciones Internacionales una actividad científica tan respetable como cualquier otra, alejándola en lo posible de la especulación filosófica y de las consideraciones valórico-normativas.²

² Eduardo Ortiz. *El estudio de las Relaciones Internacionales*. Segunda Edición, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 2011, p. 61.

El entusiasmo de los “científicos sociales” por arribar a conocimientos objetivos y útiles ha propiciado que en los centros de poder consideren que la comprensión detallada los fenómenos internacionales les permite incidir eficientemente en su entorno, de acuerdo con sus intereses políticos y económicos.

Otro aspecto epistémico por el que las teorías de Relaciones Internacionales han sido insuficientes para el estudio de conflictos internacionales y, concretamente en Medio Oriente, es que estas teorías se centran en los estudios globales y sistémicos, concentrándose en el Estado como el actor principal de las relaciones internacionales; relegando las relaciones y vínculos que no rebasan fronteras políticas. En este sentido, el Dr. Jaime Isla sostiene que:

Las Relaciones Internacionales han centrado su análisis en lo global, en lo general, en lo sistémico. Muy poco en lo regional, casi nunca en lo interno o en lo local. Incluso importantes escuelas teóricas como el realismo niegan en gran medida lo regional y lo que acontece al interior de los Estados. Pero además tienen el grave defecto de partir en muchas ocasiones de visiones holísticas generadas en otras realidades cuyas experiencias, conceptos y categorías se tornan irrelevantes para explicar muchos fenómenos del Medio Oriente, entre ellos el de la violencia y la guerra que es el que ahora nos ocupa.³

En tanto estas teorías concentran su desarrollo analítico en relaciones globales, se tiende a ignorar actividades y relaciones locales, aun cuando las segundas también tienen incidencia transfronteriza. Se habla entonces, de actividades glocales como “las acciones locales y otras prácticas cotidianas autónomas que tienen un impacto global”.⁴ Por muchas décadas, las Relaciones Internacionales giraron en torno a la actividad interestatal, casi meramente diplomática, con lo que actores no estatales no tenían cabida en los estudios internacionales. Más adelante se abordarán someramente los alcances y limitaciones de las principales teorías de esta disciplina.

Sumado a ello, los diversos enfoques y teorías desarrollados en el marco de Relaciones Internacionales han generado, para el caso de Medio Oriente, grandes problemas de interpretación, sesgos, generalizaciones y distorsiones.⁵ Entre las causas mencionadas y por mencionar, se encuentra que estas teorías y enfoques fueron pensados desde y para Occidente. Sus postulados no retoman actores, modos de organización social, factores y cosmovisiones distintas que predominan

³ Jaime Isla, *Las Relaciones Internacionales y el análisis de los conflictos en el Medio Oriente*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - UNAM, México, 2012, p. 7.

⁴ Cfr., Moisés Garduño. “Resonancias del zapatismo mexicano y la resistencia palestina: dos ejemplos de autonomía en el Sur Global.” En *Espiral* Vol.23 , No.65 (enero-abril 2016), p. 125.

⁵ Cfr., Jaime Isla. *Las Relaciones Internacionales... Op. Cit.*, p. 8.

en otras regiones, y que conforman sus bases sociales y políticas. Un ejemplo de ello es la laicidad que predomina en Europa y América del Norte, aspecto en gran medida, dicotómico en la realidad política, económica y social en Medio Oriente.

Es menester mencionar que “[...] la producción teórica anglosajona tiene una preponderancia de alrededor del 70% en la Teoría de Relaciones Internacionales, la cual [...] en el caso de los *think tanks* está encaminada a orientar la política de Estados Unidos.”⁶ Las teorías responden a las necesidades y realidades de quienes las producen, por lo tanto, cada una es construida con fines concretos, y son desde su origen, politizadas e incorporan cargas ideológicas, afectando el análisis e interpretación de los fenómenos sociales. “[...] debemos ser conscientes de que, por su mero objeto de estudio, las Relaciones Internacionales son una disciplina politizada y esto afecta la manera en que analizamos textos y teorizamos acerca del mundo.”⁷

Por todo esto, surge la necesidad de formular nuevos enfoques, que puedan entrar en concordancia con las realidades de otras regiones y subregiones de estudio, o bien, teorías que incluyan y acepten la agencia de otros actores que muestran una particular relevancia en su entorno. Además, que reconozcan la subjetividad y multi-versiones existentes en los conocimientos sobre las sociedades y sus relaciones.

En los siguientes párrafos se enuncian someramente, las razones por las que cada teoría de nuestra disciplina muestra insuficiencias y límites para el análisis de conflictos internacionales, concretamente de las relaciones *glocales* en Medio Oriente, así como dinámicas que salen de los campos institucionales y que no encuentran relaciones directas con los Estados.

En el caso del realismo y neorrealismo, teorías que han predominado los análisis dentro de Relaciones Internacionales durante todo el siglo XX y con gran importancia aún en el presente siglo, toman como actor central a los Estados, invisibilizando a otros actores y por lo tanto, otras relaciones, ya sea económicas o sociales que a su vez tienen implicaciones políticas. El realismo y neorrealismo distorsionan la realidad cuando se analiza ciertos fenómenos sociales de Medio Oriente, ya que no reconoce factores como las ideologías y valores que predominan en las sociedades de la región como lo son el Islam, los nacionalismos, el panarabismo, entre otros; ambas

⁶ Mayra López. *Aportaciones teóricas de la escuela estadounidense a Relaciones Internacionales*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – UNAM, México, 2010. p. 281.

⁷ Jaime Isla, *Op. Cit., Las Relaciones Internacionales...* p. 14.

teorías se centran en temas de seguridad y política exterior, relegando dinámicas económicas y movimientos sociales, por ejemplo.⁸

Por su parte, las teorías liberal y neoliberal suponen la cooperación entre los Estados a través de acuerdos e instituciones para maximizar resultados pacíficos y de desarrollo, las dinámicas globales son las que ocupan preponderancia en las relaciones internacionales. Por ello también:

Se le puede considerar una utopía en las condiciones del Medio Oriente actual, en virtud de que se limita a crear organismos e instituciones ideales que no concuerdan con la realidad económica y social regional contemporánea. Estas teorías comparten con algunos modelos neorrealistas la idea de que los conflictos en el Medio Oriente deben resolverse una vez que los Estados soberanos maduren, perfeccionen sus instituciones y se acoplen al orden internacional establecido.⁹

Estas teorías (liberal y neoliberal) consideran a los factores económicos como imprescindibles para los análisis de las relaciones internacionales, sin embargo, al igual que el realismo y neorrealismo, parten del ámbito estatal, es decir, de las instituciones del Estado y organismos intergubernamentales. Estas instituciones son pensadas desde los modos de organización gubernamentales occidentales, dejando fuera del panorama a otro tipo de conglomerados y formas de organización distintas.

En cuanto a las teorías constructivistas y culturalistas, éstas tienen limitaciones que circundan la inexistencia de un consenso para definir el término “cultura” y otros conceptos imprescindibles, centran sus análisis en el extremo de la subjetividad, es decir, sostienen que cada elemento en el mundo es una construcción social.¹⁰ Asimismo, los constructivistas y culturalistas tienden a caer en falsas generalidades para explicar las guerras en Medio Oriente. Argumentan que los conflictos existentes en esta región se deben a diferencias culturales, de orden social, diferencias normativas y de valores.¹¹ Esta hipótesis es desarrollada por Samuel P. Huntington en su obra *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, sosteniendo que “la fuente fundamental de conflicto en este nuevo mundo no será primordialmente ideológica o

⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 28.

⁹ *Ibidem*, p. 32.

¹⁰ Cfr. *Ibidem*. p. 35

¹¹ Cfr. *Idem*.

principalmente económica. Las grandes divisiones entre la humanidad y la fuente dominante de conflicto serán culturales”¹²

Por su parte los enfoques neomarxistas y estructuralistas priman las relaciones y dinámicas sistémicas globales, produciendo verdades que resultan ser reduccionistas cuando se intentan explicar conflictos en la región del Medio Oriente.¹³ No dimensionan las implicaciones de las relaciones sociales, políticas y económicas a nivel regional y local. Sobre ello, Jaime Isla menciona:

Su no intencionada pero real predisposición a favor del mantenimiento del Sistema. En este sentido las teorías estructuralistas se comportan como cualquier sociología funcional estructuralista, resultando más orientadas a dar cuenta de las fuerzas que mantienen o restauran el equilibrio del Sistema, que en identificar las transiciones que puedan llevar a su transformación.¹⁴

Además de focalizarse en las fuerzas sistémicas, estos enfoques han mantenido una visión eurocéntrica en torno a la expansión del capitalismo fuera de Europa, jerarquizando a los Estados según su posición dentro del Sistema Mundial: centro-periferia.¹⁵ Estas teorías asumen las nociones de países desarrollados y subdesarrollados a partir de criterios capitalistas.

La sociología histórica particularmente, considera que la guerra es una fase de desarrollo capitalista que mengua con el tiempo. Sostiene que los Estados en conflicto pasan por una etapa de maduración y que dirigen su estructura para convertirse en Estados desarrollados al modo Occidental. Contrario a las teorías anteriores, la sociología histórica establece que las dinámicas regionales dependen enteramente de la actividad de actores locales, excluyendo factores y condiciones provenientes del orden global.¹⁶

Si bien la teoría crítica internacional se considera sumamente útil al tener grandes aportes que minimizan sesgos y generalizaciones en los análisis de conflictos de Medio Oriente, también tiene limitaciones para comprender las interacciones de las fuerzas sociales. En este sentido

Su limitación más obvia se centra en el peligro de derivar de sus conceptos generalizaciones simplistas que deifiquen al Sistema Internacional, que al mismo tiempo se menosprecie la

¹² Samuel Huntington. “The Clash of Civilizations?” en *Foreign Affairs*, Vol. 72, No. 3, verano 1993, p. 22.

¹³ Cfr., Jaime Isla. *Op. Cit., Las Relaciones Internacionales y el análisis de los conflictos en el Medio Oriente...* p. 43.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. *Idem*.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 47.

importancia de los Estados en la región y que a su vez no se preste la atención debida a las fuerzas sociales que subyacen en los procesos de cambio.¹⁷

Las fuerzas sociales sí tienen presencia en los análisis, pero son retomados como conglomerados organizados que responden a relaciones de dominación. Para la presente investigación, estas fuerzas sociales se refieren a sujetos que buscan incurrir a través de la música, es decir, a través del lenguaje, siendo acciones locales las que logren esa incidencia más allá de manifestaciones de masas organizadas.

En el caso de los Estudios Regionales, se encuentra que la realidad suele fragmentarse tanto que el enfoque se reduce a asuntos locales sin tomar en cuenta las dinámicas y factores globales y sistémicos. Provoca que existan interpretaciones sesgadas y superespecializadas:

[...] los “Estudios regionales” al mistificar en muchas ocasiones el conocimiento parcelario y excepcional han llegado con frecuencia a una especie de exhaustividad fragmentaria. Es decir, no dimensionan correctamente el papel ejercido históricamente por las fuerzas sistémicas internacionales en la región. Pero además, su excepcionalismo nos oculta, o al menos impide una observación objetiva de la manera en que actualmente se conectan y se influyen los diferentes conflictos que acontecen en el Medio Oriente.¹⁸

Finalmente, para efectos de la presente investigación, se considera que las teorías y enfoques de Relaciones Internacionales resultan insuficientes para el análisis de las dinámicas planteadas con anterioridad, pues éstas son protagonizadas por sujetos en medio de un conflicto regional, que no se encuentran relacionados con la actividad estatal-institucional pero que tienen una postura con respecto a esta, e inciden políticamente frente a dicho conflicto. Se trata de artistas palestinos que mediante sus obras dan a conocer miradas complementarias sobre el conflicto, así como críticas de su realidad inmediata y del mundo, estructuras y actores que han provocado y permitido la continuación y empeoramiento de su situación.

Autores como Carmen Elboj Saso y Jesús Gómez Alonso hacen referencia a la importancia de incluir una metodología dialógica que se sostenga en la escucha de los relatos de la vida cotidiana, en entrevistas y en la observación, para dar paso a

una perspectiva de análisis que nos ayuda a plantear salidas para superar las desigualdades y la exclusión social. Este enfoque permite: 1) hacer posible el desarrollo de una teoría interpretativa y de análisis de la realidad, 2) profundizar en una metodología crítica e

¹⁷ Jaime Isla. *Op. Cit., Las Relaciones Internacionales y el análisis de los conflictos en el Medio Oriente...* p. 54.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 7-8.

innovadora y 3) superar las diferentes dualidades más habituales como son la de estructura/individuo, objeto/sujeto y relativismo/universalismo en las ciencias sociales.¹⁹

No se pretende desechar las teorías de Relaciones Internacionales o abandonar los aportes de los Estudios Regionales, sino el abstraer los fundamentos teórico-metodológicos útiles para analizar este tipo de dinámicas que, claramente, atañen a Relaciones Internacionales, tratándose de un conflicto regional con alcances a nivel global, e incluir elementos de diferentes campos de estudio, a saber, los estudios culturales y subalternos, con el objetivo de visibilizar dinámicas sociales que son frecuentemente ignoradas en nuestra disciplina.

1.2. El arte popular en la conformación de dinámicas sociales

En el subcapítulo anterior se enumeraron las limitaciones de las teorías de Relaciones Internacionales y los estudios regionales para el estudio de los conflictos internacionales, en el caso específico de Medio Oriente. Por consiguiente, en el presente subcapítulo se tiene como propósito argumentar que en el arte, y a partir de enfoques distintos a los desarrollados en nuestra disciplina, es posible obtener conocimientos alternos que nos muestren relaciones de poder y contrapoder en la región. En otras palabras, las expresiones artísticas son el objeto de estudio propuesto para visibilizar aspectos cruciales –a saber, la conformación de identidades, la memoria colectiva e histórica, los campos de significación en un colectivo, los procesos de producción, difusión y apropiación de productos culturales–, que permitan entender cómo confluyen dinámicas sociales en la región y, a su vez, distinguir sus funciones y utilidades en las sociedades.

Es factible pensar que existen obras de arte que permiten examinar una serie de fenómenos sociales y procesos políticos y económicos, en tanto son creaciones y producciones humanas, las cuales se encuentran rodeadas y vinculadas a las sociedades. En el caso de estudio de esta tesis, las producciones artísticas se entrelazan con un conflicto internacional, mismo en el que Estados, organismos internacionales y la sociedad civil tienen agencia; se trata de una conflagración donde las relaciones de poder son desiguales entre estos actores y cada uno se remite a formas de acción diferentes de acuerdo con los medios materiales y tácitos con que cuenta.

¹⁹ Carmen Elboj y Jesús Gómez. “El giro dialógico de las Ciencias Sociales: hacia la comprensión de una metodología dialógica” en *Acciones e investigaciones sociales*. No. 12, 2001, p. 78.

Para analizar el conflicto prolongado entre Palestina e Israel se hace la propuesta de realizarlo a través de la examinación de la dialéctica de poder y contrapoder representada en un arte concreto: el arte popular de resistencia, específicamente la música palestina. Esta funge como acto de expresión, conmemoración, resistencia y lucha frente a diversas formas de imposición de poder. La música popular palestina como el producto de actos subversivos y subalternos a las formas de dominación hegemónicas. Tales formas trastocan tanto el campo político y económico como el cultural y educativo.

Previamente es menester esclarecer la relación que tiene el arte con las realidades de los sujetos y su facultad para representar fenómenos sociales ya que, desde Platón, se ha conformado un debate acerca de la capacidad del arte para plasmar lo que existe. En el Libro X de La República, Sócrates afirma que el arte, concretamente la poesía y la pintura, son meras imitaciones alejadas tres veces de lo real, son composiciones de cosas aparentes e irreales²⁰.

La pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero [...] por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior.²¹

Pero en esta tesis no se afirma que el arte represente verdades absolutas ni que las persiga, sino que en las prácticas artísticas se encuentran incorporados fragmentos de lo real a partir de su relación con el artista, atravesado por el lenguaje simbólico.²² Por esto, el arte no es antagónico a las relaciones sociales. Al respecto, Jaime Cortez sostiene que el arte es “un producto que responde a las especificaciones espaciotemporales de una cultura, por ello en ese sentido el arte no puede estar desvinculado de la sociedad, la refleja, en sus aciertos y contradicciones”²³

El arte es re-presentación, es lenguaje simbólico que parte del fallo de captar lo real, es decir, de lo que es. Tanto en el medio físico como en el inconsciente, ambos construyéndose

²⁰ Cfr., Platón, *La República*, Editorial Gredos, España, 1988, p. 463.

²¹ *Ibidem.*, p. 470.

²² En un momento se consideró utilizar la teoría psicoanalítica, concretamente, el Nudo Borromeo, propuesto por Jacques Lacan para explicar que el arte funciona como el registro de anudamiento (sintomático) entre lo real, lo imaginario y lo simbólico, como parte del aparato psíquico de los sujetos, mismo que estructura el comportamiento del ser humano. No obstante, se encontró que el arte no es acto sintomático en todos los sujetos, por lo que se caería en generalizaciones que, precisamente, se pretenden evitar.

²³ Jaime Cortez. "Arte y poder." en *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*. Universidad Politécnica Salesiana, España, No. 6, 2009, p. 106

dialécticamente sin cese alguno. Lo constituyen fragmentos de las realidades que perciben los sujetos. El arte no es sin lo real.

Las prácticas artísticas son parte del lenguaje simbólico, que es visible, escuchable, admirable y apreciable a través de las formas de interpretación –evidentemente subjetivas– por cada sujeto. El lenguaje no se limita a las lenguas o idiomas que las sociedades desarrollan y modelan para comunicarse de manera oral o escrita, sino que comprenden todo acto representativo que contenga significaciones y significados, todo lienzo y fonema que albergue formas de hacer sentido. Respecto al lenguaje, Fernando Ayala sostiene que:

El lenguaje es una simple copia o reflejo de una realidad independiente de él, más bien es la exposición y expresión originaria en la que lo real se desoculta ocultándose [...] si el pensamiento humano se forma mediante el lenguaje y la interpretación es porque el propio ser es finalmente lenguaje. Somos lenguaje y, por lo tanto, estamos inmersos en la interpretación.²⁴

En este sentido, el arte siempre busca decir algo – de manera consciente o inconsciente–. Experiencias y afectos que no deben ser necesariamente comprendidos o explicados, pues claro está, que la subjetividad impera en el campo del lenguaje, al componerse de fragmentos de representaciones simbólicas. El lenguaje no es esférico ni acabado y, gracias a ello, los seres humanos tenemos la virtud de crear.

En las creaciones y expresiones artísticas las emociones son fundamentales y se encuentran relacionadas con lo social y lo político. Anna María Fernández afirma que “las emociones son las formas en que experimentamos al mundo y las respuestas emocionales reflejan la cultura toda vez que son moldeadas por ella”.²⁵

Finalmente, es fundamental puntualizar que cuando se busca realizar una interpretación exhaustiva de una obra o práctica artística, lo que se logra es simplemente matarla. El arte dice.²⁶ Agregar más símbolos e imaginarios forzados es deformar el sentido y objetivo de la obra, que es

²⁴ Fernando Ayala. “Reflexiones en torno a la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica” en *Estudios Políticos*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, Núm. 30, sept-dic 2016, México, p. 53.

²⁵ Anna Fernández. “Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos (1)” en *Revista Versión Nueva Época*, No. 26, junio, 2011, p. 2.

²⁶ Cfr. Helí Morales. *Psicoanálisis con arte. Lenguaje, goce y topología*. Editorial Palabra en Vuelo, Ciudad de México, 2015, p. 42.

re-presentar lo que el artista (con su inconsciente) desea. No obstante, de no hacer algún tipo de interpretación, sería inalcanzable arribar a una aproximación del arte o de su relación con lo real.

1.2.2. El arte en las relaciones de poder

Habiendo explicado las conexiones e interacciones de las obras artísticas con las realidades de los sujetos y su capacidad de expresión, ahora es necesario, enfocarnos en las relaciones de poder que se desarrollan en el proceso de creación y difusión del arte, así como en las relaciones de poder que son representadas por el mismo.

De igual manera, se encuentra fundamental explicar el tipo de arte que se estima como el idóneo para analizar prácticas y manifestaciones de contrapoder concretas por parte de la población palestina, pudiendo entonces, reconocer las dinámicas de poder existentes en el marco del conflicto palestino-israelí.

1.2.2.1. Reproducción estética de un statu quo

Históricamente el arte ha sido utilizado como una herramienta para comunicar distintos mensajes desde diversos lugares de enunciación. Reyes, iglesias, gobernantes y otros actores pertenecientes a las élites han reconocido la importancia del arte para propagar información, anunciar decisiones y nuevas leyes y, en mayor medida: generar ideas generalizadas, ejercer violencia simbólica y difundir ideologías para legitimar un *statu quo*.

Un primer ejemplo del manejo de las expresiones artísticas desde el poder es la iglesia católica (como institución); un actor que ha hecho uso del arte para difundir sus principios y valores religiosos, y para mostrar un sistema político, social y espiritual jerárquico que le beneficiara, así como para ilustrar pasajes bíblicos que facilitarían la comprensión de estos por la gente analfabeta. Además, ha utilizado símbolos materiales para crear lazos de identificación y al mismo tiempo, de exclusión. Ha mostrado un sistema coercitivo divino a través de la pintura y escultura con la representación de lo infrahumano (demonios) y el infierno, el cual ha tenido la función de controlar los cuerpos.

Por las razones mencionadas –aunado al contexto–, el auge del arte sacro europeo se desarrolló durante la Edad Media, cuando la iglesia católica, además de ser la clase dominante, también formó parte de la clase gobernante en los diferentes reinos de Europa. No es necesario sobre interpretar este tipo de arte, aunque es menester que las atribuciones de significado aquí mencionadas son personales, son únicamente una aproximación subjetiva de la autora, intentando ser lo más objetiva posible. El mensaje en *El juicio final* (Imagen 1) de Hans Memling revela que llegará un momento en el que se sopesen las almas de los seres humanos para determinar quiénes, de acuerdo con su obrar en vida, es merecedor y merecedora de la salvación y vida eterna en el cielo, y quiénes deberán encaminarse al interminable y temido sufrimiento en el infierno.



Imagen 1: Hans Memling, *El juicio final* (*Das Jüngste Gericht*) [Óleo sobre tabla], 1466-1473, Museo Nacional de Gdansk, Polonia.

Este tipo de representaciones, en concordancia con los campos de significación de los adeptos al catolicismo resultaron una forma de dominación y control de las mentes y cuerpos sin la necesidad de recurrir a la coerción directa o a la amenaza explícita de llevar a cabo acciones de castigo.

Otras religiones han desarrollado sus propias representaciones simbólicas mediante el arte y las prácticas culturales. “incluso el Islam que mantiene la prohibición de representar a su profeta sagrado Mahoma, muestra en otros aspectos una estética, sus templos.”²⁷ Dentro de las mezquitas se encuentra establecido un orden de comportamiento como lo es la separación entre hombres y

²⁷ Jaime Cortez. "Arte y poder."... *Op. Cit.*, p. 112.

mujeres, dejándoles a ellas, en la mayoría de los casos, un espacio sumamente reducido en comparación con al que los hombres les es permitido acceder.

Por otra parte, durante el Renacimiento las expresiones artísticas giraron en torno al ser humano, concretamente el hombre. El antropocentrismo y el humanismo fueron la base del arte en Europa Occidental. La figura y cualidades de los seres humanos prevalecían en el contenido simbólico de las obras de arte, sin embargo, no todos los seres humanos “eran dignos” de ser representados en la pintura, escultura o piezas musicales. Solamente quienes podían pagar la elaboración al artista fueron los protagonistas del arte de la época, principalmente hablando del arte pictórico, “por ello los retratos desde el Renacimiento hasta el siglo XI son generalmente de gente de la aristocracia, de gente vinculada al poder.”²⁸

Otro caso que se puede tomar como ejemplo para explicar el vínculo del arte y el establecimiento y reproducción de un *statu quo* es la composición de piezas musicales que pasaron a ser convertidas en himnos nacionales, de tal forma que por su origen desde la clase gobernante envían un mensaje de unión, nacionalismo, identidad y fuerza militar. Con escuchar (leer) la siguiente estrofa del Himno nacional mexicano:

*Ciña ¡Oh Patria! tus sienas de oliva
De la paz el arcángel divino,
Que en el cielo tu eterno destino
Por el dedo de Dios se escribió.
Mas si osare un extraño enemigo
Profanar con su planta tu suelo,
Piensa ¡Oh Patria querida! que el cielo
Un soldado en cada hijo te dio.*²⁹

Es posible dar cuenta de elementos simbólicos constantes y remarcables como: la importancia y posición primordial de la religión católica para la independencia, conformación y consolidación del Estado mexicano; la presencia de ejes temáticos referentes a la belicosidad en el caso condicional de una intervención extranjera.

²⁸ *Idem*, p. 111.

²⁹ Jaime Nunó. *Himno Nacional Mexicano*. Comp. Francisco González Bocanegra, México, 1853.

En tanto que el arte ha sido aprovechado por las élites de poder, los cambios de régimen y estructura se han visto reflejados también en las expresiones artísticas. “La caída de un régimen siempre está acompañada de la destrucción de sus imágenes, así mismo la ascensión del poder está matizada por la propagación de imágenes”³⁰ No solamente se destruyen imágenes, sino las mayores obras y prácticas artísticas posibles, como las obras arquitectónicas, la producción literaria y las composiciones musicales, dejando, por tanto, de ocupar una posición de poder.

1.2.2.2. *Capital económico, social, cultural y simbólico: el arte de museo y galería*

Para hablar de un arte al servicio de las clases dominantes y/o construidas desde éstas, es necesario examinar el proceso por el cual se conforma y selecciona este arte que, históricamente, se encuentra relacionado con lo que se conoce como “alta cultura”. Se habla del arte que se localiza en galerías y museos prestigiados a nivel internacional, el que se representa en reconocidos teatros y auditorios, el que se ubica en las antiguas metrópolis europeas y el que es escrito, leído e interpretado por las mismas élites o clases dominantes (se incluye a la clase política y personas con alto poder adquisitivo).

Para comenzar con este análisis, ha de tenerse en cuenta que las relaciones que desarrollan y perpetúan desigualdades a nivel económico y social se llevan a cabo en diferentes campos, que logran ser reproducidos (siempre con matices y cambios) a partir de un *habitus* incorporado por los individuos que conforman las sociedades (principalmente occidentales). El *habitus* es un término acuñado por Pierre Bourdieu:

“el hecho de *que* los “individuos” son también el producto de condiciones sociales, históricas, etc. Y que tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los cuales han pasado).”³¹

Estas disposiciones no son conscientes en los individuos, sino que son producto de la normalización de condiciones y dinámicas que se llevan a cabo en sus entornos, teniendo como elemento fundamental la creencia o *illusio*, y la asimilación de las estructuras conformadas por

³⁰ Jaime Cortez. "Arte y poder." *Op. Cit.*, p. 116.

³¹ Pierre Bourdieu. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2010, p. 40.

esas dinámicas e interacciones. Se cree y otorga de sentido a las estructuras y esquemas que se enmarcan. En el campo artístico e intelectual el *habitus* es lo que permite que las relaciones y procesos de distribución (desigual) de capitales adquieran un sentido entre los sujetos que se interesan y se inmiscuyen en estos campos.

En los campos artístico e intelectual los individuos que poseen capital económico, cultural y social son quienes, a través del uso e interacción de estos capitales, se auto reconocen como los agentes competentes para establecer parámetros estéticos, temáticos, teóricos, etc., con el fin de conformar élites y círculos semi cerrados. Estos individuos indudablemente han aceptado y creído (de manera consciente y/o inconsciente) en una superioridad frente al resto, han incorporado marcos de pensamiento que reproducen dinámicas de desigualdad e invalidación de las expresiones artísticas subalternas. “El arte occidental se desarrolla sobre las concepciones filosóficas y artísticas de los griegos, tanto su concepción de belleza como su arte del periodo clásico han sido los referentes ineludibles del arte, negando otras expresiones estéticas.”³²

Es menester profundizar en los tipos de capital –económico, cultural, social y simbólico– para comprender cómo a partir de sus interacciones (sujetas a los individuos que se hacen poseedoras de tales formas de capital) crean y reproducen, en el campo artístico, relaciones de desigualdad e invalidación en las expresiones que, por sus autores más que por las obras mismas, carezcan de un capital dentro de los parámetros occidentales.

En primer lugar, el capital económico refiere a la posesión y control directo de recursos económicos que se traducen en los bienes materiales que los sujetos obtienen. El capital económico se ve reflejado en el alto poder adquisitivo de las personas y éste se encuentra estrechamente relacionado los otros tipos de capital.

Por su parte, el capital cultural es la acumulación de conocimientos y habilidades que son aprehendidas por los individuos con la inversión de tiempo y voluntad dedicadas en la educación institucionalizada.³³ Además es necesario invertir el capital económico para obtener el cultural. El capital cultural puede existir bajo tres estados: incorporado, objetivado e institucionalizado.

³² Jaime Cortez. “Arte y poder” *Op. Cit.*, p. 109.

³³ *Cfr.*, Pierre Bourdieu. *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2011, p. 214.

El estado incorporado del capital cultural “está ligado al cuerpo y supone la incorporación”³⁴. Esta incorporación requiere constante inculcación que, como se mencionó con anterioridad, cuesta tiempo y voluntad. “El capital cultural es un tener devenido ser, una propiedad hecha cuerpo, devenida parte integrante de la “persona”, un habitus.”³⁵ En este estado, el capital cultural no puede ser transmitido directamente, pues depende del proceso de aprendizaje personal, pero no aislado.

El capital cultural objetivado es el que se encuentra en “soportes materiales, como escritos, pinturas, monumentos, etc., es transmisible en su materialidad.”³⁶ En este estado del capital cultural, el capital económico es fundamental, ya que, a mayor poder adquisitivo, mayor capacidad de obtener bienes culturales. No obstante, lo importante no es acumular la materialidad del capital, sino la apropiación simbólica e incorporación de estos soportes.

Lo transmisible es la propiedad jurídica y no (o no necesariamente) lo que constituye la condición de la apropiación específica, es decir, la posesión de los instrumentos que permiten consumir un cuadro o utilizar una máquina y que, no siendo otra cosa que capital incorporado, están sometidos a las mismas leyes de transmisión.³⁷

El estado institucionalizado del capital cultural se refiere a la institucionalización de las formas anteriores del capital cultural que posee un individuo para darle crédito y reconocimiento dentro de una comunidad. Para que esto pueda darse, es necesaria esa *illusio* en las estructuras que afirman colectivamente que la institución tiene la capacidad de evaluar y determinar el capital cultural que se posee.

Otorga “un reconocimiento institucional al capital cultural poseído por cierto agente, el diploma escolar permite además comparar a sus titulares e incluso “intercambiarlos” (sustituyendo unos por los otros en la *sucesión*); permite también establecer tasas de convertibilidad entre el capital cultural y el capital económico, garantizando el valor en dinero de un determinado capital cultural. Producto de la conversión de capital económico en capital cultural, fija el valor, con relación al capital cultural, del poseedor de un título determinado respecto a los otros poseedores de títulos e, inseparablemente, el valor en dinero por el cual puede intercambiarse en el mercado de trabajo, pues la inversión escolar no tiene sentido si no está objetivamente garantizado un mínimo de reversibilidad de la conversión que implica.”³⁸

³⁴ *Ibidem*, p. 215.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 217.

³⁷ Pierre Bourdieu, *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2011, p. 218.

³⁸ *Ibidem*, p. 220.

En este sentido, los individuos que pertenecen a las escuelas de artes que son dotadas de esta capacidad de nombramiento, no reconocen de la misma forma las producciones artísticas de quienes no pertenecen a esas escuelas o no poseen la formación generalmente aceptada y por la diferencia de significaciones en el capital simbólico.

El capital social es el conjunto de relaciones durables (institucionalizadas o no) basadas en el intercambio de conocimiento y reconocimiento, es decir, las relaciones que crean pertenencia a un grupo determinado.³⁹ Esta acumulación de relaciones es totalmente interesada al buscar utilidad en el capital que poseen los miembros del grupo.

Finalmente, el capital simbólico es el reconocimiento y legitimidad de un individuo dentro de un grupo determinado, basados en la acumulación de las demás formas de capital. Un reconocimiento que se presenta en formas expresadas como la notoriedad, cultura, talento, prestigio, reputación, honor, distinción, entre otras.⁴⁰ La acumulación de capital simbólico por parte de un individuo es lo que normalmente le permite una mayor visibilidad dentro de un campo, a saber, el artístico; asimismo, lo posiciona en espacios exclusivos donde se da por sentado que su producción posee un alto valor simbólico y monetario, y es culturalmente digno de representación.

Los museos y las galerías funcionan como estos espacios que dotan de alto valor simbólico, cultural e incluso económico a las obras de individuos que, habiendo acumulado capital en sus diferentes formas, son vistos por ciertos grupos (élites) como los agentes capaces de realizar creaciones y representaciones artísticas. “El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada”⁴¹. Sin embargo, otros grupos considerarán a esas obras ausentes de sentido y lógica. Ello a partir de la diferencia entre campos de significación y de códigos, condicionadas por “la desigual distribución de los medios de acceso al arte”⁴², así como el desigual acceso a la educación y a determinados bienes y servicios materiales y culturales.

“Hay, pues, una estructura de la distribución de ese capital que, a través de la posición que cada artista ocupa en esa estructura (la de dominante o dominado, etc.), “determina” u orienta

³⁹ Cfr., *Ibidem*, p. 221.

⁴⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 209.

⁴¹ *Ibidem*, p. 27.

⁴² *Ibidem*, p. 29.

las estrategias de los diferentes artistas a través, especialmente, de la percepción que cada artista puede tener de su propio espacio.”⁴³

Ahora bien, en esta lógica de acumulación de capital por parte de los individuos y grupos, es posible vislumbrar que lejos de que una obra sea considerada arte o no a partir de su contenido, será designada como tal considerando el prestigio y el conocimiento atribuido al autor de esta dentro de un campo formado con los parámetros y valores desarrollados de manera inconmensurable, no reconociendo y desvirtuando, por tanto, las producciones artísticas de individuos o grupos que no respondan a ese proceso de acumulación de capital. Este rechazo va acompañado de designaciones que encasillan las producciones y prácticas artísticas, que no permiten que puedan ser, en el futuro, consideradas un arte, sino quedar en el campo del folklore o de la artesanía.

No se asume que en los museos y galerías no se encuentren expuestas grandes obras con un contenido simbólico trascendental para determinadas sociedades; se sostiene que estos espacios son deificados por imaginarios colectivos que los asumen con un alto valor cultural, por lo que, las obras y expresiones aquí mostradas y representadas incorporan ese valor. Es crucial, comprender entonces, el valor cultural, pero también político del arte que ocupa otros espacios que se encuentran fuera de museos, galerías, reconocidos teatros y escenarios. Del arte que proviene de la población menos favorecida, la cual, más allá de querer acumular algún tipo de capital, busca desafiar al *statu quo*; al mismo tiempo, muestra otras dinámicas sociales y políticas que son dignas de análisis, como las que se enuncian a continuación.

1.2.2.3. *Moral y ética de las representaciones*

La ética y moral, y el arte son campos de estudio independientes, sin embargo, al fusionarlos nos encontramos con un amplio espectro de análisis. Valores éticos y morales pueden ser representados y/o reproducidos en una obra de arte; asimismo, los mensajes en las obras, al impactar en el estado anímico de las personas, puede traer a discusión diferentes situaciones donde la ética y el moralismo son los tópicos centrales. Se cuestiona también lo que éticamente merece una representación artística-estética y lo que no, así como los valores morales-éticos del autor en

⁴³ *Ibidem*, p. 39.

relación con su obra. Además, nos enfrentamos con producciones simbólicas que, más allá de incorporar significaciones, resultan agradables a los sentidos.

Es necesario partir de la distinción entre los conceptos *moral* y *ética*. Si bien ambos se encuentran relacionados, puesto que su origen –en la época clásica en Europa– parte del mismo significado. Actualmente tienen acepciones distintas, incluso jerarquizadas. La ética es considerada por muchos filósofos como una filosofía ética, cuyo propósito es estudiar la moral (la valoración de situaciones y acciones). No obstante, se utilizarán las siguientes definiciones de acuerdo con el pensamiento Hegeliano:

La *Moralität* para Hegel, se identifica con la obligación moral como la entendía Kant, es decir, como aquella que se impone el individuo a sí mismo (como parte de una comunidad de individuos racionales). Para Hegel, la moralidad kantiana es una ética del individuo desprovista de todo contenido; ese contenido sólo se encuentra en una *Sittlichkeit*, es decir, en las costumbres vivas de la comunidad de la que el individuo forma parte.⁴⁴

La moralidad se refiere entonces, a la acción y conciencia individuales de lo que es considerado bueno y malo, correcto e incorrecto; mientras que la eticidad conlleva a la conciencia colectiva de lo bueno y malo, que es regida por las costumbres y prácticas sociales en una sociedad. Tanto la ética como la moral se encuentran en una dinámica interdependiente y dialéctica, ya que las costumbres y prácticas colectivas configuran e influyen en las decisiones individuales y modos de vida de los sujetos; y viceversa, las decisiones particulares conforman las costumbres en tanto que exista una repetición.

Decidir entre lo que es bueno moralmente no siempre va acorde con lo establecido dentro de los parámetros y reglas que instaaura un sistema en sociedad. Ambos pueden entrar en conflicto y modificar tanto los parámetros y valoraciones individuales como las colectivas. Cabe destacar que la ética y moral son inconmensurables, es decir, corresponden a un tiempo y espacio determinados.

El arte como un medio de representación en sí misma contiene valores éticos y morales. Plasma juicios de valor explícitos o tácitos que contribuyen en la elaboración de mensajes, en diversos casos, dirigidos al espectador. Aunque también han existido artistas que salen de los parámetros éticos y morales, produciendo obras que conllevan a constantes controversias en una época. Un ejemplo claro es la obra de Marqués de Sade, que cuando se publicó, fue rechazada,

⁴⁴ Gustavo Ortiz. "Sobre la distinción entre ética y moral." en *Isonomía. Revista de Teoría y Filosofía del Derecho*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, México, No. 45, octubre 2015, p. 128.

criticada negativamente y censurada; posteriormente la censura desciende y elimina, al haber un cambio en los juicios morales y éticos.

¿El arte debe ser ético y/o moral? ¿Existe arte con buena moral pero antiético? ¿Existe un arte amoral? ¿La censura en el arte es válida? ¿Hasta qué punto? ¿Es necesaria una responsabilidad moral cuando se plasma un fenómeno social en una obra de arte? Estas y más preguntas surgen cuando se piensa en el arte ligando los juicios éticos y morales. Algunos autores sostienen que debe existir un equilibrio entre estética y ética, otros rechazan esta idea y argumentan que el arte no debe responder a tales juicios y principios.

Es peligroso establecer parámetros y llevarlos a la *praxis* cuando se habla de poner límites a obras de arte catalogadas como inmorales o antiéticas. Ello en tanto que estos dos últimos se desprenden de la subjetividad, provocando la imposibilidad de llegar a un acuerdo unánime. Entonces, quien pone límites y dispone de la aplicación de la censura, es quien tiene el poder de realizarlo, así como de persuadir a través de la propagación de los juicios morales y éticos que a su mayor interés convengan. Una obra o práctica artística puede ser considerada dentro de las medidas de normalidad ética en un espacio, y considerada al mismo tiempo como un agravio ético en otro lugar. Y dentro de un mismo contexto, habrá diferencias respecto a tal debate.

Finalmente, ¿qué hay con la relación entre el artista y su obra dentro de las cuestiones éticas y morales? Muchos cineastas, pintores, cantantes, etc., como el actor Kevin Spacey y el cantante marroquí Saad Lamjarred (ambos acusados por abuso sexual), han creado y participado en obras designadas con alto valor simbólico y económico, pero han actuado y hablado de manera no ética y antimoral, incluso ilegal. Muchos se preguntan si la obra debe ser apreciada sin considerar al artista (o a la producción y actores involucrados), o si la vida del artista afecta en la admiración de su obra. Todo depende de sus juicios. Para ejemplificar lo anterior, resulta útil retomar el caso de Woody Allen, un guionista, director y actor que mantuvo relaciones sexuales con su hijastra, Soon Yi cuando estuvo bajo su tutela⁴⁵; frente a esto habrá espectadores que descoloquen al director de sus acciones y continúen consumiendo e idolatrando sus obras sin alguna crítica o reflexión, sin embargo habrá otro público que detenga su consumo de películas dirigidas por Woody Allen desde

⁴⁵ s/a. "Woody Allen declara ante el juez que fue una equivocación enamorarse de Soon Yi." [En línea] En *El País*. 24 de marzo de 1993. Dirección URL: https://elpais.com/diario/1993/03/24/cultura/732927603_850215.html [Consultado: 14 de marzo de 2019].

la publicación de los sucesos relacionados con su hijastra. Tales decisiones estriban en lo que como individuo y comunidad se designe lo bueno y lo malo.

Trasladando este debate acerca del establecimiento entre lo moral y no moral, ético y no ético, también es posible, realizar un análisis acerca de la relación entre las prácticas artísticas y la representación de lo que es o no justo, a partir del campo de significación que poseen tanto el creador como del espectador; asimismo del desprendimiento o no de la obra de arte del actuar de su autor.

1.2.2.4. El arte popular de resistencia

El arte popular de resistencia es el que se concibe como el idóneo para analizar conflictos político-sociales, ya que las expresiones artísticas populares son las que provienen de la sociedad misma sin importar su estrato. Si bien no existe una definición de arte popular de resistencia, a lo largo del subapartado se construirá una definición propia a partir de la abstracción de los conceptos que lo componen.

Existen numerosas definiciones de arte popular y todas estas parten de la diferenciación de este tipo de arte: el arte popular pertenece a la cultura popular y, por tanto, no es alta cultura. Si bien, existen clasificaciones de cultura y, en general, de arte, es menester aclarar que todas estas expresiones no se encuentran aisladas entre sí, pues son relaciones de poder las que las afectan implícita y/o explícitamente.⁴⁶

En un primer momento, es imperativo definir lo que es arte. El afán de crear o adoptar una única definición ha conflictuado cualquier campo o disciplina, ya que no existe un consenso sobre una sola definición que sea aceptada por todos los estudiosos de arte o de estudios culturales. En la aceptación de definiciones habitan igualmente relaciones de poder. ¿Quién decide qué es arte y qué no lo es?

Alexander Allan define al arte como “juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéticamente lograda”. En esta definición entra un sin fin de obras

⁴⁶ Ray Browne, “Popular culture: notes toward a definition” en Hinds, Harold; Motz, Marilyn; Nelson, Angela, *Popular Cultural Theory and Methodology. A basic introduction*, The University of Wisconsin Press, Estados Unidos de América, p. 15.

al ser amplia, sin embargo, habría que preguntarse ¿qué es lo estéticamente logrado? Por lo tanto, ¿quién establece lo que es estético y no?

El término “arte” proviene del latín *ars* que equivale al término en griego *techne*, el cual significa “técnica”, y que en un principio englobaba a toda actividad que implicase un saber en un oficio. Posteriormente se dio la división entre arte y técnica, en el que el primer término se refería ya únicamente a las actividades que conllevaran una creación estética y que no implicaran el uso excesivo de la fuerza, por lo que la escultura, por ejemplo, no era considerada arte, sino hasta el siglo XVI.⁴⁷

Con esta paulatina división que culmina en el Renacimiento, la definición de la estética es importante para comprender qué era considerado una obra de arte y qué no lo era. El problema radica en que este término, al igual que el de arte, carece de una definición única. Emmanuel Kant abordó de manera amplia esta cuestión y define a la estética como “la rama de la filosofía que estudia el origen del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte”⁴⁸. Entonces, la estética estudia y define las características de una obra artística, si ésta es bella, sublime, grotesca, cómica, etc.

Así como los términos de arte y estética evolucionaron a través del tiempo en distintas sociedades, lo mismo sucedió con toda actividad que giraba en torno a estos. Se establecieron las Bellas Artes, -que son disciplinas o actividades con el propósito de expresar ideas, emociones o sentimientos-, pero no se incluirían la escultura hasta el siglo XVI y la poesía en el siglo XVIII. Actualmente, son siete disciplinas las que se reconocen como Bellas Artes: la arquitectura, la danza, la escultura, la música, la pintura, la literatura y el cine o cinematografía.⁴⁹

Ahora bien, dejando de lado las definiciones y clasificaciones oficialistas, una definición propia de arte sería la siguiente:

Toda práctica o expresión con carga simbólica que expresa emociones, ideas y opiniones, y que contiene significaciones para quien la realiza y la percibe.

⁴⁷ Cfr. Omar Argerami. *Psicología de la creación artística*, Buenos Aires, Columbia, 1968, pp. 23-30.

⁴⁸ Emmanuel Kant. *Crítica del juicio*, S. L. U. Espasa Libros, Madrid, 2006, p. 51.

⁴⁹ Cfr. Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe.*, Francia, De l'Imprimerie de CH. J. B. Delspine, 1916, p. 6.

Se parte de esa definición de arte para formular lo que es el arte popular, pero es imprescindible tener claro qué es la cultura popular. Es una concepción que se entiende en tanto la existencia de una división académica pero también política de la cultura: entonces, la cultura popular no es alta cultura. La segunda refiere a las expresiones (materiales e inmateriales), creencias, valores, significaciones y formas de hacer sentido, desarrolladas dentro de las clases dominantes o las élites y que se impone como la representativa de la humanidad.⁵⁰ Entonces la cultura popular es el conglomerado de tales expresiones, valores, sentidos y campos de significación que no son desarrolladas por las clases elitistas.

Por tanto, el arte popular es *el arte proveniente de la población que no pertenece a las élites políticas y económicas. Es el arte de la población que vivencia algún o algunos procesos de dominación y opresión o es testigo de ello*. Incluso aunque no vivencie o atestigüe ello, sí se encuentra impregnado de estas relaciones desiguales a través de la educación, formación de valores y desarrollos de identidad.

Ahora bien, para definir al *arte de resistencia*, veamos lo que significa este segundo elemento. La resistencia es considerada como un conglomerado de formas de contrapoder, regularmente conectadas en redes con el fin de visibilizar y contrarrestar las expresiones y procesos de dominación.

Michel Foucault sostiene que “donde hay poder hay resistencia, y [...] ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder”.⁵¹ Es decir, las formas de resistencia no se desarrollan de forma aislada del poder, pues son actos de contrapoder en sí mismas. “Constituyen el otro término en las relaciones de poder, en ellas se inscriben como el irreducible elemento enfrentador.”⁵²

De acuerdo con Manuel Castells surge cuando la población, desde su posición, comparte emociones negativas (indignación, humillación, miedo), y las desplazan en acciones como

⁵⁰ Cfr., Florencia Brescia. (et. al.) *Cultura popular y nuevos sujetos políticos*. [En línea], Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias, Buenos Aires, 2014, p. 8. Dirección URL: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2015/07/1-Cultura-popular-B.pdf> [Consultado: 19 de mayo].

⁵¹ Michel Foucault. *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*, Siglo XXI Editores, ciudad de México, 1998, p. 57.

⁵² *Idem*.

movimientos sociales y emociones positivas (esperanza).⁵³ El hartazgo es elemental para toda expresión de resistencia, es el detonante del accionar de los sujetos frente a un fenómeno que inmiscuya relaciones desiguales de poder y que desemboca en injusticia social.

El arte de resistencia es entonces: *toda práctica o expresión con carga simbólica que expresa emociones, ideas y opiniones para contrarrestar las relaciones desiguales de poder y la injusticia*. Visibiliza situaciones que son censuradas por las clases opresoras, contesta a todas las formas de injusticia y tiene un ideal de cambio político, económico y/o social.

En la definición de arte popular de resistencia podría pensarse que basta con definir el arte de resistencia, sin embargo, existe resistencia desde las clases elitistas, existen artistas pertenecientes a las clases gobernantes y dominantes que pueden expresar una postura frente a un fenómeno que le es lejano o no es siquiera afectado por el mismo. Por ello la importancia de enunciar concretamente al arte popular de resistencia.

Este arte es, por lo tanto, *toda práctica o expresión con carga simbólica que expresa emociones, ideas y opiniones para contrarrestar las relaciones desiguales de poder, y que proviene de la población que no pertenece a las élites políticas o económicas*. Expresiones simbólicas de quienes palpan la desigualdad, que tienen mayor contacto con lo real de un fenómeno social desde otro lugar de enunciación, desde abajo. Expresiones de quienes tienen derecho a manifestar su propia experiencia, sin necesidad de intermediarios.

1.2.3. La memoria e identidad y su relación con el arte

El arte como producción y práctica con cargas simbólicas y en contacto con la realidad del sujeto que lo crea, es un instrumento para contar sucesos desde diversos lugares de enunciación, y a su vez, es un elemento que ha coadyuvado en la generación de identidad entre grupos de personas que se identifican con las versiones expresadas en su contenido. Conformar una memoria independiente a los centros de dominación y facilita el proceso de identificación entre una población.

⁵³ Cfr. Manuel Castells. *Redes de indignación y esperanza*. Alianza Editorial, España, 2012, p. 20.

La memoria es una fuente de conocimiento de la historia. De una historia omitida por diversas corrientes de la Historiografía, “la memoria resulta una expresión que trata de rescatar una historia subterránea, acallada y negada.”⁵⁴ Se trata de historias contadas por los sujetos que han sido despojados de su capacidad de enunciación en la Historia y, por tanto, de su pasado. Por ello “la memoria se ha convertido en el enfoque privilegiado sobre el pasado en detrimento de la historia, de manera que el testigo pasa a ser el referente absoluto frente al historiador que mantenía una distancia epistemológica y situaba las cosas en un contexto”.⁵⁵

A lo largo del tiempo, las narraciones de diferentes sucesos han sido disputadas, siendo necesario remitirse a las fuentes primarias que permitan conocer estos acontecimientos de manera más certera. Si bien la memoria es una herramienta que nos aproxima directamente a un fenómeno social, es importante destacar que no nos lleva a conocer una verdad absoluta de lo acontecido; la memoria es recuerdo y toda remembranza contiene afectos,⁵⁶ que implican, entonces, la presencia, en diferentes grados, de subjetividad. Los historiógrafos e historiadores han reflexionado sobre la importancia y complejidad de la memoria, incluyendo testimonios en sus compendios históricos. La historia y la memoria no se oponen, son más bien, complementarias.

La presencia de afectos en las memorias es sustancial para la generación de identidad pues se trata de la expresión de experiencias que remiten a un pasado común entre una población determinada en un tiempo presente, es decir, la memoria es ese tiempo consumado vuelto presente que, por ser compartido en experiencia, crea vínculos constitutivos de la identidad.

Rafael Farfán sostiene que existe una relación interdependiente entre el tiempo, la memoria y la identidad:

La memoria es “el modo a través del cual experiencias temporales ligadas al recuerdo son esenciales para la formación de identidad [...] la rememoración aparece como un elemento constitutivo para la formación y continuidad de la identidad. Sabemos quienes [sic] somos y lo que somos porque compartimos un pasado que actualizamos a partir de continuas experiencias presentes, de ahí partimos para viajar al pasado o abrirnos al futuro.”⁵⁷

⁵⁴ Mario Domínguez, "Memoria histórica, memoria colectiva y regímenes de historicidad." En *Sesión de comunicaciones orales franja 1*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016, p. 1.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Cfr., Ibidem*, pp. 1-2.

⁵⁷ Rafael Farfán. "Tiempo, memoria e identidad" en *Acta Sociológica* n° 49, mayo-agosto 2009, p. 200

La finalidad de la memoria, de acuerdo con Rafael Farfán, es crear vínculos solidarios entre los que participan activamente en las historias, más que contar los sucesos “tal y como ocurrieron”, por lo que la deformación de lo real del pasado no es un aspecto negativo.⁵⁸ Logra crear y reforzar vínculos afectivos y rasgos identitarios dentro de un grupo y da pauta a la diferenciación entre otros conglomerados.

Además de la presencia de afectos en las memorias de los individuos y su relación con la generación de identidades, es importante mencionar que el acto mismo de recordar es trasladar el pasado al presente, en este sentido, diferentes experiencias personales pueden provocar que un individuo no recuerde de la misma manera un suceso en una diferencia de lapso. La memoria es cambiante. Asimismo, representarla es presentar un discurso dándole cuerpo. Con ello es posible tejer una narrativa que, según la intención de los sujetos, se puede utilizar para mostrar un pasado negado o desdeñado.

El arte que conmemora tiene la capacidad de aproximarse a los acontecimientos desde una posición distinta a los centros de poder. Si bien, no proporciona una versión veraz de lo real, sí muestra una realidad que parte desde el sujeto –la cosa para sí–, de la experiencia y, por ende, del testimonio. Se adosa y reconoce la subjetividad, en la que los afectos prevalen, siendo la esencia de tal expresión artística.

Igualmente, este tipo de arte que, en la mayoría de los casos, conmemora el pasado (llevarlo al presente) repetidamente tiene la singular característica de instaurar vínculos afectivos. Explicando a detalle se puede decir que, en tanto una expresión o práctica artística se encuentre cargada simbólicamente de la experiencia, permite la identificación entre los espectadores que comparten, quizás no esa vivencia en su totalidad, sino parcial o similar; la identificación que no es sino a partir de la diferencia de atributos e imágenes (de ser los mismos, se trataría de igualdad), vislumbra grados de pertenencia a un conjunto y la diferenciación de otros.

La identidad en un conglomerado de personas, como en el caso de la memoria, no es estática ni homogénea, pues la esencia, valores y campos de significación que comparten cada miembro son incorporados de manera singular. Las expresiones artísticas tienen la posibilidad de

⁵⁸ *Ibidem*, p. 204.

representar elementos de la identidad de cada autor, mismos que son admirados e interpretados de forma particular por los espectadores. Cabe destacar que entre creaciones (de las obras), interpretaciones y reappropriaciones existen abismos, es decir, hay elementos que los artistas, en su intento por expresar, son inaprensibles por el campo del lenguaje; y las distintas interpretaciones de los espectadores dejan entrever que no es posible que prevalezca un discurso único y hermético sino discursos diversos y dinámicos.

1.3. El estudio de la resistencia palestina desde la música popular: memoria, identidad y utopía

El arte popular de resistencia en el caso específico de Palestina contiene elementos que lo diferencian al que se desarrolla en otros contextos. Las prácticas sociales, económicas y culturales palestinas se encuentran, si bien no determinadas, sí influidas por el contexto en que éstas se desenvuelven.

“Debido a la intensidad, la severidad y el carácter distintivo de la historia palestina en ocupaciones sucesivas, este vínculo orgánico entre música e historia es más palpable y tangible en el caso palestino que en la mayoría de los otros casos. Al menos en el caso palestino, uno tiene que entender cómo la historia afecta a la música para entender cómo la música refleja la historia.”⁵⁹

La música popular que conforma la resistencia palestina se ha desplegado en torno a determinados temas y experiencias, como por ejemplo: la *Nakba*, la *Naksa*, a partir de la Guerra de los Seis Días, la Primera y Segunda Intifada, el proceso de paz, los diferentes ataques hacia la población civil palestina, la representación política palestina (la Organización para la Liberación Palestina, la Autoridad Nacional Palestina y los diferentes partidos políticos, entre los que se destaca Hamás), las luchas por la liberación de las mujeres, y más recientemente, la Gran Marcha del Retorno. Estos y otros acontecimientos han tenido un impacto directo en la forma en que los palestinos cuentan su historia, constituyen su(s) identidad(es), expresan sus demandas y conforman sus aspiraciones y deseos futuros.

⁵⁹ Moslih Kanaaneh, “Introduction: Do Palestinian Musicians play Music or Politics?” en Moslih Kannaneh, *et al.*, *Palestinian Music and Song: expression and Resistance since 1990*, Indiana University Press, Estados Unidos de América, 2013, p. 3.

La música popular que han producido las y los palestinos dentro de Palestina y en la diáspora se han desarrollado en el marco del conflicto palestino-israelí. “los artistas palestinos, por medio de la diáspora, han desarrollado vastos repertorios de música, poesía, novela, cine y danza como apoyo al movimiento nacional palestino y la lucha para su autodeterminación”.⁶⁰ Aun cuando existe música que no habla específicamente del conflicto, ésta se encuentra impregnada de las relaciones y prácticas que componen el entorno de los artistas.

En este tenor, es necesario realizar una descripción y análisis de los elementos de forma y temáticos que caracterizan la resistencia palestina desde la producción de arte popular. Esto con el fin de comprender históricamente los elementos semióticos que contienen, así como las relaciones de poder que se encuentran presentes y/o a las que hacen referencia; y posteriormente ahondar en la música popular palestina que forma parte de la resistencia.

1.3.1. Poesía musicalizada palestina

La poesía ha desempeñado una función imprescindible en la sociedad palestina, ya que diferentes canciones estuvieron inspiradas en poemas de resistencia, o bien, esos poemas fueron vueltos canciones que la población pronto guardó en su memoria, se apropió de ellas y las reprodujo. De igual manera, artistas como Muthanna Shaaban, convirtieron fragmentos de su memoria en canciones improvisadas, con las que relataba su cotidianidad y sus afectos. Si bien existen canciones con versos establecidos en el ritmo de la composición instrumental, evidentemente no todas poseen una letra, es decir, un mensaje oral explícito. Esto no significa que carezca de mensajes y significaciones, de hecho la música instrumental implica profundizar en apreciaciones aun más subjetivas cuando se pretende realizar alguna aproximación de una determinada pieza con relación a un fenómeno social, posibilitan que el lenguaje contenido en las piezas sea ilimitado.

Casos como los de Nuh Ibrahim, Mahmoud Darwish o Tawfiq Ziad, cuyos poemas se convirtieron en canciones, muestran cómo la reapropiación cultural de la población palestina ha sido útil para formar un campo simbólico de resistencia frente a las prácticas de opresión llevadas a cabo por el gobierno y ejército israelíes, así como por ciertos grupos civiles israelíes.

⁶⁰ David McDonald. *My voice is my weapon: music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*. Duke University Press, Estados Unidos de América, 2013, p. 39.

Nuh Ibrahim, un poeta nacido en Haifa en 1913⁶¹ comenzó su producción literaria escribiendo poemas que consistían en la oposición al mandato británico y a la escalada de la colonización judía bajo el proyecto sionista.⁶² Ibrahim fue arrestado en 1937 por las autoridades británicas y “frustrado por sus diversos intentos de convencer a las élites cosmopolitas para confrontar a los británicos, Ibrahim volteó su visión hacia las masas rurales que vivían en el campo palestino”.⁶³ Incluyó en su poesía el dialecto local y su propia experiencia, dotándole de credibilidad y autenticidad frente a las masas rurales; agregó música a sus versos, logrando que pudiesen ser rápidamente aprendidos y contados pública y privadamente entre la población tanto en el campo como en la ciudad.⁶⁴ Cabe destacar que Ibrahim añadió música folklórica a su poesía y no rítmica (*dabke*), ya que pensó –acertadamente– que el *dabke* dificultaría la escucha, interpretación y comprensión de sus mensajes, pues la atención del público se vería enfocada en la coreografía.

Mahmoud Darwish es otro claro ejemplo de la transformación de la poesía en música. Existen poemas en los que Darwish decidió no agregar música, pero sí lo hicieron otros cantantes y compositores años después. Los poemas *Rita y el rifle* (ريتا و البندقية) y *Pasaporte* (جواز سفر), compuestos por M. Darwish, fueron llevados de la recitación a la interpretación musical por Marcel Khalifa, quien, aunque es de origen libanés, es considerado un cantautor del género “música comprometida”, cuyo tema principal es la cuestión palestina contada a partir del testimonio de la población. Un fragmento del primer poema permite explicitar lo anterior:

⁶¹ Cfr., *Ibidem*, p. 43

⁶² Cfr., *Idem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 44

⁶⁴ Cfr., McDonald, David. *My voice is my weapon... Op. Cit.*, p. 46

Entre Rita y mis ojos hay un rifle
y quien sabe Rita se arrodilla
y reza
A la divinidad en esos ojos color miel
y besé a Rita
cuando ella era joven
y recuerdo cómo se acercó
y cómo mi brazo cubrió la más hermosa de las
trenzas,
y me acuerdo de Rita
de la manera en que un gorrión recuerda su
corriente.

بين ريتا وعيوني . . بندقيّة
والذي يعرف ريتا ينحني
ويصلي
لإله في العيون العسليّه
وأنا قَبَلت ريتا
عندما كانت صغيره
عندما كانت صغيره
وأنا أذكر كيف التصقت
بي وغطت ساعدي أحلي ضفيرة
وأنا أذكر ريتا
مثلما يذكر عصفور غديره

Mahmoud Darwish (1941-2008)
(Traducción propia)

Las experiencias palestinas provocaron que los artistas, entre ellos los poetas, cambiaran la forma y los temas de sus obras: incluyeron un vocabulario básico para llegar al público local, pero también pasaron a utilizar idiomas como inglés, francés y árabe estándar para aproximarse a personas en todo el mundo, expresan su experiencia dentro del conflicto, es decir, plasman testimonios, y hacen uso de la música⁶⁵ Es entonces cuando se puede afirmar que el contexto impacta en la producción del arte pero también éste produce efectos en el entorno en que es creado y difundido.

Si bien la poesía es reconocida como una expresión artística caracterizada por su belleza, es menester reconocer que lo bello no representa solamente, lo placentero, lo magnífico o lo perfecto; hay poemas (y otras producciones artísticas) cuyo contenido es bello pero que trastoca lo siniestro, lo terrible y cruel. Contiene los mensajes simbólicos que logran atraer la atención y las miradas.

Lo bello es lo familiar, lo limitado, lo que se presenta dentro del horizonte de lo posible. Pero de golpe, algo lo trastoca, lo conmueve [...] Lo siniestro aparece como límite y, al mismo tiempo, condición de lo bello. Límite porque no puede revelarse por entero pero ¿condición?

⁶⁵ La música de resistencia palestina ha incluido diferentes géneros tanto árabes como de Occidente, o bien, crean una mezcla de los ritmos que constituyen estos géneros. Grupos y solistas como DAM, Shadia Mansour, Shab Jdeed, entre otros, se han inclinado por el rap pero han añadido a su música melodías del género clásico (árabe), dabke, pop árabe, etc., usando instrumentos como el argul, el bendir, crótalos, el laúd, entre otros, para así, mantener un estilo que se identifique como árabe.

Sin ese lado que se presenta ocultándose, lo bello es insípido. No produce ningún sobresalto que convoque a la pasión: no es. [...] La belleza es el velo de lo sublime. Lo sublime se teje con los hilos de lo siniestro.⁶⁶

La necesidad de expresar lo que sucede en el entorno o bien, lo que se siente respecto a la experiencia con este, muestra y nos demuestra que no todo testimonio o sentimiento remite a lo pacífico, lo “bueno”, lo justo u otras situaciones y emociones positivas, sino que la poesía, en tanto arte, permite al escritor develar lo más oscuro de sí mismo, lo más oscuro del otro, de la humanidad. “Los tiempos modernos no han traído sólo música maravillosa a las salas y las calles. También ha sonado fuerte la metralla, el látigo, el zumbido del misil, el tacón de la bota militar, y gritos de crueldad racial y política”⁶⁷

1.3.2. La conmemoración y la formación de la(s) identidad(es) palestina(s)

Como parte de resistir y luchar en contra del proceso de colonización que el gobierno israelí ha llevado a cabo de forma violenta y arbitraria, e intensificado a partir de 1948 con la declaración del Estado de Israel y la *Nakba*⁶⁸ (catástrofe), los palestinos han tenido claro que materializar, plasmar, expresar y, por tanto, conmemorar los eventos que han acontecido en relación con el conflicto palestino-israelí es un fundamental para reconocer y formar una serie de narrativas propias e independientes a la verdad histórica relatada por el aparato político sionista-israelí y sus principales aliados.

Verbalizar o plasmar un suceso implica sostener y reforzar un discurso. Un discurso que teje historias, y que éstas a su vez, forman parte primordial de la historia. Se trata de narrativas fundadas desde la posición los palestinos y no de otros actores, cuyas versiones de los hechos pueden y han sido totalmente tergiversadas, aunando los múltiples intermediarios como medios de difusión masivos, historiadores externos, gobiernos ajenos, entre otros. A quienes corresponde contar su historia en este caso, es a los propios palestinos. “Estas canciones sirven para registrar los sentimientos y aspiraciones de un pueblo desposeído sin acceso a los canales oficiales estatales y

⁶⁶ Helí Morales. *Psicoanálisis con arte... Op. Cit.*, pp. 32-33.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁸ La *Nakba* ha sido dilucidada no solo como un acontecimiento único y finalizado, sino como un proceso continuo y a largo plazo que no ha sido consumado. Jorge Ramos, “¿No hay eco en el eco?”. El memoricidio de la *Nakba* y sus resistencias”, [En línea], en *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, Taller de Estudios Internacionales Mediterráneos-UAM, No. 18, junio 2015, p. 167.

formas de escribir historias oficiales”.⁶⁹ Relatar su experiencia a partir de sus memorias, que si bien, son subjetivas, en ellas es posible tener un acercamiento de primera mano con el conflicto, más fehaciente que con los medios oficialistas incluso. En este sentido, la esfera pública tiene un papel fundamental para la expresión de contra-narrativas a través de la música popular palestina, ya que es el principal medio eficiente para su consumo porque es en esta esfera donde se genera una opinión pública internacional

la opinión pública también es un actor esencial en los juegos de dos niveles cuando tales arreglos institucionales no se aplican cuando están involucrados problemas de alta intensidad y salientes, incluso en sistemas autocráticos. La opinión pública confiere o niega legitimidad política. Esto es muy valorado por los líderes autocráticos precisamente porque no pueden basarse en la legitimidad institucional.⁷⁰

A su vez, la creación de narrativas que engloban la experiencia común de los palestinos evoca la formación de las identidades palestinas: la identidad nacional, que concierne al proyecto compartido por establecer el Estado de Palestina y la identidad cultural, que atañe a los elementos simbólicos que comparten los y las palestinas. “Cada grupo desarrolla la memoria de su propio pasado y así destaca su identidad única frente a otros grupos”⁷¹

El relato de la experiencia palestina en relación con este conflicto de larga duración se ha llevado a cabo mediante diferentes expresiones artísticas y, a saber, a través de la música popular. En la música los palestinos y palestinas han encontrado un espacio para testificar su vida, enfatizando en las dinámicas de opresión y violencia que les rodean. La necesidad de conmemorar sus tragedias surgió cuando el gobierno sionista-israelí negó rotunda y sistemáticamente la *Nakba*, argumentando que los palestinos abandonaron sus tierras desde 1947 por voluntad propia debido al escalamiento del conflicto, y en 1948 por requerimiento de las fuerzas militares árabes.⁷² La negación y manipulación de los hechos llevó a que se crearan imaginarios hegemónicos a favor de la narrativa expandida por Israel, provocando que quienes no tenían conocimiento del conflicto

⁶⁹ Joseph Massad. “Liberating Songs: Palestine Put to Music” en *Journal of Palestine Studies*. No. 3, primavera, 2003, p. 37.

⁷⁰ Jacob Shamir y Khalil Shikaki. *Palestinian and Israeli Public Opinion: the Public Imperative in the Second Intifada*. Indiana University Press, Estados Unidos de América, 2010, p. 151.

⁷¹ Meir Litvak. “Introduction: Collective Memory and the Palestinian Experience” en Litvak, Meir. *Palestinian Collective Memory and National Identity*, Palgrave Macmillan, Estados Unidos de América, 2009, p. 2.

⁷² Cfr. Jorge Ramos, “¿No hay eco en el eco?”..., *Op. Cit.*, p. 168.

tomaran una postura de apoyo al país sionista recientemente creado. Respecto a esto, Hamid Dabashi sostiene que

“el interés de los medios de comunicación con fuerte influencia del sionismo no es que Palestina se convierta en terrorista, sino que los receptores de sus mensajes acepten la idea que representa a una Palestina violenta y la reproduzcan sin escuchar a los mismos palestinos o sin acercarse a Palestina para crear sus propias narrativas desde una experiencia autónoma”⁷³

Ante esta injerencia semiótica en la representación del conflicto palestino-israelí, como bien fue mencionado con anterioridad, las y los artistas palestinos ha desarrollado diferentes contra-narrativas mediante la música (y otras disciplinas artísticas) para verbalizar sus experiencias cotidianas, conglomerándolas y formando una narrativa común. Esto a su vez, permite la conformación y fortalecimiento de no solo una identidad nacional palestina, sino de una identidad cultural, siendo la producción de música –y de arte en general– la materialización de Palestina aun sin el establecimiento reconocido de su Estado.

La importancia de nombrarse palestino y palestina deviene no solamente de la negación de la Palestina histórica misma sino también de la negación de la identidad palestina. Muchos eruditos argumentan que no existía una identidad palestina sino hasta el desmembramiento del Imperio Otomano, el establecimiento del Mandato Británico de Palestina y ante el proyecto nacional sionista impulsado en Europa impulsado a finales del siglo XIX por Theodor Herzl, pues no había la necesidad de una autodefinición diferente a lo árabe;⁷⁴ no obstante historiadores como Martin Bunton y Edward Said, difieren con esto haciendo saber que existían maneras de diferenciación simbólica e identitaria antes y durante el Imperio Otomano.

Existía la identificación entre los palestinos que los hacía autodefinirse y diferenciarse de otros grupos a partir de su historia común, pero claro está que la *Nakba* es el principal elemento formativo de la identidad palestina hasta la actualidad.⁷⁵ Pero ¿cómo un acontecimiento literalmente catastrófico se ha convertido en un elemento esencial de la identidad palestina? La memoria colectiva funge como un mecanismo que forja la identificación entre quienes

⁷³ Hamid Dabashi. “Hacia una semiótica de la superación” en Garduño, Moisés [Coord.], *Pensar Palestina desde el Sur Global*. Ediciones La Biblioteca y Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, p. 29.

⁷⁴ Cfr. Meir Litvak. “Introduction: Collective Memory and the Palestinian Experience” ... *Op. Cit.*, p. 2.

⁷⁵ Cfr. *Ibidem.*, p. 4.

experimentaron este y los acontecimientos posteriores, y las personas afectadas por estos. Tal memoria colectiva no es sino a través de verbalización y conmemoración de los hechos, y esta conmemoración ha sido y es llevada a cabo mediante el arte, y en lo que respecta al presente trabajo, mediante la música popular palestina. También se ha recurrido a los estudios históricos, pero a diferencia de las prácticas artísticas, estos estudios no arriban al grueso de la población palestina en Gaza, Cisjordania, Israel y en la diáspora.

Es necesario reconocer que la identidad palestina hoy en día no es sin el conflicto. Han adecuado su sentimiento de pertenencia en tanto que no se reconocen con el otro (el israelí) que les ataca y violenta ni con los árabes de los países que les acogen en los campos de refugiados. Asimismo, su autorreconocimiento y resignificación resulta de que su existencia es mera resistencia en contra del Israel sionista.

1.3.3. De la violencia cotidiana a la utopía de un Estado Palestino

Entre los tópicos que abordan las canciones de resistencia palestinas, se encuentran: el de la denuncia de los actos de injusticia arremetidos por el gobierno israelí y sectores de la población judía, así como de los habitantes residentes de los países que refugian a los palestinos desplazados; la denuncia por el despojo violento e injustificado de las tierras a los palestinos; la constante violencia tanto física como simbólica: humillación y discriminación; el control de la movilidad de los palestinos y de los recursos como agua, electricidad, alimentos, combustibles, entre otros.

En la música las y los artistas palestinos han encontrado la oportunidad de introducir la violencia e injusticia experimentadas al campo de lo sublime. Eso que es inhumano y siniestro, lo vuelven simbólicamente en una expresión dotada de belleza, esta belleza que como bien se dijo párrafos atrás, es el velo de la sublimación de lo terrible e insoportable. Pero no quiere entonces, que la música de resistencia de la población palestina contenga elementos de violencia; frente a esto, David McDonald cerciora que “las interpretaciones, la estética y otras prácticas artísticas se estructuran de muchas maneras en que la violencia se vuelve significativa, bella y apropiada.”⁷⁶

⁷⁶ David McDonald. “Poetics and the Performance of Violence in Israel/Palestine” [En línea] en *Ethnomusicology*, Universidad de Illinois Press, Vol. 53, n° 1, invierno 2009, pp. 58-85.

Aunado a estas denuncias y demandas, los cantantes y compositores palestinos realizan constantes críticas a todas las estructuras, gobiernos, empresas, personajes, instituciones y otros actores que permiten la colonización en Palestina no solo con acciones explícitas sino con la omisión, la indiferencia, la resignación y la sumisión. Critican el proceso de paz entre Palestina e Israel. Son críticos también con las mismas instituciones y organizaciones dentro de la Franja de Gaza y Cisjordania, que han fracasado en más de una ocasión en las negociaciones y en la forma en que ha actuado, como lo es Hamás, con el uso de la violencia, como lo fue la Organización para la Liberación Palestina y lo es la Autoridad Nacional Palestina (ANP).

Diferentes cantantes y compositores palestinos recurren a las formas literarias para realizar estas críticas, denuncias y demandas: metáforas, analogías y por supuesto, la sátira. El grupo DAM y Tamer Nafar, Shadia Mansour, Jowan Safadi, El Far3i, Le Trio Joubran, entre otros artistas y grupos utilizan de manera reiterada este lenguaje simbólico para denunciar, contestar y confrontar, así como para exigir una acción que finalmente beneficie al pueblo palestino y al retorno de los millones de refugiados.

Finalmente, a través de la música (y otras expresiones artísticas) los palestinos han manifestado su aspiración al establecimiento de un Estado de Palestina en función de una pacificación, esto es, la utopía de un Estado. Es necesario entender la utopía no como algo irrealizable, sino como metas que proporcionan de sentido a una sociedad determinada para continuar con los esfuerzos individuales y conjuntos para alcanzar tales metas.

El establecimiento de un Estado de Palestina libre de violencia, con derecho a autodeterminación y completa soberanía, es actualmente una idea difícil de concebir en la realidad, sin embargo, es la motivación de millones de palestinos para resistir y luchar desde diferentes formas y lugares de enunciación un proceso de colonización de más de un siglo. La música palestina ha sido testigo de la historia del conflicto, son historias personales y colectivas de las experiencias y sus efectos en los afectos del pueblo palestino. Asimismo, la música ha sido uno de los espacios en el que las y los palestinos han depuesto su deseo por alcanzar la paz y regresar a su tierra. En el contenido de su música llega a existir la paz que se hace ausente en sus realidades.

CAPÍTULO II: NARRATIVAS Y CONTRA-NARRATIVAS: RECuento HISTÓRICO DEL CONFLICTO PALESTINO-ISRAELÍ Y DE LA RESISTENCIA PALESTINA A TRAVÉS DE LA MÚSICA POPULAR

Al hacer una revisión histórica del conflicto palestino-israelí es común encontrarse con información y discursos distintos dependiendo de la postura del escritor o historiador que pretende documentar el proceso de este fenómeno. Pero, sin duda alguna, en cada texto siempre se omiten elementos que, o pasan desapercibidos o son infravalorados.

En este tenor, en el presente capítulo se ambiciona realizar una revisión histórica, no solamente de los acontecimientos y procesos en el plano político-militar, sino añadir a esta exploración las prácticas de resistencia palestinas desarrolladas principalmente con la utilización de la música popular.

Es necesario esclarecer que habrá acontecimientos, acciones y políticas que no se mencionen pues, aunque se pretenda evitar la omisión de estos, imposible será incluir cada elemento que formó parte del conflicto. Se hará énfasis en las prácticas artísticas y otras expresiones culturales, ya que éstas también han sido y son imprescindibles en el desarrollo de esta pugna, que es principalmente territorial pero desarrollada a través de medios simbólicos.

Se tomará como año de partida 1917, ya que en ese año se firmó la Declaración Balfour e inició de facto el Mandato Británico de Palestina y significa un acontecimiento de alto impacto entre la población palestina –declarado ante la comunidad internacional en 1923–, y posterior a la disolución del Imperio Otomano, finalizada ya la Primera Guerra Mundial, que desembocó en un pacto secreto entre Gran Bretaña y Francia, con la inclusión de Rusia: los Acuerdos de Sykes-Picot, (1916). Esto con el objetivo de comprender que si bien en 1947 es cuando se aprueba el Plan de Partición de Palestina por la Asamblea General de Naciones Unidas en su resolución 181, la pugna por el territorio de la Palestina Histórica ya estaba en proceso desde finales del siglo XIX, cuya materialización se dio con la publicación de la Declaración Balfour. Antes de dar inicio a esta revisión histórica y de la resistencia palestina a través de la música popular, es necesaria una contextualización de los años previos, para comprender el periodo del conflicto en cuestión, así como de una introducción al sionismo político y las acciones de sus líderes.

La creación del Estado de Israel fue impulsada ideológicamente por el sionismo político, un movimiento iniciado por el austrohúngaro Theodor Herzl, quien escribió *Der Judenstaat* (El estado judío) donde argumentó que con la creación de un Estado se daría fin al antisemitismo en Europa, que iba en ascenso.⁷⁷ Como parte de este proyecto, en 1897 se llevó a cabo una reunión de la Organización Sionista Mundial en Basilea, Suiza, en la que los líderes sionistas concordaron en que Palestina sería la tierra para la construcción de un “hogar nacional judío y [así,] asegurar a los judíos su propio Estado”⁷⁸, definieron al sionismo como “la creación de un hogar para el pueblo judío en Palestina” y crearon una administración permanente para dirigir la causa sionista.⁷⁹

Los líderes sionistas desarrollaron ciertos preceptos y eslóganes para hacer un llamamiento a los judíos en Europa a participar en el proyecto sionista, entre los que se destaca: “Una tierra sin un pueblo para un pueblo sin tierra”. Esta frase que fue usada para justificar las políticas de migración masiva hacia Palestina desde finales del siglo XIX; pero si “Palestina hubiera estado vacía, no habría un conflicto como lo conocemos”⁸⁰ y algunos líderes como Ahad Ha’am reconocieron esta situación.

Ahora bien, tanto como el sionismo nunca fue un movimiento ideológico hermético, tampoco así lo fue el sionismo político, pues se desprendieron diferentes grupos que apoyaban distintas políticas, pero con el mismo objetivo: la creación del Estado de Israel en Palestina;

El sionismo nunca ha sido un movimiento monolítico. La concepción de Herzl del sionismo como una iniciativa principalmente diplomática o política internacional se encontró con la oposición de varios grupos. [...] Generalmente conocidos como sionistas laboristas, [que] defendían la importancia del trabajo de solución sobre la diplomacia internacional.⁸¹

Los sionistas laboristas se empeñaron en desarrollar de manera eficiente la inmigración clandestina de judíos europeos hacia Palestina mediante la organización de instituciones que se encargaron de distribuir las actividades agrícolas y de producción, así como de las tierras en territorio palestino. Para 1914, cerca de 85 000 judíos ya residían en Palestina, de los cuales aproximadamente 36 000 habían llegado en las últimas décadas; esta migración masiva se llevó a cabo en dos oleadas

⁷⁷ Cfr., Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli conflict. A very short introduction*. Oxford University Press, Reino Unido, 2013, p. 21.

⁷⁸ Cfr., *Ibidem*, p. 15.

⁷⁹ Cfr., *Ibidem*, p. 21.

⁸⁰ Cfr., *Ibidem*, p. 22.

⁸¹ Cfr., Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli conflict. A very short introduction*. Oxford University Press, Reino Unido, 2013, p. 23.

principalmente, conocidas en hebreo como *aliyot* y a cada una se le dio el nombre de *aliyah*, que significa “ascenso”.⁸² La primera *aliyah* (1882-1903) enfrentó serias dificultades, principalmente en torno a la producción de alimentos, por lo que muchos colonos se desplazaron a otros países; la segunda *aliyah* (1904-1914) fue más significativa para el proyecto sionista, ya que con la experiencia de la primera ola de migración, se construyó una organización política y administrativa exclusivamente judía sobre el trabajo y la producción agrícola.⁸³

La inmigración ilegal judía en Palestina y su asentamiento posterior a las primeras dos *aliyot* estuvieron acompañadas de un discurso de negación, que posteriormente se retomará a lo largo del presente capítulo, que consistió en rechazar la existencia de Palestina durante el Imperio Otomano, con el argumento de que existía una administración bajo distritos mas no un Estado palestino independiente (Newt Gingrich)⁸⁴. Evidentemente no existía un Estado de Palestina, pero sí es posible referirse a una identidad palestina durante el Imperio Otomano, misma que se refuerza a partir de la llegada masiva de población judía y del establecimiento del Mandato Británico de Palestina. Martin Bunton sostiene que la identidad palestina surge hasta la invasión y ocupación británica:

Si bien es cierto que la identidad nacional palestina no surgiría hasta la invasión y ocupación británica de las tierras otomanas, y solo se consolidaría como resultado del deseo de deshacerse del yugo del dominio imperial británico y de resistir la inmigración y los asentamiento sionistas, cuanto más es importante señalar que todos los nacionalismos surgen y se fortalecen a partir de circunstancias históricas específicas. Esto incluye el sionismo, tal como lo construyó la pequeña pero fracasada minoría de judíos que lo eligieron como su identidad nacional. Como movimiento nacional, el sionismo adquirió prominencia a fines del siglo XIX en oposición a la constante persecución de los judíos por parte de movimientos nacionalistas de reciente aparición en toda Europa. Esto no lo hace menos inventado, o más válido, que otros nacionalismos. Cuando los líderes sionistas europeos se pusieron en marcha para consolidar su posición sobre el terreno en Palestina, se vieron obligados a responder a la presencia de la sociedad árabe indígena y a la geografía en la que se desarrollaba su economía.”⁸⁵

Ha de recordarse que un proceso de identificación y la formación de identidad es más fácil de detectar cuando se tiene claro quién o quiénes ocupan la función del “otro”, pues la identidad es la

⁸² Cfr., *Ibidem*, p.24.

⁸³ Cfr. *Idem*.

⁸⁴ Cfr., *Ibidem*, p. 31.

⁸⁵ Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli conflict. A very short introduction*. Oxford University Press, Reino Unido, 2013, pp. 31-32.

búsqueda de similitud a partir de la diferencia y ésta se refuerza cuando se vislumbra al “otro” como una amenaza hacia determinado grupo. La música comenzó a ser utilizada para reforzar los lazos identitarios entre la población palestina cuando se vieron amenazados no solo por las olas de inmigración judía sino por el establecimiento de un Mandato que atentaba contra sus propias formas de organización.

2.1. Primeras resistencias musicales en contra de la Declaración Balfour y del Mandato Británico de Palestina 1917-1948

Posterior al fin de la Primera Guerra Mundial, un nuevo mapa político en el Levante surgió, creándose seis Estados que conformaban el Imperio Otomano: Turquía, Líbano, Siria, Iraq, Palestina y Transjordania. Turquía logró consolidarse como un estado independiente, pero en el caso de los otros cinco Estados, se mantuvo una relación con Gran Bretaña y Francia bajo la figura política de Mandato. Palestina, Transjordania e Iraq quedarían bajo la administración de Gran Bretaña⁸⁶, mientras que Líbano y Siria de Francia.

Si bien el Mandato Británico de Palestina entró en vigor en 1922, Gran Bretaña ya ocupaba el territorio palestino durante la Primera Gran Guerra, haciendo esfuerzos para formar grupos aliados y, con ello, poder perpetuar su control e influencia en la región, emergiendo como “el poder hegemónico en Palestina [...] durante la Primera Guerra Mundial.”⁸⁷ Durante esta administración establecida por la Sociedad de las Naciones, la sociedad palestina sufrió de significativas fracturas políticas y etno-religiosas que finalmente contribuyeron a su eventual partición y al fracaso para la consolidación de un Estado.⁸⁸ Esto debido a que Gran Bretaña falló en la intercesión para cumplir y conciliar con las demandas de autodeterminación entre las comunidades árabe y judía-sionista, provocando un conflicto que escaló gradualmente.⁸⁹ El gobierno británico acordó

⁸⁶ Entre los principales intereses de Gran Bretaña por aceptar los Mandatos en Palestina, Transjordania e Iraq, es posible mencionar la preocupación por mantener el control en la región con el objetivo de proteger la ruta comercial terrestre desde India y evitar el expansionismo ruso, además de mantener a Francia fuera de la región como parte de la lucha hegemónica en Asia y África. *Ibidem*, p. 35

⁸⁷ Gudrun Krämer y Graham Harman. *A history of Palestine: From the Ottoman Conquest of the founding of the State of Israel*. Princeton University Press, Estados Unidos, 2008, p. 139.

⁸⁸ Cfr., Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli conflict... Op. Cit.*, p. 34.

⁸⁹ Cfr., *Ibidem*, pp. 34-35.

promesas con diferentes grupos políticos, que tenían proyectos nacionales que coadyuvaban con un conflicto de intereses respecto del territorio palestino:

Había prometido la futura disposición de Palestina a no menos de tres aliados reales o imaginarios diferentes. Primero, el alto comisionado británico en Egipto, Sir Henry McMahon, hizo promesas a Sharif Husayn, el gobernante Hachemita de la región de Hijaz de Arabia, sobre la creación de un reino árabe independiente⁹⁰. En segundo lugar, Gran Bretaña reconoció oficialmente las demandas de larga data de sus aliados franceses a Siria, al tiempo que presentaba las suyas. Tercero, se hicieron promesas a los líderes sionistas en Londres. Un cuarto ser de compromisos, impulsado por el presidente de Estados Unidos, Woodrow Wilson, fue transmitido sobre los derechos de todos los pueblos a la independencia y la autodeterminación.⁹¹

El tercer compromiso fue el enclave para el surgimiento del conflicto en cuestión, iniciado primordialmente con la publicación de la Declaración Balfour. Una carta escrita en noviembre de 1917 por Arthur James Balfour, Secretario de Estado Británico para Asuntos Exteriores, dirigida a Lord Walter Rothschild, un miembro de la comunidad judía británica, en la que anuncia que "el Gobierno de Su Majestad ve con agrado el establecimiento en Palestina, un hogar nacional para el pueblo judío."⁹²

Cumplido un mes de la publicación de la Declaración Balfour, las fuerzas británicas ocuparon Jerusalén⁹³ y en noviembre de 1918, en el primer aniversario de la Declaración dignatarios y representantes árabes denunciaron el desfile del Día de Balfour, celebrado en Jerusalén ocupado; articulándose con furor una identidad nacionalista árabe-palestina.⁹⁴ Posteriormente en la Conferencia de San Remo de 1920, el Consejo Supremo Aliado otorgó a Gran Bretaña el Mandato de Palestina, mismo que fue reconocido en 1923 por el Consejo de la Sociedad de Naciones; demarcando, por tanto al Mandato Británico de Palestina como clase A⁹⁵.

⁹⁰ Se acordó la organización de una revuelta dirigida por Sharif Husayn a cambio del reconocimiento internacional apoyado por Gran Bretaña, de Husayn como gobernante de un reino árabe independiente. *Cfr., Idem*, p. 36.

⁹¹ Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli conflict... Op. Cit.*, pp. 35-36.

⁹² *Ibidem*, p. 37.

⁹³ *Ibidem*, p. 40

⁹⁴ *Ibidem*, p. 40-41.

⁹⁵ La Sociedad de Naciones estableció tres clases de mandatos: A, B y C. Para los dos últimos se propusieron periodos más extensos de administración fiduciaria, mientras que los de clase A eran reconocidos por el Consejo como países que una etapa "avanzada de desarrollo" dándoseles un reconocimiento provisional sujeto a asesoramiento y asistencia administrativa por parte del Mandatario designado. *Cfr., Martin Bunton. The Palestinian-Israeli conflict... Op. Cit.*, p. 41.

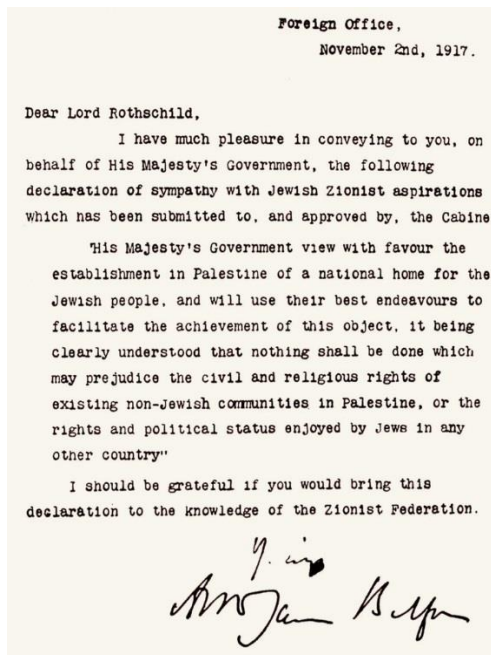


Imagen 2: La Declaración Balfour

Arthur James Balfour. *Declaración Balfour*. [En línea], 2 de noviembre de 1917, British Library, Dirección URL <https://www.bl.uk/press-releases/2017/october/balfour-declaration-centenary> [Consultado: 26 de junio de 2019].

Conjugando estos elementos –la Declaración Balfour y el establecimiento y reconocimiento del Mandato Británico de Palestina– se dejó notar el posicionamiento privilegiado de la minoría judía (cerca del 10 % de la población total en Palestina) por parte de Gran Bretaña, facilitando la inmigración judía y los asentamientos judíos.⁹⁶

Tras esta serie de hechos y declaraciones, los árabes palestinos exigieron controlar la inmigración judía y la compra de tierras, no obstante, la administración británica negó tales demandas y, por el contrario, exigió que aceptasen los términos del Mandato, que evidentemente favorecían a la comunidad judía-sionista. Parte del problema para los palestinos fue la negación del reconocimiento de un consejo legislativo, lo que impedía conformar instituciones de representación política, continuando con estructuras tradicionales locales. "La única colonia del Medio Oriente a la que se le negó un consejo legislativo, Palestina también fue, curiosamente, el único estado recién creado en la región que no sobrevivió a la descolonización británica intacta".⁹⁷

⁹⁶ Cfr., *Ibidem*, p. 42.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 44.

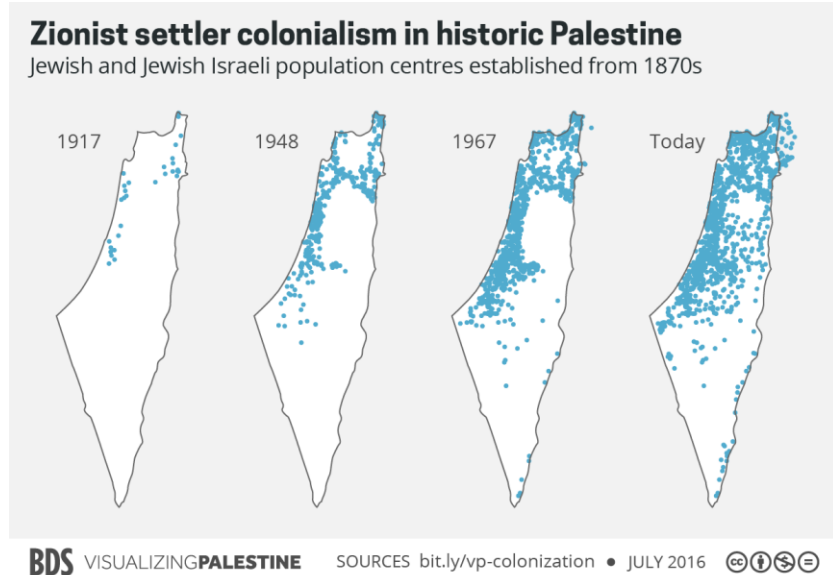


Imagen 3. El colonialismo sionista en la Palestina histórica

BDS. “Zionist settler colonialism in historic Palestine” [En línea] Dirección URL: bit.ly/vp-colonization [Consultado: 29 de julio de 2019].

Por otro lado, el estatuto del Mandato obligaba a Gran Bretaña a establecer una Agencia Judía conformada por diferentes instituciones gubernamentales para que así, la *Yishuv* (la comunidad judía) pudiese desarrollar una economía y sociedad estable con un aparato político sólido.⁹⁸ Pronto se fortaleció una economía judía y totalmente excluyente de árabes, que terminó por relegar las producciones árabes, aun representando solo el 10 % de la población total: 70,000 judíos de un total poblacional de 700,000 habitantes. Pero la inmigración judía a Palestina se masificó todavía más en los años posteriores, principalmente durante el periodo de la Alemania Nazi y post Segunda Guerra Mundial con la persecución hacia los judíos por parte de las autoridades del Tercer Reich.

Las acciones progresivas de organización permitieron que la comunidad judía creciera no solo demográficamente, sino en producción, infraestructura e institucionalidad. Existía una división del trabajo organizada basada en el sustento autónomo pues cerca de un 15 % de la *Yishuv* trabajaba en la agricultura.⁹⁹ Asimismo, durante la década de 1920, las propiedades judías casi se habían duplicado: de 162 mil acres a casi 300 mil y en 1947 se habían comprado otros 175 mil acres, lo que equivalió a que aproximadamente el 7 % del territorio de Palestina fuera comprado

⁹⁸ Cfr., *Ibidem*, p. 45.

⁹⁹ Cfr., Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli conflict... Op. Cit.*, p. 46.

por agencias judías¹⁰⁰; tierras que además fueron exclusivas para los judíos, pues el Fondo Nacional Judío excluyó a los árabes de las actividades económicas.

Crearon su propio sistema fiscal, de salud y educativo (donde se instauró al idioma hebreo como el único oficial para la enseñanza); asimismo, la *Histadrut* (la Federación del Trabajo de los Judíos) fue la institución que promovió el empleo empresarial judío, provocando un boicot a los trabajadores y empresas árabes.¹⁰¹ En el ámbito militar, la Yishuv estableció su propia fuerza armada, conocida como *Haganah*, la cual fue instaurada de manera ilegal.

Mientras la *Yishuv* se fortalecía y se asentaba con mayor rapidez en el territorio palestino, la comunidad árabe-palestina sufría de divisiones que paralizaban la organización de esta. El pueblo palestino había forjado una organización política tribal, basada en el liderazgo de determinadas familias. Pero cuando surgió la necesidad emergente de establecer una estructura gubernamental enmarcada dentro de una visión occidental que se buscó implementar desde que inició en Mandato, las oposiciones y rivalidades entre familias palestinas influyentes solo provocaron una fractura social y política que llegó a justificar un discurso sionista que consistía en que los árabes-palestinos no tenían la capacidad de autogobernarse ni de administrar las tierras que poseían.

Pronto las tensiones entre palestinos y judíos se agudizaron, teniendo lugar una serie de actividades violentas que dejaron 133 judíos y 116 palestinos muertos en Hebron en 1929. Para el 20 octubre de 1930 el gobierno británico publicó El Libro Blanco Passfield, redactado por el Lord Passfield, en el que se solicitaba el cese de la inmigración judía al territorio palestino, así como la restricción a la compra deliberada de tierras por los judíos¹⁰²; ello tuvo como respuesta La Carta McDonald o la Carta Negra, escrita en febrero 1931 por el jefe del Partido Laborista británico, Ramsay MacDonald, dirigida a Jaim Weizmann, en la que se solicitaba la revocación del Libro Blanco, logrando finalmente tal acto y la reafirmación del apoyo del gobierno británico a los judíos.¹⁰³

¹⁰⁰ Cfr., *Ibidem*, p. 46.

¹⁰¹ Cfr., *Ibidem*, p. 47.

¹⁰² Cfr., *Ibidem*, p. 52

¹⁰³ Cfr., Ramsay MacDonald. *The McDonald Letter* [En línea], 13 de febrero de 1931, Dirección URL: <https://web.archive.org/web/20141225184419/http://unispal.un.org/UNISPAL.NSF/0/BBAA033C46A9AA8B8525712C0070B943> [Consultado: 4 de agosto de 2019].

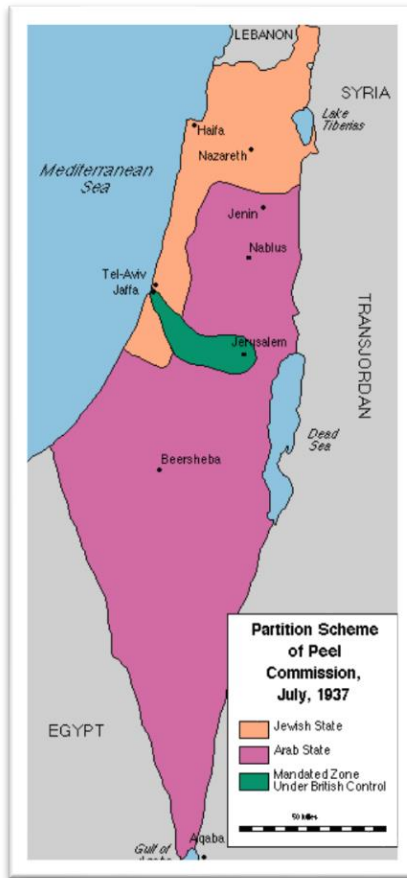


Imagen 4. Plan de Partición de la Comisión Peel
 Comisión Peel, “Plan de Partición”, [En línea], *Jewish Virtual Library*, 1937, Dirección URL: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-peel-commission> [Consultado: 4 de agosto de 2019].

En abril de 1936, líderes de facciones árabes formaron una coalición conocida como el Alto Comité Árabe (AHC, por sus siglas en inglés) con el objetivo de coordinar un golpe nacional en contra del gobierno británico y la *Yishuv*, además de finalmente lograr la formación de un cuerpo político representativo que presentara las demandas de los palestinos en torno a la cuestión territorial y de autodeterminación que se disputaba con los judíos. A este golpe y a las confrontaciones que desembocaron, se les conoció como Revuelta Árabe Palestina, cuyos levantamientos no cesaron hasta 1939 a causa de las medidas de supresión militares británicas con apoyo de las judías-sionistas. En 1937, se creó la Comisión Peel o Comisión Real Palestina, dirigida por Lord Peel, con el propósito de investigar y dar solución a los disturbios político-territoriales que habían estado ocurriendo con un creciente nivel de violencia. Esta Comisión propuso ese mismo año un plan de partición publicado en un reporte que fue difundido en julio de ese mismo año. El plan consistió

en la partición territorial en función de la densidad demográfica árabe y judía, y establecer áreas como Jerusalén y Belén bajo control británico (Imagen 4).¹⁰⁴ Para llevar a cabo este plan de partición era necesaria la reubicación forzada de familias palestinas del territorio designado para la conformación de un Estado judío a lo que sería el Estado de Palestina. Claramente hubo una fuerte oposición tanto palestina como judía-sionista, desatándose una serie de levantamientos violentos, a lo que el gobierno del Mandato reaccionó con una brutal represión; provocando también que tomaran partido a favor del proyecto sionista, abandonando por completo la idea de partición.

Por otra parte, la Segunda Guerra Mundial y el holocausto tuvieron un impacto contundente en Palestina porque la inmigración judía no solo aumentó significativamente, sino que estuvo avalada por la comunidad internacional cuando se hicieron públicas las crueles actividades y asesinatos en masa dentro de los campos de concentración en Europa, así como la persecución a los judíos durante la Alemania Nazi.

El holocausto fue, indudablemente, una de las peores muestras de brutalidad humana a causa de la discriminación, intolerancia e ignorancia. Pero fue una serie de hechos utilizados para proseguir con la causa sionista, ya que fue el tema justificante usado por la *Yishuv* y los lobbies judíos-sionistas en los países occidentales para obtener apoyo y aprobación de la inmigración judía a Palestina.

Sin bien, en este periodo se dieron las primeras resistencias palestinas, en un ámbito militar y político, pero también cultural, es necesario resaltar que, en el caso de la música palestina, no todo fue en torno al conflicto. De hecho, es imprescindible cuestionar lo que es la música palestina, sus orígenes e influencias, y qué la diferencia de los otros países y sociedades árabes.

La música palestina es resultado de las interacciones culturales con las sociedades que han pasado por la Palestina histórica, así como de las influencias musicales vecinas y de la historia de su pueblo. “La música popular, una gran tradición palestina que cuenta con una gran cantidad de poetas populares con excelentes talentos de improvisación, ha sido teñida por el sufrimiento de los

¹⁰⁴ Cfr., Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli conflict... Op. Cit.*, p. 53

palestinos y la pérdida de su tierra natal.”¹⁰⁵ Lo poetas resignificarían las letras para describir historias de amor y desamor al tiempo que describen la situación política y social que atraviesan.

Las producciones musicales eran varias durante el Mandato Británico de Palestina y su difusión se popularizó a través de la radio; el Servicio de Radiodifusión Palestino (PBS, por sus siglas en inglés) fue la instancia –fundada en 1936– por la que la música palestina comenzó a ser documentada.¹⁰⁶ Pero fue la música clásica palestina la que se difundió en mayor medida a través de la estación *Jerusalem Calling*, la cual

[desempeñó] un papel importante en la propagación de la música y en brindar oportunidades para que los músicos e intérpretes palestinos y visitantes sobresalientes fueran escuchados en todo el país. La sección árabe del PBS fue dirigida por el renombrado poeta palestino Ibrahim Touqan, quien fue relevado de su cargo después de cuatro años debido a su activismo político. La sección de música árabe fue dirigida durante cuatro años por el popular compositor y cantante Yahya Lababidi; su conjunto musical fue dirigido por el destacado músico y compositor sirio de buzuq Mohammad Abdel Karim. Uno de los miembros más reconocidos del equipo musical de PBS fue el compositor y director de orquesta Yousef Batrouni, versado en los géneros musicales orientales y occidentales. Él mejoró las habilidades musicales de muchos de sus colegas y reconocidos artistas visitantes al enseñarles teoría y notación musical.¹⁰⁷

Pero otros elementos y expresiones culturales fueron, gradualmente a inclinarse con finalidades políticas de lucha y resistencia no violenta, por ejemplo, la *kūfiya* (كوفية) pasó de ser una simple prenda a el símbolo patriótico de la identidad Palestina¹⁰⁸, traduciéndose en la resignificación de la vestimenta y más específicamente, en una politización. Sucedió algo similar con la poesía y la música folklórica, la música se convirtió en una herramienta poderosa para movilizar a las masas. Fue a través de la música que se expandió un discurso nacionalista palestino desde los centros urbanos a las áreas rurales mediante la emisión de estas obras en la radio local.

Caso representativo y mencionado en el capítulo anterior, fue Nuh Ibrahim, un poeta palestino que revolucionó la resistencia palestina a través de la música y la literatura. Muchos

¹⁰⁵ Rima Tarazi. “The Palestinian National Song A Personal Testimony”. [En línea], en Palestine-Family, Dirección URL: <https://palestine-family.net/the-palestinian-national-song-a-personal-testimony/> [Consultado: 12 de enero de 2020].

¹⁰⁶ Cfr., Rima Tarazi. “Música en Palestina antes de 1948”. [En línea], en *This week in Palestine. Bringing out the best of Palestine*, s/f, Dirección URL: <http://www.thisweekinpalestine.com/music-palestine-1948/> [Consultado: 28 de diciembre de 2019].

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 60.

poemas incluían una retórica en contra del Mandato y la colonización judía bajo la ideología del sionismo. Mediante su obra, Ibrahim extendió el mensaje del famoso imam Izz Eddin, “el Pupilo de al-Qassam” (talmidh al-Qassam), que consistía en ser un mensaje de resistencia al Mandato Británico y que cuando fue asesinado por las fuerzas británicas (en la revuelta de 1936) Nuh compuso un poema en su honor titulado “Oh, qué pérdida, Izz Eddin”

Izz Eddin lo que es una pérdida, un mártir para su pueblo ¿Quién puede negar su nobleza? Un mártir de toda Palestina.

Izz Eddin descanse en paz, y que tu muerte sea una lección para otros. Ah ... desearíamos que permanecieras, oh líder de los combatientes.

¡Renunciaste a ti mismo y a la riqueza por la libertad de tu tierra! Cuando enfrentaste a un enemigo, luchaste con valor y orgullo.

Formaste una tropa para la lucha hasta que la tierra sea libre. Su objetivo es la victoria o el martirio, y los hombres entusiastas que has reunido.

Reuniste hombres excelentes y con tu riqueza nos compraste armas. Y dijo: adelante para luchar por la victoria a la patria y la religión

Reuniste al mejor de los hombres y pusimos nuestras esperanzas en ti. Pero el destino, querido pariente, intervino.

La traición jugó su papel, y el desastre ocurrió. La sangre fluyó hasta la rodilla, pero no cediste.

Gritaste “Dios es grande”, al igual que un enfurecido león. Pero el resultado fue el destino divino y el deseo de Dios.¹⁰⁹

En 1937 Nuh Ibrahim fue arrestado por las autoridades británicas a causa de su involucramiento con las brigadas de al-Qassam; en prisión, Ibrahim compuso poemas dirigidos a las élites en otros países, pero al no ver resultado ni acción por parte de éstas, decidió transformar sus poemas para dirigirlos a una audiencia local con los cambios necesarios para generar un impacto y movilización: adaptó su poesía a un árabe coloquial y acento rural en su recitación.¹¹⁰ Con esto logró lo propuesto gracias a que su poesía fue percibida con mayor credibilidad y autenticidad entre las poblaciones rurales. Producciones poéticas y musicales fueron transmitidas de manera oral primordialmente, aunque posteriormente comenzarían a plasmarlos de manera escrita, con lo que consiguió un alcance nacional y regional incluso con la censura impuesta por

¹⁰⁹ Samih Shabeeb. *Poetry of Rebellion: The Life, Verse and Death of Nuh Ibrahim during the 1936-1939 Revolt*, Revista de Estudios de Palestina, No. 25, 2006, p. 66.

¹¹⁰ Cfr. *Ibidem*, 44.

el gobierno británico. “Codificar su mensaje en una canción popular tuvo el efecto de alentar la participación del público”¹¹¹ La poesía y música de Ibrahim pronto pasó a formar parte de la cultura popular palestina, interpretadas comúnmente en celebraciones públicas, bodas y otras celebraciones.

Nuh Ibrahim utilizó dos formatos musico-poéticos predominantemente: *al-muraba'* (cuarteto), que consistía en un estilo declamatorio rápido siguiendo un esquema de rima prescrito y fraseo melódico; y *al-muhawara* (discusión), que implica un debate performativo entre los poetas cantantes en competencia dentro de un esquema de rima rítmica poética –normalmente interpretada en celebraciones palestinas como bodas, cumpleaños, bautizos, circuncisiones, etc., las cuales pasaron a formar espacios de resistencia simbólica y cultural, con la reproducción de tradiciones–, donde los cantantes participan a modo de debate.¹¹² Ibrahim evitó usar música rítmica porque creía que los estilos de danza rítmica, como el *dabke*, provocaban que resultara difícil escuchar, comprender e interpretar las letras de las canciones debido a la atención y concentración requerida para realizar la coreografía.

Otro poeta, compositor y cantante relevante en este periodo fue Saoud al-Asadi, un hombre de Galilea que componía e interpretaba canciones para eventos tradicionales como bodas, funerales y otras celebraciones nacionales y religiosas que se convirtieron en espacios para expresar temas políticos. Espacios de resistencia. “A veces cantaban canciones en el dialecto local para denunciar al gobernador militar y describirlo de una manera mordaz e irrespetuosa mientras él estaba realmente presente, sentado desprevenido como uno de los invitados importantes de la boda.”¹¹³ Esto era algo que el régimen militar encontraba difícil de prevenir debido a su desconocimiento sobre la cultura y lengua palestina.

Ahora bien, con el escalamiento armado del conflicto, se creó una Comisión Especial de Naciones Unidas encargada de estudiar la cuestión de Palestina para darle una solución pacífica. En noviembre de 1947 la Comisión aprobó la resolución 181 con un 58% de votos a favor, 23% en contra y un 18% de abstenciones, entre los que se encuentra México. En la resolución se estableció una serie de autorizaciones con respecto al conflicto territorial, entre ellas: la

¹¹¹ Cfr. David McDonald. *My voice is my weapon... Op. Cit.*, p. 45.

¹¹² Cfr. *Idem*.

¹¹³ Marwan Darweish y Patricia Sellick. “Everyday resistance among Palestinians living in Israel 1948–1966” en *Journal of Political Power*. Vol. 10, No. 3, 12 de noviembre de 2017, p. 361.

finalización del Mandato Británico de Palestina lo antes posible y antes del 1° de agosto de 1948 aunada de la evacuación de las fuerzas armadas británicas¹¹⁴; así como un plan de partición e independencia dejando a al-Quds bajo mandato internacional

Los Estados independientes árabe y judío y el Régimen Internacional especial para la Ciudad de Jerusalén, establecido en la Parte II de este Plan, empezarán a existir en Palestina dos meses después de concluido el retiro de las fuerzas armadas de la Potencia Mandataria, pero en ningún caso después del 1° de octubre de 1948. Los límites del Estado árabe, del Estado judío y de la Ciudad de Jerusalén serán los señalados más adelante en las Partes II y III.¹¹⁵



Imagen 5. Plan de Partición 1947. Resolución 181 de Naciones Unidas ONU. Plan de Partición 1947 [En línea], Dirección URL: <https://embassies.gov.il/lima/NewsAndEvents/Pages/69-AÑOS-DE-LA-RESOLUCION-DE-LA-ONU-DE-1947.aspx> [Consultado: 5 de agosto de 2019].

Tras la aprobación de la resolución 181 se produjo una serie de levantamientos por parte de la población palestina, pues aunque la población judía era notablemente inferior (representaban el 33% de la población total, mientras que los árabes-palestinos conformaban el 67%) en cantidad que la palestina, en el Plan de partición de Naciones Unidas se les destinó el 54% del territorio

¹¹⁴ Cfr. Asamblea General de Naciones Unidas. *Resolución 181 (II) aprobada sobre la base del informe de la Comisión ad hoc encargada de estudiar la Cuestión Palestina*. [En línea], 1947, p. 74. Dirección URL: [https://undocs.org/es/A/RES/181\(II\)](https://undocs.org/es/A/RES/181(II)) [Consultado: 4 de agosto de 2019].

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 75.

total.¹¹⁶ Estos levantamientos fueron acompañados de expresiones artísticas, principalmente pictóricas, poéticas y musicales.

En este periodo se forjó la música palestina de resistencia (con sus diferentes ramas), y la música y poesía de protesta fueron las predominantes. Fueron interpretadas en eventos locales con gran audiencia –como bodas, ceremonias y festivales–, y sirviendo como herramientas para movilizar a la población en contra de las fuerzas británicas; Uno de estos poetas y cantantes que recurrían a la improvisación musical en eventos culturales locales, fue Nuh Ibrahim, de quien se habló brevemente en el capítulo precedente.¹¹⁷ La resistencia política comenzó a estar acompañada de expresiones contestatarias, que además de expresar el rechazo e indignación a la injusticia social, movilizó a la población para formar una oposición al proyecto sionista.

2.2. Al-Nakba como el centro de representación en la música palestina 1948-1967

El escalamiento del conflicto fue ineludible, se llevaron a cabo una serie de ataques y contra ataques dirigidos a civiles. Por una parte, un grupo de palestinos atacó dos autobuses donde se trasladaban judíos, resultando de ello la muerte de siete judíos¹¹⁸; frente a esto dos grupos paramilitares sionistas asesinaron a más de un centenar de palestinos en la aldea Deir Yassin, evento conocido como la masacre de Deir Yassin. Dados los acontecimientos surgieron diversas represalias y venganzas entre grupos de los dos bandos.

¹¹⁶ Cfr., Gudrun Krämer. *A History of Palestine... Op. Cit.*, p. 307.

¹¹⁷ Cfr., David McDonald. *My voice is my weapon... Op., Cit.*, p. 63.

¹¹⁸ Cfr., Gudrun Krämer. *A History of Palestine... Op. Cit.*, p. 309.



Imagen 6. La primera guerra árabe-israelí 1948-49

Philippe Rekacewicz. “The first Arab-Israeli war “1948-49”. [En línea], *Le monde diplomatique*, abril 1998, Dirección URL: <https://mondediplo.com/maps/middleeast1948> [Consultado: 9 de agosto de 2019].

Dada la dificultad y tensión de la situación en Palestina, la Liga de los Estados Árabes organizó y puso en marcha el Ejército Árabe de Liberación, liderado por Fawzi al-Qawuqji con el propósito de apoyar a los palestinos en su causa a partir de su desacuerdo con la Resolución 181 de Naciones Unidas. Ahora bien, las fuerzas judías-sionistas establecieron el Plan Dalet o Plan D con el objetivo de definir los objetivos de ataque y los mecanismos para esto: la Legión Árabe (conformado por un ejército de Transjordania en aquel entonces), el Ejército Árabe de Liberación y fuerzas locales palestinas. Así mismo, en el Plan Dalet los dirigentes sionistas establecieron como objetivo la toma de control de zonas estratégicas cercanas a al-Quds. Esto lo lograron entre abril y principios mayo de 1948, desplazando forzosamente a la población que habitaba ahí.

El 14 de mayo de ese año inició de manera formal la guerra árabe-israelí, en la que hubo un conjunto de ataques y treguas entre los dos bandos, sin embargo esta guerra, que duro un año y

dos meses tuvo como consecuencias inmediatas la pérdida del 77% de territorio para los palestinos en manos del ejército sionista y grupos paramilitares (véase imagen 6), la muerte de miles de palestinos y judíos, el establecimiento del Estado de Israel el 14 de mayo de 1948) la masacre de aldeas palestinas; y muy importante, la *Nakba* (نكبة), que en árabe significa “catástrofe” y designa al éxodo palestino ocurrido por la expulsión forzada de la población y que fue un acontecimiento que tuvo un impacto demográfico importante, provocando el aumento del número de refugiados palestinos de entre 700 mil y 750 mil refugiados palestinos.¹¹⁹ Por tal motivo, en diciembre de 1948, se crea la Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados de Palestina en Oriente Próximo (UNRWA, por sus siglas en inglés).¹²⁰ La UNRWA se ha encargado, desde mayo de 1950, de llevar a cabo y supervisar programas de ayuda humanitaria dirigidos a los refugiados palestinos establecidos en campamento en países vecinos con el objetivo de asegurar sus derechos humanos como lo es el acceso a la educación primaria y profesional, a servicios de salud, a una vivienda segura (mejorando la infraestructura de los campamentos), entre otros servicios sociales.¹²¹

Además de la *Nakba*, durante este periodo las fuerzas israelíes iniciaron lo que es conocido como limpieza étnica. El Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) define como actos de limpieza étnica a la separación de hombres de mujeres, la detención de hombres, explosión de casas y, consecuentemente, la repoblación de las casas restantes con otro grupo étnico.¹²² Por otro lado, la enciclopedia Hutchinson define la limpieza étnica como “la expulsión por la fuerza con el objetivo de homogeneizar la población étnicamente mixta de una región o territorio particular.”¹²³ Además de ello, la limpieza étnica es designada como un crimen en contra de la humanidad en los tratados internacionales¹²⁴ por la Corte Penal Internacional.

Tras la intensificación de la guerra en Palestina, en diciembre de 1948 la Asamblea General de Naciones Unidas aprobó la resolución 194, la cual estableció entre otros dictámenes que: los lugares sagrados debían ser protegidos; así como una Comisión de Conciliación conformada por

¹¹⁹ Cfr., *Ibidem*, p. 322

¹²⁰ Cfr., UNRWA. *Who we are*. [En línea], Dirección URL: <https://www.unrwa.org/who-we-are> [Consultado: 9 de agosto de 2019].

¹²¹ Cfr., UNRWA. *What we do*. [En línea], Dirección URL <https://www.unrwa.org/what-we-do> [Consultado: 9 de agosto de 2019].

¹²² Cfr., Ilan Pappé. *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oneworld Publications Limited-Oxford, Inglaterra, 2007, p. 2.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Cfr., *Ibidem*, p. 5.

tres Estados Miembros de las Naciones Unidas encargada de vigilar las condiciones de negociación entre las partes implicadas¹²⁵; asimismo

11. Resuelve que debe permitirse a los refugiados que deseen regresar a sus hogares y vivir en paz con sus vecinos, que lo hagan así lo antes posible, y que deberán pagarse indemnizaciones a título de compensación por los bienes de los que decidan no regresar a sus hogares y por todo bien perdido o dañado cuando, en virtud de los principios del derecho internacional o por razones de equidad, esta pérdida o este daño deba ser reparado por los Gobiernos o autoridades responsables;¹²⁶

Para esto, la Comisión de Conciliación fue designada como la instancia encargada de facilitar los procesos de repatriación, reinstalación y rehabilitación económica y social de los refugiados. El aspecto del retorno a los refugiados sería tema importante para el proceso de negociación iniciado con la Conferencia de Madrid de 1991. Igualmente, este punto tuvo impacto en las formas de expresión culturales palestinas, así como en las políticas públicas del nuevo Estado de Israel. Transcurridos unos meses, el gobierno israelí firmó un armisticio con Egipto, Líbano, Jordania y Siria, poniendo fin a la guerra árabe-israelí y estableciendo fronteras de suspensión a hostilidades entre Israel y Cisjordania, que marcaron las primeras fronteras entre las partes y que se mantuvieron hasta la Guerra de los Seis Días de 1967.

A partir de estos acontecimientos, surgieron y se extendieron diferentes memorias (individuales y colectivas), historias y narrativas sobre el conflicto que mostraron a la comunidad internacional versiones contrapuestas de este. Mientras que para mayoría de los israelíes mayo de 1948 represente la guerra por la *atzmaut* (independencia) de Israel y la fundación de su Estado; para los palestinos representa el periodo de mayor pérdida de vidas, despojo, humillación e injusticia. El impacto de estas narrativas no fue únicamente hacia el exterior, sino que coadyuvaron con el fortalecimiento de identidades colectivas y nacionales, siempre en función del otro.

Por una parte, el nuevo Estado de Israel se enfrentó con una problemática intangible con efectos inmediatos en la población: la falta de una identidad nacional israelí. Razón por la cual, el gobierno, artistas e historiadores comenzaron a difundir narrativas en torno a elementos comunes de experiencia que vislumbraran la diferencia étnica, religiosa y cultural entre israelíes y árabes

¹²⁵ Cfr., Asamblea General de Naciones Unidas. *Resolución 194 (III) – Informe sobre el progreso de las gestiones del Mediador de las Naciones Unidas* [En línea], 1948, p. 10. Dirección URL: [https://undocs.org/es/A/RES/194\(III\)](https://undocs.org/es/A/RES/194(III)) [Consultado: 9 de agosto de 2019].

¹²⁶ *Ibidem*, p. 11.

palestinos, forjando por tanto una identidad colectiva y nacional. Con respecto a esto, Avraham Sela y Alon Kadish sostienen que

Debido a la importancia de la memoria colectiva en la configuración de la identidad colectiva, los líderes invierten esfuerzos discernibles en la formación e inculcación de esta memoria y en la protección de su exclusividad. Especialmente en casos de conflicto entre grupos étnicos y nacionales, la identidad colectiva da forma al discurso público y define sus límites al fomentar contenidos concretos de patrones de conducta de imágenes colectivas sobre "uno mismo" y "otro" aparentemente basados en la experiencia histórica del grupo.¹²⁷

En la narrativa oficial israelí se mantuvieron aspectos constantes como el apego a una memoria colectiva en torno al holocausto durante la Alemania Nazi, es decir, la victimización generalizada de los judíos provenientes de Europa, incluso de quienes no hubieran sido afectados por tal condición; además, en esta narrativa se omite el éxodo palestino como un fenómeno provocado por las fuerzas israelíes, con la expulsión forzada y las masacres cometidas durante la guerra, eximiendo, por lo tanto, cualquier tipo de responsabilidad por ello; argumentan que las miles de familias palestinas abandonaron su hogares de forma voluntaria.

Otra estrategia del gobierno de Israel fue y ha sido la apropiación de artistas judíos no israelíes que inclusive no vivieron cuando se proclamó el nuevo Estado, tal es el caso de Jaim Najma Biálik, un poeta ruso nacido en 1873 y fallecido en Austria en 1934, considerado poeta nacional de Israel. Entre los poemas que Jaim escribió, se encuentran *Im iesh et nafshejá ladaat*, (Si tu alma quisiera saber), *Al Hashjitá* (Sobre la matanza) y *Beir Ha hareiga* (En la ciudad masacrada)¹²⁸; en sus poemas plasmó la persecución hacia los judíos, así como la esperanza del “retorno” hacia el Israel bíblico.

Por otra parte, las perspectivas de los palestinos con respecto a los recientes acontecimientos fueron construidas de diferente manera: la guerra árabe israelí fue percibida como el auge de la lucha contra el Mandato Británico de Palestina y el sionismo político, la *Nakba* fue vista como la trágica pérdida, pero así mismo, necesaria de conmemorar para contrarrestar la narrativa israelí ya

¹²⁷ Avraham Sela y Alon Kadish. “Israeli and Palestinian Memories and Historical Narratives of the 1948 War-An Overview” en Sela, Avraham y Kadish Alon. *The Wall of 1948. Representations of Israeli and Palestinian Memories and Narratives*. Indiana University Press, 2016, p. 5.

¹²⁸ Andrea Montiel. “Israel y el mundo de su palabra. Jaim Najmán Biálik” [En línea], en *El diario de la vida judía en México y el mundo*. 1° de abril de 2008. Dirección URL: <https://diariojudio.com/opinion/jaim-najman-bialik/694/> [Consultado: 11 de agosto de 2019].

antes mencionada.¹²⁹ En este sentido, la historiografía pasó a ser retomada para este fin, convirtiéndose en una herramienta de resistencia en contra del olvido y distorsión de las historias de palestinos e israelíes.

En el campo artístico musical, “los recuerdos populares del exilio y el despojo impregnan las colecciones de música y poesía indígenas en los años inmediatamente posteriores a la *Nakba* (la catástrofe) de 1948.”¹³⁰ Las transformaciones demográficas, sociales y culturales en los campos de refugiados fueron documentadas en numerosos proverbios, canciones populares y música folclórica, historias y bailes por la misma comunidad exiliada recién formada¹³¹; un estudio de estas obras revelan “sentimientos generalizados de conmoción, despojo, desconcierto e incertidumbre, que finalmente conducen a un nuevo despertar del nacionalismo palestino”.¹³² Aunado a esto, la autoría de diversas canciones que tenían un contenido acerca de la situación política de Palestina y la relación con Israel fueron desconocidas, sin embargo, se transmitieron en eventos y celebraciones como bodas, bautizos, funerales, circuncisiones, entre otros.

Los cantantes y compositores que desarrollaron su obra en este periodo fueron primordialmente las y los palestinos de la diáspora, quienes a través de presentaciones musicales manifestaban los problemas comunes de sus compatriotas refugiados: la desposesión y el exilio. A su vez, esta actividad estableció los repertorios de canciones y danzas para preservar las prácticas culturales y comunicarse.¹³³ La música que predominó fue la folclórica y la rítmica, es decir, el dabke, pues las presentaciones populares conformaron espacios para expresar los acontecimientos negativos de las y los refugiados.

La actividad política a través de la música no fue única de Palestina, sin embargo, fue el centro de esta,

En la era del panarabismo posterior a 1948, Palestina se convirtió en el centro de la lucha contra el colonialismo y la ocupación extranjera. Muchos de los grandes músicos y compositores de la región como Um Kulthoum, Asmahan, Layla Murad, Zakariyya Ahmad, Riyad al-Sunbati y Mohammad Abd al-Wahab, trabajaron con gusto para la promoción de

¹²⁹ Cfr., Avraham Sela y Alon Kadish. “Israeli and Palestinian Memories...”, *Op. Cit.*, p. 9.

¹³⁰ David McDonald. *My voice is my weapon...* *Op. Cit.*, p. 57.

¹³¹ Cfr., *Idem.*

¹³² *Idem.*

¹³³ Cfr., *Ibidem*, p. 80.

esta agenda nacionalista más amplia. Los discursos políticos más grandes del panarabismo afectaron directamente la forma en que se compuso e interpretó la música.¹³⁴

En el ámbito político, el pueblo palestino siguió organizándose a manera de conseguir reconocimiento a nivel internacional y de establecer una estructura político-administrativa y económica. En 1958 se fundó en Kuwait, la organización político-militar *al-Fatah*¹³⁵, (الفتح) cuyo dirigente elegido fue Yasser Arafat; este mismo personaje, a su vez dirigió la Organización para la Liberación Palestina (OLP) después de la Guerra de los Seis Días, fundada el 1° de junio de 1964 bajo los auspicios de la Liga Árabe con sede en el Cairo, siendo el primer presidente el abogado Ahmad Shukairy¹³⁶. Cabe destacar que tanto la Organización como el Movimiento representaron la actividad de resistencia palestina oficial, sin embargo, hubo resistencias formadas en espacios no institucionales. Los artistas que fueron testigos de la guerra de 1948 tomaron este suceso como eje temático para denunciar la injusticia experimentada por el pueblo palestino desde la ocupación de más territorios por las fuerzas israelíes, generando productos musicales de resistencia alterna.

Entre 1948 y 1967 los procesos políticos y económicos en Medio Oriente y Norte de África tuvieron un impacto en el conflicto palestino-israelí y viceversa; respecto a esto, María de Lourdes Sierra explica que

no es posible explicar el curso de los acontecimientos en el Medio Oriente, en particular en el Mundo Árabe, sin tomar en cuenta la cuestión palestina y el conflicto palestino-israelí [...] Si bien la cuestión palestina ha afectado al Mundo Árabe por décadas, ésta no ha sido la única determinante para explicar el curso más amplio de los acontecimientos que se han dado al interior de los Estados árabes, o en el desarrollo de sus relaciones exteriores.¹³⁷

Cabe destacar que “las dos décadas posteriores a los combates de 1947-49 estuvieron dominadas por el conflicto entre Israel y sus vecinos árabes. La situación se complicó aún más por las

¹³⁴ Issa Boulos. “Negotiating the Elements: Palestinian Freedom Songs from 1967 to 1987” en Moslih Kanaaneh. *Palestinian Music and Song: expression and Resistance since 1990*. Indiana University Press, Estados Unidos de América, 2013, p. 54.

¹³⁵ El nombre es el acrónimo en árabe: *ḥarakat al-taḥrīr al-waṭanī al-Filastīnī* (حركة التحرير الوطني الفلسطيني) que significa “Movimiento de Liberación Nacional Palestino” pero que la palabra Fatah en sí misma significa “apertura” o “victoria” Cfr., Johathan Schanzer. *Hamas vs. Fatah. The Struggle for Palestine*. Palgrave MacMillan, Estados Unidos de América, 2008, p. 17.

¹³⁶ Cfr., William Cleveland y Martin Bunton. *A history of Modern Middle East... Op. Cit.*, p. 358

¹³⁷ María de Lourdes Sierra. “La centralidad de Palestina en los estudios sobre Medio Oriente en México” en Garduño, Moisés. *Pensar Palestina desde el Sur Global*. Ediciones La Biblioteca y Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 2017, p. 40.

rivalidades interárabes centradas en el papel desempeñado por Gamal Abd al-Nasser”.¹³⁸ Por esto, los palestinos lo consideraban el líder del mundo árabe capaz de luchar contra Israel, siendo también, apoyado por el gobierno estadounidense en el marco de la Guerra Fría, con el objetivo de que Egipto se alineara a Occidente, sin embargo, Nasser mantuvo una política exterior pragmática, haciendo acuerdos con ambos bloques a partir de los intereses nacionales y regionales planteados, provocando enfrentamientos con países occidentales en los que Israel tuvo cabida.¹³⁹

Como ejemplo de lo anterior se puede mencionar la Crisis de Suez de 1956, conflicto suscitado entre el gobierno egipcio de Gamal Abdel Nasser y la alianza conformada por Gran Bretaña, Francia y Israel, e iniciado con la nacionalización del Canal de Suez en vista del rechazo por parte de Estados Unidos de América y Gran Bretaña para financiar la construcción de una presa en Aswán¹⁴⁰; esta acción llevó a que estos países, al verse afectados (tanto por la pérdida de las ganancias del Canal tras la nacionalización como por el bloqueo de los estrechos de Tirán, perjudicando la vialidad marítima de Israel) formaran una coalición para realizar una intervención en Egipto. Este conflicto tuvo como resultados la victoria de la alianza, la reapertura de los estrechos de Tirán y el mantenimiento de la nacionalización del Canal.

Durante este periodo, Nasser mantuvo un discurso anti-sionista basado en la promesa de destruir Israel para que los palestinos de la diáspora pudieran regresar a su tierra y, posteriormente, fundar el Estado de Palestina, no obstante, la injerencia extranjera de Estados Unidos, principalmente, llevaría al fracaso de Nasser por segunda vez en la Guerra de los Seis Días.

2.3. La musicalización de la poesía palestina posterior a Al-Naksa y la laicidad en la resistencia 1967-1987

Junio de 1967 fue el punto álgido de las tensiones de una coalición árabe conformada por Egipto, Jordania, Siria y Palestina en contra de Israel, desarrollándose un conflicto armado breve, pero con importantes consecuencias en la región, principalmente militares, territoriales, e ideológicas; este conflicto es conocido como la Guerra de los Seis Días, una guerra preventiva iniciada por Israel la

¹³⁸ Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli conflict... Op. Cit.*, p. 84.

¹³⁹ *Cfr., Idem.*

¹⁴⁰ *Cfr., William Cleveland y Martin Bunton. A history of Modern Middle East. Westview Press, Estados Unidos de América, 2009, p. 311.*

mañana del 5 de junio y finalizada el décimo día del mismo mes frente a las amenazas del presidente Nasser de atacar primero.

Este conflicto tuvo como antecedente inmediato la Crisis del Suez, aunando el discurso prolongado por parte del presidente egipcio Gamal Abd al-Nasser en torno a un ataque en contra de Israel para dar fin a la problemática territorial en Palestina. Empero, la victoria de Israel sobre sus vecinos árabes tendría efectos catastróficos para los palestinos, agravando su situación política, territorial y demográfica:

Aquellos palestinos que no se habían visto obligados a huir por las amenazas y la confusión de la guerra fueron expulsados deliberada y sistemáticamente por los israelíes. Para muchos palestinos, este fue la segunda huida, después del de 1948; más miseria, sufrimiento, dificultades e incertidumbre. [...] En los primeros días de la guerra, el ejército israelí destruyó sistemáticamente casas árabes y pueblos enteros. Mientras que la radio israelí pidió a los refugiados que regresaran, el ejército israelí los persiguió de aldea en aldea y finalmente sobre la frontera. [...] Algunos nombres y hechos tendrán que representar a muchos.¹⁴¹

Imwas, Yalu, Beit Nuba, Sufir, Karf Elma, Al-Hurriah, entre otras aldeas, son ejemplo de la expulsión, tiroteos prolongados, masacres, y destrucciones arremetidas por el ejército israelí en contra de la población palestina, aprovechando la situación política crítica con la Guerra de los Seis Días, es decir, se valió del conflicto para atacar al pueblo palestino, expandir su control y ganar territorio delimitado del lado de Palestina, ocupando Cisjordania y la Franja de Gaza.

La *Naksa* (النكسة) que significa “revés”, “recaída” o “contratiempo”, refiere al intento del retorno de los refugiados palestinos durante la Guerra del 67 frente al llamado del gobierno sirio e israelí de la permisión del regreso de los palestinos, el cual, fue detenido por el ejército israelí de manera violenta cuando la población cruzó las fronteras establecidas por Israel. El conflicto el ejército israelí en el marco del conflicto de junio del 67 abonó un aproximado de 280,000 a 325,000 palestinos.¹⁴²

A partir de la derrota árabe del 67, la estrategia del pueblo palestino se concentró en el establecimiento de una nueva organización bajo el liderazgo palestino, de carácter laico y nacionalista, debido a que los gobiernos árabes perdieron las verdaderas intenciones de hablar o

¹⁴¹ Abdallah Frangi. *The PLO and Palestine*. Zed Books Ltd., Londres, 1983, p. 106.

¹⁴² Robert Bowker. *Palestinian Refugees: Mythology, Identity and the Search of Peace*. Lynne Rienner Publishers Inc., Estados Unidos de América, 2003, p. 81.

negociar en nombre de Palestina; es entonces que el 12 de junio de 1967 *al-Fatah* celebró una conferencia en Damasco donde se subrayó la necesidad de una resistencia armada palestina, y que, con posterioridad se tradujo en el llamado a que concluyó en el llamado de *al-Fatah* para continuar con la resistencia; contando con apoyo popular y de las élites políticas de Siria y Jordania.¹⁴³

Esta reorganización estuvo acompañada de una abastecida propaganda, donde fue utilizada la música para tales fines, reforzando un nacionalismo y una identidad nacional aún más profunda. “El repertorio de música palestina asociado con este periodo (1967-1987), se incorporó, el folklore palestino indígena, cuentos, letras, melodías y bailes, [empleados] en un discurso político más amplio de movilización popular y propaganda”¹⁴⁴ La producción musical en este periodo se caracterizó por relegar los elementos religiosos para enaltecer un nacionalismo laico que generara una identificación más amplia.

El gobierno y ejército israelí no cesaron con las continuas violaciones a los derechos humanos del pueblo palestino; siguieron las deportaciones, despojos, asesinatos, tortura y campos defoliados con el propósito de desestabilizar y obligar a los palestinos a abandonar sus hogares¹⁴⁵ para, posteriormente, extender los asentamientos ilegales. La OLP, mediante el Frente Popular para la Liberación de Palestina se organizó con *al-Fatah* para emprender una serie de ataques y secuestros de aviones para incentivar la mirada internacional hacia el conflicto,

En el plano regional, los líderes árabes acordaron en la Cumbre de Jartum, llevada a cabo en Sudán en agosto de 1967, el no reconocimiento, no negociación y no a una paz con Israel.¹⁴⁶ Sin embargo las constantes hostilidades llevarían al gobierno egipcio a reconocer a Israel en 1977¹⁴⁷, y a firmar en 1979 un tratado de paz entre ambos países para recuperar la península del Sinaí. Esta acción fue fuertemente criticada por los vecinos árabes y tuvo como consecuencia directa el asesinato del presidente egipcio Anwar al-Sadat en octubre de 1981.

Dentro de este periodo, se desencadenó la Guerra de Ramadán (también conocida como la Guerra de Yom Kippur o Guerra de Octubre), iniciada sorpresivamente el 6 de octubre de 1973 y finalizada el día 25 del mismo mes. Este conflicto armado se dio entre la coalición formada por

¹⁴³ Cfr., Abdallah Frangi. *The PLO and Palestine*. Zed Books Ltd., Londres, 1983, p. 107.

¹⁴⁴ Issa Boulos. “Negotiating the Elements: Palestinian Freedom Songs from 1967 to 1987” ... *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁴⁵ Cfr., Edward Said. *La cuestión palestina*. Debate, España, 2013, p. 178.

¹⁴⁶ Cfr., Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli Conflict...* *Op. Cit.*, p. 92.

¹⁴⁷ Cfr., *Idem*.

Egipto y Siria para recuperar la península del Sinaí y los Altos del Golán respectivamente.¹⁴⁸ Tuvo fin cuando el 22 de octubre de 1973 el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas aprobó la Resolución 338, en la que solicitaba el alto al fuego y el compromiso a negociar una paz prolongada entre las partes implicadas¹⁴⁹, llevando al gobierno egipcio e israelí a firmar en septiembre de 1978 los Acuerdos de Camp David. A través de estos se estableció principalmente, la retirada de las tropas israelíes de la península del Sinaí a cambio del reconocimiento del Estado de Israel por parte del gobierno egipcio, cuestión que, como fue mencionada con anterioridad, fue criticada por los vecinos árabes.

Otro evento regional que afectó la organización política palestina —principalmente a la OLP y a los refugiados palestinos que se habían establecido en Líbano—, fue la serie de confrontaciones entre Líbano e Israel. Este país atravesaba por una guerra civil, donde Israel había estado interviniendo desde 1979, pero en 1982 el ejército israelí, como respuesta a la muerte de tres civiles israelíes a causa del lanzamiento de cohetes palestinos, bombardeó las oficinas de la OLP en Beirut, obligando a la Organización a establecerse al interior de los territorios de Palestina, tanto de la Franja de Gaza como en Cisjordania.¹⁵⁰ Ese mismo año, el partido político libanés Falange Libanesa llevó a cabo una matanza en contra de un campo de refugiados palestino ubicado al oeste de Beirut; a este suceso se le conoció como la Masacre de Sabra y Shatila y fue considerada como respuesta a la Masacre de Damour en 1976 (con 582 personas asesinadas)¹⁵¹. La Masacre de 1982 dejó un saldo de entre 1,500 a 3,000 personas asesinadas, siendo un suceso que ha buscado mantenerse en la memoria de los palestinos tanto en expresiones simbólicas como en la Historia.

Durante este periodo, la resistencia a través de la música popular sufrió de enormes cambios de fondo y forma, y es que “la mayoría de los músicos profesionales que operaban en Jerusalén y sus alrededores se establecieron permanentemente en Jordania y nunca regresaron. Entre los músicos que se fueron a Amán estaba Hussain Nazek, que tocaba en el ejército jordano en ese momento”¹⁵². Con ello, las nuevas generaciones quedaron a cargo del rumbo musical de palestina.

¹⁴⁸ Cfr., Mohamed El-Gamasy. *The October War: Memoirs of Field Marshal El-Gamasy of Egypt*. The American University in Cairo Press, Egipto, 1993, p. 181.

¹⁴⁹ Cfr., Consejo de Seguridad Naciones Unidas. *Resolución 338 (1973) de 22 de octubre de 1973*. [En línea], 1948, p. 11. Dirección URL: <https://undocs.org/es/S/RES/338%281973%29> [Consultado: 14 de agosto de 2019].

¹⁵⁰ Cfr., Abdallah Frangi. *The PLO and Palestine... Op. Cit.*, p. 130.

¹⁵¹ Cfr., PalestinaLibre. “Masacre de Sabra y Chatila”. [En línea] en *Comité Democrático Palestino en Chile*. 2014, Dirección URL: <https://www.palestinalibre.org/articulo.php?a=26288> [Consultado: 14 de agosto de 2019].

¹⁵² Issa Boulos. “Negotiating the Elements: Palestinian Freedom Songs from 1967 to 1987” ... *Op. Cit.*, p. 55.

Ello no significó la desaparición de los estilos musicales *al-muraba* y *al-muharawa*, sino la adaptación de estos con nuevos ritmos que eran consumidos en mayor medida.

Además, después de la Guerra de los Seis Días, los materiales, casetes compactos, libros, materiales de arte e instrumentos (principalmente tradicionales), quedaron bajo control israelí¹⁵³ y algunos jóvenes trastocados por la guerra del 67 y la ocupación israelí, así como por el activismo, comenzaron a sentar las bases para el desarrollo de “un movimiento estético alternativo dedicado a la creación y ejecución de arte significativo y comprometido con la causa.”¹⁵⁴ Artistas y agrupaciones como Mustafá al-Kurd, al-Baraem, al-Ashiqeen y Sabreen, son ejemplo de estas transformaciones, retomando en el presente trabajo el caso del primero.

Mustafá al-Kurd nació en 1945 en al-Quds, dedicó tempranamente su vida a la música, comenzando por interpretar cantos bizantinos, música europea, baladas armenias, clásicos griegos y turcos, sin olvidar la música tradicional palestina. Posteriormente, con la ocupación israelí en al-Quds del este, al-Kurd pasó a componer música con letras de poemas de Mahmoud Darwish, Rashid Hussain, Tawfiq Zayyad, Fadwa Tuqan y Zakariyya Shaheen,¹⁵⁵ es decir, musicalizó la obra literaria a favor de la causa palestina. Mustafá no había estado involucrado en la política, no obstante, su experiencia trágica despertó su interés por comunicar lo que sucedía a través de las canciones y manifestó que “su interés de hacer música siempre [había] caído en su compromiso de decir la verdad”¹⁵⁶. La popularidad de la música de al-Kurd creció considerablemente, a tal medida que representó una “amenaza” para el gobierno israelí, cuyas medidas fueron su detención y posteriormente su deportación en 1976.

Por otro lado, en la década de 1970 gran parte de la música de resistencia se relacionó con la OLP, pues bandas como la Banda Central (al Firqah al-Markaziyyah) colaboraron con Fatah dentro de la OLP.¹⁵⁷ “La OLP también estableció su propia radio que se transmitió en Egipto y Jordania (Sawt al-Asifah [Voz de la tormenta]), y una en Líbano, Radio of Revolution (Sawt Falastin Sawt al-Thawrah al-Falastiniyyah [Voz de Palestina y Voz de la Revolución

¹⁵³ Cfr., *Idem*.

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵⁵ Cfr., *Ibidem*, p. 56.

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ Cfr., Carin Berg y Michael Schulz. “ Hamas’s Musical Resistance Practices: Perceptions, Production, and Usage” en en Moslih Kanaaneh. *Palestinian Music and Song: expression and Resistance since 1990*. Indiana University Press, Estados Unidos de América, 2013, p. 143.

Palestina]).”¹⁵⁸ Estas transmisiones fueron populares entre la población palestina y el mundo árabe, teniendo como consecuencia no solo la difusión de las ideas de *Fatah* y la OLP sino la adhesión de más artistas palestinos a las milicias de la Organización; como fue el caso de Abu Arab, convirtiéndose en un personaje.¹⁵⁹

Fatah y la OLP no fueron los únicos actores institucionales que aprovecharon e hicieron uso de la música popular palestina para difundir sus ideas y posturas frente al conflicto –con ayuda de los medios de difusión masiva–, para aumentar la cantidad de adeptos (primordialmente en el ala militar). Más adelante, se analiza cómo Hamás también lleva a cabo esta estrategia con sus particularidades.

2.4. El llamado a la Intifada a través de la música: hip-hop que re-presenta la ausencia 1987-2000

Tras los fracasos en la guerra libanesa y la intervención de Israel, el creciente estado de violencia, las restricciones de movilidad de los palestinos, la represión y discriminación, además de la improbabilidad del reconocimiento de la autodeterminación del pueblo palestino, la población palestina decidió levantarse en contra de las fuerzas israelíes. A este evento se le conoció como *Intifāda* (انتفاضة) que significa “sacudida” o “agitación”, convirtiéndose en un movimiento popular liderado primordialmente por jóvenes palestinos que inició el 8 de diciembre de 1987 en Gaza y Cisjordania.¹⁶⁰ La *Intifāda* palestina se caracterizó por la utilización de piedras por parte de los jóvenes palestinos para confrontar al ejército israelí, teniendo como éxito la focalización de los medios internacionales en la situación de Palestina con respecto a Israel causando, de acuerdo con Doris Musalem, las siguientes consecuencias:

La Intifada, por su magnitud e intensidad, significó un nuevo ascenso en la lucha nacional palestina y no puede negarse el impacto que tuvo en las diferentes esferas políticas israelíes, en todos los países árabes, en la opinión pública mundial, en Estados Unidos y en las Naciones Unidas [...] Otro de los efectos de la Intifada se produce al interior de la de la sociedad israelí. La revuelta palestina fue creando un sentimiento de inseguridad y de

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Cfr., Idem.*

¹⁶⁰ *Cfr., Doris Musalem. “Los acuerdos de paz entre Israel y la Organización para la Liberación de Palestina en el marco del nuevo orden mundial” en Revista de Relaciones Internacionales, Núm. 66, FCPyS-UNAM, México, abril-junio 1995, p. 41.*

amenaza permanente en la población, lo que explica en cierta medida el cambio de los israelíes hacia soluciones de compromiso con los palestinos como fue la aceptación de la fórmula “territorio por paz” [...] la Conferencia de Madrid es el resultado directo de la Intifada, a partir del cual se desencadenaría todo el proceso de paz.¹⁶¹

Este levantamiento no tuvo éxitos militares, mucho menos territoriales, incluso cerca de 400 personas murieron; sin embargo, fue un parteaguas para el inicio de las negociaciones entre la OLP y el gobierno israelí, debido a la presión internacional concentrada sobre Israel en relación al uso de la fuerza utilizada frente a jóvenes cuyo medio de defensa consistía en el lanzamiento de piedras hacia un ejército sofisticadamente armado y aleccionado.

Fue también en 1987, durante la Intifada, que se fundó *Ḥamās* (حماس)¹⁶² como una organización islámica que se sumaría a las formas de organización política y militar de algunos sectores de la población palestina. Entre sus fundadores se encuentran Abd al-Aziz Rantisi y Ahmed Yasin. *Ḥamās* comenzó su actividad con la aportación de asistencia y servicios sociales a la población palestina, lo que generó una rápida aceptación y cantidad de seguidores. Sin embargo, esta organización desarrolló un ala militar que inició actividades en contra de las fuerzas israelíes, provocando que fuera proscrita por Israel, incluso después de haber sido el principal apoyo para su creación (para lograr el debilitamiento de la OLP).

Las condiciones propiciadas por la Intifada llevaron a la OLP a cambiar de estrategia política: la negociación con Israel. Para el inicio de las negociaciones era necesario el reconocimiento de ambas partes, por lo que la OLP aceptó a Resolución 242 del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, reconociendo el derecho de Israel de existir.¹⁶³ Las conversaciones iniciaron en octubre de 1991 en la Conferencia de Madrid con el objetivo inmediato (por parte del gobierno israelí) de poner fin a la *Intifāda* y de establecer acuerdos de paz entre Israel y Palestina, Jordania, Líbano y Siria; tales encuentros se desarrollaron en diez rondas a lo largo de veinte meses.

¹⁶¹ *Idem*, pp. 43-44.

¹⁶² Término que en árabe significa “entusiasmo” o “fervor” y que a su vez es el acrónimo de *Harakat al-Muqāwama al-Islāmīya*, en (حركة المقاومة الإسلامية) que significa “Movimiento de Resistencia Islámico. Hamás es un movimiento islamista y nacionalista que en un inicio tuvo como objetivo el establecimiento de un Estado Islámico en Palestina pero en 2017 éste cambiaría al establecimiento de un Estado de Palestina soberano e independiente con capital en Al-Quds respetando las fronteras de junio de 1967.

¹⁶³ *Cfr.*, Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli Conflict... Op. Cit.*, p. 106.

Es hasta 1993 cuando se iniciaron formalmente las conversaciones directas entre el gobierno israelí y los líderes de la OLP, firmándose el 13 de septiembre de 1993 Los Acuerdos de Oslo, los cuales establecían:

La instauración de una autonomía limitada para los territorios de Gaza y Jericó, la cual sería extensiva posteriormente a toda Cisjordania, debiendo llevar en un plazo de cinco años a una solución definitiva, conforme lo dispuesto en las resoluciones 242 y 338 del Consejo de Seguridad de la ONU. Dicho de otra manera, el acuerdo pone énfasis en un periodo transitorio y no en una fórmula inmediata de paz por territorios, dejando sin resolver asuntos tan importantes como el *status* de Jerusalén Este, el problema de los refugiados, la soberanía, las fronteras y los asentamientos judíos. Contempla, por una parte, una transferencia de competencias entre israelíes y palestinos en las áreas de salud, educación, cultura y asuntos sociales, así como el cobro de impuestos, los cuales pasarían a una autoridad palestina. Establece, el retiro escalonado de las fuerzas militares de los territorios de Gaza y Jericó y la creación de una policía palestina [interna] quedando en manos del ejército israelí la seguridad externa. El texto menciona también la celebración de elecciones para elegir a las autoridades palestinas durante el periodo interino. No se habla de un gobierno ni de un parlamento, sino de un Consejo cuyos poderes y responsabilidades estarían sujetas a negociación.¹⁶⁴

A causa las ambigüedades contenidas en Los Acuerdos de Oslo con respecto a temas importantes como el derecho al retorno de los refugiados, el establecimiento de fronteras y de una paz perpetua, diversos sectores palestinos en Cisjordania, Gaza y en la diáspora comenzaron a manifestarse en concordancia con organizaciones políticas como el Liderazgo Nacional Unificado de Sublevación (UNLU por sus siglas en inglés), basando su activismo en la desobediencia civil, forjando tensiones entre los liderazgos locales y la OLP; no obstante la coordinación de los objetivos de la UNLU con los de la OLP conllevaría a la aceptación legitimación de esta última –al mando de Yasser Arafat.¹⁶⁵

Como consecuencia de las dificultades de interpretación y aplicación de Los Acuerdos de Oslo, se negociaron y firmaron pactos subsecuentes para llenar los vacíos contenidos en Oslo: acuerdos interinos, firmados en El Cairo el 4 de mayo de 1994; el Acuerdo de Taba u Oslo II, del 28 de septiembre de 1995; el Protocolo de Hebrón de enero de 1997; el Memorándum de Wye

¹⁶⁴ María de Lourdes Sierra. “Las negociaciones de paz y el surgimiento de una nueva Intifada” en *Revista de Relaciones Internacionales*. Núm. 87, FCPyS-UNAM, México, septiembre-diciembre 2001, p. 88.

¹⁶⁵ Cfr., Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli Conflict... Op. Cit.*, p. 106.

Plantation de octubre de 1998; los Acuerdos de Sharm al-Shaykh de septiembre de 1999; y las negociaciones de Camp David de julio de 2000.¹⁶⁶

Por otro lado, el contexto de la crisis del Golfo estuvo ligado al tema palestino debido a la alianza entre Estados Unidos de América e Israel; por el uso del conflicto árabe-israelí en el discurso y estrategia políticos de Saddam Hussein y; particularmente, por la postura adoptada por la OLP apoyando al régimen iraquí, quien mantenía una ocupación militar en Kuwait.¹⁶⁷ Las principales consecuencias del apoyo de la OLP al gobierno iraquí fueron: la interrupción de la ayuda de los gobiernos árabes y el desplazamiento de miles de refugiados palestinos de Kuwait y los Estados del Golfo, así como el “aislamiento palestino de su contexto árabe, regional e internacional y la división que surgió al interior de la OLP y de la comunidad palestina misma”.¹⁶⁸

El resultado del proceso de paz fue el establecimiento de las condiciones de Israel para cualquier negociación no únicamente sin el verdadero compromiso de retirar su ocupación en territorio palestino, sino generando un control legal de los recursos acuíferos, el comercio exterior de la población palestina, de su movilidad y; sumado a ello, la imposición de un sistema divisorio del territorio de Cisjordania en zonas A, B y C, donde la primera quedaría bajo control total de la Autoridad Nacional Palestina, en la zona B la ANP ejercería su autoridad sobre asuntos únicamente civiles mientras que Israel se ocuparía de la seguridad, y finalmente, la zona C estaría bajo control total de las fuerzas israelíes¹⁶⁹ (véase Imagen 7). En todo el proceso no se estableció un reconocimiento de las fronteras palestinas, su soberanía ni de un Estado de Palestina.

¹⁶⁶ *Cfr.*, María de Lourdes Sierra. “Las negociaciones de paz y el surgimiento de una nueva Intifada” ... *Op. Cit.*, p. 89.

¹⁶⁷ *Cfr.*, María de Lourdes Sierra. “Los palestinos y la crisis del Golfo” en *Revista de Relaciones Internacionales*. Núm. 59, FCPyS-UNAM, México, julio-septiembre 1993, p. 39.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 45.

¹⁶⁹ *Cfr.*, María de Lourdes Sierra. “Las negociaciones de paz y el surgimiento de una nueva Intifada” ... *Op. Cit.*, p. 89.

Oslo II Map
Outlining Areas A, B, and C

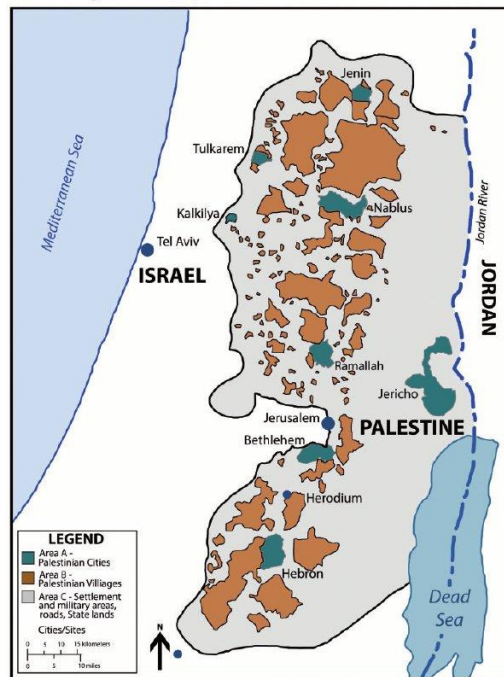


Imagen 7. Mapa Oslo II. Delineamiento de las áreas A, B y C

Morag Kersel. “Fractured oversight: The ABCs of cultural heritage in Palestine after the Oslo Accords” en *Journal of Social Archaeology*. Vol. 15(I), marzo 2015, p. 28.

La respuesta popular palestina a los acuerdos no se hizo esperar y en 2000 se dio un segundo levantamiento: la *Intifada al-Aqsa*. Cabe resaltar que la resistencia popular se mantuvo activa entre ambas Intifadas, siempre hubo una presión popular palestina, tanto violenta como pacífica, sin embargo, las Intifadas fueron levantamientos con mayor participación y visibilidad a nivel internacional y estuvieron acompañadas de numerosas expresiones artísticas, donde la música había estado fungiendo una función central.

La primera *Intifāda* fue una movilización transversal que estuvo acompañada de expresiones y prácticas performativas con el objetivo de visibilizar las prácticas de dominación y desposesión de las que los palestinos eran víctimas. En este sentido, el hip-hop y el rap fueron géneros que fungieron como herramientas con carga política para resistir y enunciar la experiencia palestina¹⁷⁰ en el marco del conflicto. El hip-hop tuvo un impacto inmediato en las generaciones de jóvenes,

¹⁷⁰ Cfr., Randa Safieh. “Identity, Diaspora, and Resistance in Palestinian Hip-Hop” en Moslih Kanaaneh (Et. al). *Palestinian Music and Song: expression and Resistance since 1990*. Indiana University Press, Estados Unidos de América, 2013, p. 69.

ya que, al incorporar sonidos e instrumentos occidentales, además de versiones en inglés y francés, era asequible a jóvenes en todo el mundo. Aquí los medios de comunicación fueron parte fundamental para el establecimiento de las bases de la mediatización del conflicto palestino-israelí, dándose a conocer, por ejemplo, a través de testimonios grabados o la música.

Dentro del género del hip-hop con un matiz político, los pioneros de esta práctica fueron los tres integrantes de una agrupación conocida como DAM, misma que en la actualidad es poseedora de relevancia a nivel internacional como la precursora de un hip-hop comprometido e influenciadora y motivadora de otros artistas que generan contenidos simbólicos musicalizados. En este sentido, el hip hop palestino se convirtió en una forma artística controvertida de representación de la tradicionalidad, modernidad, conflicto, desposesión, olvido y memoria; forma apropiada por los jóvenes que ausentaron las guerras de 1948 y 1967 pero que las llevaron a su presente a través de rimas e improvisaciones.¹⁷¹ Este género musical retomó elementos como *al-muraba* con sonidos occidentales y tradicionales árabes, y además, *al-muharawa* en formato de monólogo.

El hip hop palestino fue inclinado hacia la denuncia por la ausencia de legalidad y derechos hacia la población palestina que había resistido y quedado en ciudades que actualmente se encuentran bajo jurisdicción y soberanía israelí. “Algunos de estos palestinos que quedaron fueron categorizados por el Estado judío como "ausentes presentes", un término que indica la presencia física pero la ausencia legal de los designados como tales por el Estado israelí y excluidos de los privilegios y derechos otorgados a ciudadanos judíos.”¹⁷² El hip hop posibilitó la representación de los irrepresentables jurídicamente dentro de las fronteras –siempre cambiantes– de Israel.

En general, la música palestina fue utilizada para movilizar a las poblaciones palestinas dentro de la Franja de Gaza y Cisjordania, quienes sostenían la necesidad de enunciar su experiencia, así como representarse a sí mismos, reafirmando su(s) identidad(es)¹⁷³, las cuales habían sido estructuralmente negadas por el gobierno y sectores de la población israelíes.

¹⁷¹ Cfr., Sunaina Maira y Magid Shihade. “Hip Hop from '48 Palestine. Youth, Music, and the Present/Absent” en *Social Text*, Duke University Press, Vol. 30, No. 3, 2012, p. 2.

¹⁷² *Ibidem*, p. 4.

¹⁷³ Cfr., David McDonald. *My voice is my weapon... Op. Cit.*, p. 119.

La *Intifāda* tuvo impacto en diferentes ámbitos: no solo fue causa directa del comienzo de negociaciones de paz y visibilizó la situación de violencia sistémica por la que experimentaba la población palestina enfatizando en el desequilibrio de poder existente entre palestinos e israelíes, sino que además, fue un movimiento que permitió resignificar el sentido de las protestas, pasando de una idea de ataques armados a la noción a nivel internacional de movimientos sociales impulsados por un pueblo desesperado, en el cual, diversos sectores participaron a pesar de sus diferencias ideológicas y políticas. La transición de las armas a las piedras mostró también características de la cotidianidad palestina pues su uso representaba de la forma de vida indígena y rural¹⁷⁴. Esta característica intentó ser retomada para la *Intifāda al-Aqsa*, sin embargo, los cambios fueron contundentes entre ambas.

2.5. La música árabe por la esperanza, la música palestina por la protesta: la Intifada al-Aqsa 2000-2007

La *Intifāda al-Aqsa* –iniciada el 29 de septiembre de 2000– surgió como una respuesta no solo a la visita de Ariel Sharon al complejo de *al-Aqsa*, sino a los retrocesos habidos en las negociaciones de paz de los últimos años, donde la parte palestina, lejos de obtener un reconocimiento como Estado, la retirada de las fuerzas israelíes en territorios palestinos, una soberanía total, un acuerdo sobre la jurisdicción de *al-Quds*, u otros puntos negociados, el periodo de negociación fue aprovechado para ganar tiempo y extender los asentamientos judíos ilegales, así como para entablar el marco de negociación, omitiendo aspectos importantes para la parte palestina.

La *Intifāda al-Aqsa* recibe su nombre porque dio inicio en la Mezquita *al-Aqsa*, cuando el entonces líder del partido *Kadima* realizó una visita al lugar mencionado con el objetivo simbólico de mostrar la soberanía israelí sobre la mezquita y *al-Quds*, pues era de su conocimiento que su visita provocaría inquietudes entre la comunidad palestina. Tan hecho fue visto como una provocación, con lo cual comenzaron los primeros enfrentamientos. El levantamiento inició como una protesta que pronto desembocó en una serie de disturbios entre las fuerzas israelíes y los palestinos, ya que los manifestantes palestinos comenzaron a lanzar piedras hacia el Muro de los

¹⁷⁴ Cfr., *Ibidem*, p. 120.

Lamentos, resultando algunos judíos heridos. Es entonces que la policía israelí respondió con fuego ante tales hechos, asesinando a cuatro jóvenes palestinos y dejando a doscientos heridos.¹⁷⁵

La *Intifāda al-Aqsa* fue mucho más violenta que la iniciada en 1987, pues la represión desmesurada por parte de las fuerzas israelíes no sofocó las protestas, sino por el contrario, provocó mayores tensiones y hostilidades; para 2003, cerca de 2 400 palestinos y 800 israelíes habían perdido la vida y miles más fueron heridos.¹⁷⁶ No obstante, también es importante rescatar que a diferencia de la primera Intifada, en ésta se hicieron llamamientos abiertos a la violencia y ataques en contra de objetivos israelíes, tanto militares como civiles.

A causa del escalamiento del conflicto, en 2002 se creó el Cuarteto de Madrid, conformado por Rusia, Estados Unidos de América, la Unión Europea y la ONU, para fungir como la instancia mediadora y negociadora para acordar un cese al fuego y actos de violencia, así como de dar fin a la ocupación israelí en territorio palestino (misma que justificó y ha justificado con el propósito de preservar su seguridad nacional). No obstante, los intentos de negociación fracasaron. Ese mismo año, el presidente de la ANP, Yasser Arafat, fue detenido y apresado en su domicilio. Tal hecho tuvo un efecto desorganizador de la Autoridad, cuestión que fue aprovechada por Hamás, misma que a su vez, capitalizó el descontento popular y a Intifada, alentando a la población a unirse a la lucha, y llevando a cabo una serie de ataques en contra del ejército israelí.

En abril de 2002, en un ambiente tenso por la reciente Intifada y la prolongación de esta mediante actos de violencia, el ejército israelí atacó un campo de refugiados ubicado en Yenín, Cisjordania, con la justificación de erradicar la organización de ataques terroristas dirigidos a población israelí. Este acontecimiento dejó un total de 52 personas palestinas y 23 soldados israelíes asesinados de acuerdo con un Informe de Naciones Unidas.¹⁷⁷ Fue también en 2002 cuando se inició la construcción del muro que separaría y dividiría no sólo el territorio palestino del israelí, sino que crearía las actuales divisiones entre tierras palestinas y bajo jurisdicción total

¹⁷⁵ Cfr., Deborah Sontag. "Battle at Jerusalem Holy Site leaves 4 dead and 200 hurt" [En línea] *The New York Times*, 30 septiembre de 2000, Dirección URL: <https://www.nytimes.com/2000/09/30/world/battle-at-jerusalem-holy-site-leaves-4-dead-and-200-hurt.html> [Consultado: 18 de agosto de 2019].

¹⁷⁶ Cfr., Martin Bunton. *The Palestinian-Israeli Conflict... Op. Cit.*, p. 117.

¹⁷⁷ Cfr., Asamblea General de Naciones Unidas. "Informe del Secretario General elaborado de conformidad con la resolución ES-10/10 de la Asamblea General" [En línea] *Naciones Unidas*, Dirección URL: <https://archive.is/20130416005143/http://www.un.org/spanish/peace/jenin/index.htm#selection-197.0-199.49> [Consultado: 18 de agosto de 2019].

y compartida de la ANP y el gobierno israelí, conocido como el “muro del apartheid”, “el principal objetivo del muro sería fijar las fronteras permanentes del Estado de Israel para asegurar una mayoría judía”.¹⁷⁸

A pesar del alto el fuego entre Hamas e Israel en 2003 y de 2005 a 2006, la retirada de los asentamientos israelíes de la Franja de Gaza en agosto de 2005, y varias rondas de elecciones municipales entre diciembre de 2004 y diciembre de 2005 que llevaron a Hamas pacífica y democráticamente al poder local. En Gaza y Cisjordania, este período también estuvo marcado por la creciente lucha intrafuncional e interfuncional que finalmente resultó en la victoria electoral de Hamás en enero de 2006 y la posterior adquisición de la Franja de Gaza en junio de 2007.¹⁷⁹

Con la detención de Yasser Arafat, hubo un vacío de poder que provocó fracturas internas en las instituciones palestinas, conllevando a luchas de poder y una fuerte desorganización, además de la pérdida de control en la Franja de Gaza. Esta situación sumada a las estrategias clientelistas y discursivas de Hamás, tuvieron como consecuencia el aumento de militantes y de apoyo popular. Con ello, Hamás ganaría las elecciones en enero de 2006 en la Franja de Gaza. Pero la respuesta israelí arribó pronto, y fue, como en años anteriores, iracunda y violenta, incluso cuando en 2005 las tropas israelíes se retiraron de Gaza.

Este periodo estuvo marcado por el auge de los géneros pop y baladas, en los que se hizo un llamamiento a todos los árabes para la lucha solidaria por la autodeterminación palestina.¹⁸⁰ Ejemplo de ello, es la canción *al-Hilm al-'Arabī* (el sueño árabe), compuesta por Ahmad al-Arian, pero se agregaron otras obras como *al-Quds Hatarja* [sic] *'Lina* (Jerusalén volverá a nosotros). Ésta última fue más expositiva, ya que su letra hablaba de “violencia y terror, y el video que acompañaba representaba imágenes mucho más explícitas de sufrimientos palestinos, palizas y procesiones fúnebres que marchaban por las calles.”¹⁸¹

La inserción de imágenes en la presentación de canciones fue otro de los cambios importantes que permitieron reforzar un discurso mostrador de evidencia con respecto al sufrimiento palestino, así como la conmemoración de sucesos trágicos pero negados por el

¹⁷⁸ Ignacio Álvarez-Ossorio. “Israel y Palestina: ¿viaje a ninguna parte?” en *Papeles de cuestiones internacionales*. No. 93, 2006, p. 59.

¹⁷⁹ Sara Roy. *Hamas and civil society in Gaza: engaging the Islamist social sector*. Princeton University Press, Estados Unidos de América, 2011, p. 195.

¹⁸⁰ *Cfr.*, David McDonald. *My voice is my weapon... Op. Cit.*, p. 148.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 150.

discurso oficialista israelí e incluso internacional. Pero entre la población palestina, el género pop proveniente de cantantes no palestinos no logró trastocar a las personas; esto se debió a que las letras giraban en torno a emociones positivas con las que los palestinos no se sentían identificados a causa de la violencia que afectaba sus vidas.¹⁸²

La producción musical al interior de Palestina fue distinta, caracterizada por siempre conmemorar sucesos y fechas importantes como la *Nakba*, la *Naksa*, la Guerra de los Seis Días, las masacres en los campos de refugiados, entre otros, y por ser una producción de protesta combinada con elementos tradicionales (y religiosos) que sí lograban atraer e identificar a las y los palestinos (como el caso de Mais Shalash), contrario a las industrias musicales extranjeras que abordaban el conflicto palestino sin contar con la experiencia para expresar en la lírica de sus canciones.

2.6. La utilización de la música por Hamás como herramienta de adhesión política 2006-2011

Cuando a finales de enero de 2006 *Ḥamās* gana las elecciones legislativas, a pesar de las restricciones impuestas por el gobierno y fuerzas israelíes, y que éstas se llevaran a cabo en un clima de normalidad de acuerdo con equipos de observadores como la Misión de Observación Electoral de la Unión Europea y la delegación del Congreso de los Diputados,¹⁸³ la respuesta del gobierno israelí fue inminente al imponer junto con Estados Unidos de América, la Unión Europea, entre otros países, sanciones que impidieron la ayuda externa hacia Cisjordania y la Franja de Gaza.

La participación de *Ḥamās* fue aceptada por Estados Unidos de América y la comunidad internacional debido a que *Ḥamās* ofreció cesar todos los atentados suicidas contra Israel y a que se creía que este partido obtendría una presencia minoritaria que facilitaría su incorporación formal al gobierno palestino, así como su desradicalización y control,¹⁸⁴ sin embargo, al continuar con los

¹⁸² Cfr., *Ibidem*, p. 151.

¹⁸³ Cfr., José Ferré. "Consecuencias de la victoria de Hamás en las elecciones palestina". [En línea] en *Boletín Elcano*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, Núm. 18, 2006, Dirección URL: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/ari+18-2006 [Consultado: 19 de agosto de 2019].

¹⁸⁴ Cfr., Sara Roy. *Hamas and civil society in Gaza... Op. Cit.*, p. 40.

ataques hacia las fuerzas israelíes, se impusieron sanciones con el objetivo de orillar al pueblo palestino a derrocar al gobierno que había elegido democráticamente.

Las implicaciones del bloqueo económico fueron catastróficas: el cese de ayuda internacional provocó escasez de alimentos y medicamentos, aumento de desempleo, imposibilidad de emigrar a otros Estados para obtener recursos económicos, además de una ocupación justificada en crecimiento. Sin embargo, *Hamás* logró proveer de manera limitada, los servicios mínimos para que la población palestina continuara.

Entre constantes ataques y un bloqueo económico y financiero que desgastaba a todos los sectores de la población palestina, principalmente los habitantes de la Franja de Gaza, e 27 de noviembre de 2007 se llevó a cabo la Conferencia de Paz de Annapolis, en la que el entonces Primer Ministro de Israel, Ehud Olmert y el líder palestino de la ANP, Mahmoud Abbas acordaron reanudar las negociaciones de paz con el fin último de crear un Estado de Palestina independiente antes de 2009.¹⁸⁵ El 19 de junio de 2008 se acuerda un cese al fuego entre *Hamás* e Israel pero éste se rompe cuando milicias palestinas bombardean objetivos civiles israelíes en diciembre de 2008.

La respuesta ante los ataques hacia civiles israelíes se resume en la Operación Plomo Fundido, que consistió en una serie de bombardeos a edificios de *Hamás*, a la Universidad Islámica, oficinas gubernamentales, túneles que comunicaban la Franja de Gaza con Egipto; posteriormente los ataques se dieron vía terrestre. En ese periodo hostil, también milicias aliadas a *Hamás* lanzaron misiles con objetivo a civiles israelíes, sin embargo, las muertes palestinas fueron mayores. Tan solo el 7 de enero de 2009 Israel lanzó proyectiles a una escuela de la ONU en un campamento de refugiados, asesinando a 42 civiles palestinos¹⁸⁶ que buscaban protección. El saldo del periodo de ataques fue de “1.300 palestinos muertos, de los que un tercio son niños; 13 soldados israelíes muertos, cinco de ellos por fuego amigo; y 4 civiles de Israel muertos por los 778 cohetes lanzados por *Hamás* [...] y 45.000 palestinos abandonaron sus hogares en Gaza.”¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Cfr.*, s/a. “Israelíes y palestinos se comprometen a alcanzar un acuerdo de paz antes del fin de 2008”. [En línea] en *El País*, 27 de noviembre de 2007, Dirección URL: https://elpais.com/internacional/2007/11/27/actualidad/1196118006_850215.html [Consultado: 20 de agosto de 2019].

¹⁸⁶ *Cfr.*, s/a. “25 días de ‘Plomo Fundido’ sobre la Franja de Gaza”. [En línea] en *El Mundo*. 21 de enero de 2009, Dirección URL: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/03/internacional/1231014514.html> [Consultado: 20 de agosto de 2019].

¹⁸⁷ *Ibidem*.

Es hasta el 19 de enero que las fuerzas israelíes iniciaron su retirada de la Franja de Gaza, permaneciendo en la frontera.

A pesar de la retirada y un cese al fuego temporal, entre 2009 y 2011 ocurrieron una serie de ataques palestinos en contra de población israelí, entre los que se puede mencionar el conjunto de atentados al sur de Israel, cerca de la frontera con Egipto, siendo afectados dos automóviles, dos autobuses donde viajaban personas israelíes y una patrulla, y cuyo saldo fue de ocho personas muertas y 40 heridos. Estos atentados fueron respondidos por el gobierno israelí con otra operación en 2012, conocida como Operación Pilar Defensiva.

Hamás vio en la música una herramienta política de adhesión de seguidores, produciendo desde sus filas “música para unir, inspirar y fortalecer la resistencia palestina contra la ocupación israelí de las tierras palestinas. Hamás ve la música no solo como una forma de entretenimiento y práctica religiosa, sino también como una forma de resistencia discursiva”¹⁸⁸ En este sentido, al ser Hamás un partido político cuya estructura central está conformada por personas que no necesariamente pertenecen a una clase popular, es necesario cuestionarse si la producción cultural, concretamente la musical, puede ser o no considerada popular.

En los sectores populares las expresiones musicales se desarrollaron enormemente gracias a los avances tecnológicos y los medios de difusión masiva, además del acceso a internet. Se produjo aún más una mezcla instrumental y sonora, así como el uso de idiomas extranjeros (primordialmente el inglés y francés) con el objetivo de expandir el público receptor, pero no dejando de incluir elementos tradicionales. Las canciones iban dirigidas tanto a los palestinos dentro y fuera del territorio, así como al público externo al conflicto.

Hamás no solamente se ha apropiado de la música popular, sino que ha producido un tipo de música que se encuentra relacionada con el Islam, por ejemplo los himnos islámicos, en los que se alaba a Hamás. “Este es un enlace indirecto, no de cómo Hamás usa la música internamente, sino cómo puede influir en los seguidores afiliados a Hamás”¹⁸⁹ A diferencia de *Fatah* y la OLP, la

¹⁸⁸ Caring Berg y Michael Schulz. “Hamás’s Musical Resistance Practices: Perceptions, Production, and Usage” en Moslih Kanaaneh (Et. al). *Palestinian Music and Song: expression and Resistance since 1990*. Indiana University Press, Estados Unidos de América, 2013, p. 141.

¹⁸⁹ Idem.

música popular financiada y difundida por *Ḥamās* contiene una carga religiosa importante, pues ha pretendido lograr un alcance mayor a la población a través del islamismo.

Así como este Partido ha difundido canciones y proyectos artísticos para su beneficio, también ha tenido el poder para censurar las producciones musicales que contradicen o generan controversia sobre su actividad política y sus ideas.¹⁹⁰ Esto ha generado marcos estéticos y simbólicos en la música palestina siempre dinámicos, ya que el partido tampoco es hermético. Paulatinamente, *Ḥamās* fue controlando todo tipo de expresiones en la esfera pública. “Un ejemplo de Hamás tomando el control de la esfera pública musical es el cierre de la actuación de rap de Mothafar Assar en Gaza en marzo de 2009.”¹⁹¹ Más que por el contenido de la música de Assar, el cierre fue por la presencia de un público mixto, lo cual fue considerado prohibido (*ḥarām*) por *Ḥamās*.

En cuanto a la producción musical de Hamás, ésta se remota desde el establecimiento del Partido en 1987 (sin embargo se retoma en este contexto su ascenso en la esfera política de Palestina), la cual ha sido grabada en casetes, CDs e vía internet.¹⁹² Los propósitos de generar un repertorio musical propio e irrepetible son expresar posturas en relación a la ocupación y a la política palestina, manifestar sentimientos de pertenencia colectiva, atraer nuevo afiliados al Partido, movilizar a las masas, entre otros.

Como se mencionó párrafos antes, el estilo principal de las canciones de este movimiento es el himno (*anashīd*), como el Himno de *Ḥamās* para el Líder, mostrando algunos versos a continuación:

*Dormir la paz de la posada, el sueño de los héroes, y dejar que Hamas ataque como un terremoto;
como un héroe que vivió en los colores de la llamada de oración, por lo que muere hoy como los héroes!*

Cuando te fuiste

*¡Dejaste atrás a una nación que le gusta un bebé, amamantó de ti la leche de la venganza tanto
tiempo antes! (x2)*

¹⁹⁰ Cfr., Carin Berg y Michael Schulz. “Hamás’s Musical Resistance Practices: Perception, Production, and Usage” ... *Op. Cit.*, p. 145.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 146.

¹⁹² Cfr., *Ibidem*, p. 147.

¡Tú fuiste el líder, aunque hayas muerto tu venganza será de nuestra mano, líder! (x2)

En estas palabras están presentes elementos religiosos, bélicos, nacionales, políticos y también, se exalta la figura del mártir. Otra característica fundamental en este tipo de canciones es la vinculación “entre la tierra de Palestina y el Islam”,¹⁹³ con lo que se inflige la motivación y deseo de defensa de Palestina por un deber espiritual.

Por otro lado, “gran parte de la música producida y promovida por los miembros de Hamas se transmite y difunde a través de videos musicales en línea y otros sitios de redes sociales. Por lo general son beligerantes en su apariencia, específicamente hacia Israel, describiéndolo como un mal que debe ser destruido”¹⁹⁴. La existencia de los videos que acompañan las canciones es sumamente efectiva para que el espectador incorpore el mensaje que los emisores pretenden hacer llegar, ya que la asociación de las letras y ritmos con determinadas imágenes se produce aun con mayor facilidad que de manera individual.

Un aspecto más a retomar es que “incluso si las alas políticas, militares y sociales de Hamas incluyen mujeres, todas las canciones son cantadas por hombres o niños y a menudo en coro. Con frecuencia, los mártires son representados como héroes en la lucha contra la ocupación israelí.” En este sentido, las mujeres palestinas pasan a tomar una figura secundaria en la resistencia palestina, con poco o nulo reconocimiento, pero sin duda, constituyen la base para esta resistencia y lucha palestinas; esta cuestión y otras más que se relacionan con el tema actual son importantes de analizar en el plano académico y otros espacios de análisis, ya que el uso de la música por diferentes actores políticos genera diferentes dinámicas y pone sobre la mesa nuevos fenómenos que requieren ser atendidos.

¹⁹³ Carin Berg y Michael Schulz. “Hamas’s Musical Resistance Practices: Perception, Production, and Usage” ... *Op. Cit.*, p.148.

¹⁹⁴ *Idem.*

CAPÍTULO III. LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA POPULAR EN LA RESISTENCIA PALESTINA 2011-2018. ESTADO DE PALESTINA: LA UTOPIA PARA CONTINUAR RESISTIENDO

En el recorrido por capítulo anterior se dejó entrever que la música palestina se encontró influida por la historia y entorno en que fue producida, y que a su vez, ésta tuvo implicaciones directas e indirectas en el desarrollo de las relaciones de poder y contrapoder entre israelíes y palestinos en el marco del conflicto analizado. Implicaciones en el reforzamiento de identidades palestinas colectivas y nacionales en función de un “otro” representado por los israelíes; así como en el llamamiento a levantamientos de resistencia y ataques en contra de Israel. Evidenciando entonces, que la música popular, en tanto representación simbólica en un campo de significación colectivo, ha sido resignificada posterior a su consumo.

El presente capítulo tiene el objetivo de examinar la resistencia palestina en el periodo de 2011 año en que Palestina fue reconocida por la UNESCO como Estado miembro¹⁹⁵ a 2018, cuando comienza la Gran Marcha del Retorno; a partir del análisis de canciones de las agrupaciones DAM y Le Trio Joubran, los cantantes Tamer Nafar, Shadia Mansour y Mohammed Assaf y el documental musical *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina*. En este lapso se rescata la insistencia y persistencia de los artistas palestinos por hacerse escuchar a través de su música aun cuando el panorama político y económico es todo menos favorable: se generan nuevas olas de violencia y ataques en 2014, las negociaciones de paz se encuentran estancadas, una imposición de un bloqueo económico en la Franja de Gaza, una expansión desmedida de asentamientos judíos, sumando la llegada de Donald Trump a la presidencia de Estados Unidos de América junto con su política a favor de Israel. Un periodo de resistencia musical popular mayoritariamente independiente de las instituciones palestinas, desarrollado principalmente por jóvenes y donde además de referirse al deseo por un Estado de Palestina soberano, focalizan su atención a otras problemáticas como las violencias de género, la lucha de clases, la corrupción, la

¹⁹⁵ Este reconocimiento resulta por mucho relevante, ya que da lugar a la inscripción de sitios como Patrimonio Mundial de la Humanidad pertenecientes a Palestina, con lo que ha sido posible hasta cierto punto, defender el territorio palestino. Asimismo, con la inscripción de prácticas culturales palestinas como Patrimonio Cultural Inmaterial se evita el secuestro semántico de éstas por parte de Israel. No obstante, la salida de Estados Unidos de América e Israel de la UNESCO anula su compromiso para respetar los territorios y cultura palestinos.

pobreza, entre otras. Es posible considerar este periodo de análisis como el de la utopía del Estado de Palestina como la que hace posible la continuación de la resistencia artística.

Este análisis incluye una breve presentación de estos cantantes y agrupaciones, un análisis de la relación entre el contexto del conflicto palestino-israelí y el contenido semiótico de las canciones a presentar, así como las implicaciones de las obras en el marco del fenómeno en cuestión, a partir de la vinculación de estas producciones con las dinámicas sociales que se han desarrollado en este estadio en el que el Estado de Palestina es considerada como la utopía posibilitadora de la resistencia popular de resistencia palestina. Cabe aclarar que las interpretaciones de las obras son de quien escribe estas líneas con un soporte en entrevistas que les fueron realizadas a los artistas en diferentes medios y en fragmentos del documental *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina*, por lo que la subjetividad está presente en los análisis; con ello, queda abierta la posibilidad de nuevas lecturas. Previo al desarrollo de los apartados, es imprescindible dar lugar a los eventos más recientes del conflicto para comprender el entorno en que se produjeron las canciones y piezas de los artistas y grupos mencionados, facilitando la comprensión de la relación con el contenido de estas.

A lo largo del año de 2011 las hostilidades y ataques a objetivos civiles tanto por grupos palestinos como grupos y fuerzas israelíes se llevaron a cabo, alejando la posibilidad de establecer un acuerdo de paz y de reconocimiento mutuo. Pero en el plano diplomático y político, se figuraban acuerdos y avances en las instituciones palestinas y un proceso de reconocimiento internacional; a saber, el 4 de mayo de 2011, en la ciudad de El Cairo se acordó una reconciliación nacional entre los partidos *Fatāh* y *Ḥamās* para formar un gobierno conjunto y preparar la celebración de elecciones parlamentarias en menos de un año¹⁹⁶, sin embargo, tal conciliación no culminó debido a diferencias sobre el liderazgo del planeado gobierno conjunto. En 2012 en Doha, un segundo intento de conciliación se llevó a cabo sin llegar a resultados sustanciales.

Fue además el 29 de noviembre de 2012 que, tras un largo proceso en el que se solicitó el reconocimiento de Palestina como un Estado, se aprobó la resolución 67/19 por la Asamblea General de Naciones Unidas en la que

¹⁹⁶ *Cfr.*, s/a. "Al Fatah y Hamás sellan su reconciliación en el Cairo casi a regañadientes" [En línea], en *euronews*. 4 de mayo de 2011, Dirección URL: <https://es.euronews.com/2011/05/04/al-fatah-y-hamas-sellan-su-reconciliacion-en-el-cairo-casi-a-reganadientes> [Consultado: 3 octubre de 2019].

Decide conceder a Palestina la condición de Estado observador no miembro en las Naciones Unidas, sin perjuicio de los derechos adquiridos, las prerrogativas y la función de la Organización de Liberación de Palestina en las Naciones Unidas como representante del pueblo palestino, de conformidad con las resoluciones y la práctica pertinentes¹⁹⁷

Igualmente, en esta resolución se reafirmó el derecho del pueblo palestino a su autodeterminación, independencia y establecimiento de un Estado de Palestina en el territorio ocupado desde la guerra de 1967¹⁹⁸. Fue aprobada con 138 votos a favor, 9 en contra (incluyendo Israel y Estados Unidos de América)¹⁹⁹; destacando que México votó a favor de la resolución. No obstante, esta acción no se traducía en la plena admisión de Palestina como miembro de las Naciones Unidas, aunque en 2014 el Parlamento Europeo apoyó el reconocimiento del Estado de Palestina con 498 votos a favor, 111 en contra y 88 abstenciones²⁰⁰, además de enfatizar en que “los asentamientos de colonos judíos en territorio palestino son ilegales bajo el derecho internacional y pidieron a ambas partes evitar cualquier acción que pueda mermar la viabilidad y perspectivas de la solución de dos estados”.²⁰¹ Para 2018, 136 Estados habían reconocido a Palestina como un Estado soberano²⁰² — México reconoció al Estado de Palestina en 2011 —, mas ese reconocimiento internacional no evitó que el gobierno israelí continuara implementando políticas y prácticas generadoras de una violencia sistémica en contra de la población palestina, provocando crisis humanitarias, flujos migratorios desmedidos, ataques mutuos con objetivos civiles, detenciones arbitrarias, despojos de tierras, expansión de asentamientos judíos ilegales, un constante secuestro semántico²⁰³ por parte de Israel, entre otras formas de violencia.

¹⁹⁷ Asamblea General de Naciones Unidas. *Resolución aprobada por la Asamblea General el 29 de noviembre de 2012. 67/19 Estatuto de Palestina en las Naciones Unidas*. [En línea], 2012, pp. 3-4. Dirección URL: <https://undocs.org/es/A/RES/67/19> [Consultado: 3 de octubre de 2019].

¹⁹⁸ *Cfr.*, *Ibidem*. p. 3.

¹⁹⁹ *Cfr.*, Asamblea General de Naciones Unidas. *44ª sesión plenaria. Tema 37 del programa: Cuestión palestina*. [En línea], 2012, p. 13. Dirección URL: https://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/67/PV.44&Lang=S [Consultado: 3 de octubre de 2019].

²⁰⁰ *Cfr.*, s/a. “El Parlamento Europeo apoya el reconocimiento del Estado palestino”. [En línea] en *El mundo*. 17 de diciembre de 2014, Dirección URL: <https://www.elmundo.es/internacional/2014/12/17/549173a322601d9e748b4577.html> [Consultado: 18 de octubre de 2019].

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² s/a. “Diplomatic Relations”. [En línea], en *Permanent Observer Mission of The State of Palestine to the United Nations New York*. Dirección URL: <http://palestineun.org/about-palestine/diplomatic-relations/> [Consultado: 18 de octubre de 2019].

²⁰³ Entendido como “la apropiación de conceptos o ideas por parte de grupos en el poder, con el objetivo de manipularlos y otorgarles otro significado que justifique y/o facilite la satisfacción de sus intereses mediante el control ideológico de la sociedad” Lucero Castrejón. *Secuestro semántico como herramienta de poder: la dominación*

Finalmente, el 30 de marzo de 2018 inició la Gran Marcha del Retorno, la cual consiste en una serie de protestas en la frontera entre la Franja de Gaza y territorio apropiado por Israel, conmemorando el Día de la Tierra palestina²⁰⁴. Desde el inicio de la Gran Marcha del Retorno hasta septiembre de 2019 se registraron 310 palestinos asesinados por las Fuerzas de Defensa de Israel y cerca de 17 mil palestinos heridos por arma de fuego.²⁰⁵

En este periodo donde la utopía de un Estado palestino contribuye a la continuación de la resistencia musical palestina, se generaron diferentes formas de expresión artística, donde la música fue de las disciplinas protagonistas en el reforzamiento de una resistencia tanto política como cultural en contra de las prácticas de dominación israelíes, en tanto generadora de significaciones a partir de la experiencia colectiva. En ese marco, la música palestina de origen popular sufrió de ciertos cambios con la presencia de avances tecnológicos y el incremento de espacios virtuales; tales cambios se desarrollan a la par de los productos culturales presentados en este capítulo, así como su análisis.

3.1 Le Trio Joubran: tradición y memoria

Le Trio Joubran es un grupo palestino que compone e interpreta música tradicional. Se conformó en 2004 por los tres hermanos Samir, Wissam y Adnan Joubran, nacidos en Nazareth en 1973, 1983 y 1985 respectivamente; son palestinos con nacionalidad israelí que antes de residir en París desde 2005, vivían en Ramala. Proviene de una familia productora de instrumentos de cuerda,

israelí sobre Palestina a partir de los Acuerdos de Oslo. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 2017, p. 10.

²⁰⁴ En este día se conmemora el asesinato de seis palestinos por las Fuerzas israelíes por resistirse al despojo de sus tierras en 1976, además de cientos de detenciones y heridos palestinos, todo ello sucedido en Galilea. Arjan El Fassed. "What is is that Palestinians commemorate on Land Day?" [En línea], en *The Electronic Intifada*, 30 de marzo de 2001, Dirección URL: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43594490> [Consultado: 12 de abril de 2020].

²⁰⁵ *Cfr.*, Juan Sanz. "Dos adolescentes palestinos mueren por disparos israelíes en la frontera de Gaza". [En línea] en *El País*. 7 de septiembre de 2019, Dirección URL: https://elpais.com/internacional/2019/09/06/actualidad/1567798837_596529.html [Consultado: 2 de marzo de 2020].

principalmente del laúd²⁰⁶²⁰⁷, con lo que Wissam se convirtió tempranamente en un luthier de laúdes siendo el primero de los hermanos Joubran en dedicarse a la composición de música con este instrumento, sacando en 2003 su álbum *Tamaas* en colaboración con su hermano Adnan.



Imagen 8: Los hermanos Adnan, Samir y Wissam Joubran (de izquierda a derecha)
Fuente: Robin Denselow. “Le Trio Joubran: The Long March CD review – Palestinian oud trio break out”. [En línea], en *The Guardian*, 5 de octubre de 2018, Dirección URL: <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/05/le-trio-joubran-the-long-march-cd-review-palestinian-oud-trio-break-out> [Consultado: 18 de octubre de 2019].

Posteriormente, se les unió Samir, debutando entonces Le Trio Joubran con el álbum *Randana* (2004) que es la contracción en árabe de رنة (gemino, sonido o timbre de la voz)²⁰⁸ y دندنة (zumbido, susurro o refunfuño)²⁰⁹; en el que por sus “intercalados con momentos de silencio, sus melodías hablan de tristeza y esperanza y, sobre todo, del deseo de dar voz a Palestina”²¹⁰. Su segundo álbum fue presentado en 2007, titulado *Majâz* (metáfora), en el que tuvo participación el percusionista Yousef Hbeisch; y destacando su presencia de tres piezas del álbum en la banda sonora de la película *Adieu Gary* (estrenada en 2009 y dirigida por Nassim Amaouche). El tercer

²⁰⁶ El laúd o oud es un instrumento de cuerda con generalmente 12 cuerdas (aunque también los hay con 11 cuerdas) hecho de madera con un mástil corto sin trastes. Su nombre viene del árabe عود que significa “madera”. Este instrumento es de origen árabe y en Palestina ha sido resignificado como símbolo de tradición en la producción musical.

²⁰⁷ Cfr., s/a. “Bio & career”. [En línea] en *Le Trio Joubran*. 2019, Dirección URL: <https://letriojoubran.com/en/about-le-trio-joubran> [Consultado: 2 de noviembre de 2019].

²⁰⁸ Julio Cortés. *Diccionario de Árabe Culto Moderno. Árabe-español*. Gredos, Madrid, 1996, p. 447.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 365.

²¹⁰ s/a. “Online Store”. [En línea] en *Le Trio Joubran*. 2019, Dirección URL: <https://letriojoubran.com/en/online-store> [Consultado: 2 de noviembre de 2019].

álbum lleva por nombre, *À l'ombre des mots* (En la sombra de las palabras), presentado en 2009²¹¹, con la particularidad de ser una compilación de piezas en honor a Mahmoud Darwish, en el que se interpretaron canciones acompañadas de la recitación de diferentes poemas del poeta nacional palestino, quien colaboró con la agrupación.

En el periodo a analizar, Le Trio Joubran produjo dos álbumes llamados *AsFâr* [sic], أسفار (2011), que en español significa “viajes” o “partidas”²¹² y tomando en cuenta que es un juego de palabras en inglés “As far” significando “Hasta el momento”; y *The Long March* o La Larga Marcha (2018); además el grupo lanzó *The fist ten years* (Los primeros diez años) en 2014, el cual consta de la colección de piezas de los primeros cuatro álbumes. Por ello, en las siguientes páginas, el análisis semántico partirá de fragmentos de dos piezas de los discos *AsFâr* y *The Long March*.

La primera pieza por examinar se llama *Zawâj El Yamâm* [sic], زواج اليمام que puede traducirse como “El matrimonio de las palomas” o “El matrimonio de las águilas”. Esta es la segunda obra del álbum *AsFâr* y en ella participa vocalmente Dhafer Youssef. Consta de una métrica rápida al inicio que se transforma en un ritmo de velocidad media, acompañada de la voz de pecho del Dhafer Youssef. Pronto, la rítmica uniforme se transforma en un par de segundos de silencio, el cual es interrumpido con intermitentes combinaciones de sonidos producidos por los hermanos Joubran con sus instrumentos, que aceleran la frecuencia al tiempo que las notas vocales de Dhafer suben. Al cabo de unos segundos, los laúdes cesan y Dhafer emite una voz de cabeza aguda, el cual se puede asemejar al chillido de un águila, marcando entonces, el punto álgido de la pieza. Seguido de ello, el cantante espera unos segundos para volver a la voz de pecho mientras los sonidos de los tres laúdes se muestran acelerados, no sin una armoniosa coordinación. La voz y las cuerdas parecen trasladar a quien escucha a un espacio abierto productor de un hondo eco. La pieza finaliza de la manera en que inicia, dejando al interlocutor regresar a un mismo punto no siendo el mismo.

Los integrantes de Le Trio Joubran mencionan sobre *AsFâr* que “el álbum combina todos los colores, sonidos e impresiones a los que hemos estado expuestos”,²¹³ lo que es traducido como

²¹¹ Cfr., *Idem*.

²¹² Julio Cortés. *Diccionario de Árabe Culto Moderno... Op. Cit.*, p. 511.

²¹³ Diana Hodali. “Le Trio Joubran take oud music to the world”. [En línea], en *Deutsche Welle*, 18 de mayo de 2012, Dirección URL: <https://www.dw.com/en/le-trio-joubran-take-oud-music-to-the-world/a-15959040> [Consultado: 4 de diciembre de 2019]

la fusión y re-creación de sus experiencias y percepciones en las que el conflicto palestino-israelí ha sido un elemento de constante presencia.

Claramente las palabras plasmadas aquí anteriormente no describen de manera objetiva la obra, por lo que se invita a los lectores a escucharla y apreciarla, y desde luego, a interpretarla. Los integrantes de Le Trio Joubran dan pocas explicaciones de sus obras argumentando que éstas deben ser apropiadas individualmente sin la contaminación de una explicación, sin embargo, el conocer su intención deja una pista de los significados y sentimientos que buscan transmitir. Sosteniendo que no es necesario contar con una letra musical para llegar a determinadas conclusiones que son formadas a partir del capital cultural incorporado en las y los interlocutores.

La relevancia de estas piezas musicales radica en la conservación de la música tradicional palestina por diversos motivos: evita la pérdida de los ritmos tradicionales árabes palestinos y contrarresta su apropiación por parte de actores israelíes, permite la transmisión de esta música a las nuevas generaciones y junto con ella los significados que las generaciones pasadas le dotan, esto a su vez, contribuye a la pertenencia colectiva de tales significados y su resignificación individual. Aunado a lo anterior, esta canción –como las del repertorio de Le Trio Joubran y de otros artistas del género clásico y tradicional–, muestra el compromiso moral y ético de los artistas palestinos por mantener las expresiones culturales clásicas vivas, no sin implementar cambios estéticos contemporáneos.

La segunda canción pertenece al álbum más reciente *The Long March*, titulada, *Time Must Go By*, (El tiempo debe pasar). Es la primera pieza de este álbum, reconocido internacionalmente por la participación del artista Roger Waters en *Carry the Earth* y por la traducción del siguiente fragmento lírico, el cual es retomado en la canción a analizar. Este poema se nombra *The "Red Indian's" penultimate speech to the white man*, خطبة "الهندي الأحمر" ماقبل الأخيرة، أمام الرجل الأبيض , que puede ser traducido al español como "El penúltimo discurso del "indio rojo" al hombre blanco" y fue escrito por Mahmoud Darwish.

سَيَمُضِي زَمَانٌ طَوِيلٌ لِيَصْبِحَ حَاضِرُنَا مَاضِيًا
مِثْلُنَا
سَنَمُضِي إِلَى حَتْفِنَا، أَوَّلًا، سَنُدَافِعُ عَنْ شَجَرِ
نَرْتَدِيهِ

Pasará mucho tiempo para que nuestro presente se convierta en un pasado como nosotros. Pero primero, marcharemos hacia nuestro destino, defenderemos los árboles que usamos,

وَعَنْ جَرَسِ اللَّيْلِ، عَنْ قَمَرٍ، فَوْقَ أَكْوَاخِنَا نَشْتَهِيهِ

وَعَنْ طِيْشِ غَزْلَانِنَا سِنْدَافِعٍ، عَنْ طِينِ فَخَّارِنَا

سِنْدَافِعٍ

وَعَنْ رِيْشِنَا فِي جِنَاحِ الْأَغَانِيِ الْأَخِيرَةِ. عَمَّا قَلِيلٍ

تُقِيمُونَ عَالَمَكُمْ فَوْقَ عَالَمِنَا: مِنْ مَقَابِرِنَا تَفْتَحُونَ

الطَّرِيقَ

إِلَى الْقَمَرِ الْإِصْطِنَاعِيِّ، هَذَا زَمَانُ الصَّنَاعَاتِ.

هَذَا

زَمَانُ الْمَعَادِنِ، مِنْ قِطْعَةِ الْفَحْمِ تَبْزَعُ شَمْبَانِيَا

..الْأَفْوِيَاءِ

هُنَالِكَ مَوْتِي وَمَسْتَوْطِنَاتِي، وَمَوْتِي وَبُولْدُوزَاتِي،

وَمَوْتِي

وَمَسْتَشْفِيَاتِي، وَمَوْتِي وَشَاشَاتُ رَادَارِ تَرْصُدُ

مَوْتِي

يَعِيشُونَ بَعْدَ الْمَمَاتِ، وَمَوْتِي يُرَبِّونَ وَحْشَ

الْحَضَارَاتِ مَوْتًا،

وَمَوْتِي يَمُوتُونَ كَيْ يَحْمِلُوا الْأَرْضَ فَوْقَ

..الرَّفَاقِ

إِلَى أَيِّنَ، يَا سَيِّدَ الْبَيْضِ، تَأْخُذُ شِعْبِي.. وَشِعْبَكَ²¹⁴

defenderemos la campana de la noche, y una luna que deseamos sobre nuestras cabañas.

Defenderemos la imprudencia de nuestras gacelas, defenderemos la arcilla de nuestras macetas

y defenderemos nuestras plumas en las alas de las canciones finales. En un rato erigirás tu mundo sobre nuestro mundo: desde nuestros cementerios

abrirás el camino a la luna satélite. Esta es la era de la industria. Esta es la edad de los minerales, y del carbón saldrá el champán de los fuertes ...

Hay muertos y asentamientos, muertos y excavadoras, muertos y hospitales, pantallas muertas y de radar que capturan a los muertos que mueren más de una vez en la vida, pantallas que capturan a los muertos que viven después de la muerte, y los muertos que crían a la bestia de la civilización como muerte, y los muertos que mueren para cargar la tierra después de las reliquias ...

¿A dónde, maestro de los blancos, llevas a mi gente ... y a la tuya?

[Letra tomada de la traducción al inglés por Fady Joudah y Roger Waters²¹⁵, traducción propia al español]

El fragmento poético de Mahmoud Darwish y musicalizado por Le Trio Joubran, es interpretado por la autora de esta tesis como una exclamación y protesta hacia el “hombre blanco”, en un nivel

²¹⁴ محمود درويش. أمام الرجل الأبيض. [En línea], en *الديوان*, Dirección URL: <https://www.aldiwan.net/poem9283.html> [Consultado: 2 de noviembre de 2019].

²¹⁵ Le Trio Joubran y Roger Waters. “Supremacy”. [En línea], en *Youtube*, 12 de marzo de 2019, Dirección URL: https://www.youtube.com/watch?v=8i-TMG7k_QM [Consultado: 2 de noviembre de 2019].

más amplio, hacia las civilizaciones occidentales, y concretamente hacia Europa y Estados Unidos. Este poema permite comparar dos situaciones que comparten características de lo que es conocido como limpieza étnica; los indios nativos de América del Norte desplazados y asesinados por los inmigrantes europeos que se establecieron en ese territorio y los palestinos despojados de territorio habitado por ellos durante siglos y de manera ininterrumpida.

"Pasará mucho tiempo para que nuestro presente se convierta en un pasado como nosotros" dilucida que no será de forma inmediata la desaparición de las identidades de los pueblos referidos, ya que, a pesar de las acciones violentas llevadas a cabo históricamente, no han podido borrarlas. Antes de que lo logren, han tenido y seguirán enfrentándose a actos de resistencia y defensa; resistencia también, en contra de modelos económicos e industriales que han pretendido absorber sus tierras y recursos, modelos inventados y desarrollados por los hombres blancos.

El verso "Hay muertos y asentamientos, muertos y excavadoras, muertos y hospitales, pantallas muertas y de radar que capturan a los muertos" refiere a las consecuencias a la par que han sido provocadas por estos hombres que actúan en nombre del desarrollo, del crecimiento, de la democracia. Han logrado avances tecnológicos a costa de la vida de millones de personas; en cada ganancia o meta alcanzada, hay miles de muertos.

"¿A dónde, maestro de los blancos, llevas a mi gente... y a la tuya?" puede representar la crítica hacia el sistema capitalista occidental, del cual el mundo entero es parte a excepción de espacios anticapitalistas –como los territorios controlados por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y el Movimiento de Liberación Kurdo en Rojava–, en tanto que sus fundamentos de ganancias se ven logradas a través de la explotación de recursos naturales, de los humanos y animales, de la vida ¿A dónde se nos lleva si no es una vida que se sufre por el despojo y la esclavitud moderna?

Samir Joubran mencionó en una entrevista realizada por *al-Monitor* que esta canción "es una respuesta al reconocimiento del presidente estadounidense Donald Trump de Jerusalén como la capital de Israel".²¹⁶ Consiste en una respuesta al presente, a través de palabras evocadas en un tiempo pasado, las cuales fueron musicalizadas y reestructuradas de sentido para hacerlas encajar

²¹⁶ Ahmad Melhem. "Palestinian oud trio combines poetry with music". [En línea], en *al-Monitor*, 2 de enero de 2019, Dirección URL: <https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2019/01/the-long-march-the-oud-brothers-voyage-from-palestine-to-t.html> [Consultado 12 de diciembre de 2019].

en un momento preciso, el del reconocimiento de *al-Quds* como capital de Israel. El hecho mismo de utilizar un poema y su recitación por uno de los poetas palestinos más influyentes en la resistencia a través de la literatura genera en la audiencia (que comparte vivencias y campos de significación comunes) mayor empatía e identificación con la pieza musical.

La obra completa de Le Trio Joubran es una diversidad de sonidos que son inconfundibles con el elemento árabe, al ser emitidos con un instrumento igualmente árabe, que como se mencionó con anterioridad, ha sido resignificado para referir a los palestinos y sus identidades. La música folclórica es un instrumento de reafirmación de estas identidades palestinas en contra de la constante negación por parte de Israel. Asimismo, los integrantes de este grupo musical han mencionado su compromiso de seguir produciendo e interpretando canciones en relación al conflicto hasta que este finalice; ello muestra, como fue mencionado con anterioridad, los principios morales presentes en la música que han creado, así como la presencia de un discurso utópico sobre la consumación del conflicto palestino-israelí.

Es preciso reconocer que la producción de los hermanos Joubran fue considerablemente influida por su familia, principalmente por su padre y abuelo paterno, quienes se habían desempeñado como luthiers de laúd y otros instrumentos de cuerda e igualmente tenían el conocimiento para tocarlos. En este sentido, los Joubran contaban con el capital cultural para ejercer su gusto por los instrumentos. Un capital incorporado y objetivado al aprender a tocar el laúd y componer música con él, así como por contar con los instrumentos para practicar, lo cual se relaciona estrechamente con el capital económico para adquirirlos.

En cuanto al capital social que Le Trio Joubran adquirió paulatinamente, se puede decir que consistió primordialmente en el desarrollo de su carrera musical, con la que se dieron a conocer en Palestina y en otras partes del mundo, tanto en Europa como en América (incluso la agrupación ha realizado presentaciones en México en más de una ocasión) logrando establecer una red de relaciones sociales que les han permitido, por lo tanto, acumular un capital simbólico importante, siendo uno de los grupos palestinos de mayor reconocimiento internacional.

Le Trio Joubran ha tenido gran aceptación del público palestino, árabe y en otras regiones. Han participado en múltiples festivales, tan solo por mencionar el Rainforest World Music Festival en 2012 y el Cosmo Jazz en 2019; además de haber realizado cerca de 1100 presentaciones desde

2014 a 2019²¹⁷. La agrupación es reconocida como una de las más importantes en Medio Oriente. Y por el género que tocan, el público que los escucha es amplio: jóvenes y principalmente adultos de edad avanzada; además su colaboración con otros artistas de MENA y Occidente ha provocado una audiencia global.

3.2. DAM, un hip-hop de protesta

La agrupación de hip-hop DAM es destacable en la industria musical palestina, pues fue la pionera en este género dentro la población palestina. Se creó en octubre de 2000 (aunque ya había una colaboración desde finales de la década de los 90) por los hermanos Tamer y Suhell Nafar y el cantante Mahmoud Jreri, y años más tarde, en 2015, Maysa Daw se integró al grupo, lanzando el sencillo *Who you are?*²¹⁸, lo que resultó en un giro importante de las letras de las canciones debido a la inclusión la mirada y experiencia de una mujer palestina bajo la ocupación israelí. En este sentido, también existe la posibilidad de que la inclusión de Maysa en la agrupación fuera estratégica debido a las fuertes críticas recibidas por parte de mujeres y colectivos palestinos con el estreno de la canción (junto con el video oficial) *If I could go back in time* (2017), que consistían en que DAM, compuesto únicamente por hombres, abordara una problemática que afecta a las mujeres, como lo eran los crímenes de “honor”.

DAM دم significa “eternidad”²¹⁹ en árabe y “sangre” en hebreo, sin embargo, también es el acrónimo de *Da Arabian MC's* en inglés. Este grupo inició su actividad en Lod (una ciudad israelí con población palestina y judía, centro de redes de narcotráfico) y aunque no firmó con una compañía disquera desde el inicio, lanzaron el sencillo *Mīn Irhābī? مين إرهابي؟* que significa “¿Quién es el terrorista?”. Esta canción es una crítica al concepto de “terrorismo”, el cual ha sido utilizado en discursos israelíes para justificar los distintos ataques y operaciones en la Franja de Gaza y Cisjordania desde la Intifada *al-Aqsa*, aludiendo también, a que las acciones llevadas por el gobierno y el ejército israelíes son parte de un terrorismo de Estado.

²¹⁷ Cfr., *Idem*.

²¹⁸ Cfr., s/a. “DAM About”. [En línea], en *Dam official band*, 2019, Dirección URL: <https://www.damofficialband.com/about> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].

²¹⁹ *Idem*.



Imagen 9: Maysa Daw, Suhell Nafar, Mahmoud Jreri y Tamer Nafar (de izquierda a derecha)

Fuente: s/a. “Media”. [En línea], en *Dam official band*, 2019, Dirección URL: <https://www.damofficialband.com/media> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].

Min Irhabi? trajo popularidad y reconocimiento al grupo, tanto que fue incluida en un número de la revista *Rolling Stone*.²²⁰ En 2006, el grupo presentó el álbum *Ihda* [sic] إهداء (Dedicación); en 2012 lanzó *Dabke on the Moon* ندبك عالقمر (Dabke en la luna); y en 2019 el disco más reciente *Ben Haana wa Maana* [sic] بين حانة ومانا (Entre Haana y Maana).

Si bien la producción musical de DAM surge de la influencia del hip-hop y rap occidental, es necesario recalcar que en sus canciones prevalecen elementos propios de la música árabe y palestina “su música es una fusión única del este y el oeste, que combina el rap árabe feroz con ritmos árabes, sonidos y melodías del Medio Oriente y hip hop urbano”²²¹ DAM produce música en diferentes idiomas: árabe, inglés y hebreo; con la intención de que sus letras y mensajes trasciendan fronteras alrededor del mundo pero sin dejar de dirigirlas al público palestino. En efecto, también trascienden y trasgreden las fronteras entre Cisjordania y territorio bajo dominación israelí, cruzando el muro de manera ilegal para llegar a la ciudad de Ramallah y llevar a cabo sus presentaciones. Asimismo, debido a su ciudadanía israelí, les ha sido posible viajar a diferentes países (incluyendo Estados Unidos) para presentarse y extender el público que consume su música.

²²⁰ Roisin Tapponi. “DAM is the Palestinian Rap Group Pushing Feminism and Politics”. [En línea], en *Mille*, 29 de mayo de 2019, Dirección URL: <https://www.milleworld.com/palestinian-rap-group-feminism-politics/> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].

²²¹ s/a. “DAM About” ... *Op. Cit.*

DAM ha realizado colaboraciones con otros cantantes y agrupaciones, además Tamer Nafar se ha desenvuelto en otras disciplinas, siendo el protagonista de la película *Junction 48* (2016) producida y dirigida por el israelí-estadounidense Udi Aloni. Para este filme, Tamer también colaboró en la producción e interpretación de la banda sonora. En ese sentido, también ha desenvuelto su carrera como solista con canciones como *Johnnie Mashi* (2017), *Salam ya Sahbi* (2018) y *Tamer must vote* (2019) entre otras más; manteniendo su producción a la vanguardia de los sucesos políticos que conforman su entorno.

Maysa Daw, la reciente integrante de este grupo de rap palestino, además se desempeña como solista y lanzó su primer álbum “Between City Walls” en 2017²²² y también colaboró en la banda sonora de *Junction 48*. Maysa ha expresado la relación entre el conflicto palestino-israelí y su producción musical, “hablo de política, pero solo porque es una gran parte de mi vida, lo quiera o no. Y créeme, no lo hago, pero es parte de mi vida.”²²³

Acto seguido a esta breve introducción, se da espacio a la interpretación y análisis de dos canciones lanzadas en el periodo propuesto. La primera se titula *If I could back in time* o لو أرجع بالزمن (Si pudiera retroceder en el tiempo), estrenada en 2012 formando parte del álbum *Dabke on the Moon*. En esta canción participa Amal Murkus, una cantante palestina con ciudadanía israelí que dedica su carrera a la difusión de la cultura palestina y, como activista, promueve la liberación y empoderamiento de las mujeres en su entorno.

[اللازمة - أمل مرقص]

لو أرجع بالزمن
كنت ببنتسم ، بعشيق ، كنت بغني
لو أرجع بالزمن
كنت برسسم ، بكتب ، كنت بغني

[تامر نفار]

قبل ما تخطب ما انسألت سرد قصتها

[Estribillo – Amal Murkus]

Si pudiera retroceder en el tiempo
Yo sonreiría, me enamoraría, cantarí
Si pudiera retroceder en el tiempo
Yo dibujaría, escribiría, cantarí...

[Tamer Nafar]

²²² Maysa Daw. “Between City Walls – بين حيطان المدينة”. [En línea], en *bandcamp*, 12 de junio de 2017, Dirección URL: <https://maysadaw.bandcamp.com/releases> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].

²²³ Iain Akerman. “Musical truth: Palestinian singer Maysa Daw blends the personal with the political”. [En línea], en *Arab News*, 18 de septiembre de 2018, Dirección URL: <https://www.arabnews.com/node/1373891/art-culture> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].

كالمعايير بحياتها انعكست
أيديها قبال وجهها طالبة النجدة
أيدين الحواليها قبال وجههم بقروا الفاتحة
ورقة الرزنامة انقلبت يوم لورا
سبعة مسا النقاش أنتهى أخوها أمر
شلال دم بجري من شفائيفها وبنصب بالأنف
صوت لكمة من وجهها أنطلقت أيد الأخ
لأول مرة بحياتها بترفض
أمها أعلنت بفرح "بكرة ابن عمك جاي
"يطلب
أذا بمسك ألبوم حياتها وبقلب
ما بصدف صورة فيها هي ماخذة موقف
مستصعب ، الصفحات بأيدي تلتزق
الماضي ملطخ بدم وعيون تدمع
بس وعدتكم ، من الجريمة للولادة وجوههم
غاضبة
كأنه خبروهم بجريمة "مبروك ، أجتكم بنت"
..البداية

Antes de que ella responda, ni siquiera se le
pregunta
La historia es como la lógica de su vida, todo al
revés.
Sus manos en el cielo, pidiendo ayuda
Sus manos en el cielo recitando la Fatiha²²⁴
La página del calendario retrocede un día, la
hora es
Por la tarde, la discusión ha terminado, su
hermano le ordena
La sangre fluye de sus labios a su nariz.
El sonido de un puño, su mano salta de su cara
Es la primera vez en su vida que dice "¡NO!"
Su madre anuncia felizmente "mañana te casarás
con tu primo"
Si miro el álbum de su vida
No veré una foto de ella defendiendo sus
derechos
Es difícil, las páginas están pegadas a mi mano
Su pasado lleno de sangre y lágrimas.
Pero te prometemos, desde su asesinato hasta su
nacimiento.
Sus expresiones se llenaron de ira como si
alguien anunciara un crimen.
"Felicidades, es una niña"
El principio

[Letra tomada de Genius y traducción propia del árabe e inglés al español]

If I could back in time hace referencia a las condiciones de opresión que las mujeres palestinas viven cotidianamente, no únicamente bajo la ocupación israelí, sino bajo un sistema patriarcal que

²²⁴ Primera Sura del Corán.

no escucha ni considera sus palabras (“Antes de que ella responda, ni siquiera se le pregunta”), y mucho menos sus decisiones. Concretamente, en la canción y el video que la acompaña muestran el acto del “crimen de honor”: acto que consiste en el asesinato de una persona –generalmente mujer– por considerar que ésta ha llevado deshonor a su familia a partir de un comportamiento contrario a los valores desarrollados dentro de la sociedad en que se encuentra tal familia. El ejemplo que el video musical presenta es la negación por parte de una mujer a contraer matrimonio con su primo, por lo que el padre de la joven y su hermano perpetúan el crimen.

Las líneas “Si miro el álbum de su vida, no veré una foto de ella defendiendo sus derechos” se pueden interpretar como el hecho de que las mujeres de las generaciones jóvenes en la actualidad analizan la pasividad de sus madres y abuelas ante tal sistema de opresión y violencia: “su pasado lleno de sangre y lágrimas”, donde las relaciones desiguales de poder se dan no solo por diferencias políticas como lo es entre palestinos e israelíes.

Si bien, también las víctimas de los crímenes de honor son hombres, las mujeres son el punto focal de tales actos²²⁵. Un sistema que define el trato hacia las personas dependiendo del sexo, entendiendo el verso: “sus expresiones se llenaron de ira como si alguien anunciara un crimen. "Felicidades, es una niña"”. Esto pone en evidencia que en Palestina existe una violencia normalizada hacia las mujeres, mismas que son en diversos casos, despreciadas por los hombres. Es sabido en diferentes sociedades que los hombres prefieren tener hijos varones, siendo ellos quienes acceden a determinados derechos y privilegios, contrario a las hijas, cuyas tareas y obligaciones les son impuestas desde una edad corta. Esta situación de violencia fue sublimada y traducida en una canción.

Finalmente, el estribillo “Si pudiera retroceder en el tiempo, yo sonreiría, me enamoraría, cantarí. Si pudiera retroceder en el tiempo, yo dibujaría, escribiría, cantarí...” muestra el deseo de las mujeres [palestinas] por decidir y actuar de manera libre, sin embargo, se expresa la desilusión de ello a partir de la imposibilidad de *retroceder en el tiempo*.

²²⁵ Tan solo en 2013 la cantidad de crímenes de honor hacia mujeres palestinas ascendió 100 puntos porcentuales, con el registro de 27 casos. Siendo la única sanción por estas acciones, una pena corporal de seis meses. Ari Yashar. “PA 'Honor Killings' Up 100% in 2013”. [En línea], en *Arutz Sheva*, 26 de febrero de 2014, Dirección URL: <http://www.israelnationalnews.com/News/News.aspx/177863> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].

Con respecto a esta canción, ONU Mujeres colaboró financiando la producción del video musical “para aumentar la conciencia de los jóvenes árabes sobre el tema de los llamados ‘crímenes de honor’”.²²⁶ Colaboración con la que es posible vincular el ámbito político y artístico-musical en virtud de enfrentar una problemática social en Palestina y otros países de Medio Oriente.

If I could back in time es muestra de la variedad de problemáticas que aborda DAM en sus canciones además de la ocupación militar, cuestión que era poco visible en grupos y artistas de generaciones anteriores. En concordancia con esto, la participación de las mujeres en el campo artístico musical ha sido cada vez más notoria, esto se puede demostrar en el reconocimiento de músicos y cantantes mayoritariamente hombres en épocas pasadas; actualmente Amal Murkus es una de las cantantes más reconocidas y respetadas en ambos territorios de Palestina.

Esta canción también recibió críticas negativas (como fue mencionado en anteriores párrafos). En un artículo publicado en el diario *Jadaliyya*, Lila Abu Lughod y Maya Mikdashi hablan de una descontextualización y despolitización de la representación de los “crímenes de honor” suscitados no exclusivamente en Palestina sino en las sociedades musulmanas. Sostienen que la canción

Refuerza, y quizás justifica a los ojos de muchos, la convicción de que es el atraso y la falta de civilización de los palestinos los que deben ser culpados de la violencia contra las mujeres en la comunidad. El video de DAM no hace nada para recordarnos la violencia estructural que suele estar al frente y al centro de sus canciones. [...] No hablan de la forma en que las discusiones sobre "crímenes de honor" en las universidades israelíes funcionan como una herramienta de odio. En el discurso internacional más amplio sobre la salvación de las mujeres musulmanas, el “crimen de honor” juega un papel crucial. Ubica el problema en la cultura y la tradición. Aísla esta forma de violencia de cualquier otra. Al ubicar dicha violencia en comunidades atrasadas, estigmatiza a los grupos.²²⁷

Es cierto que en la letra y video de esta canción no se aprecian todas las violencias que vivencian las mujeres palestinas y árabes, problematiza únicamente los “crímenes de honor” sin dar un

²²⁶ s/a. “Killing a woman or a girl has nothing to do with honour. It's a crime!”. [En línea], en *UN Women*, s/f, Dirección URL: <https://palestine.unwomen.org/en/for-later/videos/dam-video> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].

²²⁷ Lila Abu Lughod y Maya Mikdashi. “Tradition and the Anti-Politics Machine: DAM Seduced by the “Honor Crime””. [En línea], en *Jadaliyya*, 23 de noviembre de 2012. Dirección URL: <https://www.jadaliyya.com/Details/27467/Tradition-and-the-Anti-Politics-Machine-DAM-Seduced-by-the-%E2%80%9CHonor-Crime%E2%80%9D> [Consulta: 12 de agosto de 2020].

referente a las causas estructurales de estas prácticas, pudiendo provocar una distorsión algunos sectores de interlocutores; sin embargo, esta canción es un parteaguas en la discografía de DAM, pues más adelante y de manera constante, la agrupación (ya con la presencia de Maysa Daw) lanza temas que abordan las violencias hacia las mujeres en relación con el contexto político y social, lo que muestra que de manera repetitiva no se puede incluir todo en una sola canción. Más álbumes seguirán produciendo.

Frente a esta crítica, los integrantes de DAM (antes de la llegada de Maysa) responden y defienden todos los elementos suscritos tanto en la letra de la canción como en el video musical. Mencionan que la violencia de género existe en países donde no hay ocupación militar; que la presencia de la cantante y activista Amal Murkus visibiliza a otros colectivos; que la interpretación de esta canción en idioma árabe muestra a qué espectadores va dirigida; que la financiación de la ONU no influyó en el contenido de la canción y que esta institución no utilizó a los artistas, sino que fue una colaboración horizontal.²²⁸

Ahora bien, la segunda canción por analizar se llama *Mama, I fell in love with a jew* وقعت بحب يهوديه (Mamá, me enamoré de una judía). Pertenece, al igual que la canción anterior, al álbum *Dabke on the Moon*, destacando que esta obra fue compuesta e interpretada en inglés, permitiendo entonces, extender el acceso a público interlocutor que comprendiera este idioma; este ha sido un recurso utilizado por varios palestinos para tener un mayor alcance de su mensaje, no obstante, para no relegar a los palestinos de la posición remitente de estos mensajes, los artistas y agrupaciones han optado por facilitar las traducciones simultáneas en los sitios web oficiales y en plataformas como *Youtube*. El siguiente fragmento corresponde al inicio de la canción²²⁹:

[Tamer Nafar]

In the elevator, no electricity
Between us, there was electricity

[Tamer Nafar]

En el ascensor no hay electricidad.
Entre nosotros había electricidad

²²⁸ Cfr., Tamer Nafar, Suhell Nafar y Mahmood Jrery. "DAM Responds: On Tradition and the Anti-Politics of the Machine". [En línea] en *Jadaliyya*, 26 de diciembre de 2012. Dirección URL: <https://www.jadaliyya.com/Details/27683/DAM-Responds-On-Tradition-and-the-Anti-Politics-of-the-Machine> [Consulta: 12 de agosto de 2020].

²²⁹ La letra de la canción completa y su respectiva traducción se encontrarán en la parte de los anexos de la presente tesis, así como los enlaces para las listas de reproducción en *YouTube* y *Spotify*.

Was it meant to be? Could she be the
 one?

Her name is not Janie but she's got a gun
 Do I speak Hebrew? a bit hard for me
 "YESH AVODAH?" Means: you gotta
 job for me?

Does she speak Arabic? She said a word
 or two
 "WAKEF YA BATUKHAK" means;
 Freeze or I shoot
 Hehe, she felt suffocated;

I felt that the elevator is bigger than my
 house, house
 She felt sweaty, so she got ready
 And she changed her blouse
 Ouch, I have to make a move soon
 Looks better on you, the green doesn't
 suit you
 She was cool, she made a move too
 She said "without the sniper lens, you
 look cute too"

[Chorus: Suhell Nafar & Mahmood Jreri]
 I'm in love with a Jew;
 I fell in love with a Jew
 Her skin is white, my skin is brown
 She was going up, up, I was going down
 I'm in love with a Jew;
 I fell in love with a Jew
 Her skin is white, my skin is brown
 She was going up, up, I was going down

¿Estaba destinado a ser? ¿Podría ser ella la
 indicada?

Su nombre no es Janie pero tiene una pistola.
 ¿Hablo hebreo? un poco difícil para mí
 "¿YESH AVODAH?" significa: ¿tienes trabajo
 para mí?

¿Ella habla árabe? Ella dijo una o dos palabras
 "WAKEF YA BATUKHAK" significa
 Congélate o disparo
 Jeje, ella se sintió sofocada;
 Sentí que el ascensor es más grande que mi
 casa, casa
 Se sentía sudada, así que se preparó.
 Y ella se cambió la blusa
 Ouch, tengo que hacer un movimiento pronto
 Te queda mejor, el verde no te queda bien
 Ella era genial, ella también hizo un
 movimiento
 Ella dijo "sin la lente de francotirador, también
 te ves lindo"

[Estribillo: Suhell Nafar y Mahmood Jreri]
 Estoy enamorado de una judía;
 Me enamoré de una judía
 Su piel es blanca, mi piel es marrón.
 Ella subía, subía, yo bajaba
 Estoy enamorado de una judía;
 Me enamoré de una judía
 Su piel es blanca, mi piel es marrón.
 Ella subía, subía, yo bajaba.

[Letra tomada de Genius y traducción propia del inglés al español con algunas precisiones del árabe al español]

Esta canción es una sátira del conflicto y de la relación existente entre palestinos y israelíes; donde se narra el momento en que un joven le confiesa a su madre estar enamorado de una joven judía, generando un conjunto de relaciones desiguales de poder, que son aún más evidentes cuando se visualiza el video musical de la canción. En primer lugar, el verso “En el ascensor no hay electricidad. Entre nosotros había electricidad” metafóricamente manifiesta la sensación que se hace presente cuando dos personas se atraen, pero simultáneamente hace referencia a las vallas eléctricas que son construidas para dividir ciudades palestinas de las israelíes, y a ello se debe la entre ambos.

Posterior a ello, se expone la barrera de comunicación existente porque la gran mayoría de los israelíes hablan hebreo y no árabe, y los palestinos utilizan el árabe y no el idioma hebreo – aunque en el sistema educativo israelí los palestinos no tienen permitido expresarse en árabe. ““¿YESH AVODAH?” significa: ¿tienes trabajo para mí?” muestra la desigualdad en el campo laboral, donde los palestinos son excluidos desde los primeros asentamientos israelíes a finales del siglo XX; ““WAKEF YA BATUKHAK” significa Congélate o disparo” verso que muestra que es de forma violenta cuando muchos israelíes y principalmente los soldados, se comunican con la población palestina.

En “Sentí que el ascensor es más grande que mi casa” se manifiesta la precariedad en la que muchos palestinos viven al ser despojados de sus propiedades y pasar a vivir en pequeñas habitaciones, siendo más amplio el espacio de una oficina gubernamental israelí. “el verde no te queda bien” remite al color de los uniformes de las mujeres soldados. Después la frase Wella dijo “sin la lente de francotirador, también te ves lindo”” concierne a que muchos soldados israelíes no ven a los palestinos como seres humanos sino como objetivos a disparar.

La parte del estribillo “su piel es blanca, mi piel es marrón” hace referencia a la diferencia étnica y evidentemente de color de piel; la población israelí normalmente es de tez clara ya que son descendientes de judíos europeos o inclusive europeos que migraron al territorio de la Palestina Histórica como parte de las políticas de migración masiva del gobierno israelí, mientras que la piel de las y los palestinos es considerablemente más oscura. Finalmente, “Ella subía, subía, yo bajaba” retrata que mientras la joven judía subía de clase social, de riqueza, en el ascensor, él bajaba en el

mismo ascensor, hacia los suburbios más pobres. *I fell in love with a Jew* y su video musical (así como otras canciones de DAM y Tamer Nafar) fue fuertemente criticada y catalogada como un producto antisemita debido a su referencia de una persona judía en lugar de una sionista, sin embargo, es necesario reconocer que existe una violencia normalizada por parte de la población israelí-judía en contra de los palestinos; razón por la que la composición de esta canción designa a lo judío con características desfavorables.

Ahora bien, la producción de DAM contiene características merecedoras de mencionar: a diferencia de Le Trio Joubran, DAM ha visto por un público primordialmente joven correspondiendo al género que componen e interpretan, asimismo, el lenguaje suele ser cotidiano, en lugar de inclinarse por una letra elegante, esta cuestión ha permitido la inspiración de más jóvenes a acercarse a la música como forma de expresión; la producción de este grupo no se basó en la posesión de un gran capital económico, pues sus miembros no tenían grandes recursos para dedicarse a la música por completo, de hecho, su repertorio no es considerable en comparación con otros artistas que tienen los medios para desarrollar su carrera musical, sin embargo, conforme han tenido buena aceptación entre la población palestina y los ingresos necesarios, han podido crear nuevos álbumes en menor tiempo; otro aspecto a considerar es que no retoman el elemento religioso en sus canciones como sí lo hacen artistas de generaciones pasadas; en sus letras hacen mención a eventos históricos importantes en el marco del conflicto como la *Nakba*, la Guerra de los Seis Días en 1967, las Intifadas, entre otros, y es esa conmemoración la que permite que sus interlocutores (jóvenes) se familiaricen con esa historia que identifica a las y los palestinos dentro de Cisjordania y Gaza, en los territorios declarados parte de Israel y de la diáspora. Al mismo tiempo, las canciones que denuncian la situación de violencia histórica hacia los palestinos funcionan como una fuente de conocimiento directo para conocer la experiencia palestina.

DAM también representa a la población palestina dentro de las fronteras israelíes, que el gobierno pretende negar e invisibilizar. Su música y reconocimiento han evitado que eso suceda mostrando que a través de esta se permiten autonombrarse y diferenciarse del ciudadano israelí no árabe. Añadiendo también, que el reconocimiento internacional de DAM ha permitido que personas fuera de la región MENA tengan un acercamiento a los productos culturales palestinas, así como a sus contra-narrativas.

3.3. Shadia Mansour y la reafirmación de Palestina desde la diáspora

Dentro del género del rap, también se encuentra Shadia Mansour. Compositora y cantante palestina-británica, nacida en Londres, de familia procedente de Haifa y Nazaret. Es conocida como “la primera dama del hip-hop árabe”²³⁰ y comenzó a cantar desde muy pequeña “a la edad de cinco o seis años, a menudo acompañando a sus padres en manifestaciones pro-palestinas en Londres”²³¹ evidenciando la politización de su vida a pesar de formar parte de la diáspora y, por tanto, de no experimentar una violencia cotidiana dentro de los territorios ocupados e Israel. No obstante, los testimonios y conmemoraciones de sus familiares que le fueron transmitidos la insertaron en un campo de significación común.

Un elemento que caracteriza la música de Shadia Mansour es la utilización del árabe más que del inglés, siendo la segunda, la lengua de su entorno inmediato desde su nacimiento; ella menciona al respecto “Soy árabe, mi nombre es árabe y creo que debería rapear en árabe”²³² Es en 2003 cuando Shadia comienza a cantar rap en Ámsterdam, en 2007 colaboró con Mahmoud Jreiri y en 2008 con los hermanos Nafar en la ciudad de Lod (ha de recordarse que los tres cantantes forman parte del grupo DAM).

Esta cantante no ha firmado con compañía productora alguna; hecho que no la ha detenido en su producción musical, ya que con frecuencia ha colaborado en discos de otros artistas, por ejemplo en 2009 se presentó la canción *So Real* del rapero Eslam Jawaad, donde Shadia interpretó el estribillo; también interpretó *Hamdulillah* con el rapero iraquí, Narcy; sin olvidar su colaboración con la chilena-francesa, Ana Tijoux en la canción *Somos Sur*, en la que la joven Mansour continuó su interpretación en árabe, incluso cuando el resto de este sencillo fue en español, haciendo evidente la resistencia desde distintos puntos del mundo que se han visto desfavorecidos por problemáticas estructurales globales, así como la necesidad de reafirmar su identidad palestina, ante las acciones y políticas israelíes que buscan negarla y desaparecerla.

²³⁰ Jon Donnison. “British Palestinian rapper conducts a 'musical intifada'”. [En línea], en *BBC News*, 7 de septiembre de 2010, Dirección URL: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-11215298> [Consultado:6 de noviembre de 2019].

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*



Imagen 10: Shadia Mansour

Fuente: s/a. "Shadia Mansour, il rap e l'hip hop palestinese". [En línea], en InfoPal news agency, 25 de febrero de 2017, Dirección URL: <http://www.infopal.it/91091-2/> [Consultado: 6 de noviembre de 2019].

Shadia sostiene que sus canciones son simbólicamente hostiles, pero argumenta que se trata de una resistencia no violenta originada de un enojo²³³ por el conflicto de larga duración, donde los palestinos han sido la parte más perjudicada en los aspectos que se busquen analizar. La cantante explica que sus presentaciones en Cisjordania son más que eventos culturales de recreación: "No se trata solo de saltar sobre el escenario. Se trata de mostrar apoyo y mostrar que hay palestinos en la diáspora que quieren promover su identidad y cultura".²³⁴

La primera canción se titula *Al Kufiyyeh Zarabeyeh*, الكوفية عربية, que significa "La *kūfiya* es árabe" y es el primer sencillo que lanza Shadia Mansour en 2010, por lo que será tomada para analizar aun fuera del periodo contemplado, pues la producción de la cantante es escasa. La canción es secundada por el rapero estadounidense M-1, quien canta en inglés y unas palabras en español.

[المقطع الأول: شادية منصور]

صباح الخير يا أولاد عمونا

[Verso 1 - Shadia Mansour]

Buenos días, primos

²³³ *Idem*.

²³⁴ Jon Donnison. "British Palestinian rapper conducts a 'musical intifada'". [En línea], en *BBC News*, 7 de septiembre de 2010, Dirección URL: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-11215298> [Consultado: 6 de noviembre de 2019].

تفضلوا شرفونا
شو بتحبوا انضيفكم : دم عربي ولا دموع من
عيونا؟
باعتقد هيك اتأملوا بنستقبلهن
هيك اتعقدوا لما إداركوا غلظتن
هيك إلبسنا الكوفية ، البيضة و السوداء
صاروا كلاب زمان يلبسوها كموضة
مهما إتفننوا فيها
مهما غيروا بلونا
كوفية عربية بيظل عربية
حطتنا بدن إياها
ثقافتنا بدن إياها
كرامتنا بدن إياها
كلشي إلنا بدن إياه
لا ، ما راح نسكتلن ، نسمحن
لا لا ، لا بقلي
(يسرقوا شغلة مش إلهن ما حصن فيه)
قلدونا باللبس ألبس
و ها الأرض بيكفي هنش
طمعانيين عارض القدس قدس
إعرفوا كيف اتكونوا بشر
قبل ما تلبسوا الكوفية
جينا انزكرن مين إحنا
و غصبا عن أبوهم هي حطتنا

De nada, pasen
¿Qué le gustaría que le sirvamos: sangre
árabe o lágrimas de nuestros ojos?
Creo que así es como esperaban que los
recibiéramos
Por eso se avergonzaron cuando se dieron
cuenta de su error
Es por eso que sacudimos la *kūfīya*, el blanco
y negro
Ahora comienzan a usarla como tendencia
Sin embargo, lo diseñan
de cualquier color que lo hagan
La *kūfīya* es árabe, y seguirá siendo árabe
Nuestra bufanda la quieren
Nuestra cultura la quieren
Nuestra dignidad, la quieren
¡Todo lo nuestro ... lo quieren!
No, no estaremos en silencio, no
permitiremos esto ¡No, no!
(Robando algo que no es de ellos, no puedo
permitir esto)
Nos imitan en lo que usamos, usamos
esta tierra no es suficiente para ellos.
Son codiciosos de Jerusalén, Jerusalén
Aprende a ser humano
Antes de que te pongas nuestra bufanda
Vinimos para recordarles quiénes somos
Y les guste o no, este es nuestro estilo de
ropa

[Letra tomada de Genius y traducción propia del árabe e inglés al español]

Al Kufiyyeh 3arabeyyeh es una canción que realiza una crítica al secuestro semántico por parte de Israel, de elementos culturales palestinos para negar sus identidades colectivas y su identidad nacional. Se pone el ejemplo de la *kūfiya* porque es una prenda que ha sido tomada por empresas israelíes como *The semitic*, con el objetivo de reproducirla con algunos cambios en colores y diseño, con fines lucrativos, y además, con la intención de difuminar el hecho de que los habitantes israelíes no son originarios de la región, construyendo la idea de que la *kūfiya* perteneció a los antiguos judíos antes de ser expulsados por lo árabes.



Imagen 11: *Kūfiyas* promocionadas por *The semitic*

Fuente: s/a. “Keffiyehs”. [En línea], en *The semitic*, 2015, Dirección URL: <https://thesemitic.com/get-your-semitic-swag-on-for-hanukkah/> [Consultado:6 de noviembre de 2019].

En lo que compete al contenido de esta canción, Shadia se refiere a los israelíes como “primos”, interpretándose como la cercanía de las lenguas árabe y hebrea por su origen semítico. “Es por eso que sacudimos la kuffiyya, el blanco y negro” reafirma que los colores originales de esta prenda palestina es el blanco y el negro²³⁵, y no los colores introducidos en las prendas fabricadas por ellos. El verso “La *kūfiya* es árabe, y seguirá siendo árabe” expone que, a pesar de la utilización de este pañuelo por los israelíes, se sabe y sabrá que es perteneciente a los árabes por su utilización en el pasado y apropiación como elemento árabe.

En “esta tierra no es suficiente para ellos”, Shadia expresa que el despojo de las tierras de los palestinos no ha sido el fin último del proyecto sionista, sino la completa desaparición de la población palestina en todo el territorio disputado; la tierra es solo un medio para ello. Con “Son codiciosos de Jerusalén, Jerusalén” se expone la intención de Israel de anexarse el territorio de al-

²³⁵ En Jordania y los países de la península arábiga, los colores que predominan en las kufiyyas son el blanco y el rojo.

Quds o Jerusalén, el cual actualmente es reconocido por Estados Unidos de América como la capital de Israel desde 2018 cuando se cambió la embajada estadounidense de Tel Aviv a esta ciudad; violando con ello el derecho internacional y las resoluciones de la Asamblea General de Naciones Unidas. Por último “Y les guste o no, este es nuestro estilo de ropa” exclama que la *kūfiya* junto con otras prendas son propias de la cultura palestina, es su vestimenta, aunque se pretenda negar ese hecho.

Al Kufiyyeh Zarabeyyeh es una canción que hace énfasis en una autoafirmación de lo palestino (partiendo de la pertenencia a lo árabe) al marcar una diferencia del “otro” que intenta apropiarse de la cultura que defiende incluso habiendo crecido en otro país. Al mismo tiempo hace hincapié en formar parte de la comunidad palestina aun en la diáspora, y expresa las emociones de indignación que millones de palestinas y palestinos. Se hacen ausentes los símbolos o referencias religiosas, como en el caso de DAM. Mostrando la tendencia a una laicidad en la música popular de resistencia palestina, en lo que concierne al rap y hip-hop.

La segunda canción lleva por nombre *Kollon Zendon Dababaat* كلن عندن دبابات (Todos ellos tienen tanques) y fue presentada en 2011. Contiene una letra en tono exclamativo y desafiante, a través de la cual, evidencia la desigualdad en términos militares, así como las consecuencias de las operaciones militares israelíes en la Franja de Gaza y la inacción de las instituciones internacionales.

[لأزمة - شادية منصور]

كلن عندهم دبابات وأحنا عنا حجار
بيهدمو ببيوتنا بقتلو بالأطفال
يا فلسطين الأحرار يا غزة الأبطال
الصهيوني جايبو نهار... ترا ترا ترا

[المقطع الثاني - شادية منصور]

يا غزة الدم يا غزة الهم
نشاركك أحزانك سنكمل كفاحك
فلسطين، يا مربي الأسود

[Estribillo – Shadia Mansour]

Todos ellos tienen tanques y nosotros tenemos
piedras.

Demolieron nuestros hogares y mataron a
nuestros hijos.

Oh Palestina la libre, oh Gaza la valiente

El sionismo será derrotado

[Verso 2 – Shadia Mansour]

Oh Gaza de sangre, Oh Gaza de preocupación

Compartimos tu pena y cumpliremos tu lucha

Palestina, oh tierra de leones, volveremos

Oh luchadores por la libertad, con su fe

أرضك لا بد أن تعود
يا أبطال المقاومة الفلسطينية
بإيمانكم ستفشلون عداً
الصهيونية الإرهابية العنصرية الفاشلة
يا شهداء غزة الأبرار
ياما تحديتم العدو على خط النار
أرواحكم سوف تكون رمز المنار
انتصاركم مكتوب على كل جدار
عاشت عاشت فلسطين
يا رؤساء وزعماء العرب
بعدكم نايمين أين أنتم؟
أين صوتكم يدوي غضباً
على هذا الحال؟

Derrotarán a la misión sionista, racista y
cobarde
Oh justos mártires de Gaza
Durante demasiado tiempo, te has parado en la
línea de fuego
Tus almas serán nuestras balizas
Tus victorias, escritas por todas las paredes
Larga vida, larga vida, larga vida, Palestina
Y a los líderes árabes, que todavía están
durmiendo.
¿Dónde están?
¿Dónde están sus voces que deberían llenarse
de indignación y furia ante esta situación?

[Letra tomada de Genius y traducción propia del árabe e inglés al español]

La canción comienza directamente con el estribillo “Todos ellos tienen tanques y nosotros tenemos piedras. Demolieron nuestros hogares y mataron a nuestros hijos. Oh, Palestina la libre, oh Gaza la valiente. El sionismo será derrotado” que enuncia los actos atroces que las fuerzas israelíes arremetieron en contra de la población palestina, no únicamente en la Franja de Gaza desde 2006, sino de manera sistemática también en Cisjordania. La referencia a las piedras es relacionada con las Intifadas, donde la ofensiva popular se dio utilizándolas, mientras las fuerzas israelíes atacaban con armamento pesado.

Para comprender el verso “Palestina, oh tierra de leones, volveremos... Oh luchadores por la libertad, con su fe” es necesario tener presente que la figura del león es retomada en la literatura árabe para representar la fuerza, valentía y honor de una persona y, en el presente caso, de un pueblo, al defender su tierra y su libertad. En “Oh justos mártires de Gaza” se expone la importancia que se le ha dotado entre la comunidad palestina a los mártires, ya que se ve representada la lucha por la liberación a través de la entrega del cuerpo.

Por último, en “Y a los líderes árabes, que todavía están durmiendo. ¿Dónde están? ¿Dónde están sus voces que deberían llenarse de indignación y furia ante esta situación?” Shadia reclama a la Liga Árabe por su falta de acción para detener la violencia y proceso de desaparición de la que el pueblo palestino es víctima.

Esta canción, como otras más en el repertorio de Shadia Mansour, conmemora los ataques arremetidos en contra de las y los palestinos en Gaza a partir de la victoria de Hamás en las elecciones parlamentarias en 2006, además de mostrar la disparidad en el conflicto (tanques versus piedras), presenta versos con señales de esperanza por una Palestina libre, situación que sería posible con la adhesión del territorio como un actor estatal.

Muchos palestinos de la diáspora han optado por tratar de olvidar su pasado o su vínculo con el conflicto, o bien, distanciarse de la situación, cuestión enteramente válida y respetable; pero otras y otros prefieren hacer todavía más presente este conflicto a través de su estudio, del activismo y/o del arte, comprometiéndose bajo principios morales que tienden al rechazo y lucha en contra de la normalización y reproducción de un sistema cotidiano de violencia y despojo. Es el caso de Shadia Mansour.

Es igualmente importante señalar que esta cantante no tiene una producción extensa, por lo que en términos reales no tiene una acumulación considerable de capital simbólico en el campo musical, pues su fama en el ámbito es poca en comparación con otros artistas. Sin embargo, eso no demerita lo valioso (simbólicamente) de sus composiciones, ya que muestra el impacto del conflicto en la vida de las generaciones más jóvenes y su necesidad y convicción por manifestarse.

La música de Mansour conforma esta resistencia popular por su compromiso con la causa palestina, llevando a cabo colaboraciones estratégicas con artistas de diferentes países, lo que permite dar a conocer su narrativa del conflicto palestino-israelí y/o hacer mención que este existe; y preguntarnos ¿porqué hablar de este fenómeno en una canción cuando vive en un país europeo?

3.4. Mohammed Assaf, un cantante palestino en Naciones Unidas

Mohammed Assaf es un cantante palestino nacido en Libia en 1989, cuya familia fue expulsada durante la guerra de 1948; posteriormente cuando Mohammed tenía una edad de cuatro años, sus padres decidieron mudarse al campo de refugiados de Khan Younis²³⁶ donde desde joven se dedicó a cantar en bodas. Es reconocido por haber sido participante y ganador de la segunda temporada de *Arab Idol* en 2013²³⁷ y ese mismo año fue nombrado Embajador Regional de la Juventud por la Agencia de Naciones Unidas para los Refugiados de Palestina en Oriente Próximo, “mientras que el presidente palestino Mahmoud Abbas le ofreció un puesto de "posición diplomática"²³⁸ siendo el embajador de arte y cultura del gobierno palestino.

Tras su victoria en la segunda edición de *Arab Idol*, Mohammed contó con los recursos para lanzar su primer álbum en 2014, titulado *Assaf* [sic], عساف; en 2015 estrenó *Muntasib Alqamah Amshi*; y en 2017 presentó el disco que lleva por nombre *Ma Wahshnak*, ما وحشناك. También ha colaborado con artistas de otros continentes y lanzó sencillos entre cada álbum como: *Ya halali ya mali* [sic] يا حلالي يا مالي, en 2014; *Baddek enayah* [sic] بديك عناية, en 2017, donde participó el grupo cubano Gente de Zona, entre otras canciones.

Mohammed fue, además, inspiración para el director palestino-israelí con ciudadanía alemana, Hani Abu-Assad, quien estrenó la película *The Idol* en 2015. Este filme retrata la biografía de Mohammed Assaf con otros hechos ficticios; fue presentado en el Festival de Cine de Toronto 2015²³⁹. Socialmente, la victoria y los logros del joven Assaf tuvieron un fuerte impacto, ya que unió a la población palestina al sentirse orgullosa del talento que hay aun entre un ambiente de

²³⁶ Cfr., s/a. "محمد عساف: فوزه فخر لفلسطين Arab Idol عائلة مشترك". [En línea], en سببتي نت, 24 de mayo de 2013, Dirección URL: <https://www.sayidaty.net/node/72626/> [Consultado: 12 de noviembre de 2019].

²³⁷ Cfr., Saeed Saeed. "Mohammed Assaf: 'This is the album that I want to introduce me to the world'". [En línea], en *The National*, 19 de julio de 2017, Dirección URL: <https://www.thenational.ae/arts-culture/music/mohammed-assaf-this-is-the-album-that-i-want-to-introduce-me-to-the-world-1.610114> [Consultado: 12 de noviembre de 2019].

²³⁸ s/a. "A Palestinian hero is born: Mohammed Assaf crowned 'Arab Idol'". [En línea], en *Al Arabiya*, 23 de junio de 2013, Dirección URL: <http://english.alarabiya.net/en/life-style/entertainment/2013/06/23/Young-Palestinian-singer-Assaf-crowned-the-Arab-Idol-.html> [Consultado 12 de noviembre de 2019].

²³⁹ Cfr., Jeremy Kay. "Toronto to open with 'Demolition'; world premieres for 'Trumbo', 'The Program'". [En línea], en *ScreenDaily*, 28 de julio de 2015, Dirección URL: <https://www.screendaily.com/toronto-world-premieres-for-trumbo-demolition-the-program/5090990.article?blocktitle=LATEST-FILM-NEWS&contentID=40562#> [Consultado 12 de noviembre de 2019].

conflicto: "Muestra que Palestina no es solo un país de guerras y batallas. Palestina tiene talento, genio y buenos cantantes".²⁴⁰



Imagen 12: Mohammed Assaf

Fuente: Mohammed Assaf. "Dammi Falastini". [En línea] en *Amazon*, 2019, Dirección URL: <https://www.amazon.com/Dammi-Falastini/dp/B0176ZG29E> [Consultado: 12 de noviembre de 2019].

El género que Mohammed interpreta es principalmente pop, sin embargo, canta música folclórica y ha extendido sus producciones al género del reggaetón, con sonidos propios de la música árabe y acompañando sus interpretaciones de la danza *dabke*. La primera canción que se expone es *Dammī Falastīnī* *دمي فلسطيني*, que es traducida como "Mi sangre es palestina":

[اللازمة]

على عهدى على ديني على ارضى تلاقيني
انا لاهلى انا افيهم انا دمي فلسطيني فلسطيني
فلسطيني
انا دمي فلسطيني

[Estribillo]

En mi palabra, en mi religión, en mi tierra,
encuéntrame. Soy mi familia, los estoy
redimiendo, mi sangre es palestina, palestina,
palestina. Mi sangre es palestina
(x2)

²⁴⁰ Emily Harris. "'Arab Idol' Win Unites Palestinians In Jubilant Celebration". [En línea], en *NPR*, 22 de junio de 2013, Dirección URL: <https://www.npr.org/sections/parallels/2013/06/22/194704932/arab-idol-win-unites-palestinians-in-jubilant-celebration> [Consultado: 18 de noviembre de 2019].

[المقطع الاول]

وقفنا لك يا ديرتنا بعزتنا وعروبتنا ارض القدس
نادتنا
صوت امي يناديني فلسطيني فلسطيني انا دمى
فلسطينى

[الأزمة]

[المقطع الثانى]
يا يما ابشرى بالعز دارك قلعة ما تنهز عليها
الروح
ما تنعز ولا دمى وشرايى فلسطينى فلسطينى انا
دمى فلسطينى

[الأزمة]

[المقطع الثالث]
فلسطينى وابن احرار جيبى فى السما ومغوار
على عهدى الوفا يا دار وعمره ما انحنى جيبى
فلسطينى
فلسطينى انا دمى فلسطينى

[Verso 1]

Te defendimos, nuestro hogar, con nuestro
orgullo y nuestro arabismo, la tierra de al-
Quds, nos llama la voz de mi madre
llamándome palestino, palestino. Mi sangre es
palestina

[Estribillo]

[Verso 2]

Oh, predica las buenas noticias de la oscuridad,
el castillo sobre el que descansa el alma
No predique mi sangre, mis arterias son
palestinas, mi sangre es palestina

[Estribillo]

[Verso 3]

Palestina e Ibn Ahrar Jabini en Sama y
Megawar
En la era de Al-Wafa, Dar y Umrah, no incliné
la frente palestina, palestino, mi sangre es
palestina

[Letra tomada de Genius y traducción propia del árabe e inglés al español]

Dammi Falastini es una canción que reafirma la identidad palestina y la pertenencia a un pueblo. En la parte del estribillo “Me encontraras en mi tierra, pertenezco a mi gente, sacrifico mi alma por ellos” se alude a la determinación y firmeza con que sostiene que él seguirá en su territorio junto con los demás habitantes palestinos, enfatizando en su disposición por defender a su pueblo;

mientras que “Mi sangre es palestina” hace hincapié en pertenecer a una línea sanguínea palestina muy a pesar de haber nacido en la diáspora, en su caso, en Libia.

Por otro lado “La tierra de al-Quds nos llamó” refiere a que ese territorio les atañe históricamente, pues ahí habitaron por siglos de manera ininterrumpida sin justificarse en textos religiosos. El segundo verso “Oh madre, no te preocupes, tu patria es un castillo fortificado. Por el cual sacrifico mi alma, mi sangre y mis venas” representa el compromiso por el resguardo de Palestina, tanto territorial como culturalmente. Finalmente “Soy valiente y mi cabeza siempre está levantada” demuestra la dignidad de las y los palestinos, de no doblegarse ante los infortunios que el conflicto les ha traído.

Ahora bien, la segunda canción que se examina es *Ya Yomma Hadi Rjalek* [sic] يا يوم هد رحك (Oh patria, estos son tus hombres) también del álbum *Muntasib Alqamah Amshi* de 2015. Es una canción que remite a la lucha y persistencia del pueblo palestino frente a la ocupación israelí, así como a la existencia de una identidad nacional.

[اللازمة]

يا يمة هادي رجالك في الشدة يشيلوا حمالك
هبوا يقاوموا المحتلين شاهدة سهولك
وجبالك
x2

[Estribillo]

Oh patria, estos son tus hombres, te apoyarán en
tiempos difíciles
Se resistieron a los ocupantes, los testigos son tus
llanuras y montañas
x2

[المقطع الثان]

يا يمة شدي حيك بصمودك تطوي ليالك
وبصبرك نصرك لواح للأقصى تصهل
خيك
ما متلو صمودك في الكون في القدس وفي
العفولة
وبنابلس والخليل وفي رام الله رجولة

[Verso 2]

Oh patria, fortalece tu voluntad, con tu firmeza,
alargaremos la noche
Y de su paciencia, la victoria llegará, a Al-Aqsa
las olas llegarán
No hay paciencia como la tuya, en Jerusalén y 'Afula
Y Nablus y Hebrón y en Ramallah, hay virilidad

اسطورة كفاحك يمة كتبوا تاريخك ابطالك

Los héroes escribieron las leyendas de tus luchas, oh patria

[اللازمة]

يا يمة هادي رجالك في الشدة يشيلوا حمالك
هبوا يقاوموا المحتلين شاهدة سهولك
وجبالك

[Estribillo]

Oh patria, estos son tus hombres, te apoyarán en
tiempos difíciles
Se resistieron a los ocupantes, los testigos son tus
llanuras y montañas

[المقطع الثالث]

في الناصرة وفي بيت لحم والقدس وغزة
الأبطال
والجليل وأم الفحم اتحدوا يمة الأهوال
اللي استشهد واللي انجرح دمهم فدائية
طرح
والدم الغالي السيال ما توقف نازل شلال
يرسم خارطة الاستقلال فوق ترابك ورمالك

[Verso 3]

Los héroes están en Nazaret y en Belén, Jerusalén y
Gaza.

Y Galilea y en Umm al-Fahm, todos están unidos
Los que fueron martirizados y los que resultaron
heridos, su sangre es de los guerreros que se
sacrificaron, usted resta

La preciosa sangre se derrama, ¿cuándo dejará de
caer la cascada?

Dibujaremos el mapa de la libertad en tu suelo y tu
arena

[Letra tomada de Genius y traducción propia del árabe e inglés al español]

El estribillo “Oh patria, estos son tus hombres, te apoyarán en tiempos difíciles. Se resistieron a los ocupantes, los testigos son tus llanuras y montañas” hace notar la resistencia histórica de los palestinos desde principios del siglo XX que comenzó a gestarse tras las olas de migración de judíos provenientes de Europa; una renuencia presente en distintos puntos de la Palestina histórica que aunque se encuentren actualmente bajo dominio y jurisdicción israelíes, continúan siendo espacios de lucha por la preservación de la cultura palestina y las propiedades que aún quedan en manos de árabes-palestinos. En el verso “Y de su paciencia, la victoria llegará, a Al-Aqsa las olas llegarán. No hay paciencia como la tuya, en Jerusalén y 'Afula. Y Nablus y Hebrón y en Ramallah, hay virilidad”, al citar el nombre de estas ciudades, se reconoce y enaltece la oposición a un proceso de despojo y asimilación israelíes, convirtiéndose en centros de lucha.

“Los que fueron martirizados y los que resultaron heridos, su sangre es de los guerreros que se sacrificaron” revela la gratitud hacia las y los palestinos que lucharon a favor de la causa palestina, honrando también, la figura del mártir, cuya lucha fue incorporada y apropiada por cada uno. Finalmente, “Dibujaremos el mapa de la libertad en tu suelo y tu arena” hace alusión al deseo del fin del conflicto en territorio palestino, sustituyéndolo por libertad. Desde Cisjordania hasta las costas de la Franja de Gaza, la utopía de un Estado libre y soberano.

En ambas canciones, Mohammed Assaf hace manifiestos los lazos que el pueblo palestino tiene con su territorio, así como su compromiso y disposición para continuar resistiendo y luchando para lograr ventajas en el conflicto en el ámbito territorial, económico y cultural. Ha vinculado gran cantidad de sus canciones a la causa palestina, mezclando ritmos para alcanzar más audiencia y, su popularidad ha inspirado a otros artistas de otras disciplinas a dar seguimiento al género de arte comprometido. En sus letras plasma un sentimiento nacionalista e identidad nacional palestina, permitiéndose interpretar que su intención es unir al pueblo palestino.

Assaf ha acumulado capitales cultural, económico, social y simbólico que le han permitido posicionarse en funciones de fuerte impacto e influencia. La variedad de géneros que interpreta provoca que diferentes generaciones de palestinas y palestinos escuchen su música, además de interlocutores en toda la región MENA y alcanzando a miles más en los demás continentes. Su reconocimiento es inminente, mismo que ha aprovechado para seguir produciendo.

Otro aspecto que considerar es la imagen que Mohammed representa al mundo, como un joven palestino, habitante de la Franja de Gaza, (lugar bombardeado cruelmente durante los últimos quince años) que ha preferido y tenido la posibilidad de desarrollar una carrera artística en medio de un ambiente de violencias y tensiones. Es, posiblemente, una imagen esperanzadora para la población palestina y árabe, pero también permite cambiar el referente que miles de personas de Occidente y América Latina tiene sobre las y los palestinos, el cual se ha incorporado a través de productos culturales orientalistas, así como de narrativas fundamentadas en la islamofobia y arabofobia.

Finalmente, el discurso que Mohammed Assaf desarrolla en sus letras deja entrever emociones y sentimientos positivos derivados de una situación nada esperanzadora para la parte palestina como lo son la esperanza, fortaleza, compromiso, alegría, orgullo, gratitud, entre otros. Su narrativa genera la impresión de una confianza presente en el cantante de una culminación del

conflicto, además de una victoria y de una Palestina libre y soberana. La no llegada de ello y su anhelo, es lo que permite, entre otras razones, la continuación de la producción de esta resistencia a través de la música popular palestina.

3.5. Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina por las realidades musicales

Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina, en árabe حاجز الصخرة موسيقى تضرب الجدران es un documental dirigido por Fermín Muguruza Ugarte²⁴¹ y Javier Corcuera Andrino²⁴², el cual fue presentado por primera vez en el año 2009.²⁴³ Esta obra fílmica tiene una duración de 72 minutos, y aunque es breve en comparación con otros documentales, logra de manera exitosa mostrar la cotidianidad de los cantantes y compositores palestinos en los territorios ocupados y lo que actualmente es Israel, así como sus intenciones y experiencias en relación al conflicto palestino-israelí.²⁴⁴

En el documental participan los artistas y agrupaciones: Marcel Khalife, DAM, Khalas, Amal Murkus, Safaa Arapiyat, Walla'at, Habib al-Deek, Muthana Sha'ban, Shadi al-Assi, Sabreen, Ayman Pr y Le Trio Joubran.²⁴⁵, realizando una breve entrevista a cada uno y mostrando fragmentos de sus composiciones.

El filme comienza presentando al poeta Mahmoud Darwish, su muerte (2002) y el impacto de ésta en la población palestina, se pone en escena al cantante libanés Marcel Khalife, quien recita el poema de Darwish “A mi madre” إلى أمي. Posteriormente, se hace puesta en escena al grupo DAM en Tel Aviv, y cuya entrevista permite entrever la relación del contexto con la producción artística del grupo y de cada uno de sus integrantes: Suhell Nafar habla de la importancia e

²⁴¹ Es un cantante, instrumentista, compositor y director de cine y productor español, quien ha inclinado sus obras hacia el ámbito político, colaborando con otros artistas de diferentes partes del mundo.

²⁴² Guionista y director cinematográfico peruano cuyas producciones filmográficas giran en torno a problemáticas sociales.

²⁴³ Cfr., PalestinaLibre, “Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina”. [En línea], en *Comité Democrático Palestino en Chile*. 2014, Dirección URL: <https://palestinalibre.org/articulo.php?a=49845> [Consultado: 20 de noviembre de 2019].

²⁴⁴ En este apartado no se encuentran fragmentos de letras traducidas de las canciones que se muestran en el documental debido a que no se encontraron y en los casos en que fueron halladas, éstas tenían inconsistencias que dificultaban la traducción. Por ello, se incorporan a este trabajado únicamente fragmentos de las traducciones ya realizadas en el material videográfico.

²⁴⁵ Fermín Muguruza y Javier Corcuera. *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina*. Filmanova, España, 2009.

influencia del poeta Mahmoud Darwish en su vida privada y profesional “Cuando leí por primera vez un poema de Mahmoud Darwish, entendí que era un tesoro cultural, aunque en el colegio estaba prohibido. Para mí Darwish es un poeta y una persona universal. Un gran luchador de una generación de luchadores. Luchó con el bolígrafo y el papel”.²⁴⁶ Posteriormente, menciona de su origen y la problemática con los refugiados palestinos “Soy un palestino refugiado de Jaffa y vivo en un barrio de Lod. Cuando hablo de refugiados, hablo de un pueblo entero. Hasta los palestinos en Palestina son refugiados”.²⁴⁷ Con ello pone en evidencia el estatus, en la práctica, en el que se encuentran los palestinos en Palestina y las ciudades mixtas de Israel (como lo es Lod), es como si fueran foráneos o extraños, más aun, como si fueran criminales.

Seguidamente, Mahmoud Jreri apunta “No sé si somos como los periódicos, pero reflejamos lo que vivimos”, “Contamos nuestra historia” añade Tamer Nafar, y continúa diciendo Suhell “Somos el al-Jazeera de la calle”²⁴⁸, afirmando y aprehendiendo la función que han adoptado al crear música que, por intención propia, se encuentra vinculada al conflicto palestino-israelí, así como a las circunstancias que les rodean. Más adelante, presentan la interpretación de un fragmento de la canción *Mali Huriye* [sic], ما الي حرية (No tengo libertad) por un grupo de niñas y niños palestinos, en el que los integrantes de DAM cantan algunos versos de esta canción; el estribillo que cantan los niños es el siguiente:

وين ما اروح باشوف حدود ساجنه الأنسانيه

Donde voy veo fronteras, la humanidad
encarcelada

ليه أطفال العالم حره وأنا ما الي حريه ؟

¿Por qué no puedo ser libre como otros niños del
mundo?

[Fragmento de letra tomado de *Genius* y traducción propia del inglés al español]

La colaboración de niñas y niños palestinos en el estribillo de esta canción provocaría un grado mayor de empatía para con el público, pues se asocia a la niñez con la inocencia y la ausencia de cualquier perversidad; donde cualquier acto violento en contra de las y los niños es contemplado como un hecho aun más injusto.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ *Idem.*

Más adelante, en Haifa es presentado el grupo de rock, Khalas (significa ¡Basta!), compuesto por Riyad Sliman, Abed Hathout, Fadel Qandil y Rooster, y cuya influencia musical fue conformada por agrupaciones musicales de Occidente como Pink Floyd y The Beatles. El vocalista, Riyad, cuenta que sus primeras composiciones fueron en inglés, y después las ha venido haciendo en árabe²⁴⁹; ello permite pensar en la transición al idioma árabe como una forma de preservación y de incorporación consciente del elemento lingüístico que configura una o más identidades similares, las palestinas. Riyad agrega “Mi realidad influye en mis letras y en mis melodías [...] nuestra música está influida por el conflicto y por la ocupación”²⁵⁰, con lo que se asevera el impacto del entorno en el capital simbólico y cultural de los artistas. Al finalizar la entrevista, se visualiza un concierto de Khalas interpretando la canción *Ilmalik Aryan* [sic] الملك عريان (*El rey está desnudo*).

Desplazándose a Nazaret, Amal Murkus es presentada a través de su programa de radio de que se titula “Se abre el telón”, que tiene por objetivo invitar a artistas para apoyar la música palestina. La cantante, compositora y activista interpreta *Ya oud* [sic] يا عود (*Oh, laúd*) y posteriormente, Amal asevera durante la entrevista “Mis canciones son un reflejo de mi vida como mujer. Canto a la añoranza de la tierra y a la libertad, sobre la injusticia y la pobreza. Eso es lo que refleja mi vida. Para mí cantar, como mujer palestina, es un canal de respiración, un arma de destrucción masiva contra la tristeza y la desesperación.”²⁵¹ Finalmente, Amal canta un fragmento de la canción *Yaumiya jorh falastini* [sic] يوميا جرح فلس (*Recuerdos de una herida palestina*), que es una adaptación del poema de Mahmoud Darwish, con el que se reafirma que una de las características de la música palestina es la musicalización de la poesía.

En seguida, se encuentra la cantante de rap Safaa Arapiyat en el puerto de Acre, cantando el sencillo *Paka Paka*, que en español significa “Critican, critican”. Esta canción aborda temas como la resistencia palestina, feminismo y la utopía por alcanzar la libertad. Durante la entrevista Safaa menciona acertadamente “Me enfrento a dos problemas. Uno porque soy una mujer en la sociedad árabe y dos, porque soy una chica palestina, que vive en este país. Presionan de los dos lados, pero nosotras somos más fuertes y seguimos adelante”²⁵² Y es que, como fue mencionado con

²⁴⁹ Fermín Muguruza y Javier Corcuera. *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina*. Filmanova, España, 2009.

²⁵⁰ *Idem*.

²⁵¹ *Idem*.

²⁵² *Idem*.

anterioridad, las mujeres se enfrentan a otro sistema de violencia y opresión además de la ocupación israelí, el patriarcado.

Por otro lado, transportándose a la ciudad de Acre, se encuentra Walla'at, una agrupación local con poca presencia a nivel internacional pero muy popular entre la población palestina. Entre los temas que el vocalista del grupo aborda, se encuentran la influencia, nuevamente, de Mahmoud Darwish para utilizar orgullosamente la lengua árabe; asimismo trae a colación la influencia musical de artistas árabes clásicos; y la función de catarsis que ha ocupado el arte.²⁵³ Seguido de ello, Walla'at realiza la interpretación de un fragmento de la canción “Amor en el checkpoint”, misma que se compone de melodías originadas por la combinación entre instrumentos propiamente árabes como el laúd y el darbuka e instrumentos de origen occidental. Al finalizar, el vocalista expresa que las ideas que le inspiraron para la composición de esta canción son “Si nos destruyen una casa, nos proveen de piedras, esperando en el *checkpoint*, creamos historias de amor, y así seguimos adelante, vivos, resistiendo la ocupación”.²⁵⁴ Esta cita hace explícita la intención de la producción del grupo musical: resistir. Provieniendo de un sector que no pertenece a élite alguna, pasa a ser música popular y de resistencia.

Después aparece en escena el *Checkpoint* de Hawara, al tiempo que Suhell Nafar explica que la población palestina que reside en Cisjordania se encuentra obligada a pasar por estos puntos de control para trasladarse a los lugares de trabajo, escuelas, mercados, etc., así como el recibimiento de malos tratos y humillaciones por parte de las Fuerzas de Defensa de Israel.²⁵⁵ Ya en Nablus, Habib al-Deek es introducido con la pieza شجار (lucha), con la que Habib toca el laúd mientras se visualizan las calles de esta ciudad.

Al concluir con la composición, nos transportan a la ciudad de Jenin para encontrar al cantante y compositor Muthana Sha'ban, el cual realiza interpretaciones improvisadas que relatan lo que sucede a su alrededor; no sin antes atravesar por el *Checkpoint* de Jenin. Muthana tiene la particularidad, además, de cantar al estilo de los almuédanos; motivo por el que su obra es, desde luego, asociada con el islam. Sha'ban manifiesta que “la canción popular era una manera de difusión de las noticias, porque no había televisión. Canto de la situación en general, de la situación

²⁵³ Cfr., Fermín Muguruza y Javier Corcuera. *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina*. Filmanova, España, 2009.

²⁵⁴ *Idem*.

²⁵⁵ *Idem*.

política y de los cambios en el estado vital”.²⁵⁶ Lo que evidencia que el expresar y difundir situaciones que son experimentadas por un grupo o sector específico, induce a la creación y/o reforzamiento de identidades colectivas que comparten campos de significación comunes. Son quienes poseen determinados tipos de capitales, los que pueden identificarse con las letras y melodías de estas canciones. Más tarde, Suhell Nafar y Muthana Sha’ban llevan a cabo una improvisación musical. Rap y música tradicional que denuncia la ocupación israelí y la indignación de la omisión de otros países.

Dirigiéndose al campo de refugiados de Dheisheh, a un costado de Belén, Suhell menciona que en tal lugar se encuentra la organización cultural *Ibdaa*, donde trabaja Shadi al-Assi. Él relata algunos aspectos relevantes de su vida y de su procedencia, así como una breve historia del campo Dheisheh, el cual fue resultado del desplazamiento de la población palestina durante la guerra de 1948. Shadi expresa “El campo de refugiados para mí es un lugar de espera, el lugar donde esperamos para volver a nuestros pueblos y a nuestro origen, donde nacieron nuestros abuelos”²⁵⁷ dando a entender que, a pesar de las circunstancias, existe la esperanza del retorno a las tierras que fueron suyas, o que son suyas en el imaginario colectivo. Añade “Intentamos utilizar el arte para decir al mundo, quiénes somos y de qué sufrimos. Decimos que el pueblo que canta no muere. Seguimos existiendo como palestinos”²⁵⁸; entonces el arte, y la música específicamente, son un medio de contar la realidad de los palestinos sin la mediación de otros actores, pues las y los palestinos tienen una voz propia con la cual existen, tanto para sí mismos, como dentro de sus sociedades; pero también existen para quienes los escuchamos.

Se dejan ver las actividades culturales dentro de la organización *Ibdaa*, desde música, *dabke*, arte pictórico, y más adelante, la interpretación de Shadi Al-Assi de una canción *acapella*: se trata del sencillo *We Will come back*, en la que se alude al desplazamiento palestino, esperado como un fenómeno temporal, pero que ha durado ya más de 70 años. Junto a él, Sahell canta algunos versos que refieren a la convicción y deseo por el retorno de los refugiados.

En *al-Quds* se da a conocer a Sabreen como un músico que ha influido a muchos artistas palestinos en el ámbito musical, de distintos géneros. Sabreen expone cómo la ciudad fue

²⁵⁶ *Idem*.

²⁵⁷ Fermín Muguruza y Javier Corcuera. *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina*. Filmanova, España, 2009.

²⁵⁸ *Idem*.

paulatinamente controlada por las fuerzas israelíes, aislada y poco habitada por palestinos; igualmente menciona la dificultad colosal de crear y mantener redes de comunicación entre los artistas debido a este aislamiento. Reforzando lo que se ha expuesto párrafos arriba, Sabreen afirma que “El mundo no sabe nada de la vida de los palestinos, sólo conoce las noticias políticas”.²⁵⁹ Periódicos y cadenas de noticias que en repetidas ocasiones hacen modificaciones a los datos acerca del conflicto palestino-israelí y que omiten información sobre la realidad de las y los palestinos. Por ello, la música es apropiada como una herramienta de comunicación, la cual es más allegada a sus realidades. Luego Sabreen y un grupo de jóvenes cantan y tocan “Sobre un nombre” inspirada en un poema, una vez más, de Mahmoud Darwish.

Cruzando ahora, el *checkpoint* de Qalandia, que es la vía para trasladarse de al-Quds a Ramallah, se visualiza el caos generado por la detención del flujo de la población palestina, que únicamente retrasa sus actividades, y que no obstante, es implementado con el “argumento” de ser una medida de seguridad nacional. Ya en Ramallah, Sahell presenta a Ayman-Pr (Pr significa *Palestinian rappers*), y este último habla de su influencia cultural, enunciando que su producción musical es la adaptación de artistas árabes y occidentales a su identidad.²⁶⁰ Después, frente al muro del Apartheid interpreta una canción de su repertorio que hace referencia a la construcción de una historia oficial del conflicto distinta a la realidad palestina, y no falta la alusión a la utopía de un Estado de Palestina libre. Un aspecto por rescatar de este fragmento es el reconocimiento de un pasado trágico, el de la ocupación, con el que posibilita un actuar a partir de los hechos culminados. Sin continuar con la lamentación de estos.

Tras la canción de Ayman-Pr, se presenta la ceremonia por los 40 días de la muerte de Mahmoud Darwish. Sahell Nafar menciona que “Sus poemas serán actuales siempre, como lo fueron ayer y hace 20 años.”²⁶¹ El poeta nacional de Palestina falleció, mas no ha muerto. En cada recitación de sus poemas se hace presente. En la ceremonia se encuentran presentes los hermanos Joubran, quienes colaboraron directamente con Darwish y realizan una presentación en su honor.

En el documental exponen los primeros ataques en la Franja de Gaza y sus consecuencias más inmediatas. Finalmente, se muestra la interpretación de una canción por todos los artistas (a

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ Fermín Muguruza y Javier Corcuera. *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina*. Filmanova, España, 2009.

excepción de Marcel Khalife) que participaron. La contribución de cada artista revela la diversidad musical de Palestina, diferentes estilos y ritmos que se encuentran vinculados al compartir experiencias y campos de significación. La importancia del documental Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina radica en reforzar gráficamente algunas características de la música popular de resistencia palestina y de fenómenos descritos previamente:

La música palestina presentada en el documental y en los subcapítulos previos forman parte de una resistencia popular porque son personas que no provienen de élites políticas ni económicas las que producen canciones y piezas musicales las que buscan resistir a diferentes formas de dominación en el marco del conflicto palestino-israelí, a saber, la negación de las identidades palestinas, la violencia física directa, discriminación, privación de servicios básicos como electricidad y agua, despojo de tierras, prohibición de una movilidad libre, entre otras.

Al hacer manifiestas las formas de dominación y de violencias en la música palestina, así como de hechos históricos específicos, los artistas palestinos conforman una contra-narrativa a la narrativa israelí pro-sionista. El documental forma un espacio más donde estos artistas expresan esa violencia en fragmentos de canciones y en entrevistas que les son realizadas.

La visualización de las ciudades y pueblos donde radican los artistas presentados acompañada de pequeñas memorias y testimonios de ellos afirma que la población realiza, como un ejercicio cotidiano, la conmemoración de determinados sucesos, de los cuales se apropia y mantiene vivos; a su vez, facilita la identificación de la población. De igual manera, la presentación de diferentes puntos de control nos hace acceder, desde una posición lejana, a las realidades que las y los palestinos viven cotidianamente.

Finalmente, se rescatan personajes importantes para las y los artistas palestinos como Nuh Ibrahim, Mahmoud Darwish y Tawfiq Ziyad, pero también de Umm Kulthum y Marcel Khalife como fuentes de inspiración para su producción musical. Lo que se ve reflejado en la musicalización de poemas o incorporación de fragmentos de sus canciones y recitaciones en sus obras.

CONCLUSIONES

Con la investigación realizada se dieron a conocer la maneras en que la música popular palestina ha conformado una resistencia política y cultural frente a las prácticas de dominación israelíes desde los inicios del conflicto hasta 2018, logrando reconocer características y variedades de producciones musicales: determinados acontecimientos como *al-Nakba*, *al-Naksa*, las Intifadas, el ascenso del islamismo y, de manera general, la ocupación israelí, han sido factores influyentes en la música palestina y su contenido poético ha girado en torno a estos; penetración cultural y económica de Occidente en la región MENA, y por ende, en Palestina, pero también el control de los instrumentos tradicionales por parte de las fuerzas israelíes la provocaron que la música palestina incorporara nuevos ritmos e instrumentos así como la interpretación de canciones en inglés y francés; a pesar de los cambios mencionados, se han visto diferentes intentos por mantener lo tradicional en la música, utilizando el laúd y otros instrumentos y cantando en árabe; las y los músicos y compositores palestinos han musicalizado poemas de poetas reconocidos dentro de la sociedad palestina, resignificando sus símbolos y significados en cada interpretación y en cada escucha; la música ha estado dirigida primordialmente al pueblo palestino pero también ha estado intencionada para ser escuchada por audiencias de todo el mundo para dar a conocer sus realidades; finalmente, los géneros son variados y responden a las generaciones y singularidades de cada artista, no obstante, la música popular de resistencia se inclinó a la música tradicional y folklórica hasta hace unas décadas, cuando los géneros del rock, pop, hip-hop, rap, y reggaetón fueron apropiados y adecuados para continuar esa resistencia artística.

Los factores, cambios y características mencionados han conformado esta música popular de resistencia palestina, cuya denominación no pretende encasillar las variaciones de la música palestina dentro y fuera del territorio, sino facilitar el análisis de producciones artísticas como acciones glocles en relación con un fenómeno que atañe a la disciplina de Relaciones Internacionales, las cuales han tenido un impacto político, social y cultural. Estas funciones dentro de las dinámicas sociales presentes en el entorno inmediato son:

La creación y reforzamiento de las identidades culturales y nacionales palestinas a partir de las experiencias y situaciones comunes incorporadas en las canciones y piezas musicales

palestinas, desarrollados dentro de marcos de significación compartidos. Experiencias de la población con respecto al conflicto territorial y cultural en cuestión; dando lugar al fenómeno de identificación. Esto se resume en la reafirmación de la existencia de un pueblo que ha sido constantemente negado por el gobierno israelí, además de ser víctima de un *secuestro semántico* de varios productos y prácticas culturales, así como de la gastronomía árabe. En este sentido, la relación entre la música popular palestina y las identidades palestinas radica en la repetición e interpretación de la música de manera cotidiana, apropiándose de espacios públicos, pero también privados.

Igualmente, gran parte de la música popular palestina aborda aspectos del conflicto palestino-israelí que no son incluidos en las versiones oficialistas, las cuales, son formuladas desde los centros de poder políticos y económicos. Temas como la violencia cotidiana visibilizada a través de experiencias encarnadas por la gente y los efectos del conflicto en sus ideas e ideales, y en su comportamiento. La resistencia aquí radica en contar las historias que no forman parte de la Historia para ser instrumentalizadas como contra-narrativas frente a las narrativas pro-israelíes y pro-sionistas. Las primeras configuran una resistencia discursiva que tiene lugar en la esfera pública, logrando que los mensajes generados tengan presencia internacional.

Se ha hecho evidente la necesidad de las y los palestinos de conmemorar eventos tanto de victoria como de infortunio, con el fin de evitar el olvido del conflicto, y por lo tanto, su normalización; asimismo, la expresión y conmemoración de las historias ha servido como medio catártico para el pueblo palestino, con el que sobrellevan el día a día.

Estéticamente, es posible asumir que existe una resistencia en tanto que en la *praxis* de la música popular palestina se han preservado rasgos en la sonoridad, las letras, utilización de instrumentos tradicionales como el laúd y el darbuka, los temas que se abordan, el estilo de canto, el uso del árabe tanto estándar como dialectal, entre otros. Sin olvidar la influencia de productos culturales provenientes de Occidente que se han introducido en los marcos estéticos palestinos para tener un alcance mayor en el público que consume esta música. Ejemplo de ello, es la música más reciente de DAM, Mohammed Assaf y Le Trio Joubran, quienes han introducido ritmos latinos, de pop y hip-hop, así como temas sobre feminismo y críticas al capitalismo.

En cuanto a los beneficios directos de los artistas palestinos, ellos han conformado una industria musical que se ha traducido en ganancias monetarias por el consumo de sus productos de

forma física y digital, con la que han acumulado no solo un capital económico, sino social y cultural que les ha dado la capacidad de que su producción musical trascienda fronteras.

Finalmente, la música popular palestina también ha sido empleada para realizar llamamientos a la lucha armada como lo fue durante la Intifada al-Aqsa; a la participación político-electoral en 2006; al boicot de productos israelíes; y a resistir la opresión del gobierno israelí en sus diferentes formas y representaciones.

Aunado a las funciones que ha desempeñado la música popular palestina en la resistencia política y cultural, el recorrido histórico realizado en la segunda parte de este trabajo revela el impacto de determinados acontecimientos en la producción cultural palestina y, concretamente, musical; y dialécticamente, la influencia de la música popular en el desarrollo de dinámicas de poder dentro de la pugna estudiada. Se destacan la *Nakba*, la *Naksa*, las Intifadas y el ascenso de Hamás en las estructuras gubernamentales palestinas como circunstancias que monopolizaron el contenido simbólico en las canciones palestinas, politizándolas inconscientemente o bien, de manera intencionada; y continuamente, estas fueron dispuestas a la propagación de mensajes con respecto al conflicto.

Además de la tendencia tópica de las canciones palestinas en relación con el devenir de determinados acontecimientos, resulta imprescindible destacar la evolución rítmica y genérica que sufrió la música popular palestina: las composiciones previas a la *Nakba* fueron mayoritariamente folclóricas, a manera de relatos, que se encontraban dentro de marcos literarios como *al-muraba'* y *al-muhawara*; después de 1948 lo folclórico prevaleció aunque la música rítmica también fue retomada en composiciones que abordaban el conflicto regional árabe-israelí, haciéndose evidente la idea de unión árabe: posterior a la Guerra de los Seis Días, el nacionalismo palestino recobró fuerza y la música hizo esto expreso, asimismo, a causa del control de instrumentos tradicionales árabes, libros, materiales de arte, casetes y otros materiales de producción y difusión de música, las piezas y melodías se vieron modificadas con la introducción de instrumentos occidentales; para finales de 1987, la influencia musical de Occidente en Palestina era innegable, introduciéndose el hip-hop y el rap inclinados hacia la protesta y a la movilización; a partir de 2000 predominó el pop y canciones baladas con música folclórica; actualmente los géneros son diversos, con varias historias, no obstante, coinciden en retomar algún punto de la conflagración palestina-israelí.

La examinación específica de la obra de cuatro artistas palestinos (dos canciones por cantante o agrupación) y un documental que aborda fragmentos de canciones palestinas –en el que, a su vez, se realiza una travesía por ciudades y pueblos de Palestina e Israel, con excepción de la Franja de Gaza–, favoreció para aterrizar los fundamentos metodológicos propuestos en el capítulo uno y las ideas concluidas en el dos.

Con Le Trio Joubran se hizo notar la intención de conservar y proteger la tradicionalidad palestina, no sin colaborar con artistas de otras nacionalidades aceptando otros estilos sonoros y la inclusión del inglés en sencillos de su álbum más reciente. Las canciones de DAM referidas dejaron entrever la incorporación del tema de violencia de género y la disconformidad –mediante el uso de la sátira– del trato entre israelíes judíos y palestinos (aun con ciudadanía israelí), donde prevalecen las relaciones desiguales de poder a favor de los primeros. Con Shadia Mansour se expone la cercanía del conflicto palestino-israelí para las generaciones actuales de la diáspora, quienes, a pesar de no haber experimentado el despojo territorial y la violencia, se han desenvuelto en un campo de significación común con quienes sí tuvieron tales experiencias, apropiándose de esas historias. Se distingue un lenguaje de confrontación hostil en contra de la parte israelí, así como la afirmación de componentes culturales únicamente árabes y palestinos, como la *kūfiya*. Mohammed Assaf hace uso de la música rítmica, contrario a la tendencia musical anterior a 1948, con la que los interlocutores no solo escuchan la letra, sino que va acompañada de una coreografía que también se ha visto en la necesidad de reafirmarse como arabo-palestina, en tanto la existencia de un proceso de apropiación cultural por parte de Israel; asimismo, sostiene su pertenencia a un pueblo y la disposición por defenderlo. Por último, el documental *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina* hace notar la relación dialéctica entre las realidades de los cantantes y los productos culturales que generan.

Por los argumentos anteriores, es que se sostiene que las expresiones artísticas como la música popular palestina, son una herramienta útil para el análisis de determinadas dinámicas sociales, como los son las relaciones de poder y contrapoder en conflictos internacionales, ya que en las prácticas artísticas se incorporan elementos de identidad de grupos sociales y se encuentran impregnadas de relaciones de poder tanto en su contenido simbólico como en el proceso de producción, distribución y difusión. Por todo ello, la música popular palestina ejerce un impacto social, político, económico y cultural, utilizado como resistencia frente a las prácticas de

dominación israelíes. Se ha señalado que, para estos análisis, no deben desecharse otras corrientes teórico-metodológicas, sino contemplarlas para integrarlos y obtener saberes más acabados sin codiciar un conocimiento completo y esférico.

Otros aspectos por concluir que surgieron de este trabajo es la importancia de los espacios de interpretación de la música popular de resistencia. Los espacios públicos han sido reivindicados para la expresión y resistencia del pueblo palestino como lo son las calles, donde músicos han dado conciertos gratuitos, las cuales son han sido pugnadas constantemente cuando las fuerzas israelíes (por órdenes del gobierno) controlan el flujo y movilidad de personas, prohíben la entrada a lugares religiosos importantes para la población palestina como lo es al complejo de al-Aqsa; pero los espacios privados también han sido de contienda y defensa, bastando recordar los desalojos y demoliciones de miles de casas de familias palestinas. Otros sitios y momentos han sido funcionales para el desarrollo de una resistencia cultural, como las bodas, cumpleaños, funerales, bautizos y ceremonias de circuncisiones.

Lejos de aseverar un fin de la investigación aquí realizada, se espera que esta sea una pauta para futuros trabajos en los que se aspire comprender cómo los productos y prácticas culturales pueden tener impactos en el ámbito político, cultural y económico cuando son consumidos, interpretados y resignificados por los interlocutores. Apartándose de la noción de que el arte es únicamente el que se encuentra exhibido en museos y galerías, el que es interpretado en auditorios o espacios sistémicamente establecidos para mostrar la cultura; igualmente es necesario alejarse de la idea de que el arte es solamente lúdico y exclusivo de unos pocos. De lo contrario, seremos invidentes a otras formas de expresión artísticas y de su impacto en las relaciones sociales.

FUENTES DE CONSULTA

- Abu Lughod, Lila y Mikdashi, Maya. “Tradition and the Anti-Politics Machine: DAM Seduced by the “Honor Crime””. [En línea], en *Jadaliyya*, 23 de noviembre de 2012. Dirección URL: <https://www.jadaliyya.com/Details/27467/Tradition-and-the-Anti-Politics-Machine-DAM-Seduced-by-the-%E2%80%9CHonor-Crime%E2%80%9D> [Consulta: 12 de agosto de 2020].
- Akerman, Iain. “Musical truth: Palestinian singer Maysa Daw blends the personal with the political”. [En línea], en *Arab News*, 18 de septiembre de 2018, Dirección URL: <https://www.arabnews.com/node/1373891/art-culture> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].
- Álvarez-Ossorio, Ignacio. “Israel y Palestina: ¿viaje a ninguna parte?” en *Papeles de cuestiones internacionales*. No. 93, 2006, pp. 57-64.
- Argerami, Omar. *Psicología de la creación artística*, Buenos Aires, Columbia, 1968, 95 pp.
- Asamblea General de Naciones Unidas. “Informe del Secretario General elaborado de conformidad con la resolución ES-10/10 de la Asamblea General” [En línea] *Naciones Unidas*, Dirección URL: <https://archive.is/20130416005143/http://www.un.org/spanish/peace/jenin/index.htm#selection-197.0-199.49> [Consultado: 18 de agosto de 2019].
- Asamblea General de Naciones Unidas. *44ª sesión plenaria. Tema 37 del programa: Cuestión palestina*. [En línea], 2012, 22 pp. Dirección URL: https://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/67/PV.44&Lang=S [Consultado: 3 de octubre de 2019].
- Asamblea General de Naciones Unidas. *Resolución 181 (II) aprobada sobre la base del informe de la Comisión ad hoc encargada de estudiar la Cuestión Palestina*. [En línea], 1947, p. 47. Dirección URL: [https://undocs.org/es/A/RES/181\(II\)](https://undocs.org/es/A/RES/181(II)) [Consultado: 4 de agosto de 2019].
- Asamblea General de Naciones Unidas. *Resolución 181 (II) aprobada sobre la base del informe de la Comisión ad hoc encargada de estudiar la Cuestión Palestina*. [En línea], 1947, p. 74. Dirección URL: [https://undocs.org/es/A/RES/181\(II\)](https://undocs.org/es/A/RES/181(II)) [Consultado: 4 de agosto de 2019].
- Asamblea General de Naciones Unidas. *Resolución 194 (III) – Informe sobre el progreso de las gestiones del Mediador de las Naciones Unidas* [En línea], 1948, p. 10. Dirección URL: [https://undocs.org/es/A/RES/194\(III\)](https://undocs.org/es/A/RES/194(III)) [Consultado: 9 de agosto de 2019].
- Asamblea General de Naciones Unidas. *Resolución aprobada por la Asamblea General el 29 de noviembre de 2012. 67/19 Estatuto de Palestina en las Naciones Unidas*. [En línea], 2012, 4 pp. Dirección URL: <https://undocs.org/es/A/RES/67/19> [Consultado: 3 de octubre de 2019].

- Assaf, Mohammed. "Dammi Falastini". [En línea] en *Amazon*, 2019, Dirección URL: <https://www.amazon.com/Dammi-Falastini/dp/B0176ZG29E> [Consultado: 12 de noviembre de 2019].
- Ayala, Fernando. "Reflexiones en torno a la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica." en *Estudios Políticos*. Centro de Estudios Políticos-FCPyS, n° 30, septiembre-diciembre 2013), pp. 49-60.
- Balfour, James. "Declaración Balfour". [En línea], 2 de noviembre de 1917, *British Library*, Dirección URL <https://www.bl.uk/press-releases/2017/october/balfour-declaration-centenary> [Consultado: 26 de junio de 2019].
- Batteux, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe.*, Francia, De l'Imprimerie de CH. J. B. Delspine, 1916, 291 pp.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2010, 282 pp.
- . *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2011, 224 pp.
- Bowker, Robert. *Palestinian Refugees: Mythology, Identity and the Search of Peace*. Lynne Rienner Publishers Inc., Estados Unidos de América, 2003, 267 pp.
- Brescia, Florencia, Christian Dorado, Ramón Oviedo, y Larisa Kejval. *Cultura popular y nuevos sujetos políticos*. [En línea], Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias, Buenos Aires, 2014, 26 pp. Dirección URL: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2015/07/1-Cultura-popular-B.pdf> [Consultado: 19 de mayo de 2019].
- Bunton, Martin. *The Palestinian-Israeli conflict. A very short introduction*. Oxford University Press, Reino Unido, 2013, 152 pp.
- Castells, Manuel. *Redes de indignación y esperanza*, Alianza Editorial, España, 2012, 294 pp.
- Castrejón, Lucero. *Secuestro semántico como herramienta de poder: la dominación israelí sobre Palestina a partir de los Acuerdos de Oslo*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 2017, 165 pp.
- Cleveland, William y Bunton, Martin. *A history of Modern Middle East*. Westview Press, Estados Unidos de América, 2009, 618 pp.
- Consejo de Seguridad Naciones Unidas. *Resolución 338 (1973) de 22 de octubre de 1973*. [En línea], 1948, p. 11. Dirección URL: <https://undocs.org/es/S/RES/338%281973%29> [Consultado: 14 de agosto de 2019].
- Cortés, Julio. *Diccionario de Árabe Culto Moderno. Árabe-español*. Gredos, Madrid, 1996, 1313 pp.
- Cortez, Jaime. "Arte y poder." en *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*. Universidad Politécnica Salesiana, España, n° 6, 2009, pp. 103-132.

- Darweish, Marwan y Sellick, Patricia. “Everyday resistance among Palestinians living in Israel 1948–1966” en *Journal of Political Power*. Vol. 10, No. 3, 12 de noviembre de 2017, pp. 353-370.
- Darwish, Mahmoud. ريتا و البندقية (*Rita and the Rifle*), [En línea], (s/f), Dirección URL: http://ww3.haverford.edu/psychology/ddavis/psych214/rita_and_the_rifle.html [Consultado: 12 de junio de 2019].
- Daw, Maysa. “Between City Walls – بين حيطان المدينة”. [En línea], en *bandcamp*, 12 de junio de 2017, Dirección URL: <https://maysadaw.bandcamp.com/releases> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].
- Denselow, Robin. “Le Trio Joubran: The Long March CD review – Palestinian oud trio break out”. [En línea], en *The Guardian*, 5 de octubre de 2018, Dirección URL: <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/05/le-trio-joubran-the-long-march-cd-review-palestinian-oud-trio-break-out> [Consultado: 18 de octubre de 2019].
- Domínguez, Mario. "Memoria histórica, memoria colectiva y regímenes de historicidad." *Sesión de comunicaciones orales franja 1*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016, 11 pp.
- Donnison, Jon. “British Palestinian rapper conducts a 'musical intifada'”. [En línea], en *BBC News*, 7 de septiembre de 2010, Dirección URL: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-11215298> [Consultado: 6 de noviembre de 2019].
- Elboj, Carmen y Gómez, Jesús. “El giro dialógico de las Ciencias Sociales: hacia la comprensión de una metodología dialógica” en *Acciones e investigaciones sociales*. No. 12, 2001, pp. 77-94.
- El Fassed, Arjan. “What is is that Palestinians commemorate on Land Day?” [En línea], en *The Electronic Intifada*, 30 de marzo de 2001, Dirección URL: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43594490> [Consultado: 12 de abril de 2020].
- El-Gamasy, Mohamed. *The October War: Memoirs of Field Marshal El-Gamasy of Egypt*. The American University in Cairo Press, Egipto. 1993, 430 pp.
- Farfán, Rafael. “Tiempo, memoria e identidad” en *Acta Sociológica*, n° 49, mayo-agosto 2009, pp. 197-216.
- Fernández, Anna. “Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos (1)” en *Revista Versión Nueva Época*, No. 26, junio, 2011, 24 pp.
- Ferré, José. “Consecuencias de la victoria de Hamás en las elecciones palestina”. [En línea] en *Boletín Elcano*. Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, Núm. 18, 2006, Dirección URL: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/ari+18-2006 [Consultado: 19 de agosto de 2019].

- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*, Siglo XXI Editores, ciudad de México, 1998, 95 pp.
- Frangi, Abdallah. *The PLO and Palestine*. Zed Books Ltd., Londres, 1983, 256 pp.
- Garduño, Moisés. [Coord.] *Pensar Palestina desde el Sur Global*. Ediciones La Biblioteca y Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 2017, 314 pp.
- Garduño, Moisés. “Resonancias del zapatismo mexicano y la resistencia palestina: dos ejemplos de autonomía en el Sur Global.” en *Espiral*. Vol.23 , nº 65, enero-abril 2016, pp. 125-163.
- Harris, Emily. “'Arab Idol' Win Unites Palestinians In Jubilant Celebration”. [En línea], en *NPR*, 22 de junio de 2013, Dirección URL: <https://www.npr.org/sections/parallels/2013/06/22/194704932/arab-idol-win-unites-palestinians-in-jubilant-celebration> [Consultado: 18 de noviembre de 2019].
- Hodali, Diana. “Le Trio Joubran take oud music to the world”. [En línea], en *Deutsche Welle*, 18 de mayo de 2012, Dirección URL: <https://www.dw.com/en/le-trio-joubran-take-oud-music-to-the-world/a-15959040> [Consultado: 4 de diciembre de 2019].
- Huntington, Samuel. “The Clash of Civilizations?” en *Foreign Affairs*, Vol. 72, No. 3, verano 1993, pp. 22-49.
- Isla Lope, Jaime. *Las Relaciones Internacionales y el análisis de los conflictos en el Medio Oriente*. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - UNAM, 2012.
- Kanaaneh, Moslih, Thorsén, Stig-Magnus, Bursheh, Heather y McDonald, David A. *Palestinian Music and Song: expression and Resistance since 1990*. Indiana University Press, Estados Unidos de América, 2013, 215 pp.
- Kant, Emmanuel. *Crítica del juicio*, S. L. U. Espasa Libros, Madrid, 2006, 488 pp.
- Kay, Jeremy. “Toronto to open with 'Demolition'; world premieres for 'Trumbo', 'The Program’”. [En línea], en *ScreenDaily*, 28 de julio de 2015, Dirección URL: <https://www.screendaily.com/toronto-world-premieres-for-trumbo-demolition-the-program/5090990.article?blocktitle=LATEST-FILM-NEWS&contentID=40562#> [Consultado 12 de noviembre de 2019].
- Krämer, Gudrun. *A history of Palestine: From the Ottoman Conquest of the founding of the State of Israel*. Princeton University Press, Estados Unidos, 2008, 341 pp.
- Le Trio Joubran y Roger Waters. “Supremacy”. [En línea], en *Youtube*, 12 de marzo de 2019, Dirección URL: https://www.youtube.com/watch?v=8i-TMG7k_QM [Consultado: 2 de noviembre de 2019].
- López Díaz, Mayra. *Aportaciones teóricas de la escuela estadounidense a Relaciones Internacionales*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - UNAM, México, 2010, 62 pp.

- Maira, Sunaina y Shihade, Magid. “Hip Hop from ’48 Palestine. Youth, Music, and the Present/Absent” en *Social Text*, Duke University Press, Vol. 30, No. 3, 2012, pp. 1-26.
- Massad, Joseph. “Liberating Songs: Palestine Put to Music” en *Journal of Palestine Studies*. Institute for Palestine Studies, No. 3, primavera, 2003, pp. 21-38.
- McDonald, David. “Poetics and the Performance of Violence in Israel/Palestine” en *Ethnomusicology*, Universidad de Illinois Press, Vol. 53, n° 1, invierno 2009, pp. 58-85.
- McDonald, David. *My voice is my weapon: music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*. Duke University Press, Estados Unidos de América, 2013, 338 pp.
- Meir. *Palestinian Collective Memory and National Identity*, Palgrave Macmillan, Estados Unidos de América, 2009, 247 pp.
- Melhem, Ahmad. “Palestinian oud trio combines poetry with music”. [En línea], en *al-Monitor*, 2 de enero de 2019, Dirección URL: <https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2019/01/the-long-march-the-oud-brothers-voyage-from-palestine-to-t.html> [Consultado 12 de diciembre de 2019].
- Memling, Hans. *El juicio final (Das Jüngste Gericht)* [Óleo sobre tabla], 1466-1473, Museo Nacional de Gdansk, Polonia.
- Morag Kersel. “Fractured oversight: The ABCs of cultural heritage in Palestine after the Oslo Accords” en *Journal of Social Archaeology*. Vol. 15(I), marzo 2015, pp. 24-44.
- Morales, Helí. *Psicoanálisis con arte. Lenguaje, goce y topología*. Palabra en vuelo, México, 2018, 411 pp.
- Muguruza, Fermín y Corcuera, Javier. *Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina*. Filmanova, España, 2009.
- Musalem, Doris. “Los acuerdos de paz entre Israel y la Organización para la Liberación de Palestina en el marco del nuevo orden mundial” en *Revista de Relaciones Internacionales*. Núm. 66, FCPyS-UNAM, México, abril-junio 1995, pp. 41-51
- Tamer Nafar, Suhell Nafar y Mahmood Jrery. “DAM Responds: On Tradition and the Anti-Politics of the Machine”. [En línea] en *Jadaliyya*, 26 de diciembre de 2012. Dirección URL: <https://www.jadaliyya.com/Details/27683/DAM-Responds-On-Tradition-and-the-Anti-Politics-of-the-Machine> [Consulta: 12 de agosto de 2020].
- Nunó, Jaime. *Himno Nacional Mexicano*. Comp. Francisco González Bocanegra, México, 1853.
- Ortiz, Eduardo. *El estudio de las Relaciones Internacionales*. Fondo de Cultura Económica, Santiago, 2011, 248 pp.
- Ortiz, Gustavo. “Sobre la distinción entre ética y moral.” en *Isonomía. Revista de Teoría y Filosofía del Derecho*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, México, n° 45, octubre 2015, pp. 113-119.

- PalestinaLibre, “Checkpoint Rock: Canciones desde Palestina”. [En línea], en *Comité Democrático Palestino en Chile*. 2014, Dirección URL: <https://palestinalibre.org/articulo.php?a=49845> [Consultado: 20 de noviembre de 2019].
- PalestinaLibre. “El sionismo y la guerra total contra los palestinos”. [En línea] en *Comité Democrático Palestino en Chile*. 2014, Dirección URL: <https://www.palestinalibre.org/articulo.php?a=52915> [Consultado: 13 de agosto de 2019].
- Pappé, Ilan. *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oneworld Publications Limited-Oxford, Inglaterra, 2007, 313 pp.
- Platón. *Libro X La República*. Editorial Gredos, España, 1988, 502 pp.
- Ramos, Jorge. “¿No hay eco en el eco?”. El memoricidio de la Nakba y sus resistencias”, [En línea], en *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, Taller de Estudios Internacionales Mediterráneos-UAM, Madrid, n° 18, junio 2015, pp. 164-186. Dirección URL: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/670556/REIM_18_6.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado: 4 de junio de 2019].
- Ramsay McDonald. *The McDonald Letter* [En línea], 13 de febrero de 1931, Dirección URL: <https://web.archive.org/web/20141225184419/http://unispal.un.org/UNISPAL.NSF/0/BBA033C46A9AA8B8525712C0070B943> [Consultado: 4 de agosto de 2019].
- Ray Browne, “Popular culture: notes toward a definition” en Hinds, Harold; Motz, Marilyn; Nelson, Angela, *Popular Cultural Theory and Methodology. A basic introduction*, The University of Wisconsin Press, Estados Unidos de América, pp. 15-22.
- Roy, Sara. *Hamas and civil society in Gaza: engaging the Islamist social sector*. Princeton University Press, Estados Unidos de América, 2011, 319 pp.
- s/a. "Online Store". [En línea] en *Le Trio Joubran*. 2019, Dirección URL: <https://letriojoubran.com/en/online-store> [Consultado: 2 de noviembre de 2019].
- s/a. “25 días de ‘Plomo Fundido’ sobre la Franja de Gaza”. [En línea] en *El Mundo*. 21 de enero de 2009, Dirección URL: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/03/internacional/1231014514.html> [Consultado: 20 de agosto de 2019].
- s/a. “A Palestinian hero is born: Mohammed Assaf crowned ‘Arab Idol’”. [En línea], en *Al Arabiya*, 23 de junio de 2013, Dirección URL: <http://english.alarabiya.net/en/life-style/entertainment/2013/06/23/Young-Palestinian-singer-Assaf-crowned-the-Arab-Idol.html> [Consultado 12 de noviembre de 2019].
- s/a. “Al Fatah y Hamás sellan su reconciliación en el Cairo casi a regañadientes” [En línea], en *euronews*. 4 de mayo de 2011, Dirección URL: <https://es.euronews.com/2011/05/04/al-fatah-y-hamas-sellan-su-reconciliacion-en-el-cairo-casi-a-reganadientes> [Consultado: 3 octubre de 2019].

- s/a. “Bio & career”. [En línea] en *Le Trio Joubran*. 2019, Dirección URL: <https://letriojoubran.com/en/about-le-trio-joubran> [Consultado: 2 de noviembre de 2019].
- s/a. “DAM About”. [En línea], en *Dam official band*, 2019, Dirección URL: <https://www.damofficialband.com/about> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].
- s/a. “Diplomatic Relations”. [En línea], en *Permanent Observer Mission of The State of Palestine to the United Nations New York*. Dirección URL: <http://palestineun.org/about-palestine/diplomatic-relations/> [Consultado: 18 de octubre de 2019].
- s/a. “El Parlamento Europeo apoya el reconocimiento del Estado palestino”. [En línea] en *El mundo*. 17 de diciembre de 2014, Dirección URL: <https://www.elmundo.es/internacional/2014/12/17/549173a322601d9e748b4577.html> [Consultado: 18 de octubre de 2019].
- s/a. “Israelíes y palestinos se comprometen a alcanzar un acuerdo de paz antes del fin de 2008”. [En línea] en *El País*. 27 de noviembre de 2007, Dirección URL: https://elpais.com/internacional/2007/11/27/actualidad/1196118006_850215.html [Consultado: 20 de agosto de 2019].
- s/a. “Killing a woman or a girl has nothing to do with honour. It's a crime!”. [En línea], en *UN Women*, s/f, Dirección URL: <https://palestine.unwomen.org/en/for-later/videos/dam-video> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].
- s/a. “Media”. [En línea], en *Dam official band*, 2019, Dirección URL: <https://www.damofficialband.com/media> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].
- s/a. “Woody Allen declara ante el juez que fue una equivocación enamorarse de Soon Yi.” [En línea] En *El País*. 24 de marzo de 1993. Dirección URL: https://elpais.com/diario/1993/03/24/cultura/732927603_850215.html [Consultado: 14 de marzo de 2019].
- s/a.” محمد عساف:فوزه فخر لفلسطين Arab Idol عائلة مشتركة”. [En línea], en *سببتي نت* 24 de mayo de 2013, Dirección URL: <https://www.sayidaty.net/node/72626/> [Consultado: 12 de noviembre de 2019].
- Saeed, Saeed. “Mohammed Assaf: 'This is the album that I want to introduce me to the world’”. [En línea], en *The National*, 19 de julio de 2017, Dirección URL: <https://www.thenational.ae/arts-culture/music/mohammed-assaf-this-is-the-album-that-i-want-to-introduce-me-to-the-world-1.610114> [Consultado: 12 de noviembre de 2019].
- Said, Edwad. *La cuestión palestina*. Debate, España, 2013, 348 pp.
- Sanz, Juan. “Dos adolescentes palestinos mueren por disparos israelíes en la frontera de Gaza”. [En línea] en *El País*. 7 de septiembre de 2019, Dirección URL: https://elpais.com/internacional/2019/09/06/actualidad/1567798837_596529.html [Consultado: 2 de marzo de 2020].

- Schanzer, Jonathan. *Hamas vs. Fatah. The Struggle for Palestine*. Palgrave MacMillan, Estados Unidos de América, 2008, 239 pp.
- Sela, Avraham y Kadish Alon. *The Wall of 1948. Representations of Israeli and Palestinian Memories and Narratives*. Indiana University Press, 2016, 232 pp.
- Shabeeb, Samih. *Poetry of Rebellion: The Life, Verse and Death of Nuh Ibrahim during the 1936-1939 Revolt*, *Revista de Estudios de Palestina*, No. 25, 2006, pp. 65-78.
- Shamir, Jacob y Shikaki, Khalil. *Palestinian and Israeli Public Opinion: the Public Imperative in the Second Intifada*. Indiana University Press, Estados Unidos de América, 2010, p. 151.
- Sierra, María de Lourdes. “Las negociaciones de paz y el surgimiento de una nueva Intifada” en *Revista de Relaciones Internacionales*. Núm. 87, FCPyS-UNAM, México, septiembre-diciembre 2001, pp. 85-97.
- . “Los palestinos y la crisis del Golfo” en *Revista de Relaciones Internacionales*. Núm. 59, FCPyS-UNAM, México, julio-septiembre 1993, pp. 39-46.
- Sontag, Deborah. “Battle at Jerusalem Holy Site leaves 4 dead and 200 hurt” [En línea] *The New York Times*, 30 septiembre de 2000, Dirección URL: <https://www.nytimes.com/2000/09/30/world/battle-at-jerusalem-holy-site-leaves-4-dead-and-200-hurt.html> [Consultado: 18 de agosto de 2019].
- Tapponi, Roisin. “DAM is the Palestinian Rap Group Pushing Feminism and Politics”. [En línea], en *Mille*, 29 de mayo de 2019, Dirección URL: <https://www.milleworld.com/palestinian-rap-group-feminism-politics/> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].
- Tarazi, Rima. “Música en Palestina antes de 1948”. [En línea], en *This week in Palestine. Bringing out the best of Palestine*, s/f, Dirección URL: <http://www.thisweekinpalestine.com/music-palestine-1948/> [Consultado: 28 de diciembre de 2019].
- UNRWA. *Who we are* [En línea], Dirección URL: <https://www.unrwa.org/who-we-are> [Consultado: 9 de agosto de 2019].
- Yashar, Ari. “PA 'Honor Killings' Up 100% in 2013”. [En línea], en *Arutz Sheva*, 26 de febrero de 2014, Dirección URL: <http://www.israelnationalnews.com/News/News.aspx/177863> [Consultado: 3 de noviembre de 2019].
- محمود درويش. خطبة "الهندي الأحمر" مقابل الأخيرة، أمام الرجل الأبيض. [En línea], en *الديوان*, Dirección URL: <https://www.aldiwan.net/poem9283.html> [Consultado: 2 de noviembre de 2019].

ANEXO

Lista de reproducción en Spotify: “Música popular palestina de resistencia” URL <https://open.spotify.com/playlist/4ZJmCALUXcsOVTEqoZU0OU?si=JPdbx3UvTj64LJguGkZh4w>

Lista de reproducción en Youtube: “Música popular palestina de resistencia” URL https://www.youtube.com/playlist?list=PLJp80jvxNWcqj_j_52f5SThpLnFVMniIs

If I could back in time

[المقطع الاول - سهيل نفار]
قبل ما تقتل ما كانت عايشة
نسرد قصتها بالعكس من الجريمة للولادة
جثتها قفرت من الحفرة لحفة الأرض
طلقة طلعت من جبينها وأنبلعت بالفرد
صدى صوتها صرخ وهي ردت عليه
دموعها تصعد من الخد للعينين
من وره غيمة الدخان وجوه العيلة
أخوها بلا خجل حط الفرد بالجبية
الأب نزل المجراف دهن عرق عجيبينو
وبهزة راس أكتفى من القبر ومقاييسو
جرّوها عالسيارة, هي تضرب بأقدامها
كعاصفة رمال تمحي أثر دعساتها
دخلوها عالبيكاج ، مش عارفة لوين
بس عارفة أنهم طلعو 3 وراجعين تنين
وصلو البيت رموها بعنف عالتخت
(بدك تهربي برّه البلاد أه؟)
صحوها بضرب

[اللازمة - أمل مرقص]

[Verso 1 – Suhell Nafar]
Antes de ser asesinada, no estaba viva.
Le contaremos su historia al revés desde su asesinato
hasta su nacimiento.
Su cuerpo se eleva de la tumba al suelo.
La bala sale volando de su frente y se la traga.
El sonido de su eco grita, ella grita de vuelta
Las lágrimas se elevan de sus mejillas a sus ojos.
Detrás de las nubes de humo, aparecen los rostros de
su familia.
Sin vergüenza, su hermano pone la pistola en el
bolsillo.
Su padre arroja la pala y se limpia el sudor de la frente.
Sacude la cabeza, satisfecho por el tamaño de la
tumba.
La arrastran de regreso al auto, pateando sus piernas
Como una tormenta de arena, ella está borrando sus
propias huellas.
La arrojan al maletero, ella no sabe dónde está
Pero ella sabe que tres salieron de la casa y solo dos
regresarán
Llegan a la casa; arrojarla a la cama en violencia
"Entonces quieres huir ¿eh?" la despiertan con
violencia

لو أرجع بالزمن
كنت ببنتسم ، بعشيق ، كنت بغني
لو أرجع بالزمن
كنت برسّم ، بكتب ، كنت بغني

[المقطع الثاني - محمود جريري]

قبل ما تغفى كانت تحلم
نعكس حياتها علينا بركن نفهم
عقارب الساعة تتحرك من اليمين للييسار
بتراجع خطواتها مثل اللي تاهت بمسار
نامت جاهزة كم من قرش للتاكسي
تذكرة وجواز سفر تحت الوسادة
الجواب: خلّي الأوعي بالخرانة ، بتلبس
حياة جديدة
وأذا سألوها لأيش الحقيية
وأستأذنت للنوم قامت عن الطاولة
أكلت منيح مجبورة تمثّل اليوم
الأنف وقّف نزيفو هيك مبيناهم
بس الجرح طري قبل ما يثبثوها حتثبثلهم
أمها عاتبثتها حياتك جنة
صدقّت لما ندوق الممنوع فش أشي بتخبى
سيعتين قبل العشا السماعة أنطرقت
الأم أنصدمت "قولولها الطيارة تأجلت"
رن التلفون

[اللازمة - أمل مرقص]

[Coro - Amal Murkus]

Si pudiera retroceder en el tiempo
Yo sonreiría, me enamoraría, cantaría
Si pudiera retroceder en el tiempo
Yo dibujaría, escribiría, cantaría

[Verso 2 - Mahmood Jreri]

Ella sueña antes de quedarse dormida
Le contaremos su historia al revés, tal vez entienda
Las manecillas del reloj se mueven de derecha a
izquierda
Ella reconstruye sus pasos como si estuviera perdida
Ella duerme preparada, dinero para el taxi
Boleto de avión y pasaporte debajo de su almohada
Respuesta: deja la ropa en el armario; ella planea llevar
una nueva vida
Pregunta: ¿y si preguntan para qué es la maleta?
Se fue a la cama, deja la mesa
Come bien, ella debe actuar hoy
Su nariz deja de sangrar, eso es lo que ven.
Pero es una herida fresca; antes de que la golpeen, ella
los golpeará
Su madre dice "tu vida es como el cielo"
Ella tiene razón, si saborea lo prohibido, es mejor que
sepa que alguien está mirando
Dos horas antes de la cena, cuelga el teléfono.
Su madre se sorprende "el vuelo se retrasa"
Suena el teléfono

[Coro - Amal Murkus]

[المقطع الثالث - تامر نفار]
قبل ما تخطب ما انسألت سرد قصتها
كالمعايير بحياتها أنعكست
أيديها قبال وجهها طالبة النجدة
أيدين الحواليا قبال وجههم بقروا الفاتحة
ورقة الرزنامة انقلبت يوم لورا
سيعة مسا النقاش أنتهى أخوها أمر
شلال دم بجري من شفايفها وبنصب
بالأنف
صوت لكمة من وجهها أنطلقت أيد الأخ
لأول مرة بحياتها بترفض
أمها أعلنت بفرح "بكرة ابن عمك جاي
"يطلب"
أذا بمسك ألبوم حياتها وبقالب
ما بصدف صورة فيها هي ماخدة موقف
مستصعب ، الصفحات بأيدي تلتزق
الماضي ملطخ بدم و عيون تدمع
بس وعدتكم ، من الجريمة للولادة
وجوههم غاضبة
كأنه خبروهم بجريمة "مبروك ، أجتكم "
بنت
...البداية

[اللازمة - أمل مرقص]

[Verso 3 - Tamer Nafar]
Antes de que ella responda, ni siquiera se le pregunta
La historia es como la lógica en su vida, todo al revés.
Sus manos en el cielo, pidiendo ayuda
Sus manos en el cielo recitando la Fatiha (ceremonia
antes del matrimonio)
La página del calendario retrocede un día, la hora es
Por la tarde, la discusión ha terminado, su hermano le
ordena
La sangre fluye de sus labios a su nariz.
El sonido de un puño, su mano salta de su cara
Es la primera vez en su vida que dice "¡NO!"
Su madre anuncia felizmente "mañana te casarás con
tu primo"
Si miro el álbum de su vida
No veré una foto de ella defendiendo sus derechos
Es difícil, las páginas están pegadas a mi mano
Su pasado lleno de sangre y lágrimas.
Pero te prometemos, desde su asesinato hasta su
nacimiento.
Sus expresiones se llenaron de ira como si alguien
anunciara un crimen.
"Felicidades, es una niña"
El principio
[Coro – Amal Murkus]

Mama I fell in love with a Jew

[Intro: Tamer Nafar]

Mama, I have bad news

I was stuck in the elevator with this hot
chick

Sit down mama, sit down

Because, your son fell in love with a Jew

[Chorus: Suhell Nafar & Mahmoud Jreri]

I'm in love with a Jew;

I fell in love with a Jew

Her skin is white, my skin is brown

She was going up, I was going down

I'm in love with a Jew;

I fell in love with a Jew

Her skin is white, my skin is brown

She was going up, I was going down

[Verse 1: Tamer Nafar]

In the elevator, no electricity

Between us, there was electricity

Was it meant to be? Could she be the
one?

Her name is not Janie but she's got a gun

Do I speak Hebrew? a bit hard for me

"YESH AVODAH?" Means; you gotta
job for me?

Does she speak Arabic? She said a word
or two

[Intro: Tamer Nafar]

Mamá, tengo malas noticias.

Estaba atrapado en el ascensor con esta chica
caliente

Siéntate, mamá, siéntate

Porque tu hijo se enamoró de una judía

[Estribillo: Suhell Nafar y Mahmoud Jreri]

Estoy enamorado de una judía;

Me enamoré de una judía

Su piel es blanca, mi piel es marrón.

Ella subía, yo bajaba

Estoy enamorado de una judía;

Me enamoré de una judía

Su piel es blanca, mi piel es marrón.

Ella subía, yo bajaba

[Verso 1: Tamer Nafar]

En el ascensor no hay electricidad.

Entre nosotros había electricidad.

¿Estaba destinado a ser? ¿Podría ser ella la
indicada?

Su nombre no es Janie pero tiene una pistola.

¿Hablo hebreo? un poco difícil para mí

"¿YESH AVODAH?" significa ¿tienes trabajo
para mí?

¿Ella habla árabe? Ella dijo una o dos palabras

"WAKEF YA BATUKHAK" significa; Congélate
o disparo

"WAKEF YA BATUKHAK" means;
 Freeze or I shoot
 Hehe, she felt suffocated;
 I felt that the elevator is bigger than my
 house, house
 She felt sweaty, so she got ready
 And she changed her blouse
 Ouch, I have to make a move soon
 Looks better on you, the green don't suit
 you
 She was cool, she made a move too
 She said "without the sniper lens, you
 look cute too"

[Chorus: Suhell Nafar & Mahmoud Jleri]

[Verse 2: Tamer Nafar]
 In the elevator, we faced some
 nightmares
 She shared her dreams and I shared
 She wanna be a Pilot, search the sky
 My dream is not to be searched every
 time I fly
 Be ambitious she said "If you want it's
 not a legend"
 Hertzal said it while standing on the
 balcony
 For shizzel I said, I'm use that saying
 Soon as they allow me to build a balcony
 Build a house; invite you to my room,
 Play "Enta

Jeje, ella se sintió sofocada;
 Sentí que el ascensor es más grande que mi casa,
 casa
 Se sentía sudada, así que se preparó.
 Y ella se cambió la blusa
 Ay, tengo que hacer un movimiento pronto
 Te queda mejor, el verde no te queda bien
 Ella era genial, ella también hizo un movimiento
 Ella dijo "sin la lente de francotirador, te ves lindo
 también"

[Estribillo: Suhell Nafar y Mahmoud Jleri]

[Verso 2: Tamer Nafar]

En el ascensor, nos enfrentamos a algunas
 pesadillas.
 Ella compartió sus sueños y yo compartí
 Ella quiere ser piloto, buscar el cielo
 Mi sueño no es ser buscado cada vez que vuelo
 Sé ambicioso, dijo "Si tú quieres, no es una
 leyenda"
 Hertzal lo dijo mientras estaba parado en el balcón.
 Para shizzel dije, usaré ese dicho
 Tan pronto como me permitan construir un balcón
 Construir una casa; te invito a mi cuarto, toca
 "Enta Omri", Mish Zehava Ben Uum Kulthum
 Y Boom, ama te llevará al cielo
 Todo lo que escuchó fue boom y cielo
 Dije 69, ella escuchó 67
 Todo lo que quiero hacer es dulce amor
 Pero si también quieres un amor duro

Omri" Mish Zehava Ben Uum Kulthum
And Boom, I'm take you to heaven
All she heard was boom and heaven
I said 69, she heard 67
All I wanna make is sweet love
But if you want tough love too
For a change can I be the one to handcuff
you?

[Chorus: Suhell Nafar & Mahmoud Jreri]

[Bridge: Mahmoud Jreri & Suhell Nafar]

شو قصتها وقصتي؟
لما انا احكي وهي تحكي
بتحب العرب هي قالتلي
وبلحظه مطاعم البلاد سمتلي
مسكت مشاعري, علاقه معك بدني ابني
حكنتلي: وانا بدني اياك تبني
مسكت شعري فهت انا واياكي بنلتقي
لما شغل عرب يبدا او الاحتلال ينتهي

I'm in love, I'm in love, I'm in love
I'm in love, I'm in love, I'm in love
I'm in love, I'm in love, I'm in love
I'm in love, I'm in love, I'm in love
I'm in love, I'm in love, I'm in love

[Chorus: Suhell Nafar & Mahmoud Jreri]

Para variar, ¿puedo ser yo quien te espose?

[Estrillo: Suhell Nafar y Mahmoud Jreri]

[Puente: Mahmoud Jreri y Suhell Nafar]

¿Cuál es su historia y mi historia?

Cuando le cuento y ella la cuenta

Ella ama a los árabes, me dijo

Y en un momento, los restaurantes campestres
sonríen

Capté mis sentimientos, una relación contigo,
quiero a mi hijo

Lo tengo: quiero que construyas

Me recogí el pelo para que tú y yo nos veamos

Cuando comiencen los trabajos árabes, la
ocupación termina

Estoy enamorado, estoy enamorado, estoy
enamorado

Estoy enamorado, estoy enamorado, estoy
enamorado

Estoy enamorado, estoy enamorado, estoy
enamorado

Estoy enamorado, estoy enamorado, estoy
enamorado

Estoy enamorado, estoy enamorado, estoy
enamorado

[Estrillo: Suhell Nafar y Mahmoud Jreri]

Al Kufiyyeh 3arabeyyeh

[المقطع الأول: شادية منصور]
صباح الخير يا أولاد عمونا
تفضلوا شرفونا
شو بتحبوا انضيفكم : دم عربي ولا دموع من
عيونا؟
باعتقد هيك اتأملوا بنستقبلهن
هيك اتعدوا لما إداركوا غلطن
هيك إلبسنا الكوفية ، البيضة و السوداء
صاروا كلاب زمان يلبسوها كموضة
مهما إتفننوا فيها
مهما غيروا بلونا
كوفية عربية بيظل عربية
حطتنا بدن إياها
ثقافتنا بدن إياها
كرامتنا بدن إياها
كلشي إلنا بدن إياه
لا ، ما راح نسكتلن ، نسملن
لا لا ، لا بقلي
(يسرقوا شغلة مش إلهن ما حصن فيه)
قلدونا باللبس لبس
و ها الأرض بيكفي هنش
طمعانيين عأرض القدس قدس
إعرفوا كيف اتكونوا بشر
قبل ما تلبسوا الكوفية
جيننا انزكرن مين إحنا

[Verso 1 - Shadia Mansour]
Buenos días, primos
De nada, pasen
¿Qué le gustaría que le sirvamos: sangre árabe
o lágrimas de nuestros ojos?
Creo que así es como esperaban que los
recibiéramos
Por eso se avergonzaron cuando se dieron
cuenta de su error.
Es por eso que sacudimos la *kūfīya*, el "blanco
y negro"
Ahora comienzan a usarlo como tendencia
Como sea que la diseñen
De cualquier color que la hagan
La *kūfīya* es árabe, y seguirá siendo árabe.
Nuestro pañuelo, lo quieren
Nuestra cultura la quieren
Nuestra dignidad, la quieren
Todo lo nuestro ... ¡lo quieren!
No, no estaremos en silencio, no
permitiremos esto
¡No no!
(Robando algo que no es de ellos, no puedo
permitir esto)
Nos imitan en lo que usamos, usamos
Esta tierra no es suficiente para ellos.
Son codiciosos de al-Quds, Quds
Aprende a ser humano
Antes de que uses nuestro pañuelo

و غصبا عن أبوهم هي حطتنا

[اللازمة: شادية منصور]

من هيك البسنا الكوفية ، لإنا وطنية

الكوفية الكوفية عربية

من هيك البسنا الكوفية

هوينا الأساسية

الكوفية الكوفية عربية

ياله علي الكوفية

علولي هالكوفية

الكوفية الكوفية عربية

علوها يا بلاد الشام ، كوفية عربية بيظل عربية

[المقطع الثاني: شادية منصور]

ما في بعد مثل الشعب العربي

فرجوننا أي أمة بالدنيا أكثر مؤثرة

الصورة واضحة ، إحنا مهد الحضارة

تاريخنا و تراثنا الشاهد على وجودنا

من هيك لبست الثوب الفلسطيني

من حيفا ، جنين ، جبل النار ، إلى رام الله

خليني نشوف الكوفية البيضاء و الحمرة

خليني انعليها ل فوق بالسما

أنا شادية العرب

لساني بي يغز غز

زلزالي بي هز هز

كلماتي حرف

Vinimos para recordarles quiénes somos
Y les guste o no, este es nuestro estilo de ropa

[Estríbillo - Shadia Mansour]

Es por eso que rockeamos la *kūfīya*, porque es
patriótica

La *kūfīya*, la *kūfīya* es árabe

Es por eso que rockeamos la *kūfīya*, nuestra
identidad original

La *kūfīya*, la *kūfīya* es árabe.

Vamos, tira la *kūfīya*

La *kūfīya*, la *kūfīya* es árabe.

¡Tírala! ¡Vamos, Gran Siria!

La *kūfīya* es árabe, y seguirá siendo árabe.

[Verso 2 - Shadia Mansour]

Todavía no hay nadie como el pueblo árabe.
Muéstrame qué otra nación en el mundo es
más influyente

La imagen es clara: somos la cuna de la
civilización.

Nuestra historia y patrimonio cultural dan
testimonio de nuestra existencia.

Es por eso que sacudí el Thawb palestino
Desde Haifa, Jenin, Jabal al-Nar hasta
Ramallah

Déjame ver la *kūfīya*, el blanco y el rojo.

Déjame elevarla al cielo

Soy Shadiyat Al-Arab

Mi lengua es aguda

Soy como un terremoto, sacudo el suelo

سجل أنا "شادية منصور"
و الحطة هويتي
من يوم مخلقت و سيدي و الشعب مسؤوليتي
هيك أنا إتربيت
بين الغرب و بين الشرق
بين الغطيان
بين بين بخيل ، بين فقير
شُفت الحياه من الشفتين
أنا مثل الكوفية
كيف ملبستوني ، واين ما شلحتوني ، بظلني
عأصولي فلسطينية

[اللازمة: شادية منصور]

[Verse 3: M1]

Some of Y'all think it's a trend, a fashion
statement
Disgustingly I spit on the pavement
It's basic. Y'all know I bang for my flag
My bandanna ain't no rag
The Kuffiyeh ain't no scarf it's the heart of the
movement
The symbolism is resistance
No coincidence that you can see the RBG in it
Qué bonita bandera, ain't it beautiful?
I say this in spanish, the solidarity, the feelin's
is mutual
Meem Wahad that's M1 in Arabic

Mis palabras son guerra
Registro: soy Shadia Mansour,
y el pañuelo es mi identidad
Desde que nací, la conciencia de las personas
fue mi responsabilidad
Así me crié
Entre el este y el oeste
Entre ricos y pobres
vi la vida de ambos lados
Soy como la *kūfiya*,
como sea que me uses, donde sea que me veas
Me mantengo fiel a mis orígenes: palestinos

[Estribillo - Shadia Mansour]

[Verso 3: M1]

Algunos de ustedes piensan que es una
tendencia, una declaración de moda
Asquerosamente escupo en el pavimento
Es básico. Todos saben que golpeo por mi
bandera
Mi pañuelo no es un trapo
La *kūfiya* no es una bufanda, es el corazón del
movimiento.
El simbolismo es resistencia.
No es casualidad que puedas ver el RBG en él
Qué bonita bandera, ¿no es hermosa?
Digo esto en español, la solidaridad, el
sentimiento es mutuo
Meem Wahad que es M1 en árabe

I'm pro-Palestinian does that make me a
terrorist?
You can catch me in Gaza, Hayfa or
Rhamalla
But I'm still just Mutulu Olugbala
So when I rep with Shadia
We ride with our middle fingers up to the
Zionists
Because we don't give a fuck, it's justice
So tie that thing around your head and ride
Wave it in the air and let me know what side
you're on

[Outro]

Yeah the Kuffiyeh is Arabic
Yeah it's M1 in solidarity ya feel me?
With Shadia from the ghetto to Gaza
I keep it RBG'd up, yeah!
Bang for my flag

Soy pro palestino, ¿eso me convierte en
terrorista?
Puedes atraparme en Gaza, Haifa o Ramallah
Pero sigo siendo solo Mutulu Olugbala
Entonces cuando repito con Shadia
Montamos con nuestros dedos medios hasta
los sionistas
Porque no nos importa una mierda, es justicia
Así que ata esa cosa a tu cabeza y monta
Agítalo en el aire y hazme saber de qué lado
estás

[Outro]

Sí, la *kūfīya* es árabe.
Sí, es M1 en solidaridad, ¿me sientes?
Con Shadia del ghetto a Gaza
Lo mantengo RBG, ¡sí!
Bang por mi bandera

Kollon 3edon Dababaat

[الازمة - شادية منصور]

كلن عندهم دبابات وأحنا عنا حجار
بيهدمو ببيوتنا بقتلو بالأطفال
يا فلسطين الأحرار يا غزة الأبطال
الصهيوني جاييلو نهار ... ترا ترا ترا

[المقطع الاول]

[الازمة - شادية منصور]

كلن عندهم دبابات وأحنا عنا حجار
بيهدمو ببيوتنا بقتلو بالأطفال
يا فلسطين الأحرار يا غزة الأبطال
الصهيوني جاييلو نهار ... ترا ترا ترا

[المقطع الثاني]

يا غزة الدم يا غزة الهم
نشاركك أحزانك سنكمل كفاحك
فلسطين، يا مربى الأسود
أرضك لا بد أن تعود
يا أبطال المقاومه الفلسطينية
بايمانكم ستقتلون عدأ
الصهيونية الإرهابية العنصرية الفاشلة
يا شهداء غزة الأبرار
ياما تحديتم العدو على خط النار
أرواحكم سوف تكون رمز المنار

[Estribillo - Shadia Mansour]

Todos tienen tanques y nosotros tenemos
piedras.
Demolieron nuestros hogares y mataron a
nuestros hijos.
Oh Palestina la libre, oh Gaza la valiente
El sionismo será derrotado

[Verso 1]

Regresa a tu propio país
Si eres inteligente te cortaré la cola
Y no solo digo que sí
¿Crees que con tu arma me asustas?
Al menos haz algo antes de comenzar a
hablar, actuando como un gángster
Parado detrás de mi
Te demoleré como un sorbo de agua
Chupa tus cerebros y viértelos en una taza
Bébelos como té, créeme
Como cuando solíamos tirar piedras
Lanzaré mis palabras y mis palabras son
letales
Soy valiente y no temo los disparos
Recordando el deseo del Che Guevara, soy
dulce e inocente
Pero si me das hambre me vuelvo salvaje,
salvaje, salvaje
¿Quién crees que eres, detrás del tanque como
un gallo?

انتصاركم مكتوب على كل جدار
عاشت عاشت فلسطين
يا رؤساء وزعماء العرب
بعدكم نايمين أين أنتم؟
أين صوتكم يدوي غضباً
على هذا الحال؟

[المقطع الثاني - محمود جريري]
!شو طلبنا من العالم، حق؟! إنصاف؟
قام قابلنا في قصف ورد التجاهل
ستين عام تحشروا هالشعب تتأمروا على هالشعب
تقاتلوا هالشعب تمثلوا في هالشعب
والشعب شعب والمحتل محتل
قام العالم ساوى بين هالدم، أمّا عالم مختل
بس التاريخ ما بشفي، التاريخ بمحي
وأنا شايف هالتاريخ طريق برق عيون شعبي
يقولولنا قرار أممي أحترم بنحترم
يقولولهم قرار أمم يقوم يحذف بالزبالة
تأخذوهوش سمعها رمم، قيادات جبانة
عايشه بعز والشعوب دايمًا عايشه بإهانة
هو عنده أسلحه للزوال إحنا
عنا أسلحه للبقاء، عنا حجار عنقودية
عنا إرادة نووية وعنا عقول مسلحة
بقرار شامل قرار شامل ينادي بالحرية

[Estribillo]

Todos tienen tanques y nosotros tenemos
piedras.
Demolieron nuestros hogares y mataron a
nuestros hijos.
Oh Palestina la libre, oh Gaza la valiente
El sionismo será derrotado

[Verso 2]

Oh Gaza de sangre, Oh Gaza de preocupación
Compartimos tu pena y cumpliremos tu lucha
Palestina, oh tierra de leones, volveremos
Oh luchadores por la libertad, con tu fe
Derrotarás a la misión sionista, racista y
cobarde
Oh justos mártires de Gaza
Durante demasiado tiempo, te has parado en
la línea de fuego
Tus almas serán nuestras balizas
Tus victorias, escritas por todos lados
Larga vida, larga vida, larga vida, Palestina
Y a los líderes árabes, que todavía están
durmiendo.
¿Dónde estás?
¿Dónde están sus voces que deberían llenarse
de indignación y furia ante esta situación?

[Estribillo]

(Dijo Edward)

Tortura, detención ilegal, asesinato; asaltos contra civiles con misiles, helicópteros y aviones de combate; anexión de territorio; traslado de civiles con fines de encarcelamiento; asesinatos en masa como en Gaza, Qana, Jenin, Sabra y Shatila; negación de los derechos de paso libre y movimiento civil sin obstáculos, educación y asistencia médica; uso de civiles como escudos humanos; humillación; demoliciones de casas a gran escala; destrucción de tierras agrícolas; expropiación de agua; asentamientos ilegales; pauperización económica; ataques a hospitales, trabajadores médicos y ambulancias; y el asesinato de personal de la

ONU

Dammi Falastini

[الازمة]

على عهدي على ديني على ارضي تلاقيني
انا لاهلى انا افديهم انا دمي فلسطيني فلسطيني
فلسطيني
انا دمي فلسطيني
(x2)

[المقطع الاول]

وقفنالك يا ديرتنا بعزتنا وعروبتنا ارض القدس
نادتنا
صوت امي يناديني فلسطيني فلسطيني انا دمي
فلسطيني

[الازمة]

[المقطع الثان]

يا يما ابشرى بالعز دارك قلعة ما تنهز عليها
الروح
ما تنعز ولا دمي وشرائني فلسطيني فلسطيني
انا دمي فلسطيني

[الازمة]

[المقطع الثالث]

فلسطيني وابن احرار جيبني فى السما ومغوار
على عهدى الوفا يا دار وعمرة ما انحني
جيبني فلسطيني
فلسطيني انا دمي فلسطيني

[الازمة]

[Estribillo]

En mi palabra, en mi religión, en mi tierra,
encuéntrame. Soy mi familia, los estoy
redimiendo, soy mi sangre, palestina, palestina,
palestina. Soy sangre palestina
(x2)

[Verso 1]

Te defendimos, nuestro hogar, con nuestro orgullo
y nuestro arabismo, la tierra de al-Quds, nos llama
la voz de mi madre llamándome palestino,
palestino. Soy sangre palestina

[Estribillo]

[Verso 2]

Oh, predica las buenas noticias de la oscuridad, el
castillo sobre el que descansa el alma
No predique mi sangre, mis arterias son palestinas,
soy sangre palestina

[Estribillo]

[Verso 3]

Palestina e Ibn Ahrar Jabini en Sama y Megawar
En la era de Al-Wafa, Dar y Umrah, no incliné la
frente palestina, palestino, soy sangre palestina

[Estribillo]

Ya Yomma Hadi Rjalek

[المقطع الاول]

حنا رجالك يا الوطن النا ما تنحني هامة
حنا جنودك في المحن نخوة بطولة وكرامة
والله لو الأرواح التمن ترخص
الأرواح كرمالك
يا ابو الأوطان يا الوطن يا ابو
الرجولة والشهامة

[الأزمة]

يا يمة هادي رجالك في الشدة يشيلوا حمالك
هبوا يقاوموا المحتلين شاهدة سهولك وجبالك
x2

[المقطع الثان]

يا يمة شدي حيلك بصمودك تطوي ليلك
وبصبرك نصرك لواح للأقصى تصهل خيلك
ما متلو صمودك في الكون في القدس
وفي العفولة
وبنابلس والخليل وفي رام الله رجولة
اسطورة كفاحك يمة كتبوا تاريخك
ابطالك

[الازمة]

[المقطع الثالث]

[Verso 1]

Somos los hijos de esta tierra, nuestras
cabezas están altas
Somos tus soldados, llenos de coraje y
dignidad.
Lo juro, si nuestras almas son el precio [de la
libertad], con gusto pagaremos

[Estribillo]

Oh patria de los valientes, oh patria de los
valientes, con tu virilidad y generosidad

[Verso 2]

Oh patria, estos son tus hombres, te apoyarán
en tiempos difíciles
Se resistieron a los ocupantes, los testigos son
tus llanuras y montañas
Oh patria, estos son tus hombres, te apoyarán
en tiempos difíciles
Se resistieron a los ocupantes, los testigos son
tus llanuras y montañas

[Estribillo]

[Verso 3]

Oh patria, fortalece tu voluntad, con tu
firmeza, alargaremos la noche
Y de tu paciencia, la victoria llegará, a Al-
Aqsa [Mezquita] las olas llegarán

في الناصرة وفي بيت لحم والقدس
وغزة الأبطال
والجليل وأم الفحم اتحدوا يمة
الأهوال
اللي استشهد واللي انجرح دمهم
فدائية طرح
والدم الغالي السيال ما توقف نازل
شلال
يرسم خارطة الاستقلال فوق ترابك
ورمالك

[الأزمة]

[المقطع الرابع]

يا القدس يحيي صمودك حطمتي بعز
قيودك
يا رافعة عالي الجبين في الشدة قوة
تزيدك
ويحيي الأهل الصامدين اللي
يقاوموا المحتلين
ردولهم كيلين الكيل تيدوقوا
بايديكو الويل
ما نرضى يمة الدخيل بين جنوبك
وشمالك

No hay paciencia como la tuya, en Jerusalén,
'Afula, Nablus, Hebrón y en Ramallah, hay
virilidad

Los héroes escribieron las leyendas de tus
luchas, oh patria

Oh patria, estos son tus hombres, te apoyarán
en tiempos difíciles

Se resistieron a los ocupantes, los testigos son
tus llanuras y montañas

Los héroes están en Nazaret y en Belén,
Jerusalén y Gaza.

Y Galilea y en Umm al-Fahm, todos están
unidos

Los que fueron martirizados y los que
resultaron heridos, su sangre es de los
guerreros que se sacrificaron, usted resta
La preciosa sangre se derrama, ¿cuándo
dejará de caer la cascada?

Dibujaremos el mapa de la libertad en tu
suelo y tu arena

[Estribillo]

[Verso 4]

Oh Jerusalén, saludo tu firmeza, rompiste tus
lazos con tu dignidad

Tú con tu cabeza levantada, las dificultades te
hacen más fuerte

[الأزمة]

Y saludo al firme, el que resistió a los
ocupantes
Defiéndete hasta que derrotes al agresor
Oh madre, no aceptaremos la entrada, entre el
norte y el sur.

[Estribillo]