



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Facultad de Traducción e
Interpretación**

**GRADO EN TRADUCCIÓN
E INTERPRETACIÓN**

TRABAJO FIN DE GRADO

**«Y EL MIEDO QUE LAS
CANCIONES /
INSPIRAN A LOS
TIRANOS»: EL RAP Y
LA RESISTENCIA
PALESTINA**

Presentado por:
D. Pablo García López

Tutora:
Prof. Dra. Desirée López Bernal

Curso académico 2022/2023



ugr

Universidad
de Granada

Declaración de Originalidad del TFG

(Este documento debe adjuntarse cuando el TFG sea depositado para su evaluación)

D./Dña. Pablo García López, con DNI
(NIE o pasaporte) _____, declaro que el presente Trabajo de
Fin de Grado es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citadas debidamente. De
no cumplir con este compromiso, soy consciente de que, de acuerdo con la [Normativa
de Evaluación y de Calificación de los estudiantes de la Universidad de Granada](#) de 20
de mayo de 2013, esto *conllevará automáticamente la calificación numérica de cero
[...]independientemente del resto de las calificaciones que el estudiante hubiera
obtenido. Esta consecuencia debe entenderse sin perjuicio de las responsabilidades
disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagie.*

Para que conste así lo firmo el 19/06/2023 (FECHA)

Firma del alumno

MEMORIA

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	1
2.	HIPÓTESIS DE PARTIDA	2
3.	OBJETIVOS	4
4.	METODOLOGÍA Y ENFOQUES	5
5.	CONCLUSIONES	8

1. INTRODUCCIÓN

El rap es una expresión cultural de profundo carácter popular que cambiaría para siempre la escena musical internacional. Su aparición, en el marco de la explosión cultural que supuso el *hip hop*, y su desarrollo están profundamente ligados al conflicto político y a la realidad material de la juventud. Su llegada al mundo árabe no sería una excepción, pues el rap árabe se desarrollaría profundamente de la mano de uno de los conflictos más importantes de la región: la resistencia del pueblo palestino a la ocupación y la represión del Estado de Israel.

Así, este Trabajo de Fin de Grado (a partir de ahora TFG), a la luz del creciente interés por este tema en el ámbito de los estudios árabes e islámicos, se propone analizar la relación entre el rap, las «fricciones» sociales y políticas del contexto sociopolítico palestino y la Resistencia Palestina. En él, se estudiará el desarrollo del rap en Palestina, siguiendo la trayectoria de diversos artistas y la evolución de su relación con la lucha política.

2. HIPÓTESIS DE PARTIDA

La reflexión en torno a este trabajo comenzaría hace dos años, en el marco de la asignatura de Cultura de la Lengua C, Árabe. En aquel momento, el incipiente contacto con la música y el rap árabe nos llevarían a desarrollar varias reflexiones que fueron plasmadas en un trabajo para dicha asignatura. Las presentes hipótesis encuentran sus raíces en aquellas primeras reflexiones. El paso de los años y el desarrollo de mis competencias en lengua árabe y mis conocimientos sobre el mundo árabe-islámico me han permitido pulir y desarrollar mis razonamientos. Las hipótesis de partida del presente trabajo eran las siguientes:

La primera hipótesis de esta investigación es la idea de que la Resistencia Palestina ha funcionado como catalizador en el desarrollo del rap en Palestina, en comparación con otros países árabes. La compleja y dolorosa realidad del conflicto palestino, junto con el profundo desarrollo político y cultural de la Resistencia Palestina, se habría reflejado en la construcción de una vibrante y diversa escena de música rap. En el mundo árabe, el rap se ha desarrollado en numerosas ocasiones ligado a otros conflictos políticos (especialmente las primaveras árabes), pero ninguno de ellos es comparable a la cuestión palestina. Podemos plantear esta hipótesis en base a la propia historia del rap, donde el conflicto político y el paralelismo entre la realidad material de la juventud más desfavorecida ha sido siempre la punta de lanza del *hip hop* (de los guetos estadounidenses a las *cités* francesas).

La segunda hipótesis responde a un análisis materialista y crítico de la cultura y de su relación con la sociedad y la historia: se entiende que existe una compleja relación dialéctica entre la cultura, en este caso la música, y el contexto social e histórico en el que surge. Por lo tanto, se da por hecho que el contexto histórico y las condiciones materiales de los artistas seleccionados en el presente trabajo tienen mucho que ver con el contenido y la forma de las expresiones culturales que desarrollan.

Finalmente, la tercera hipótesis se encuadra en la evolución del papel de la música rap en la lucha política en Palestina. Comparando la primera generación del rap palestino con las últimas generaciones y los artistas más jóvenes, parece observarse un cambio de paradigma.

Frente al compromiso directo de los primeros, los segundos tomarían cierta distancia con respecto a las formas militantes más tradicionales. Intentaremos rastrear las razones de este cambio de actitud y sus perspectivas futuras, ¿estarán naciendo nuevas formas culturales de plantar cara al *statu quo*, o nos estaremos encaminando a una mayor desorientación política comparable a la del *gangsta rap* en Estados Unidos?

3. OBJETIVOS

Los objetivos del presente trabajo, en principio, están marcados principalmente por las hipótesis anteriormente desarrolladas y su investigación. Así, comprobar las hipótesis se concretará en los siguientes objetivos:

- Comprender el nacimiento y desarrollo del rap palestino, exponiendo paralelamente un análisis profundo y desarrollado de los acontecimientos políticos e históricos de la Segunda Intifada, sus antecedentes y sus consecuencias. De esta manera, se intentará confirmar la primera y la segunda hipótesis de partida.

- Desarrollar el estudio de los artistas presentados, especialmente los artistas más jóvenes y novedosos, de los que no hay mucha información y no suelen aparecer en los trabajos académicos relacionados con el rap palestino publicados hasta la fecha. De esta manera se intentará terminar de confirmar la segunda hipótesis de partida y comprobar la tercera, respondiendo a las preguntas que plantea la evolución de la actitud del rap con respecto a la política.

Por otra parte, debemos destacar que prácticamente todos los fragmentos de las canciones que serán seleccionadas se traducirán por primera vez al castellano, buena parte de ellos directamente desde el árabe palestino. Así, este trabajo también tiene como objetivo presentar estos versos traducidos con el fin de ofrecer al público interesado traducciones fieles desde las que plantear nuevas reflexiones y líneas de investigación.

4. METODOLOGÍA Y ENFOQUES

Para intentar cumplir estos objetivos, se decidió plantear un trabajo de investigación analítico-descriptivo estructurado desde las cuestiones más generales a las más concretas. Así, en primer lugar se expuso un análisis del rap en el mundo árabe y de su concreción en Palestina, para poder identificar claramente nuestro objeto de estudio. A continuación, se realizó un breve recorrido histórico de la canción política palestina, para poder conocer el contexto cultural y musical en el que el rap político aterriza en Palestina. Después, se estudió en profundidad los antecedentes y las consecuencias de la Segunda Intifada, puesto que este conflicto marca el inicio de la politización del rap palestino. Conocer los procesos históricos que rodean este acontecimiento y que se derivan de él ha permitido entender las razones por las que se desarrollan las diferentes tendencias políticas y discursivas de los artistas analizados. Por último, se han estudiado concretamente a los artistas, exponiendo su historia y su recorrido profesional y analizando los fragmentos más representativos de algunas de sus letras (que se han traducido al castellano).

En las primeras partes (las relativas a la introducción, al rap árabe y palestino, a la canción política palestina y al contexto histórico) se ha realizado una importante búsqueda bibliográfica y se han consultado todas las fuentes posibles. Después de un análisis crítico y un trabajo de síntesis se ha plasmado toda la información en el TFG. En el caso de la introducción y las cuestiones relativas al rap, la bibliografía ligada a los estudios culturales y a la crítica cultural ha sido muy importante para enmarcar teóricamente el trabajo. En los siguientes puntos, la investigación ha adquirido un carácter principalmente histórico y político. Se ha consultado bibliografía en castellano, inglés y francés.

En lo que respecta al análisis de los autores, se ha seguido una metodología parecida a la anteriormente mencionada para la exposición a su recorrido. Los artistas seleccionados responden a una intención de reunir y analizar a un grupo de autores variados, representantes de realidades sociales e históricas diferentes (primeras y nuevas generaciones, palestinos del 48 y palestinos de los Territorios Ocupados, mujeres y hombres, etc.). Es importante destacar que, en este caso, se ha consultado mucha más bibliografía en árabe (en muchas ocasiones

árabe palestino) y, por la naturaleza de esta temática (del ámbito cultural y muy actual), se han tenido que visualizar vídeos y entrevistas, cuyas partes citadas han sido transcritas y traducidas al castellano.

Sin embargo, en lo que respecta a las canciones, la metodología ha sido necesariamente de otras características. En primer lugar, se escucharon diversas canciones de los artistas seleccionados. Se escogieron las más representativas por diversas razones (fama, contenido político e histórico, etc.). A continuación, se escucharon y se leyeron las letras íntegras y, después, se seleccionaron los fragmentos que consideramos más interesantes y más representativos para nuestro análisis. Estos fragmentos, en caso de que las letras no estuviesen disponibles en Internet, fueron transcritos para facilitar la posterior labor traductora.

Para la traducción de los fragmentos se han seguido generalmente estrategias de traducción literal. Estas han sido seleccionadas porque, en el presente trabajo, el objetivo principal de las traducciones es el de brindar un reflejo lo más fiel posible del desarrollo del discurso político en árabe en las canciones seleccionadas. Por ello, obtener traducciones idiomáticas pasa a un segundo plano y lo más interesante es mantenerse pegado al texto lo máximo posible. En algunos casos, debido a la naturaleza de ciertos versos, se ha optado por traducciones más idiomáticas o más literarias (expansiones o compensaciones); sin embargo, estas decisiones se han señalado y se han justificado en el cuerpo del TFG utilizando notas al pie de página. También se han señalado algunas decisiones en las que, tal y comentábamos, se ha priorizado la literalidad frente a la creación de un texto más idiomático. Todos los fragmentos de canciones y sus traducciones han sido organizados en el Anexo I para facilitar el acceso a la información, siguiendo como criterio el orden en el que aparecen los grupos en el TFG.

Finalmente, las traducciones han sido analizadas críticamente y su forma y su contenido se ha relacionado con toda la información anteriormente expuesta. Como explicábamos anteriormente, desarrollar en profundidad los primeros puntos del trabajo ha permitido remitirnos a estos durante el desarrollo del análisis de los fragmentos de canciones. Entender el contexto histórico profundamente nos ha permitido comprender los contextos en

los que las subjetividades de los artistas se han desarrollado y cómo esto afecta a su obra (y cómo su obra pretende afectar a su contexto).

En lo que respecta a las transcripciones, se ha decidido utilizar el sistema de transliteración de la Escuela de Arabistas Españoles, utilizado por la revista *Al-Qanṭara*, exclusivamente para los topónimos. Por lo general, se han presentado los topónimos árabes de las ciudades mencionadas a lo largo del trabajo, señalando entre paréntesis el nombre más conocido en castellano (en caso de que existiera). Se ha tomado decisión para facilitar el reconocimiento de dichos topónimos en árabe y, en cierta manera, reivindicar la historia árabe de la Palestina histórica, enfrentada a un proyecto de borrado y revisionismo histórico. Todas ellas y sus equivalencias han sido recogidas en orden alfabético en el Anexo II para facilitar el acceso a la información. Sin embargo, para los nombres propios de los personajes históricos, los artistas, los nombres de las canciones y las organizaciones políticas y militares, se ha decidido utilizar las transcripciones más comunes. En el caso de los personajes históricos y las organizaciones se han seguido las transcripciones realizadas por autores como Álvarez-Ossorio, por su rigurosidad y su mayor cercanía al ámbito de los estudios del mundo árabe contemporáneo. En el caso de las canciones y los nombres de los artistas, se han utilizado las transcripciones más utilizadas en Internet para facilitar el acceso a fuentes primarias y a su producción musical. No obstante, se ha intentado añadir los equivalentes en árabe siempre que ha sido posible.

Por último, se debe señalar que el presente TFG ha girado principalmente en torno al enfoque del análisis político. Sin embargo, se han desarrollado también cuestiones traductológicas y lingüísticas (decisiones de traducción), literarias (relación entre el rap y la poesía), ligadas a los estudios de género (reflexiones en torno al papel de la mujer en el rap palestino) y al análisis del discurso (análisis de las canciones). Así, este trabajo abre las puertas a nuevas posibles investigaciones, suponiendo una primera aproximación a estas cuestiones que se pretenden abordar en futuras investigaciones.

5. CONCLUSIONES

Podemos concluir que, en base a los resultados de las investigaciones, las hipótesis de partida pueden ser más o menos confirmadas. Las dos primeras especialmente: la relación entre cultura y su contexto social e histórico es evidente en el rap palestino y, sin lugar a dudas, la riqueza de la escena rap en Palestina está muy ligada a la realidad social y política de la región. En el caso de la tercera, no se ha observado un profundo arraigo de posturas derrotistas y apolíticas en el rap palestino, aunque sí se han analizado cambios de tendencias interesantes. Para confirmar estas hipótesis, se han conseguido los objetivos planteados en la presente memoria. La concreción de todas estas afirmaciones puede ser consultada en las Conclusiones del TFG.

TRABAJO FIN DE GRADO

*A todas las personas que han estado ahí.
A la incansable lucha del pueblo palestino.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: PRESENTES Y FUTUROS	1
1. VERSOS Y RESISTENCIA: AL-RĀB AL-‘ARABĪ	4
2. WA JAWF AṬ-ṬUGĀTI MIN AL-UGNIYYĀT	6
2.1. La canción política palestina: un breve recorrido histórico	6
2.2. La lucha política, la cuna del rap árabe.....	10
2.2.1. Antecedentes: Oslo y el fracaso de la paz.....	11
2.2.2. La vuelta a las armas: la Segunda Intifada.....	16
2.3. La sangre que permanece: DAM y el nacimiento del rap palestino	19
2.4. Rimas en femenino.....	23
2.4.1. Arabeyat	24
2.4.2. Ettijah	26
2.5. Hijos de la derrota: BLTNM.....	30
2.5.1. Shabjdeed	31
2.5.2. Daboor.....	34
CONCLUSIONES	41
BIBLIOGRAFÍA.....	44
ANEXOS.....	49
Anexo I: fragmentos de canciones y sus traducciones.....	49
Anexo II: lista de topónimos	55

INTRODUCCIÓN: PRESENTES Y FUTUROS

*«Le monde de demain quoi qu'il advienne nous appartient
La puissance est dans nos mains, alors écoute ce refrain...»*

NTM – Le monde de demain

«Je pense pas à demain, parce que demain c'est loin»

IAM – Demain c'est loin

La cultura también es política. Nacidas de las propias contradicciones de nuestras sociedades, las expresiones culturales reflejan esas tensiones y juegan un papel importante en el desarrollo de los conflictos sociales y políticos. Alrededor de cualquier sistema político y económico se genera una superestructura cultural hegemónica que defiende y justifica el *statu quo* y, por lo tanto, refleja los intereses de las clases sociales que ostentan el poder. Sin embargo, el filósofo Theodor Adorno (2004: pp. 122-123) ha llegado a considerar que toda cultura, por su propia naturaleza que «señala más allá del sistema de autoconservación de la especie», contiene siempre, «frente a todo lo existente, frente a todas las instituciones, un momento crítico». Este momento crítico se manifiesta de forma evidente en los momentos en los que la lucha de clases se juega en el plano cultural y las clases desposeídas, portadoras de la crítica más devastadora, de la negación más radical, desarrollan expresiones culturales contrahegemónicas: se arman con pinturas, versos y partituras para expresar sus aspiraciones y apuntalar la construcción de nuevos futuros. Estas expresiones, más allá de conformarse con el abstracto «momento crítico» de toda cultura, dan un paso al frente y ponen a este al servicio de la transformación social.

El nacimiento del *hip hop* es un claro ejemplo de la aparición de una de estas culturas contrahegemónicas. A mediados de los años 70 del siglo pasado, y especialmente a lo largo de los años 80, surgen en el seno de la comunidad afroamericana del Bronx numerosas expresiones culturales que terminarán por conformar lo que se conoce como *hip hop*. Los grafitis en los muros de los barrios, los experimentos sonoros de los *DJ*, los movimientos imposibles del *break dance* y las rimas de los *rappers* conformarán una subcultura que

terminará por proyectarse a todo el mundo. Los años 80, marcados por los gobiernos de Reagan y la ofensiva del neoliberalismo contra las comunidades más desfavorecidas marcarán el desarrollo del *hip hop* y su profundo contenido político. En los guetos y los barrios de clase trabajadora más marginados de los EEUU, la juventud afroamericana y puertorriqueña empezó a rimar sobre la realidad de su día a día: desigualdad, exclusión, racismo y violencia. Así, el rap se convirtió rápidamente en un vehículo de contestación y lucha política: el discurso de los oprimidos ahora se cantaba en versos. Y precisamente este carácter político ha sido siempre la punta de lanza de la expansión y el desarrollo de este género. Los guetos afroamericanos y la *banlieue* francesa (primer lugar en el que desembarcó el rap desde los EEUU) (Prévos, 2006: p. 714) tenían una cosa en común: miseria capitalista, represión estatal y una juventud que no estaba dispuesta a agachar la cabeza¹. Las fricciones sociales y políticas impulsan la ruptura cultural, la creación de algo nuevo, como señalaba Adorno (2004: p. 127): «Cuanto más libremente de fricciones se adapta [la conciencia] a la realidad, tanto más se la desanima a ir más allá de lo que en su momento es».

De esta manera, el rap ha estado íntimamente ligado a la política y a las aspiraciones de las clases populares desde su nacimiento y, por lo tanto, siempre ha estado marcado por una relación entre presente y futuro, estructurando una crítica del statu quo y una perspectiva emancipadora al mismo tiempo. Sin embargo, sabemos bien que en este mundo dominado por el capital pocas cosas escapan a la mercantilización, y el rap no es una excepción. Autores como el crítico cultural y pensador británico Mark Fisher (2016: pp. 32-34) analizan que gran parte de la música rap ha sido absorbida por las lógicas del capital, convirtiendo su contenido negativo en la pura exposición de una «realidad» *hobbesiana* e ineludible que, en última instancia, acepta los límites impuestos por el capitalismo y olvida cualquier tipo de posibilidad emancipadora.

¹ Para conocer más sobre el nacimiento y el desarrollo del rap en los EEUU, se recomienda el libro *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, de Jeff Chang (2005). En el caso de Francia, se recomienda el artículo *The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s*, anteriormente citado y escrito por André J. M. Prévos (2006).

Sin embargo, debemos entender que el rap palestino (principal objeto de estudio de este Trabajo Fin de Grado, en adelante TFG) se desarrolla en el seno del conflicto político más desgarrador de todo el mundo árabe, un conflicto que ha marcado la historia del siglo XX y que sigue condicionando el presente del pueblo palestino. La Resistencia Palestina, en el plano cultural, se enfrenta a un proyecto de erradicación y de borrado sistemático del pasado que une a los palestinos como pueblo. Este proyecto, pilar fundacional del sionismo, se presentó de forma cristalina en las palabras de la primera ministra israelí Golda Meir: «No existe el pueblo palestino» (Tawil-Souri, 2011: p. 470). Es por esto por lo que el autor Tawil-Souri (2011: p. 479) pone de manifiesto la imposibilidad de separar la cultura palestina (y los trabajos que la toman como objeto de estudio) de la política ya que, mientras el pueblo palestino se enfrenta a este borrado cultural, su cultura será necesariamente contracultura y sus estudios culturales, «estudios contraculturales». Así, será necesario analizar con prudencia hasta qué punto se podrán aplicar los análisis del rap estadounidense de Fisher al rap palestino.

Partiendo de las premisas anteriormente mencionadas, se intentará realizar un estudio de la relación entre el rap palestino, las «fricciones» sociales y políticas del contexto sociopolítico palestino y la Resistencia Palestina (enfrentada a la ocupación y al borrado cultural) a través de la obra diversos artistas. Para ello, se desarrollarán una serie de apartados que son detallados en la Memoria de este TFG. Este trabajo pretende encuadrarse en los «estudios contraculturales» palestinos, recogiendo y plasmando la realidad de una parte de la escena cultural palestina, y responde a una falta de investigación en el ámbito de la canción política palestina, señalada por autores como Joseph Massad (2001: p. 22).

1. VERSOS Y RESISTENCIA: *AL-RĀB AL-‘ARABĪ*

El rap árabe nace y se desarrolla principalmente a lo largo de los años 90, sin embargo, podemos trazar su trayectoria y sus antecedentes hasta los 70 y los 80. Por ejemplo, el género musical magrebí *rai* sirvió como influencia a muchos de los pioneros del rap árabe y, ya en los años 80, la organización Zulu Nation había tenido contacto con diversos países árabes (Gana, 2012: p. 29). Este grupo, conformado por numerosos artistas internacionales, buscaba expandir la cultura del *hip hop* y su mensaje pacifista y solidario.

Para entender el nacimiento de un rap propiamente árabe a lo largo de los años 90 tenemos que tener en cuenta dos cuestiones importantes. En primer lugar, tal y como hemos expuesto anteriormente, el rap es un género musical estrechamente relacionado con la contestación política frente a la desigualdad y la opresión. De hecho, para autores como Nouri Gana (2012: p. 27), la expansión del rap y del *hip hop* no se puede explicar simplemente en el marco de un proceso de globalización de la cultura norteamericana y occidental. Para él, esta expansión responde principalmente a las raíces multiculturales del propio *hip hop* y a la universalidad de la lucha por la emancipación, nacida de la tradición revolucionaria y anticolonial. Así, el rap se abrirá camino a través de las reivindicaciones de las clases populares del mundo árabe y de sus luchas frente a los abusos de Estados como el marroquí o el egipcio. Sin embargo, la cuestión política que ha marcado más profundamente el mundo árabe contemporáneo es, sin ninguna duda, la creación del Estado de Israel y la ocupación de Palestina. Y, por lo tanto, es en Palestina donde se forja con mayor ímpetu, al calor de la Segunda Intifada, una poderosa escena musical de rap árabe. Además, en numerosos grupos de rap árabe se observa la clara influencia de la teoría política revolucionaria y de militantes antirracistas históricos como Malcom X (Salloum, 2008). Por tanto, podemos decir que el rap árabe nace al calor de la lucha política concreta y de la tradición histórica de la teoría crítica y revolucionaria.

Un elemento importante que también debemos tener en cuenta para entender, concretament, la vibrante escena de rap árabe palestina es la propia tradición cultural e intelectual palestina. Esta tradición, también cultivada al calor de la Resistencia Palestina, está

conformada por la obra de importantísimos poetas (como Mahmud Darwish, Kamal Naser, Samih al-Qāsim, Murid al-Barguti, Fadwa e Ibrahim Turqan, Tawfiq Zayyad), escritores (como Gasan Kanafani, Edward Said o Adania Shibli), músicos y cantantes (como Michel Baklouk Merhej o Kamilya Jubran), pintores (como Nayi al-Ali o Ismail Shammout), cineastas (como Michel Khleifi, Emad Burnat o Annemarie Jacir), y un largo etcétera. Culturas así de ricas son las que más posibilidades tienen de dar paso a lo nuevo, a expresiones culturales vanguardistas, tal y como explicaba Adorno (2004: p. 127): «Sólo donde lo que ha sido es suficientemente fuerte para dar forma a las fuerzas del sujeto y enfrentarse a ellas a la vez, parece posible la producción de lo aún no sido».

Por otra parte, también debemos tener en cuenta los puntos de confluencia entre el mundo árabe y lo que podríamos llamar cultura occidental. Aunque entendamos la universalidad de la emancipación como principal causa de la proyección global del rap, es evidente que los procesos migratorios y la diáspora árabe funcionaron como catalizadores de la cultura *hip hop*. Prueba de ello son los numerosos grupos de rap francés que contaban con componentes de origen árabe, como es el caso de IAM; o artistas que regresaron de la diáspora, como el libanés Rayess Bek (Puig, 2009: p. 153). Además, la democratización de internet a partir de la mitad de los años 90 y los 2000 facilitará cada vez más la aparición de este tipo de confluencias, lo que ayudará al *hip hop* a llegar a todos los rincones del mundo.

2. *WA JAWF AṬ-ṬUGĀTI MIN AL-UGNIYYĀT*

En el siguiente punto desarrollaremos los elementos principales que componen este trabajo. Empezaremos haciendo un recorrido histórico por la canción política palestina, seguiremos exponiendo el contexto histórico que marcó el nacimiento del rap en Palestina y, finalmente, analizaremos concretamente la obra (gracias a la traducción de diferentes fragmentos de las canciones) de un grupo representativo de artistas.

2.1. La canción política palestina: un breve recorrido histórico

"إذا صوتي قوي, رح منعمل فلسطين بالموسيقى"

كمال خليل

«Si mi voz es fuerte, construiremos Palestina con música»

Kamal Jalil

El artista Kamal Jalil le dijo la frase con la que abrimos este apartado al investigador y etnógrafo David A. McDonald (2013: p. 38) antes de subir al escenario y, con ella, expresó perfectamente el contenido de la categoría de «canción política palestina». La voz capaz de construir Palestina no responde a ningún estilo musical concreto, sino que se encuadra en un «uso consciente [...] al servicio de un proyecto más amplio de autodeterminación palestina» (McDonald, 2013: pp. 5-6). Del mismo modo, es innegable que la música, en la línea de lo que señalábamos anteriormente, ha jugado históricamente un papel de gran importancia en la política y la movilización de las masas (Massad, 2003: p. 21). De esta manera, el *hip hop*, al igual que las marchas militares o la música folk, puede ser parte de la tradición de la canción política palestina y, por lo tanto, ser analizado como un elemento constituyente de la Resistencia Palestina. Sin embargo, antes de profundizar en el análisis de este género en concreto, desarrollaremos brevemente en el siguiente apartado la historia de la producción musical palestina que se ha erigido contra la ocupación. Este recorrido por la canción política

palestina nos permitirá contextualizar más adelante algunas de las características del rap palestino.

En primer lugar, debemos destacar que la cultura y la canción palestina tienen una historia que desborda con creces el marco del conflicto y la guerra árabe-israelí y palestino-israelí. Sin embargo, es verdad que la Nakba², la creación del Estado de Israel y la puesta en marcha del proyecto sionista (que, tal y como comentábamos anteriormente, en muchos sentidos es un proyecto de borrado cultural e histórico) infundirán, a partir de 1948, a la cultura palestina un claro carácter político. Cuando se lucha por la supervivencia, cualquier expresión que reivindica la existencia propia se convierte en una expresión política, una expresión de resistencia.

Sin embargo, la canción política palestina, o más bien la canción política sobre Palestina, se desarrolla intensamente por primera vez de la mano del proyecto panarabista³, representado en aquel momento por la figura de Gamal Abdel Nasser (1918-1970) en Egipto. Durante los años 50 y 60, El Cairo fue el centro cultural más importante del Mašriq e incluso de todo el mundo árabe (Massad, 2003: p. 22). El apoyo del Estado *nasserista* a la producción cultural nacional propiciaría esta situación. Así, además de la liberación de Palestina, el socialismo egipcio y la unidad del mundo árabe serían los temas principales de esta música, producida por compositores como Abd al-Wahhab. El anticolonialismo es un pilar temático en estas canciones y la situación del pueblo palestino se encuadra en él del mismo modo que

² La Nakba (la «catástrofe») es un término con el que se hace alusión a la expulsión de la población árabe de Palestina tras la creación del Estado de Israel en el año 1948. Las primeras escaramuzas producidas después del anuncio del Plan de partición de 1947 escalarían a medida que el ejército británico se retiraba de la región tras la independencia del Estado judío. A lo largo de esta etapa (que constituye la primera guerra árabe-israelí, debido a la participación de algunos Estados de la Liga Árabe), el conflicto albergaría un proyecto sistemático de limpieza étnica puesto en práctica por las milicias sionistas y que terminaría con la expulsión de entre 75 000 y 80 000 palestinos y la destrucción de numerosas aldeas y pueblos (Ramos, 2020: pp. 69-96).

³ El panarabismo es una ideología que busca constituir una única unidad política en la que se integren todos los países árabes. Sus principales representantes serán los partidos *Baaz* y la República Árabe Unida de Nasser (1958-1961) (López, 1997: pp. 201-215).

la del pueblo argelino⁴. Sin embargo, a pesar de dichas temáticas, la forma de estas canciones seguiría estando marcada por la influencia occidental, un hecho que autores como Massad (2003: p. 23) analizan como una reminiscencia colonial. Por último, es necesario señalar que la liberación palestina es tratada en esta época como un proyecto político-militar que se alcanzaría más pronto que tarde.

La derrota de los Estados árabes en la Guerra de junio de 1967 (conocida como la Guerra de los Seis Días)⁵ supondría un golpe mortal para el *nasserismo* y el panarabismo. Del mismo modo, esta derrota se vería reflejada en la producción musical. La lucha por la liberación palestina se quedaba huérfana al ver cómo se esfumaban las esperanzas anticoloniales del panarabismo, la ideología que había estructurado su actividad política hasta el momento. En primer lugar, este hecho llenará a la canción política de lamentos y desesperación. Artistas como Fairuz o los hermanos Rahbani tomarían el relevo a la producción egipcia, ahora en decadencia (Massad, 2003: p. 25). Es importante recalcar que, en esta época, la canción política palestina se produce para la diáspora palestina, haciendo hincapié en la realidad de los refugiados y los desplazados. A pesar de ello, a raíz del inicio de la ocupación de Cisjordania, al-Quds Este (Jerusalén Este)⁶ y Gaza, algunas canciones empezarían a dirigirse a los palestinos de los Territorios Ocupados (como, por ejemplo, la canción de Fairuz *Šawāri‘ al-Quds al-‘Atīqa*). Los palestinos del 48 seguirán quedando totalmente excluidos de estas canciones. En general, el pueblo palestino seguirá siendo principalmente el objeto de esta canción política palestina, y no un sujeto activo en su producción.

⁴ En aquel momento, Argelia se encontraba bajo el dominio colonial francés y, en el año 1954, se iniciaría la guerra de liberación argelina. En 1962, la guerra terminaría con la victoria del Frente de Liberación Nacional (جبهة التحرير الوطني) y la independencia del país (López, 1997: pp. 244-248).

⁵ La Guerra de junio de 1967 se inició, tras una situación de gran tensión y movilización militar en la región, con el ataque del Estado israelí a los aeropuertos de la aviación egipcia el 5 de junio. El día 10, la guerra terminó y el ejército israelí había ocupado el Sinaí, los Altos del Golán y los actuales Territorios Ocupados. Para ampliar información y entender la profundidad de las consecuencias de la Guerra se recomiendan los primeros capítulos del libro *El miedo a la paz: de la Guerra de los Seis Días a la Segunda Intifada* (Álvarez-Ossorio, 2001), citado en numerosas ocasiones en este trabajo.

⁶ Todos los topónimos árabes que aparecen transliterados se encuentran recogidos por orden alfabético en el Anexo II, junto con su nombre usual en castellano y sus equivalencias en árabe (y hebreo en caso de que exista).

La reestructuración político-militar de la resistencia árabe-palestina a la creación del Estado de Israel, impuesta por la derrota de 1967, daría paso a una resistencia guerrillera inspirada en los movimientos de liberación nacional y dirigida principalmente por refugiados palestinos desde países como Líbano, Siria y Jordania. Estas guerrillas, ligadas a organizaciones como Fath⁷ y el Frente Popular para la Liberación de Palestina (FPLP)⁸ (todas ellas encuadradas en la recién nacida Organización para la Liberación de Palestina, la OLP), arrancarían algunas victorias a las Fuerzas de Defensa de Israel (FDI). Victorias como la de al-Karāma (1968) asentarían políticamente a estas organizaciones y a los fedayines (فدائيين) en la OLP y devolverían la esperanza a la Resistencia. Esto se vería reflejado en numerosas canciones dedicadas a los fedayines y a la lucha armada, interpretadas por artistas reconocidos al igual que por nuevos cantantes y compositores más alternativos, como Sheikh Imam Eissa o el grupo al-Firqa al-Markaziyya. A lo largo de estos años, los palestinos de los Territorios Ocupados cobrarán mucha importancia en la producción musical e incluso los palestinos del 48 empezarán a aparecer en las letras de las canciones. También es importante recalcar que la poesía de autores como Darwish o al-Qasim comenzará a estar muy presente en la música (Massad, 2003: p. 34)⁹.

A partir de los años 2000, marcados por la Segunda Intifada y un progresivo estancamiento de la situación de la población palestina en el Estado de Israel y los Territorios Ocupados, cierta producción musical ha decidido reapropiarse nostálgicamente de la música de los años 50 (Massad, 2003: p. 36). Estas canciones, producto de un desarme político y de una situación de desorientación, tal vez ya no puedan considerarse políticas en el sentido del

⁷ Fath (حركة التحرير الوطني الفلسطيني) es una organización nacionalista, influenciada por el *nasserismo* y caracterizada por una política muy pragmática que lucha por la liberación de Palestina. A raíz de la derrota de 1967, su estrategia guerrillera inspirada en la guerra de liberación argelina le permitiría constituirse como una de las principales organizaciones de la OLP y de la Resistencia Palestina. Una posición que mantendría durante la creación de la AP y que continúa en la actualidad (Álvarez-Ossorio, 2001).

⁸ El FPLP (الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين), fundado en 1967, es una organización de tradición panarabista, marxista y revolucionaria que defiende la liberación de Palestina. Para ello, la organización hace hincapié en la necesidad de la lucha armada popular para la consecución de sus objetivos en los que se encuadran, además de la liberación del territorio nacional, el establecimiento de gobiernos revolucionarios, la caída de los regímenes árabes reaccionarios y el fin del imperialismo (Álvarez-Ossorio, 2001: pp. 56-58).

⁹ Esta cuestión podrá ser tratada con mayor profundidad en próximos trabajos realizados en el marco de la Beca de Iniciación a la Investigación de la que soy beneficiario.

que hablábamos anteriormente. ¿Responden a un proyecto de rearticulación de la Resistencia Palestina? ¿O únicamente reflejan un statu quo de incapacidad? Sin embargo, la Segunda Intifada también dará paso al *hip hop* palestino, objeto de este trabajo y, en muchas ocasiones, de un profundo carácter político (que hemos señalado anteriormente y en el que profundizaremos a lo largo de los siguientes apartados).

A modo de conclusión, podríamos señalar dos cuestiones de gran interés. En primer lugar, se observa claramente en el desarrollo de la canción política palestina la relación directa que se establece entre la producción cultural que se siente parte de un proyecto político y el desarrollo histórico de dicho proyecto. Esta relación es íntima por la naturaleza de este tipo de producción, pero nos permite aproximarnos a las mediaciones que se producen entre la política y la cultura. En segundo lugar, observamos que en la producción cultural y musical palestina se refleja claramente la relación entre la población palestina en los territorios de la Palestina histórica y la diáspora palestina. Ambos grupos han tenido una relevancia diferente en las diversas etapas del conflicto y en la estructuración de la Resistencia Palestina: desde un segundo plano general marcado por el protagonismo inicial de los Estados árabes en las guerras árabe-israelíes, hasta el rol central de la población de los Territorios Ocupados desde la creación de la Autoridad Palestina (AP) y los conflictos entre Fath y Hamas¹⁰, pasando por el enorme peso de la diáspora y la población refugiada en los años dorados de la OLP y la resistencia guerrillera.

2.2. La lucha política, la cuna del rap árabe

Palestina, la herida abierta del mundo árabe, fue la cuna del rap árabe. En concreto, tal y como hemos señalado anteriormente, fue la Segunda Intifada la que impulsó

¹⁰ Hamas (حركة المقاومة الإسلامية) es una organización islamista creada por la sección palestina de los Hermanos Musulmanes durante el inicio de la Primera Intifada. Hasta este momento, el movimiento islamista había estado siempre en un segundo plano del conflicto; sin embargo, en 1987 se produce un salto a una acción mucho más militante. Los planteamientos ideológicos de la organización, caracterizados por entender la lucha contra el Estado Israelí como una lucha entre el Bien y el Mal y por una defensa férrea de la lucha armada, han llevado a esta organización a la primera plana de la Resistencia y de la política palestina (Álvarez-Ossorio, 2001: pp. 176-179).

definitivamente y politizó profundamente al incipiente rap palestino. Por ello, antes de centrar nuestra atención en los principales exponentes del rap palestino, es imprescindible analizar su contexto histórico-político y lo que supuso este periodo para la Resistencia Palestina.

2.2.1. Antecedentes: Oslo y el fracaso de la paz

La Segunda Intifada, o Intifada de al-Aqsa, estalla en el mes de septiembre del año 2000. Impulsada por diversas organizaciones de la OLP, este levantamiento militar responde principalmente al fracaso de la negociación y de los Acuerdos de Oslo. Este «proceso de paz» nació de un contexto internacional relativamente favorable para Palestina y la OLP después de la Primera Intifada (1987-1993) y la Declaración de Argel (1976), el cual empujó al Estado de Israel a sentarse a la mesa de negociación y a la OLP a plantear una táctica política más pragmática. Sin embargo, es importante recalcar que entre ambas partes seguía existiendo una profunda desigualdad, tanto a nivel político, militar y económico, como en el ámbito internacional, marcado por la caída de la Unión Soviética y la supremacía estadounidense. Esto obligaba al pueblo palestino a lanzarse al barro de las negociaciones aceptando esta desigualdad o a mantenerse totalmente al margen a la espera de un cambio en la correlación de fuerzas (Álvarez-Ossorio e Izquierdo, 2007: p. 39). Finalmente, la OLP se inclinó por la primera opción y asumió todos los riesgos que esta conllevaba.

En 1993 y 1995 se firmaron los conocidos Acuerdos de Oslo (Oslo I y Oslo II) por parte de la OLP y el Estado de Israel, los cuales darían lugar a la creación de la Autoridad Palestina (AP). Después de varios meses de negociaciones secretas entre la central palestina y el gobierno laborista de Isaac Rabin, el 13 de septiembre de 1993 se firmó la Declaración de Principios sobre los acuerdos interinos de autonomía, conocida como Acuerdo de Oslo I. El Acuerdo no era más que una declaración de principios, es decir, en ningún momento implicaba el fin del conflicto o el reconocimiento por parte del Estado de Israel de un Estado palestino (Álvarez-Ossorio, 2001: p. 206). Oslo I establecía la intención de crear un autogobierno interino durante un período transitorio de cinco años en parte de los Territorios Ocupados, basado en los planteamientos de los Acuerdos de Camp David de 1978, totalmente favorables a la postura israelí (autonomía en lugar de independencia, el esquema de «paz a

cambio de territorios», la separación población-tierra, el no regreso a las fronteras de 1967, etc.). De esta manera, a pesar de que la OLP consideraba haber aceptado un «compromiso histórico» para dar un paso necesario hacia la creación de un Estado palestino, el proceso de Oslo nació apuntalando la profunda desigualdad entre las partes. Oslo I daba un marco legal a la ocupación israelí, lo que permitía al Estado judío controlar en todo momento el proceso, teniendo la posibilidad de desplegar una política de hechos consumados para imponer sus criterios (Álvarez-Ossorio, 2001: pp. 207-208).

Oslo II se firmaría dos años después, el 28 de septiembre de 1995, después de una serie de acuerdos en materia de seguridad y economía y la retirada de las FDI de ciudades como Gaza o Arīḥa (Jericó). El segundo acto de los Acuerdos estuvo marcado por la división funcional de Cisjordania en tres zonas: la zona A, controlada civil y policialmente por la AP (un 3 % del territorio); la B, controlada civilmente por la AP y militarmente por el Estado de Israel (24 %); y la C, controlada exclusivamente por el Estado de Israel (73 %). La AP nacía así con el control del 3 % de Cisjordania, un territorio dividido, «islotes en un océano israelí» (Álvarez-Ossorio, 2001: p. 214-215). Sin embargo, el estatuto definitivo de la AP quedaría relegado a una fase posterior del proceso.

El desequilibrio que marcó las negociaciones y los Acuerdos dio paso a una situación en la que el Estado de Israel seguía teniendo el control absoluto de todo el proceso a cambio de concesiones menores: un tímido repliegue totalmente enmarcado en sus objetivos de separar población y tierra y el reconocimiento de la OLP como representante legítima del pueblo palestino (Álvarez-Ossorio e Izquierdo, 2007: p. 43). Mientras tanto, la OLP hizo concesiones de principio desde el inicio de las negociaciones en la Conferencia de Madrid el año 1991, cuando, por ejemplo, aceptó la imposición israelí de integrar a los representantes palestinos en la delegación jordana. Es importante destacar que la central palestina dio su brazo a torcer en innumerables cuestiones a pesar de tener las resoluciones de la ONU a su favor (resoluciones 181, 194, 242 y 338). Sin embargo, los Acuerdos también destacaron por la imposición de nuevos principios que sustituyesen a las resoluciones, todos ellos alineados con los intereses israelíes. Así, podemos concluir que el Estado de Israel aprovechó en todo momento este desequilibrio para imponer sus posturas y evitar una salida igualitaria del

conflicto, lo que terminaría provocando el fracaso de los Acuerdos y del camino de la negociación. Como pensaba Edward Said, los acuerdos no fueron más que «un Versalles palestino» (Ramos, 2020: p. 173).

A parte de los problemas estructurales de los Acuerdos que acabamos de señalar, los años en los que se desarrolló el proceso de paz estuvieron marcados por una serie de factores que debemos tener en cuenta para analizar su fracaso final.

Podríamos empezar por señalar que el gobierno israelí estuvo dirigido, entre los años 1995 y 2000, por cuatro primeros ministros diferentes: Isaac Rabin, Shimon Peres, Benjamin Netanyahu y Ehud Barak. Isaac Rabin, propulsor de Oslo, fue asesinado por el extremista judío Yigal Amir el 4 de noviembre de 1995. A pesar de las clarísimas limitaciones de Oslo y de su cercanía a los intereses israelíes, una parte importante de la sociedad israelí los rechazaba, en especial los colonos asentados en los Territorios Ocupados. El traumático magnicidio sacaría a la luz la fractura existente en la sociedad israelí y el carácter intrínsecamente violento de los colonos y del proyecto sionista llevado hasta sus últimas consecuencias.

Shimon Peres tomó el relevo del ejecutivo israelí y se vio obligado a afrontar la fractura social abierta por Oslo. A la sombra de la figura de Rabin, el gobierno de Peres fue incapaz de controlar la situación y su gestión fue desastrosa. Podemos destacar tres acontecimientos que marcaron el fracaso de la legislatura laborista: el bloqueo al repliegue israelí en al-Jalīl (Hebrón), una acción mediante la cual se incumplió Oslo II y se cedió a la voluntad de una minoría de colonos atrincherados en la ciudad; la masacre de 106 civiles en la ciudad libanesa de Qānā durante las operaciones contra Hizbulah (حزب الله) en el sur del Líbano; y el asesinato del líder de las Brigadas Izz al-Din al-Qassam (كتائب الشهيد عز الدين القسام)¹¹, Yahya Ayash, el cual provocaría una oleada de atentados que afectaría muy negativamente al gobierno (Álvarez-Ossorio, 2001: pp. 235-238).

¹¹ Brazo armado de Hamas.

Todo esto dejaría la puerta del ejecutivo abierta al Likud (el principal partido sionista de derechas y contrario a Oslo) y a su candidato, Benjamin Netanyahu. Esta victoria marcó un antes y un después en el proceso de paz, puesto que implicó la sustitución del principio de «territorios a cambio de paz» por el de «paz con seguridad». La seguridad y el reconocimiento de Cisjordania y Gaza como parte de la Tierra de Israel (y, por lo tanto, el desarrollo de la colonización) serían las prioridades del nuevo primer ministro (Álvarez-Ossorio, 2001: pp. 249-251). Así, la paz quedaba en un segundo plano y el ejecutivo se comprometió exclusivamente a terminar de ejecutar lo acordado en Oslo, sin ninguna intención de continuar con el proceso. Ejemplo de ello fue la rápida suspensión del Protocolo de Hebrón (al-Jalīl) y del Memorándum Wye, los dos únicos «avances» de esta época.

En 1999, el desastroso balance del gobierno del Likud con respecto al proceso de paz y la inestabilidad del gobierno, debida a las presiones de los partidos religiosos, devolvieron el ejecutivo a los laboristas de la mano de Ehud Barak. El proceso fue retomado a través del Memorándum de Šarm al-Šayj, que planteaba un nuevo repliegue israelí. Sin embargo, el acto principal de este período fue la cumbre conocida como Camp David II, en la cual el ejecutivo israelí pretendía cerrar definitivamente el proceso de paz. Sin embargo, las limitaciones de la propuesta israelí se evidenciaron rápidamente. En primer lugar, el hecho de convocar la cumbre sin dejar tiempo para que la delegación palestina estudiase la propuesta parecía seguir el esquema de un ultimátum (Ramos, 2020: p. 176). Hay que reconocer que, por primera vez, cuestiones como el estatuto de al-Quds y los refugiados palestinos, hasta ahora excluidas de cualquier negociación, estuvieron sobre la mesa. Sin embargo, el contenido general de la propuesta reproducía los mismos errores de Oslo, puesto que esta respondía únicamente a las posturas israelíes y seguía sin buscar una verdadera solución a «la desposesión palestina y la ocupación israelí» (Álvarez-Ossorio, 2001: p. 287). Como explican Izquierdo y Álvarez-Ossorio (2007: pp. 52-53), el «gobierno laborista israelí no fue capaz de ofrecer una solución definitiva basada en el Derecho internacional y las aspiraciones palestinas», ofreciendo exclusivamente la creación de un Estado inviable y, por lo tanto, la continuación de una ocupación encubierta. Sin embargo, es importante señalar que, ante la opinión pública israelí

y occidental, la propuesta del Estado judío fue presentada como una «oferta generosa» de Barak (Ramos, 2020: p. 176).

Paralelamente, en el campo palestino, es importante analizar las condiciones en las que nació la AP y su desarrollo inicial. Limitada estructuralmente por las imposiciones israelíes y por la ocupación, la AP dependerá desde su inicio de las ayudas económicas extranjeras y de su «socio de paz», el propio Estado de Israel. Por otra parte, se verá enfrentada a la oposición de las fuerzas políticas contrarias a Oslo: por un lado, las organizaciones de tradición marxista como el FPLP o el FDLP (Frente Democrático para la Liberación de Palestina)¹² y, por otro, las organizaciones islamistas como Hamas y Yihad Islámica. Este hecho se evidenció con el boicot de todas estas organizaciones a las elecciones al Consejo Legislativo (CL). La aplastante victoria en las elecciones de 1996 de Fath y Arafat podría confirmar la opinión de autores como Glenn E. Robinson, que habían señalado que «las elecciones fueron diseñadas para asentar el poder político de Arafat y sirven más para consolidar su autoridad que para democratizar la AP» (1997: p. 195).

La AP, desde sus inicios, estará marcada por graves limitaciones democráticas. La reestructuración del poder entre las élites locales de los Territorios Ocupados y las élites de la diáspora encuadradas en la OLP se caracterizó por el desarrollo de redes clientelares y de un «triángulo de acomodamiento» entre los líderes de Fath, la burocracia y las élites sociales. Esta reorganización intentaría, sin mucho éxito en algunos casos, arrinconar a los líderes de la Primera Intifada y a la oposición (Álvarez-Ossorio, 2001: pp. 222-234). La estructura de la AP dio pie a la proliferación de la corrupción y a conflictos entre su burocracia y los elementos más críticos del CL (Álvarez-Ossorio, 2001: pp. 261-263).

La democracia en los Territorios Ocupados se vio aún más coartada por la imposición israelí de la «paz con seguridad» (tal y como hemos señalado anteriormente, a partir del gobierno de Netanyahu), que responsabilizaba a la AP de la lucha armada y de los ataques

¹² El FDLP (الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين) nace de una anterior escisión del FPLP dirigida por Nayef Hawatme y que se produjo a raíz de las acciones armadas que desembocarían en el Septiembre Negro en Jordania, mencionado más adelante en el presente trabajo (Álvarez-Ossorio, 2001: p.58).

contra población civil de algunas organizaciones de la Resistencia Palestina. Dado que el avance de las negociaciones estaba condicionado al fin de estas operaciones terroristas, la AP desplegó su aparato represivo contra dichas organizaciones, especialmente las islamistas, registrándose así «un deterioro progresivo de los derechos humanos en los territorios autónomos» (Álvarez-Ossorio, 2001: p.235).

En conclusión, el proceso de Oslo acabaría fracasando estrepitosamente, ahogado en una serie de factores que encenderían la mecha de la Segunda Intifada. En primer lugar, durante todo el proceso se evidenció que el Estado israelí nunca tuvo la intención de permitir la creación de un Estado palestino viable. Para evitarlo, aprovechó la correlación de fuerzas militar e internacional para imponer un marco desigual a lo largo de todo el proceso de paz y desarrolló una política de hechos consumados para comprometer cada vez más la viabilidad de la independencia palestina (sobre todo, a través de la intensificación de la colonización en los Territorios Ocupados). En lo que respecta a Palestina, la OLP y, posteriormente, la AP se vieron obligadas a seguir el ritmo impuesto por los israelíes, lo que empujó a ciertas facciones de la Resistencia Palestina a rechazar el proceso e incluso a intensificar la lucha armada. La AP, estructuralmente burocratizada y con tendencias autoritarias, tampoco ayudaría a que el pueblo palestino pudiese encontrar una salida entre esta negociación truncada y las armas. Para los palestinos, quedó claro que la negociación, por sí sola, no bastaría (Pressman, 2003: p. 130). Una nueva escalada militar se cernía sobre Palestina.

2.2.2. La vuelta a las armas: la Segunda Intifada

El 28 de septiembre del año 2000, Ariel Sharon, líder del Likud, se paseó por la Explanada de las Mezquitas escoltado por efectivos de la Policía de Israel. Con este «paseo» tan electoralista, Sharon pretendía dejar claro su compromiso con la soberanía israelí de la Explanada y de al-Quds y reforzar su posición en el Likud frente a su rival, el ex primer ministro Netanyahu (Pressman, 2003: p. 118). Sin embargo, en un contexto de tensión en el que el proceso de paz hacía aguas por todos lados, esta provocación fue la gota que colmó el vaso.

Las protestas recorrieron las ciudades palestinas y la mecha de la intifada volvió a encenderse. A pocos días del inicio de las manifestaciones, a pesar de que el uso de armas de fuego todavía no se había extendido, un terrible suceso marcaría profundamente la incipiente Segunda Intifada: el asesinato de Muhammad al-Durra. Un grupo de periodistas franceses grabaron a Muhammad y a su padre atrapados en el fuego cruzado entre las FDI y fuerzas de seguridad palestinas. Los disparos acabaron con la vida del niño y las imágenes dieron la vuelta al mundo. Independientemente de que este suceso ha suscitado mucha controversia y de que el desarrollo de los hechos sigue sin estar totalmente aclarado, las imágenes se convertirían en un símbolo para la Resistencia Palestina (Ron, 2006: p. 47).

La respuesta israelí fue fulminante durante los primeros momentos de la Intifada. A lo largo de los tres primeros meses, frente a las 40 víctimas israelíes, la ofensiva bélica de las fuerzas de ocupación acabaría con la vida de más de 300 palestinos. El grado de violencia de la respuesta militar israelí también se evidenció en el uso de armamento pesado y la puesta en práctica en territorio palestino de las tácticas utilizadas por las FDI contra Hizbulah en el sur del Líbano (Álvarez-Ossorio, 2001: p. 290-291).

Sin lugar a dudas, este sería el punto de partida de la escalada de violencia y de la militarización de la Segunda Intifada. Sin embargo, la Primera también fue duramente reprimida por el Estado israelí y, a pesar de ello, el levantamiento popular de 1987 nunca alcanzó el grado de militarización de la Intifada de al-Aqsa. Así, hay otros factores a tener en cuenta.

En primer lugar, debemos señalar la conclusión principal que la Resistencia y el pueblo palestino habían extraído de todo el Proceso de Oslo y del fracaso de Camp David II: la negociación no es suficiente, es necesario modificar la correlación de fuerzas. La revuelta no fue exclusivamente un acto reflejo, sino que también fue impulsada por la acción consciente de la Resistencia Palestina y su apuesta por la vía militar, con el fin de mejorar la posición palestina frente a la potencia ocupante. En segundo lugar, es importante destacar que no podemos analizar a la Resistencia Palestina como un ente político con unidad de acción. La inclinación por la vía militar en este contexto concreto es resultado de la correlación de

fuerzas internas de la Resistencia. Así, este proceso estuvo marcado por la compleja relación entre defensores y detractores de Oslo, entre el nacionalismo laico (Fath) y marxista (FPLP y FDLP) y el islamismo (Hamás y Yihad Islámica) y, por otra parte, entre la «vieja guardia» de la OLP, recién llegada de Túnez, y la «joven guardia» de los Territorios Ocupados. Por último, pero no menos importante, debemos tener en cuenta que la sociedad civil, al contrario de lo que pasó en la Primera Intifada, quedó relegada a un segundo plano. Esta situación puede explicarse por el hecho de que los Acuerdos de Oslo y la creación de la AP alejarían al pueblo palestino de la participación política, acabando con las estructuras de poder popular creadas durante la Primera Intifada. Además, el propio proceso de militarización del conflicto alejó a las masas de la participación en él, por lo que estas quedaron a la sombra de las grandes organizaciones de la Resistencia y de sus brazos militares (entre los cuales podemos destacar la aparición de la Brigada de los Mártires de al-Aqsa, ligada a Fath, y de la Brigada del Mártir Abu Ali Mustafa, ligada al FPLP) (Álvarez-Ossorio e Izquierdo, 2007: p. 155-162).

El conflicto continuaría otros largos cinco años hasta la reunión entre Abu Mazen y Ariel Shion en 2005. En estos cinco años se producirían importantes hechos, como la sangrienta ofensiva israelí Escudo Defensivo, en la cual se acabó con la vida de 497 personas palestinas y se invadieron las ciudades de Bait Laḥam (Belén), Nāblus (Nablus), Rām Allah (Ramala) y Ŷinīn (Yenín) (Ramos, 2020: p. 183). A lo largo del conflicto, la imposibilidad de acabar definitivamente con los actos de violencia y las ofensivas palestinas desencadenaría un cambio en la táctica israelí. A partir de ahora, esta estará marcada por el hincapié en la separación entre la población árabe y la judía. El «fin» de la confrontación armada, la construcción del muro de la vergüenza o la retirada de la Franja de Gaza se encuadran en esta nueva tendencia. Así, entender la Segunda Intifada es imprescindible para comprender la realidad actual de los Territorios Ocupados, marcada, entre otras cuestiones, por la división política entre Cisjordania y la Franja de Gaza y la continuidad de la lucha armada exclusivamente en la Franja.

Por otra parte, cabe destacar que la Segunda Intifada se desarrolló en el contexto ideológico de la «guerra de civilizaciones», desencadenado por los EEUU tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. Este clima supuso una enorme criminalización de la

Resistencia Palestina, relacionada a partir de entonces por muchos medios occidentales con el terrorismo islamista. Además, la Intifada fue considerada por la opinión pública israelí como una traición al proceso de paz y a los «generosos» ofrecimientos de Camp David II. Esto ha conducido a una progresiva radicalización de la sociedad israelí y de su panorama político, iniciada con la victoria de Sharon en las elecciones de 2001 (Álvarez-Ossorio e Izquierdo, 2007: p. 155).

Este contexto político es imprescindible para entender las primeras manifestaciones del rap en Palestina, pues la Segunda Intifada marcará para siempre la vida de tres jóvenes de al-Lud.

2.3. La sangre que permanece: DAM y el nacimiento del rap palestino

Los jóvenes palestinos Tamer Nafar, Suhel Nafar y Mahmud Jreri empezaron a rapear finales de los años noventa, y terminarían conformando el grupo de rap más conocido del mundo árabe: DAM, *Da Arabian MCs*; que también significa «persistir», «permanecer», en árabe (دام) y «sangre» en hebreo (דם) (Maira y Shihade, 2012: p. 13). Tal y como los propios artistas señalan, lo primero que les llamó la atención del rap estadounidense que escuchaban en un inicio eran las sorprendentes similitudes entre la realidad de los guetos de las urbes norteamericanas y su propio barrio de la ciudad de al-Lud. Situada cerca de Tel-Aviv, al-Lud es una ciudad con población judía y palestina donde el paro, la exclusión social y la sistemática segregación israelí son el día a día de la juventud palestina. Por otra parte, la droga se ha hecho un hueco importante en la ciudad aprovechando la pobreza y el sufrimiento de las clases populares, hecho que ha resaltado en alguna ocasión el propio Tamer Nafar: «al-Lud es el gueto, el mayor centro de crimen y droga del Medio Oriente» (El-Sabawi, 2007). Podemos destacar que, como comentábamos anteriormente, los palestinos que viven en el Estado de Israel, los palestinos del 48, no aparecerán en la canción política palestina hasta el año 1976, tras su lucha contra la judaización de al-ÿalīl (Galilea) y contra la confiscación de más tierra palestina (Massad, 2003: p. 32). Además, aparecerán principalmente como objeto de dichas canciones, es decir, pasarán varios años hasta que esta población sea sujeto de una

producción musical política. En el caso del *hip hop*, es evidente que los palestinos del 48 han sido los principales pioneros y el éxito de DAM es un claro ejemplo de ello.

Los tres jóvenes se sintieron profundamente interpelados por las canciones de raperos como Tupac Shakur, una de las influencias musicales más importantes en el nacimiento de DAM. Al fin y al cabo, las experiencias relacionadas con la exclusión, el racismo y la violencia de las «fuerzas del orden» expuestas por Shakur en su música tenían mucho que ver con la realidad del pueblo palestino en el Estado de Israel. Como explican Maira y Shihade (2012: p. 4), esta realidad está totalmente marcada por la noción de «presencia ausente», que hace referencia a la necesidad de desarrollar una vida en un Estado que no te reconoce como parte de él y en el que tienes, a efectos prácticos, una ciudadanía de segunda. Resultan evidentes los numerosos puntos en común entre la situación de la comunidad afroamericana en los guetos y este concepto. Esta relación también la pone de manifiesto el propio Tamer Nafar en el documental *Slingshot hip hop*, relacionando el título del disco de Public Enemy (otra de las grandes influencias musicales del grupo) *Fear of the Black Planet* con el miedo que, según él, tiene el Estado de Israel a una emancipación palestina, a una «nación» árabe (Salloum, 2008). Las influencias musicales del *hip hop* estadounidense también se pueden observar claramente en el hecho de que, cuando empezaron con el rap, estos jóvenes escribían sus canciones en inglés. Suhel Nafar reconoce en este mismo documental que, en el mundo del *hip hop*, no existía ninguna referencia en lengua árabe cuando su hermano Tamer comenzó a componer. En el año 2005, esta falta de referencias se evidenció en el rechazo que, en ocasiones, sufrió el grupo durante una pequeña gira en Cisjordania, parte de los Territorios Ocupados. La utilización de un «estilo de música estadounidense» fue interpretada por algunos músicos de la región como una traición a la cultura palestina y, por lo tanto, a Palestina («¿Dónde está su identidad? ¿Dónde está su lealtad a su propia gente?»). Algunos llegaron a negar la identidad palestina de los miembros del grupo («A todos los palestinos de al-Lud se les expulsó en el 48») (McDonald, 2013: p. 263).

En lo que respecta a las influencias políticas que dieron lugar a lo que es ahora DAM, la primera cuestión que debemos tener en cuenta es la Segunda Intifada. Tal y como hemos explicado anteriormente, el estallido de la revuelta palestina en el año 2000 supuso un punto

de inflexión importantísimo para los componentes de DAM. Hasta entonces, sus miembros han explicado en numerosas ocasiones que no estaban tan interesados por la política y únicamente querían hacerse un hueco en el panorama musical israelí. Un claro ejemplo de ello es el hecho de que DAM, en un principio, rapeaba en hebreo junto con los artistas *mizrajíes* Subliminal y Shadow. Sin embargo, poco a poco los componentes de DAM se cansaron de actuar frente a públicos exclusivamente judíos que no se sentían interpelados por su incipiente mensaje político: las cuestiones sociales atravesaban sus letras desde un inicio, debido a sus influencias musicales y a la realidad material de su barrio en al-Lud. Pero la Segunda Intifada supuso un antes y un después. El inicio del conflicto separó a DAM de Subliminal y Shadow, los cuales empezaron a alinearse con posiciones sionistas de derechas, defensoras del «puño de hierro» frente a los inicios de la revuelta (McDonald, 2013: pp. 252-253). Este hecho es un reflejo de la polarización y la radicalización política de la sociedad israelí que analizábamos anteriormente. En este momento, Mahmud Jreri se unió a los hermanos Nafar y conformaron definitivamente el grupo. Además, los componentes se politizaron considerablemente, acercándose y adhiriéndose a la tradición política de la Resistencia Palestina y la lucha antirracista. Una vez más, en el documental *Slingshot hip hop* podemos observar las influencias políticas del grupo en el momento en el que Tamer Nafar enseña algunos de sus libros. Entre ellos encontramos tanto a autores imprescindibles para la tradición política palestina, como el escritor Edward Said, el célebre poeta Mahmud Darwish o el dibujante Nayi al-Ali (autor del famoso niño palestino Handala); como a representantes de la lucha antirracista estadounidense como Malcom X (Salloum, 2008). También destacan autoras como las escritoras feministas Nawal al-Saadawi y Hānan al-Shaykh, lo que también demuestra un interés en la cuestión de género y la situación de las mujeres en el mundo árabe por parte de estos *MC*. Así, podemos concluir que DAM es un grupo ideológicamente ligado a una tradición política emancipadora que vas más allá de la causa palestina.

Actualmente, el grupo sigue en activo, sacando nuevos temas, evolucionando y renovándose constantemente. La composición del grupo cambió en 2015, cuando la cantante y actriz Maysa Daw pasó a formar parte de DAM. El compromiso político del grupo se mantiene, lo que podemos comprobar por ejemplo con su comunicado de apoyo al pueblo

palestino de al-Lud tras los ataques de colonos ultraderechistas que se produjeron al calor de la nueva crisis en la región, publicado el 13 de mayo de 2021 (DAM, 2021).

En lo que respecta a las letras de las canciones, la gran mayoría de ellas (y sobre todo aquellas que nos ocupan en este trabajo) muestran la realidad de la ocupación y de los palestinos que viven en el Estado israelí, en un intento de desmentir la propaganda sionista que pretende esconder un verdadero proyecto de colonización y limpieza étnica. Tomaremos como ejemplo el tema más importante del grupo que, además, es el responsable de catapultarlos al estrellato en sus primeros años: la canción *Min 'Irhābī* (مين إرهابي) (DAM, 2003) (todos los fragmentos traducidos de las canciones citadas a partir de ahora pueden ser consultados en el Anexo I).

En primer lugar, esta canción es principalmente una profunda crítica a la forma en la que muchos medios de comunicación y la opinión pública occidental trataron los sucesos de la Segunda Intifada (Maira y Shihade, 2012: p. 14). Muchos versos señalan la actitud victimista de la propaganda sionista, reproducida en muchas ocasiones por la prensa occidental. Así, mientras la represión sistemática del Estado de Israel queda siempre impune, la violencia de algunas organizaciones político-militares palestinas es señalada y condenada con contundencia. Versos como los siguientes lo ponen de manifiesto:

مين كبير في وسع؟ ومين كبير في جحر؟

صار فدائي ، عملتوا منه أجرامي

وأنت يا أرهابي بتناديني أرهابي؟

¿Quién creció en la abundancia y quién lo hizo en un agujero?

Se convirtió en un guerrillero, vosotros hicisteis de él un criminal

¿Y tú, terrorista, te atreves a llamarme a mí terrorista?

Por otra parte, la canción rompe también con la idea de justicia de la legalidad israelí, presentada en muchas ocasiones como un Estado de derecho democrático en el que todos los ciudadanos tienen los mismos derechos. Así, destaca especialmente el siguiente verso de la

canción, que pone de manifiesto cómo la «normalidad democrática» israelí, identificada en este caso con la «paz», realmente se construye contra toda la población palestina:

أنا مش ضد السلام ، السلام ضدي

*Yo no quiero acabar con la paz, la paz quiere acabar conmigo*¹³

Finalmente, podemos destacar también los dos primeros versos del estribillo, los cuales reflejan muy bien la idea de «presencia ausente». La población palestina es tratada de terrorista, por lo que es considerada un enemigo, un otro al que hay que enfrentarse. Sin embargo, los palestinos lo único que han hecho ha sido permanecer en su propio territorio:

مين أرهابي؟ أنا أرهابي؟

كيف أرهابي وأنا عايش ببلادي؟

¿Quién es un terrorista? ¿Yo soy terrorista?

Cómo voy a ser un terrorista si vivo en mi propio país

2.4. Rimas en femenino

Las mujeres han participado activamente en la Resistencia Palestina desde siempre y siguen haciéndolo hoy (Españoly, 1994: p. 106). La lucha cultural y el rap no son una excepción. El recorrido y la producción musical de numerosas artistas es ejemplo de ello. A continuación, analizaremos la historia y algunos fragmentos de canciones de dos grupos de

¹³ La traducción literal del verso sería: «Yo no estoy en contra de la paz, la paz está en contra de mí». Sin embargo, en este caso se ha decido realizar una traducción más alejada del texto, más literaria. Se considera que el resultado es más idiomático y traslada el mismo mensaje y la misma finalidad del verso original: la «paz», identificada con la Ocupación, quiere acabar con los palestinos en tanto que los considera un obstáculo para la consecución del proyecto sionista.

rap conformados exclusivamente por mujeres, representantes de dos generaciones diferentes unidas por una misma lucha: Arabeyat y Ettijah¹⁴.

2.4.1. Arabeyat

Desde ‘Akkā (Acre), otra situada en los territorios que conformaron el Estado de Israel en 1948 y parecida en muchos sentidos a al-Lud, se alzan las voces de dos jóvenes palestinas que, frente a la ocupación, el *univers macho* del rap y los prejuicios patriarcales de las sociedades islámicas decidieron empezar a rapear. Safa Ḥathoot y Nahwa Abed Alal conformaron el grupo Arabeyat (عربية) en 2001 (Maira y Shihade, 2012: p. 18), convirtiéndose así en dos de las primeras mujeres del rap palestino y, por lo tanto, de todo el rap árabe.

De la misma manera que en el caso del grupo DAM, la realidad de ‘Akkā marcó a las dos jóvenes desde muy pequeñas. La propia Safa explicaba que se empezó a interesar por el rap a la edad de 10 años y fue precisamente, al igual que hemos comentado anteriormente, la identificación entre los problemas de la comunidad afroamericana expuestos por los raperos y la realidad de los barrios árabes de ‘Akkā lo que la acercó a esta música. Las drogas y la exclusión social vuelven a estar en el centro de los versos de estas raperas, puesto que, tal y como explica Safa, también son la razón por la que rapean: «Somos de ‘Akkā y nos duele ver a la gente joven drogándose, no yendo a la escuela... Yo no hago *hip hop* porque sí, lo hago por una causa» (Maira y Shihade, 2012: p. 12).

En Arabeyat, el rap no es simplemente un medio para expresarse o para desahogarse, sino que este se plantea como una verdadera herramienta de lucha. Tal y como podemos observar en la anterior cita de una de las integrantes, se enfrentan a la exclusión social a través de sus versos. Sin embargo, su causa va más allá de la realidad material de ‘Akkā. El compromiso de Arabeyat con la causa palestina es absoluto. Ven en el rap una poderosa

¹⁴ Con respecto a este punto, se debe señalar que ahora mismo no es más que una primera aproximación al estudio de cómo el género y el patriarcado atraviesan el rap político palestino. Por sí mismo, este tema podría ser un único objeto de estudio y, por lo tanto, en este TFG no se puede abordar con la profundidad que requiere. Sin embargo, esta cuestión será desarrollada en futuros trabajos en el marco de la Beca para la Iniciación a la Investigación de la que soy beneficiario.

herramienta pedagógica para dirigirse a su generación y a los palestinos residentes en el Estado israelí, los cuales se tienen que enfrentar a una negación constante de su identidad en la escuela y en su día a día. Así lo exponía una vez más Safa en unas declaraciones: «Cuando estaba en la escuela, yo no sabía nada sobre Darwish o sobre la historia de Palestina. A través del *hip hop*, pude conocer esto y empezar a ser *wataniyya* [con consciencia política]. La identidad es nuestro principal problema, y el *hip hop* es nuestra herramienta para enseñar» (Maira y Shihade, 2012: p. 18).

Otro de los frentes de batalla en el que Nahwa, Safa y su música se encuadran es, sin ninguna duda, la lucha contra el patriarcado y, más concretamente, las expresiones de este sistema de opresión en las sociedades árabes y en la música rap. Anteriormente hacíamos referencia a la expresión utilizada por el periodista y crítico musical francés especializado en *hip hop* Olivier Cachin: *univers macho*. Con ella, Cachin hace referencia a la preeminencia de la masculinidad hegemónica en el mundo del *hip hop*. En muchas ocasiones, las letras y la actitud de los raperos constituyen un mundo hipermasculinizado en el que la violencia y la ley del talión no dejan ningún espacio a las mujeres. Así, las mujeres solo pueden acceder al *hip hop* bien «objetivizadas» y sexualizadas o masculinizándose y adoptando las actitudes de los raperos (Timoneda, 2014: pp. 10-11). Frente a esta lacra de la música rap y, a pesar de que muchos grupos como DAM han apoyado activamente a raperas como ellas, las componentes de Arabeyat entienden que solo las mujeres pueden hablar por ellas: «Nosotras dijimos, los chicos no pueden representarnos a nosotras y a nuestros problemas. Entonces, ¿por qué no rapear nosotras mismas?» (Salloum, 2008). A esta realidad innegable del entorno cultural del rap se le suman los prejuicios y el rechazo de organizaciones islamistas y los elementos más conservadores de las sociedades árabes (Gjerstad, 2015: p. 31). Safa expone en el documental *Slingshot hip hop* las dificultades con las que se han encontrado ellas mismas y otras mujeres cuando empezaron a rapear: «Fue difícil al principio siendo mujeres árabes musulmanas. Otras chicas empezaron a rapear pero les costó mucho que las aceptasen. Alguna gente de la sociedad árabe ha intentado pararnos, pero no vamos a dejar que nadie se interponga en nuestro camino» (Salloum, 2008).

Como ejemplo del compromiso del grupo con la lucha de las mujeres palestina, podemos tomar algunos versos de la canción de DAM y Safa *Freedom for my sisters* (الحرية) (انثى) (DAM y Hathoot, 2006). En ellos, Safa refleja la opresión patriarcal de las mujeres, encerradas en su propia casa, y hace un llamamiento al optimismo y a la lucha por un futuro emancipador:

وانحبست في بيت اللي فيه ما لقيت
الا دمعة ال- يا ريت , يا عالم شو رميت

*Y encerrada en una casa, en la que no encontró más
Que lágrimas de deseo, oh mundo, ¿qué has hecho?*

بس فعلك راح يدني سقعانه وراح يشفي
فا يا اختي تفائلي خللي خوانك تتسأل
وعحقك تقاتلي تاخواتي فيكي تتماثل

*Solo tus acciones calentarán su frío, curarán
Así que sé optimista hermana, deja que tus hermanos se pregunten
Lucha por tus derechos y sé un ejemplo para las próximas generaciones*

2.4.2. Ettijah

Desde el campo de refugiados de Dhayša se alzan otras voces femeninas (RTVE, 2020). Las jóvenes componentes del grupo Ettijah, Dalya Ramadan, Nadin Odeh y Diala Shaheen, empezaron a rapear 12 años después de la conformación de Arabeyat, en el año 2013 (Doha Debates, 2022). Después de 9 años subiéndose a los escenarios, ellas son las voces femeninas más actuales del rap palestino. Su andadura empezó de la mano de la Organización Shoruq (مؤسسة شروق), una ONG establecida en el campamento y dedicada a, entre otras cosas, «empoderar a los refugiados en la construcción de una solución justa y de un futuro mejor para ellos y su descendencia» (Shoruq Organization, 2023). Gracias al programa de la Organización dedicado a enseñar a rapear a niñas del campamento, las artistas empezaron a escribir y a cantar con la ayuda de Mohammed Azmi (Donya Ya Donya, 2019).

Es importante destacar que estas jóvenes han crecido en un campo de refugiados situado en los Territorios Ocupados. Así, Ettijah es el primer grupo de los que hablamos que vive directamente bajo la ocupación. Esto es un dato bastante importante a tener en cuenta, puesto que ya hemos observado en apartados anteriores que la población de los Territorios Ocupados ha estado, en muchas ocasiones, al margen de la producción musical palestina de carácter político. Sin embargo, los fedayines y, posteriormente, la creación de la AP y su desarrollo político pondrían en el centro del conflicto a los palestinos de los Territorios Ocupados y, por lo tanto, en el centro de la producción musical. A pesar de ello, es evidente el gran peso de los palestinos del 48 en la escena del rap palestino, especialmente durante sus primeras generaciones (DAM y Arabeyat).

Las MC eligieron el rap para transmitir un mensaje político y social. Así, cantan sobre Palestina, «la patria», sobre la situación de las mujeres y muchos otros temas (Donya Ya Donya, 2019):

"اختارت الراب حتى (...) توصل رسالتها تتحدث مواضيع سياسية ومواضيع اجتماعية, بغنو

للوطن, بغنو للقضايا نسية وقضايا كثيرة."

Se observa, por lo tanto, una continuidad con respecto a los planteamientos de DAM y Arabeyat: el rap como herramienta de lucha política. Como comenta Dalya, el rap puede ser «un medio para la transformación política» ("وسيلة للتغيير المجتمعي") (Doha Debates, 2022). Con respecto a «la nación», su compromiso con la causa palestina es evidente. En el reportaje de Doha Debates (2022), la idea de «nuestra tierra» ("أرضنا") es repetida en numerosas ocasiones, y siempre se remarca que esta les ha sido robada. Es evidente que las artistas son perfectamente conscientes de la conexión existente entre sus problemas y la ocupación. En un momento del reportaje, Nadin enseña a las demás una foto de su abuela en la que esta aparece sujetando una llave: la llave de la casa que tuvo que dejar atrás en Dayr Ābān. Diala asiente y Dalya comenta que a sus abuelos también les ocurrió lo mismo (Doha Debates, 2022). La Nakba y las canciones de la abuela de Nadin, apuntadas todas en una libreta, siguen presentes en sus vidas

y, por lo tanto, en su música. La lucha por una Palestina libre es una lucha por la memoria, un concepto que se observa en las imágenes utilizadas en los versos del grupo, las cuales analizaremos más adelante.

Al igual que Arabeyat, Ettijah también pone en el centro de su producción musical la lucha contra el patriarcado. Las componentes del grupo siempre explican que es una parte importante de las temáticas que tratan en sus canciones. Además, señalan que rapear les ha empoderado como mujeres, pues se sienten con más libertad y con la capacidad de expresar lo que quieran y necesiten, tal y como explica Diala (Doha Debates, 2022). Y, al igual que las componentes de Arabeyat, se han enfrentado a algunos prejuicios. Dalya explicaba en la entrevista para Donya Ya Donya (2019) que, en el campamento y en su entorno, sus primeros pasos en el rap eran «algo raro» ("في البداية كان إشي غريب"). Sin embargo, Nadin también comenta que, por ejemplo, su familia la apoyó desde el principio, a pesar de no saber exactamente en qué se estaba embarcando la joven (Doha Debates, 2022). Esta experiencia les ha conducido a seguir construyendo el futuro del rap palestino. Las artistas siguen colaborando con la Organización Shoruq para enseñar a nuevas chicas a rapear. Esto entronca perfectamente con la idea del rap como herramienta pedagógica planteada por Arabeyat y puesta también en práctica por DAM con sus talleres de rap en campamentos de refugiados (Salloum, 2008).

A continuación, analizaremos algunos fragmentos de dos canciones del grupo. En primer lugar, hablaremos sobre *Bala Hdood* (Ettijah, 2019), «sin fronteras» en árabe (بلا حدود), una de sus últimas canciones publicadas. En el verso que da nombre a la canción, podemos observar una metáfora de las que señalábamos antes. Las fronteras impuestas al pueblo palestino (y, concretamente, a las mujeres palestinas) no son solo territoriales. El Estado israelí desgarró el territorio con sus *checkpoints* y la violencia de las fuerzas de ocupación, pero también coarta el pensamiento al imponer una «realidad traicionera» y pretender cortar el hilo que une a las nuevas generaciones con la historia de sufrimiento y resistencia de los ancianos palestinos, como la abuela de Nadin. Además, las fronteras también son impuestas a las mujeres palestinas por la sociedad patriarcal que, a su vez, también pretende coartar la libertad y la expresión de todas las mujeres:

نفسى أفكر بلا حدود
تمنعي تمحني من وقع مخدوع من محور مسجون في محيط مجنون
نفسى أمسي بدون حاجز وقفني
أو كلمة تقتل أفكارى

Quiero pensar sin fronteras

Que me impidan salir de una realidad traicionera, de un camino encarcelado en un entorno loco

Quiero caminar sin que un checkpoint me pare,

O que una palabra mate mis ideas

En lo que respecta a la canción *Watani* (Shoruq Rap Girls Group y Massoud, 2017) («mi patria» en árabe, وطني), interpretada acompañando a las nuevas raperas de la ONG (Shoruq Rap Girls Group), se observa su claro compromiso con la causa palestina y con la paz. Una Palestina liberada será una nación que por fin podrá disfrutar de una paz duradera y estable. Además, el contenido nacionalista se reafirma con la aparición de símbolos como la bandera. En este caso aparece personificada como una persona a la están ahogando y necesita respirar:

وطني!
إليك السلام إلى أن يموت الزمان
وطني!
إليك المصيرُ مهما كلف الثمن

¡Mi patria!

La paz esté contigo hasta que se muera el tiempo¹⁵

¹⁵ A pesar de que se podrían plantear traducciones más idiomáticas, utilizando expresiones más propias del castellano («hasta el fin de los tiempos»), se ha preferido plantear una traducción literal (en este caso el resultado es mucho más literario) para transmitir de la manera más fiel el mensaje de las artistas.

¡Mi patria!

Tendrás tu destino cueste lo que cueste.

جدارهم العالي يمنع علمي بالتنفس

Su alto muro impide respirar a mi bandera

2.5. Hijos de la derrota: BLTNM

«No somos una arena política, no somos un panfleto»¹⁶

Mahmud Darwish

El rapero Abu Othaina, conocido como Shabjdeed, y el colectivo BLTNM constituyen el presente más inmediato del rap en Palestina. Frente a los grupos pioneros de los que hemos hablado previamente, estos artistas pertenecen, junto con Ettijah, a las nuevas generaciones del *hip hop* palestino. Para entender el nacimiento de BLTNM y el acercamiento de Shabjdeed al rap, tenemos que remontarnos a la creación de otro colectivo de *hip hop*, Saleb Wahed, que nace siguiendo los pasos de Ramallah Underground (otro de los grandes grupos del rap palestino). Saleb Wahed será una influencia importantísima para Shabjdeed, que reconoce haber memorizado hasta «la última sílaba» (Faber, 2019) de las canciones de este grupo, referente de la segunda generación del *hip hop* palestino. Así, un Shabjdeed de 24 años decide contactar en 2016 con uno de los miembros de Saleb Wahed, Mohammad Masrouji, conocido como Al-Nather, pidiéndole una base para empezar a rapear (Faber, 2019). Después de ese primer contacto, la chispa se encendió y continuaron componiendo juntos, lo que les llevó a conformar BLNM junto con Ahmad Zaghmouri, conocido como Shabmouri. BLTNM se constituye así como un colectivo de *hip hop* que rápidamente abrirá sus puertas a otros raperos palestinos actuando como una productora independiente. Uno de los nuevos artistas

¹⁶ «No somos una arena política, no somos un panfleto. Como he dicho y repetido en más de una ocasión, ser palestino no es una profesión: por más que un palestino luche y defienda su tierra y sus derechos, ante todo es un ser humano» (Darwish y Gómez, 2023: p. 187).

que acogió la productora fue Daboor, un joven de al-Quds que, desde 2020, deslumbra la escena del rap palestino con sus letras politizadas y su estilo crudo.

2.5.1. Shabjdeed

Shabjdeed y los primeros conformantes de BLTNM, al igual que las componentes de Ettijah, han crecido directamente bajo el control israelí más crudo, es decir, en los territorios palestinos ocupados en 1967 durante la Guerra de los Seis Días. El rapero y sus compañeros provienen de Cisjordania y están instalados en Rāmallāh, una ciudad al norte de al-Quds. Rāmallāh y al-Quds Este están constantemente presentes en la producción musical de Shabjdeed, en la que encontramos siempre el espacio urbano de las ciudades como marco para las letras y los videoclips. Así, frente a la tradicional *kufīyya* y otros lugares comunes propios de «lo palestino», elementos urbanos como los edificios, el hormigón y el automóvil se presentan como el estandarte de la identidad de esta nueva generación de jóvenes palestinos (Harb, 2019).

Por lo que se refiere al contenido político de la música de estos artistas, se observa un cierto cambio respecto a los grupos que hemos analizado anteriormente. Como veremos en el análisis de algunas de sus letras, la ocupación está totalmente presente en su producción musical. Sin embargo, su actitud hacia esta es distinta: frente a un fuerte posicionamiento político (que muchas veces solo permite la distancia), estos jóvenes perciben y reflejan la ocupación como su día a día. En numerosas entrevistas, Shabjdeed comenta que la única realidad que ha conocido desde niño es la realidad de la ocupación. Pasar lo más rápido posible por los *checkpoints* que desgarran los Territorios Ocupados no era más que un juego (Ma3azef, 2019) y, por eso mismo, Shabjdeed llega a comparar la violencia de las fuerzas de ocupación israelíes con el tráfico en Londres: «es muy molesto, pero nosotros no preguntamos cómo es vivir con tráfico» (Faber, 2019). Así, esta nueva generación parece rebelarse ante la idea de que la única identidad palestina posible es la propia rebelión y la resistencia política, reivindicando la vida diaria y lo cotidiano. Shabjdeed reconoce que era totalmente lógico cantar a la «guerra» cuando se estaba en guerra (Ma3azef, 2019) y, si tenemos en cuenta que la lucha armada de la Resistencia Palestina ha quedado relegada a Gaza, es evidente que la

guerra ya no es la realidad de la juventud palestina en Cisjordania. El poeta Maḥmud Darwish decía que en Palestina «hay algo que merece vivir» (Darwish, 2012) y las letras de Shabjdeed gritan que ya hay algo que vive en Palestina, a pesar de que esa vida siga encontrándose de bruces con la violencia del Estado de Israel. En las propias palabras de Shabmouri: «puede haber una conexión entre la ocupación y algunos de nuestros versos, pero también nos inspira el día a día, el mercado, la energía del centro de Rāmallāh» (Faber, 2019). Como decía Tawil-Souri (2011: p. 472), «la tarea de la cultura palestina es ahora la negociación entre el día a día y lo extremo, entre la continuidad de la normalidad [...] y una batalla contra la erradicación».

Esta actitud tiene importantes consecuencias políticas. Esta se presenta como una crítica extremadamente interesante a la capacidad del sistema de producción capitalista para absorber y mercantilizar las luchas populares. El propio Shabjdeed comenta que es muy fácil «vender» el estereotipo de palestino entregado totalmente a la causa de su pueblo (Faber, 2019). La lucha política se convierte así en un producto más en el mercado cultural y, por lo tanto, escapar de esta politización artificial pasa a ser un acto político en sí mismo. Sin embargo, esta decisión puede acarrear peligros. Desvincularse de la organización política puede aplastar el impulso emancipador que inserta la cultura en los proyectos de transformación social, y las letras de las canciones pueden convertirse en el retrato de una realidad que se presenta como única y total, imposible de ser superada.

Ya señalábamos en la Introducción que la autora Tawil-Souri consideran que toda producción cultural palestina es política y contracultural en tanto que se enfrenta al proyecto de erradicación sionista (2011: p.479); no obstante, podemos diferenciar grados de politización distintos (realizar esta diferenciación nos permitirá acercarnos de una manera más precisa a las diversas perspectivas políticas del rap palestino). Así, es importante recalcar que, frente a una politización activa y consciente de los procesos de lucha, una politización pasiva puede no ser suficiente para participar de forma decisiva a favor de la causa palestina. ¿El mensaje político de Shabjdeed, marcado por un cansancio generacional y contrario a la mercantilización de la causa palestina, podría ser una forma de politización pasiva? En tal caso, esta posición podría no bastar para encuadrarse en un proceso de reestructuración de la Resistencia Palestina. Tal vez, esto tampoco ha sido nunca la intención de los artistas.

A través de algunos versos de canciones de Shabjdeed intentaremos ejemplificar algunas de las cuestiones anteriormente mencionadas. Por ejemplo, en la canción *Arab style* (Shabjdeed y Al-Nather, 2019) podemos observar claramente la marca de la ocupación en las letras de este rapero. La «ocupación» y la «zona de guerra» se presentan como los protagonistas de la cotidianidad de una juventud que decide reclamarlas como marca de identidad y, haciendo un guiño a las «bandas» norteamericanas, se reivindica la unidad de la comunidad árabe frente a las agresiones del Estado de Israel:

We don't do this gang shit

We're family, Arab style

Occupation is my trade mark

War zone is where I die

Por otra parte, los versos de *NKD GLG* (Shabjdeed y Al-Nather, 2019), los acrónimos latinos de las palabras «hastío» (نكد) y «ansiedad» (قلق), concentran un retrato de la violencia de la ocupación y de las consecuencias del neoliberalismo en las clases populares, todo ello enmarcado por las imágenes del espacio urbano de Rāmallāh (Harb, 2019). En esta canción, nos encontramos con unas letras un tanto crípticas, muy propias del estilo del rapero (una tendencia que también se observa en la canción política posterior a 1967, cuando la poesía, tal y como mencionábamos, empieza a influenciar las letras) (Massad, 2003: p. 34), y profundamente desesperanzadoras en algunos momentos. Por eso mismo, esta canción puede ser un ejemplo de la pérdida de ese impulso emancipador propio del rap político de las primeras generaciones. Este desengaño lo podemos observar en el protagonismo que cobran la desconfianza y la muerte en el mismo estribillo de la canción:

نكد قلق يا خي قلب معدي
وأنا ما ثق باحد غير بربعي
وما نهاب الموت لو جاني الموت تراني
حط عينيه بعينيا نسي ذا الي باعني ايه

Hastío, ansiedad, hermano, mi corazón es contagioso

No creo en nadie más que en mi familia

Y no le tendríamos miedo a la muerte si la ves venir

Clavaría sus ojos en los míos y se olvidaría de lo que me vendió, ¡eh!

2.5.2. Daboor

El rapero Daboor entraría con fuerza en la escena del rap palestino con su canción *Liter Black* en 2020. Al poco tiempo, ya estaba colaborando con BLTNM. El rapero comenta en una entrevista con el medio Ma3azef (2021) que Shabjdeed y la productora fueron un elemento clave en sus inicios con el rap. Sin embargo, Daboor ha sido influenciado por muchos más artistas de rap. El artista explicaba que siempre le ha gustado mucho este género de música y que lo escucha asiduamente. La «música popular» que se escucha en Palestina también le interesa, pero no suele estar entre sus principales influencias. La poesía, al contrario, sí está mucho más presente en la producción musical del artista. En la misma entrevista, el autor comenta que su padre es un poeta amateur y esto le ha influenciado en numerosas ocasiones: «mi padre escribe poesía, en plan, de tal palo tal astilla» («أنا أبوي بكتب (شعر، يعني فرخ البط عوام" (Ma3afez, 2021). Ejemplo de ello es la canción *Inn Ann* (إن أن), cuyo título es una referencia a un poema¹⁷ de al-Mutanabbi (s. X), uno de los grandes de la poesía árabe de todos los tiempos.

Las canciones de Daboor tienen unos protagonistas muy evidentes: el día a día de al-Quds y su juventud. El artista tiene muy claro que él debe hablar sobre lo que vive y lo que siente y él es uno de los «hijos de al-Quds» ("إحنا كلنا ولاد القدس") (Ma3afez, 2021). La realidad de los jóvenes en los Territorios Ocupados es muy compleja. La violencia de la ocupación (el propio Daboor ha llegado a ser detenido por las FDI y comenta que, en al-Quds, uno está siempre «frente al ejército») (Ma3afez, 2021), la represión de la AP y la falta de oportunidades para construir una vida digna desgarran las perspectivas de la juventud

¹⁷ El poema es una virguería lingüística que utiliza palabras de raíces, vocalizaciones y significados diferentes pero con una apariencia y una sonoridad muy parecida: « أَلَمْ أَلَمْ أَلَمْ أَلَمْ بِدَائِهِ – إِنْ أَنْ أَنْ أَنْ أَنْ أَنْ أُوَانِهِ» (El-Ma3lomaa, 2017).

palestina. Esta situación es resultado del contexto histórico que hemos analizado antes, marcado por el catastrófico resultado de Oslo. La realidad deja a los jóvenes en una especie de espera indefinida: quedan a la espera de encontrar trabajo, de casarse, de emigrar, de convertirse en mártires, etc. Daboor expresa esta espera resumiendo el repetitivo día a día de un joven en al-Quds: despertarse a las 5 de la mañana, trabajar, quedar con los amigos y acostarse (Ma3afez, 2021). Esto, en términos políticos, se traduce en una polarización entre la apatía y el radicalismo político (en este caso, el salto a la lucha armada). Sin embargo, Daboor y su música es una traducción cultural de esta realidad. Y es que, para soportarla sin caer en la desesperación, también es necesario arrancarle momentos felices. Esta es la razón por la que la cotidianidad tiene un importante papel en las letras del artista. El día a día representa también una forma de resistir ante la desesperación, pues, quien se encierra en ella, acabará «en un estado depresivo y sin ver más allá» ("اللي بده يقعد يسمع نكد بيدخل بحالة اكتئاب وأبصر إيش") (Ma3afez, 2021).

No obstante, en las letras de Daboor se observa una cierta repolitización. El recrudecimiento del conflicto ha marcado claramente a Daboor, varios años más joven que Shabjdeed. Como veremos en el análisis de fragmentos de sus canciones, los versos están marcados por numerosas referencias a la actualidad política y, en ocasiones, por un contenido de carácter violento y militar. Así, se observa que la situación política de los Territorios Ocupados está muy presente en las letras del artista de al-Quds. Estos últimos años han estado marcados por una radicalización progresiva de la sociedad israelí, reflejada en las acciones de los últimos gobiernos: las ofensivas israelíes en Gaza, el apoyo creciente a los colonos y a sus acciones violentas (los desalojos y la represión en Šayj Ŷarraḥ¹⁸, la reciente violencia en Ḥuwwāra, etc.), el aumento de la presión en Cisjordania y al-Quds Este, etc. Este contexto genera cada vez más violencia, un hecho que podemos comprobar con la reciente aparición de grupos armados que actúan en Cisjordania (como el Batallón Jenīn [كتيبة جنين] o la Guarida de

¹⁸ El conflicto se inició cuando las fuerzas de ocupación reprimieron duramente a unos manifestantes en Šayj Ŷarraḥ, un barrio de al-Quds Este. Los manifestantes luchaban por evitar el desahucio y la expulsión de varias familias árabes que vivían en el barrio desde 1956, cuando habían tenido que dejar sus ciudades de origen en el contexto de la Nakba (UNRWA, 2021). Este conflicto terminaría provocando una fuerte escalada militar en Gaza, una de las más violentas desde hacía años.

los Leones [عرين الأسود]), una región que hasta el momento había quedado al margen de la lucha armada. Tal vez nos encontramos ante el reflejo poético de una nueva generación mucho más beligerante, desgastada por la ocupación y el estancamiento de la Resistencia y que busca salidas, estrategias y una nueva voz.

A continuación, intentaremos caracterizar esta nueva voz a través de algunos fragmentos de sus canciones. Empezaremos por el gran éxito del artista, *Inn Ann* (Daboor, Shabjdeed y Al-Nather, 2021), que se incluye en un EP de tres canciones, su primera colaboración con BLTNM. Esta canción se convirtió en un verdadero himno para los palestinos de todo el mundo durante las ofensivas israelíes que comenzaron a raíz de los conflictos de Šayj Ýarraḥ (Mille Team, 2021). En las entrevistas que realizó Yassine Harris (2021) a cinco jóvenes palestinos para Mille, se observa claramente que todos coinciden en una cosa: la honestidad de la canción, la fuerza de su veracidad. La canción, más allá de su mensaje, mostraba a unos jóvenes palestinos que no estaban dispuestos a bajar la cabeza ante nadie.

Los primeros versos están marcados por una fuerte crítica a la realidad de la AP y el inmovilismo absoluto en el que está sumida. También se podría observar un cierto desprecio a la desmovilización y la apatía de una parte de la juventud palestina. Además, podemos destacar el primer verso, del que se extrae el título de la canción y, como hemos comentado anteriormente, hace referencia a un verso de al-Mutanabbi:

إنَّ قَدْ آنَ أَوَانَهُ
وَبُومٍ بَخٍ وَطَنِي بَاعُوا مِيزَانَهُ
وَكَيْفَ بَسَ عَرَصَاتٍ نَصَّ وَوَلَادَةَ
شَالَ حَطَّ وَكَلَّهُ بِطَرَحٍ بِمَكَانَهُ

*Si se lamenta es que le ha llegado su hora
¡Boom, splash! Mi nación ha vendido su balanza*

Y como la mitad de sus hijos son unos bastardos

No importa¹⁹ quitar o poner: todo se queda en su sitio

En los dos próximos fragmentos se observan varias cuestiones que ya hemos comentado. Observamos el hecho de que la violencia está muy presente en ellos: la «sangre», la «guerra», un «arma nuclear», la «anarquía» e, incluso, la mención a las operaciones militares de las Brigadas Izz al-Din al-Qassam en las que se han utilizado túneles para infiltrarse en territorio israelí (como la Operación Nahal Oz). La represión israelí también está muy presente, especialmente a través de la mención a dos prisiones donde muchos jóvenes palestinos han estado detenidos: Nafha y al-Ûelma. Sin embargo, frente a la represión aparece una juventud orgullosa dispuesta a solucionar «el enigma» y a «construir la victoria»:

إهدأ، ما هو كل شي باين في المحنة
الله بيشهد مين إحنا
رجالة دم نطرطشلك
بوم ضرب حرب الليلة ما بنغلب
بدك جبال وعادي بنهدلك
مرحب فيك في أولاد القدس
بندبر حالنا نحل اللغز
رنات على نفحة وكله بخش

Calma, en la dificultad todo se vuelve claro

Dios es testigo de quienes somos:

Hombres que vierten sangre por ti

Boom, ataque y guerra, esta noche no seremos vencidos

Si quieres montañas, te daremos un enemigo

¹⁹ La construcción («No importa») no figura en el texto original, en el que solo aparecen los verbos «quitar» y «poner» yuxtapuestos. Sin embargo, se entiende que añadir este verbo permite construir un texto más idiomático y más comprensible en el lenguaje escrito.

Bienvenido a los hijos de al-Quds

Gestionamos lo nuestro, solucionamos el enigma

Sonaron los teléfonos en Nafha y todo el mundo escapó²⁰

أنا قرش، أنا قرش، أنا قرش، أنا قرش أنا سمكة
وصحابي ملان في الجملة
بنجتمع بنعمل غلبة
تجيني يا غالي بناخذ العتبة
تخاف بالليل نضويلك عتمة
بس شوف تنساش
أنا زي النووي سلاح فتاك
في بغزة رجال تحفر أنفاق
ترجع بشوال وملان أشلاء
بلجان بلجان
بلجان بلجان

Soy un tiburón, tiburón, tiburón, soy un pez

Mis colegas llenan al- Yelma

Nos reunimos y construimos la victoria

Ven aquí querido, vamos a agarrar el límite

Si temes a la noche, te encenderemos la oscuridad

Pero mira y no te olvides

Soy como un arma nuclear, letal

En Gaza se excavan túneles

²⁰ La raíz بخش tiene significados como «perforar» y «pinchar». Así, se entiende que, en este contexto, el verbo hace referencia a las fugas de prisioneros palestinos que se producen de vez en cuando en las cárceles israelíes. Es por ello por lo que se ha decidido traducirlo en este caso utilizando el verbo «escapar».

Y se vuelve con sacos llenos de cuerpos

Anarquía, anarquía

Anarquía, anarquía

Otro de los grandes éxitos del artista es *Sheikh Jarrah* (Daboor, Al-Nather y Taymour, 2021). El tema salió unas semanas después de los sucesos de Šayj Ýarraḥ, mencionados con anterioridad. Mientras que *Inn Ann*, aparecida unos días antes de que se iniciase la escalada, se convirtió en un himno palestino de una manera un poco involuntaria, *Sheikh Jarrah* es una canción totalmente ligada a su contexto histórico-político. Así, es un claro ejemplo del uso del rap como un megáfono político, tal y como señala la autora Tawil-Souri (2011: p. 476): «el rap se ha convertido en una herramienta para compartir noticias de realidades sociales y políticas, así como en un vehículo para la crítica y la movilización política».

En el estribillo de la canción volvemos a encontrar menciones ligadas a la violencia armada y militar: se mencionan las balas y el subfusil M16. Además, encontramos una referencia histórica a las acciones armadas de la Resistencia Palestina en los años del Septiembre Negro²¹ jordano, concretamente a los secuestros de aviones realizados por organizaciones como el FPLP. Finalmente, podemos destacar la mención al Toyota Corola, encuadrada en el proceso de construcción de una nueva imagen urbana de lo palestino que mencionábamos anteriormente en relación a la estética de Shabjdeed:

في صوت رصاص زغرد في الشيخ جراح
في أندال كتير نفتحش أسرار كتسار غرد بأيد حج
في تويوتا كورولا قلبنا في غار ك قطار
خطفنا مطار، خطفنا مطار

²¹ El Septiembre Negro (1970) hace referencia al conflicto entre la facción revolucionaria de la OLP, conformada en aquel momento por el FPLP, y el Estado jordano. Este conflicto se inició con el secuestro de tres aviones tras la aceptación por parte del rey jordano del Plan Rogers (un proyecto estadounidense para "solucionar" el conflicto árabe-israelí que no tenía en cuenta al pueblo palestino). En respuesta a los secuestros, la monarquía hachemí bombardeó los campos de refugiados de Amán e Irbid. (Álvarez-Ossorio, 2001: p. 59).

En el ruido de las balas que ululan en Šayj Ýarrah

Entre muchos cobardes, no vamos a contar los secretos de una M16 que canta en manos del peregrino

En un Toyota Corola, hemos volcado en una cueva como un tren

Secuestramos un aeropuerto, secuestramos un aeropuerto

Y, de nuevo, podemos observar el orgullo con el que el artista reivindica a la «juventud de las flores», los jóvenes de al-Quds. Ellos representan una nueva resistencia a la ocupación, la resiliencia de los eternos perdedores, las flores que crecen ante cualquier adversidad. El último verso de este fragmento resuena a las palabras de Mahmud Darwish: «Pertenezco decididamente a la estirpe de los perdedores: privados del derecho a dejar huella de su derrota, privados del derecho a proclamarla. Ahora bien, acepto la derrota, no la rendición» (Darwish, y Gómez, 2023: p. 10).

(...) أنا ابن القدس

وهدولا جماعتي شباب الورد أنا أجدع شب

خسرت خسرت ومازلت العب

(...) *Soy hijo de al-Quds*

Y estos son mi banda, la juventud de las flores. Yo soy el más valiente,

Perdí y perdí, pero sigo jugando

CONCLUSIONES

Sin lugar a dudas, podemos concluir que la relación entre las reivindicaciones políticas del pueblo palestino y la música rap palestina es profundamente estrecha. La producción musical palestina está totalmente ligada a su contexto histórico y sociopolítico. Y este contexto es tremendamente complejo: la diáspora, los palestinos del 48, los palestinos de los Territorios Ocupados, Gaza, Cisjordania, los barrios de al-Quds Este, las ciudades de la AP, los campamentos de refugiados... Todas estas realidades, diferentes y, al mismo tiempo, unidas por una misma desposesión, constituyen el ser social de los individuos que han decidido tomar el micrófono para expresarse. A continuación, expondremos las conclusiones que hemos podido extraer del análisis crítico de las letras de los artistas seleccionados, contrastando su contenido con las realidades que subyacen a su discurso.

En primer lugar, observamos una primera generación de raperos (DAM y Arabeyat) que se politizan profundamente a raíz de la Segunda Intifada, el conflicto que abre las puertas a la cultura *hip hop* en Palestina. De la misma manera que el rap se construyó frente a la desigualdad y la represión en los guetos norteamericanos, el desarrollo del rap palestino se erige frente a la ocupación y la discriminación sistemática del pueblo palestino (tanto en el Estado de Israel como en los Territorios Ocupados). Por ello, la mayoría de los grupos de la primera generación de raperos palestinos se encuadran en la tradición política y cultural de la Resistencia Palestina, beben directamente de ella y abren en ella un nuevo capítulo, ofreciendo el rap como una herramienta más para continuar la lucha y acercar la causa a la juventud palestina. En este sentido, observamos que el rap palestino de las primeras generaciones, profundamente politizado, se encuadra en la lucha política cultural frente al Estado de Israel y la ocupación, constituyéndose así como un medio más para construir en Palestina y en el mundo árabe un futuro emancipador.

Es importante destacar que estos dos grupos, los pioneros del rap palestino más reconocidos, son todos palestinos del 48. Este grupo de población, históricamente excluido de la Resistencia y de la producción musical, fue el primero en acercarse al mundo del *hip hop*. Tal vez un mayor contacto con la cultura «occidental» y la cercanía a la realidad de

«presencia ausente» de la población afroamericana estadounidense, expuesta por los grandes del rap, propiciarían el importante papel de los palestinos residentes en el Estado de Israel. Otros artistas de esta generación, residentes en los Territorios Ocupados, se enfrentaron, sin ninguna duda, a muchos obstáculos impuestos por la realidad de la ocupación: los *checkpoints*, los bloqueos y los cierres de carreteras, instituciones políticas anquilosadas, la lucha armada y, por supuesto, la inmensa presión de la ocupación y su violencia.

En segundo lugar, nos encontramos con varios artistas actuales, encuadrados en las últimas generaciones de raperos (Ettijah y la productora BLTNM, donde participan Shabjdeed y Daboor). Políticamente, observamos una cierta diversidad de tendencias. Todas ellas están muy marcadas por la procedencia de todos estos raperos: los Territorios Ocupados. Y, como mencionábamos anteriormente, la variedad de realidades en las regiones que se encuentran bajo la ocupación israelí es inmensa.

En el caso de Ettijah, observamos una continuidad discursiva con respecto a DAM y Arabeyat. Es decir, la temática de su obra se encuadra en el marco de la tradición cultural de la Resistencia Palestina. Las letras de estas artistas giran siempre entre los símbolos nacionalistas, Palestina y la libertad. El hecho de que estas artistas vivan en un campo de refugiados en los Territorios Ocupados puede ser un factor muy importante a tener en cuenta con respecto a su producción musical, al igual que su juventud, puesto que tal vez todavía no han tenido tiempo para desarrollar una voz poética propia capaz de renovar los lugares comunes de la música nacionalista palestina.

En el caso de Shabjdeed, hemos podido analizar un cambio de tendencia. A pesar de que la ocupación sigue estando presente en su producción musical, el impulso emancipador propio de los grupos pioneros ya no se presenta de una manera tan directa. Como comentábamos, observamos un cierre en lo cotidiano que se presenta como una crítica a la mercantilización de la lucha palestina. También debemos encuadrar esta actitud en el contexto de los Territorios Ocupados, marcado por lo complejo que es abrir un espacio político entre las instituciones anquilosadas de la AP, la lucha armada y la ofensiva del Estado de Israel que escala año tras año. Sin embargo, este mensaje corre el peligro de perder de vista las

reivindicaciones emancipadoras de la Resistencia Palestina. Plasmar la realidad de la ocupación sin contraponer la lucha por construir un futuro diferente puede reforzar la imagen de un presente todopoderoso y totalizador, donde la desigualdad, la violencia y la explotación serían inevitables. Este proceso, como se ha podido comprobar en el desarrollo del rap en los EEUU, abre la puerta a una mayor mercantilización del género, lo que supone su desarme como herramienta política capaz de canalizar las aspiraciones y las luchas de las clases populares. Sin embargo, tal vez estas tendencias pueden constituir nuevas formas de hacer política y de incidir en nuevos procesos de transformación social.

Por último, en Daboor observamos un regreso a lo político. Sin embargo, su música es un claro reflejo del recrudecimiento del conflicto y de la radicalización de la sociedad israelí. El Estado de Israel cada vez se atreve a cruzar más líneas rojas en lo que respecta a la ocupación y su proyecto colonial y, además, también lo hace a un nivel interno (ejemplo de ello es el actual gobierno de Netanyahu y su reforma judicial). Esto, como ya hemos analizado, es una peligrosa tendencia que encuentra sus antecedentes en los acontecimientos desencadenados por el fracaso de Oslo.

El futuro que se dibuja en las letras de los artistas de esta nueva generación no es muy prometedor. Sin embargo, el simple hecho de que su voz sea escuchada es un atisbo de esperanza. No podemos saber si en algún momento el pueblo palestino será capaz de romper las cadenas de la ocupación y de construir a orillas del Mediterráneo una sociedad plural y libre, capaz de superar tantos años de sufrimiento. Así, todavía no podemos conocer qué papel jugará la cultura *hip hop* y el rap en ese proceso político. Tal vez nuevos géneros darán voz a las nuevas generaciones. Pero, lo que sí está claro, es que la música seguirá generando espacios en los que luchar y expresarse. Mientras tanto, esperemos que los versos de la juventud palestina sigan ayudando a mantener el fuego de la Resistencia, ese fuego que brilla en los ojos de todo el pueblo palestino y que sigue aterrorizando a los tiranos.

وخوف الطغات من الأغنيات

محمود درويش

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W., Tiedemann, R., Adorno, G., Buck-Morss, S., & Schultz, K. (2004). *Escritos sociológicos I/ edición de Rolf Tiedemann; con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz; trad. de Agustín González Ruiz*. Akal, Madrid.
- Álvarez-Ossorio, I (2001). *El miedo a la paz: de la Guerra de los Seis Días a la Segunda Intifada*. Catarata, Madrid.
- Álvarez-Ossorio, I e Izquierdo, F. (2007). *¿Por qué ha fracasado la paz? Claves para entender el conflicto palestino-israelí*. Catarata, Madrid.
- Chang J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: a history of the hip-hop generation*. St. Martin's Press, New York.
- Daboor, Al-Nather y Taymour (2021). Sheikh Jarrah [Canción]. En *Sheikh Jarrah*. BLTNM. Letra recuperada el 8 de mayo de 2023 en <https://genius.com/Daboor-sheikh-jarrah-lyrics>
- Daboor, Shabjdeed y Al-Nather (2021). Inn Ann [Canción]. En *El Gad3ana*. BLTNM. Letra recuperada el 27 de abril de 2023 en <https://genius.com/Daboor-inn-ann-lyrics>
- DAM (2003). Min Imhabi [Canción]. En *Il Y A Un Pays... Palestine*. Conscience Et Culture. Letra recuperada el 18 de mayo de 2021 en <https://lyricstranslate.com/en/meen-erhabe-who-terrorist.html>
- DAM y Hathoot S. (2006). Freedom for my sisters [Canción]. En *Dedication - عهد!*. Red Circle Music. Letra recuperada el 27 de mayo de 2021 en <https://genius.com/Dam-freedom-for-my-sisters-lyrics>
- DAM (2021). From the Palestinian community in Lydda including DAM: International protection now for the Indigenous Palestinians from Israeli state-sanctioned pogroms! Página oficial del grupo. <https://www.damofficialband.com/> [Recuperado el 18 de mayo de 2021]
- Darwish, M. (2012). *Menos rosas*. Hiperión, Madrid.

- Darwish, M. y Gómez, L. (2023). *El poeta troyano: conversaciones sobre la poesía / Mahmud Darwish ; edición y traducción de Luz Gómez*. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid.
- Doha Debates (3 de agosto de 2022). *Raising Their Voice: Ettijah | Music for Good* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/qRPZzqx3hg4> [Recuperado el 28 de mayo de 2023]
- Donya Ya Donya (27 de octubre de 2019). *اتجاه "فتيات يناقشن قضايا اجتماعية وسياسية من خلال موسيقى الراب" – فلسطين* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6YDXa0-GVxc> [Recuperado el 10 de junio de 2023]
- El-Ma3loma (2017). *المعلومة. أبلغ بيت شعر للمتنبى ألم ألم ألم بدائه – إن أن أن أن أن أوانه*. <https://el-ma3loma.com/2017/03/motnabi.html> [Recuperado el 20 de mayo de 2023]
- El-Sabawi, T. (18 de octubre de 2007). *Palestinian Conflict Bounces to a New Beat*. *Scribe USC Dornsife*. <http://scribe.usc.edu/palestinian-conflict-bounces-to-a-new-beat/>
- Espanioly, N. (1994) *Women in Israel – Identity in Light of the Occupation*, in Mayer, T. (ed) *Women and the Israeli occupation: the Politics of Change*, London: Routledge, pp. 106-200.
- Ettijah (2019). Bala Hdood. Shoruq Organization. https://www.youtube.com/watch?v=i7_RncXlGSU [Recuperada el 3 de junio de 2023]
- Faber, T. (19 de agosto de 2019). 'If Israeli soldiers start shooting, we won't stop the interview': Palestinian hip-hop crew BLTNM. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2019/aug/19/bltnm-hip-hop-palestine-west-bank>
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Gana, N. (2012). Rap and Revolt in the Arab World. *Social Text*, 30(4), 25-55. DOI 10.1215/01642472-1725784.
- Gjerstad, S. (2015). *Women and Palestine's Liberation, Identity and Pan- Arabism in Palestinian Hip-hop in Israel - A Content Analysis of the Israeli-Palestinian Conflict and Occupation through Palestinian Rap Music*. Universidad de Bristol. https://www.academia.edu/25992911/Women_and_Palestine_s_Liberation_Identity_a

[nd Pan Arabism in Palestinian Hip hop in Israel A Content Analysis of the Israeli Palestinian Conflict and Occupation through Palestinian Rap Music](#)

[Recuperado el 19 de enero de 2023]

Harb (5 de noviembre de 2019). Subversive Sinbads: The Music of Shabjdeed and Al Nather. *Jadaliyya*. <https://www.jadaliyya.com/Details/40203>

Hariss, Y. (15 de julio de 2021). Unpacking the Real Impact of BLTNM's 'Inn Ann'. *Mille*. <https://www.milleworld.com/bltnm-inn-ann-palestian-anthem/> [Recuperado el 12 de junio de 2023]

López, B. (1997). *El mundo arabo-islámico contemporáneo. Una historia política*. Editorial Síntesis, Madrid.

Ma3azef (16 de septiembre de 2019). *Shabjdeed | Interview - المقابلة / شيب جديد* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tvqRlsmFHwY&lc=Ugwq7PgL7zcK6riWVjt4AaABAg>

Ma3afez (29 de noviembre de 2021). إحنأ أهل مدعكة | مقابلة مع ضبور وشبموري. *Ma3afez*. <https://ma3azef.com/ضبور-شيموري-مقابلة/> [Recuperado el 29 de mayo de 2023]

Maira, S. y Shihade, M. (2012). Hip Hop from '48 Palestine. *Social Text*, 30(3), 1-26. DOI 10.1215/01642472- 1597314.

Massad J. (2003). Liberating Songs: Palestine Put To Music. *Journal of Palestine Studies*, 32(3), 21–38. DOI: <https://doi.org/10.1525/jps.2003.32.3.21>

McDonald D. A. (2013). *My voice is my weapon: music, resistance and the poetics of Palestinian resistance*. Duke University Press. Durham y Londres.

Mille Team (19 de mayo de 2021). Daboor Teams Up with Shabjdeed For a New Kind of Palestinian Anthem. *Mille*. <https://www.milleworld.com/daboor-shabjdeed-bltnm-palestinian-anthem/> [Recuperado el 12 de junio de 2023]

Pressman, J. (2003). The Second Intifada: Background and Causes of the Israeli-Palestinian Conflict. *Journal of Conflict Studies*, 23(2), 114-141. URI: https://id.erudit.org/iderudit/jcs23_2art07

- Prévos, A. J. M. (1996). The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s. *The French Review*, 69(5), 713–725.
<http://www.jstor.org/stable/397134> [Recuperado el 15 de junio de 2023]
- Puig, N. (2009). “ Bienvenue dans les camps ! ” L’émergence d’un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique. *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Prochaine-Orient*, 147-171. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00396457>
 [Recuperado el 20 de enero de 2023]
- Ramos Tolosa, J. (2020). *Una historia contemporánea de Palestina-Israel*. Catarata, Madrid.
- Robinson, G. E. (1997). *Building a Palestinian State. The Incomplete Revolution*. Indiana University Press, Indiana.
- Ron, J (2006). *The Two Intifadas- An Analysis of the Strategies and Tactics of the Palestinians and the Israelis* [Trabajo Fin de Master].
<http://hdl.handle.net/10427/35336> [Recuperado el 20 de abril de 2023]
- RTVE (12 de octubre de 2020). 'Ettijah', las primeras raperas que reivindican sus derechos [Archivo de vídeo]. RTVE Play. <https://www.rtve.es/play/videos/telediario/ettijah-primeras-raperas-reivindican-palestina/5682335/> [Recuperado el 10 de junio de 2023]
- Tawil-Souri, H. (2011). Where is the political in cultural studies? In Palestine. *International Journal of Cultural Studies*, 14(5), 467-482. DOI: 10.1177/1367877911408656
- Timoneda Mileo, P. (2014). *Voces femeninas del rap francés y árabe: el camino al triunfo a través de un univers macho*. [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Complutense].
<http://www.proyecto-kahlo.com/wp-content/uploads/2014/10/Paula-Timoneda-Mileo-TFG-2014-Grado-Lenguas-Modernas.pdf> [Recuperado el 13 de febrero de 2023]
- Salloum, J. R. (2008). *Slingshot Hip Hop*. [Documental] <https://vimeo.com/195690477>
- Shabjdeed y Al-Nather (2019). Arab Style [Canción]. En *Sinibad el Ward*. BLTNM. Letra recuperada el 29 de mayo de 2021 en <https://genius.com/Shabjdeed-and-al-nather-arab-style-lyrics>
- Shabjdeed y Al-Nather (2019). NKD GLG [Canción]. En *Sinibad el Ward*. BLTNM. Letra recuperada el 29 de mayo de 2021 en <https://genius.com/Shabjdeed-and-al-nather-nkd-glg-lyrics>

Shoruq Organization (2023). About Shoruq Organization. *Shoruq*. <https://shoruq.org/AboutUs>
[Recuperado el 10 de junio de 2023]

Shoruq Rap Girls Group, Massoud A. (2017). Watani [Canción]. En *The Journey*. Shoruq Organization. <https://www.youtube.com/watch?v=1psd7YdNgcg> [Recuperado el 3 de junio de 2023]

UNRWA (10 de mayo de 2021). ¿Qué está pasando en Sheikh Jarrah? *UNRWA España*.
<https://unrwa.es/actualidad/noticias/que-esta-pasando-en-sheikh-jarrah/> [Recuperado el 9 de junio de 2023]

ANEXOS

Anexo I: fragmentos de canciones y sus traducciones

Título: Min Irhabi / مين إرهابي (mal transcrito como Min Imhabi)	
Autor/es: DAM	
Disco / EP: como <i>single</i> y después en <i>Il Y A Un Pays... Palestine</i>	
Año de publicación: 2001 (2003 en <i>Il Y A Un Pays... Palestine</i>)	
<p><i>¿Quién creció en la abundancia y quién lo hizo en un agujero?</i></p> <p><i>Se convirtió en un guerrillero, vosotros hicisteis de él un criminal</i></p> <p><i>¿Y tú, terrorista, te atreves a llamarme a mí terrorista?</i></p> <p>(...)</p> <p><i>Yo no quiero acabar con la paz, la paz quiere acabar conmigo</i></p> <p>(...)</p> <p><i>¿Quién es un terrorista? ¿Yo soy terrorista?</i></p> <p><i>Cómo voy a ser un terrorista si vivo en mi propio país</i></p>	<p>مين كبر في وسع؟ ومين كبر في جحر؟</p> <p>صار فدائي ، عملتوا منه أجرامي</p> <p>وأنت يا أرهابي بتناديني أرهابي؟</p> <p>(...)</p> <p>أنا مش ضد السلام ، السلام ضدي</p> <p>(...)</p> <p>مين أرهابي؟ أنا أرهابي؟</p> <p>كيف أرهابي وانا عايش ببلادي؟</p>

Título: Freedom for my sisters / الحرية انثى

Autor/es: Arabeyat, DAM

Disco / EP: Dedication (اهداء) Año de publicación: 2006	
<p><i>Y encerrada en una casa, en la que no encontré más</i></p> <p><i>Que lágrimas de deseo, oh mundo, ¿qué has hecho?</i></p> <p>(...)</p> <p><i>Solo tus acciones calentarán su frío, curarán</i></p> <p><i>Así que sé optimista hermana, deja que tus hermanos se pregunten</i></p> <p><i>Lucha por tus derechos y sé un ejemplo para las próximas generaciones</i></p>	<p>وانحبست في بيت اللي فيه ما لقيت الا دمعة ال- يا ريت , يا عالم شو رميت (...)</p> <p>بس فعلك راح يدفي سقعانه وراح يشفي فا يا اختي تفائلي خللي خوانك تتسأل وعحكك تقاتلي تاخواتي فيكي تتماثل</p>

Título: Bala Hdood / بلا حدود Autor/es: Ettijah Disco / EP: Bala Hdood Año de publicación: 2019	
<p><i>Quiero pensar sin fronteras</i></p> <p><i>Que me impidan salir de una realidad traicionera, de un camino encarcelado en un entorno loco</i></p> <p><i>Quiero caminar sin que un checkpoint me pare,</i></p> <p><i>O que una palabra mate mis ideas</i></p>	<p>نفسي أفكر بلا حدود تمنعي تمحني من وقع مخلدوع من محور مسجون في محيط مجنون نفسي أمسي بدون حاجز وقفني أو كلمة تقتل أفكاري</p>

<p>Título: Watani / وطني</p> <p>Autor/es: Shorug Rap Girls Group y Aleen Massoud</p> <p>Disco / EP: The Journey</p> <p>Año de publicación: 2017</p>	
<p><i>¡Mi patria!</i> <i>La paz esté contigo hasta que se muera el tiempo</i> <i>¡Mi patria!</i> <i>Tendrás tu destino cueste lo que cueste.</i> (...) <i>Su alto muro impide respirar a mi bandera</i></p>	<p>وطني! إليك السلام إلى أن يموت الزمان وطني! إليك المصير مهما كلف الثمن (...) جدارهم العالي يمنع علمي بتنفس</p>

<p>Título: Arabe style</p> <p>Autor/es: Shabjdeed y Al-Nather</p> <p>Disco / EP: Sindibad el Ward</p> <p>Año de publicación: 2019</p>	
<p><i>We don't do this gang shit</i> <i>We're family, Arab style</i> <i>Occupation is my trade mark</i> <i>War zone is where I die</i></p>	

<p>Título: NKD GLG</p> <p>Autor/es: Shabjdeed y Al-Nather</p> <p>Disco / EP: Sindibad el Ward</p> <p>Año de publicación: 2019</p>	
<p><i>Hastío, ansiedad, hermano, mi corazón es contagioso</i></p> <p><i>No creo en nadie más que en mi familia</i></p> <p><i>Y no le tendríamos miedo a la muerte si la ves venir</i></p> <p><i>Clavaría sus ojos en los míos y se olvidaría de lo que me vendió, ¡eh!</i></p>	<p>نكد قلق يا خي قلب معدي وأنا ما ثق باحد غير بربعي وما نهاب الموت لو جاني الموت تراني حط عينيه بعينيا ننسى ذا الي باعني ايه</p>

<p>Título: Inn Ann / إن أن</p> <p>Autor/es: Daboor, Shabjdeed</p> <p>Disco / EP: El Gad3ana</p> <p>Año de publicación: 2021</p>	
<p><i>Si se lamenta es que le ha llegado su hora</i></p> <p><i>¡Boom, splash! Mi nación ha vendido su balanza</i></p> <p><i>Y como la mitad de sus hijos son unos bastardos</i></p> <p><i>[No importa] quitar o poner: todo se queda en su sitio</i></p> <p>(...)</p>	<p>إن أن قد آن أوانه وبوم بخ وطني باعوا ميزانه وكيف بس عرصات نص ولادة شال حط وكله بطرح بمكانه (...)</p> <p>إهدا، ما هو كل شي باين في المحنة</p>

Calma, en la dificultad todo se vuelve claro
Dios es testigo de quienes somos:
Hombres que vierten sangre por ti
Boom, ataque y guerra, esta noche no
seremos vencidos
Si quieres montañas, te daremos un enemigo
Bienvenido a los hijos de al-Quds
Gestionamos lo nuestro, solucionamos el
enigma
Sonaron los teléfonos en Nafha y todo el
mundo escapó
 (...)

Soy un tiburón, tiburón, tiburón, soy un pez
Mis colegas llenan al- Ýelma
Nos reunimos y construimos la victoria
Ven aquí querido, vamos a agarrar el límite
Si temes a la noche, te encenderemos la
oscuridad

Pero mira y no te olvides
Soy como un arma nuclear, letal
En Gaza se excavan túneles
Y se vuelve con sacos llenos de cuerpos
Anarquía, anarquía
Anarquía, anarquía

الله بيشهد مين إحنا
 رجالة دم نظرطشلك
 بوم ضرب حرب الليلة ما بنغلب
 بدك جبال وعادي بنهدلك
 مرحب فيك في أولاد القدس
 بندبر حالنا نحل اللغز
 رنات على نفحة وكله بخش
 (...)

أنا قرش، أنا قرش، أنا قرش، أنا قرش أنا سمكة
 وصحابي ملان في الجملة
 بنجتمع بنعمل غلبة
 تجيني يا غالي بناخد العتبة
 تخاف بالليل نضويلك عتمة
 بس شوف تنساش
 أنا زي النووي سلاح فتاك
 في بغزة رجال تحفر أنفاق
 ترجع بشوال وملان أشلاء
 بلجان بلجان
 بلجان بلجان

Título: Sheikh Jarrah

Autor/es: Daboor, Al-Nather, Taymour

Disco / EP: Sheikh Jarrah

Año de publicación: 2021

*En el ruido de las balas que ululan en Šayj
Ýarraḥ
Entre muchos cobardes, no vamos a contar
los secretos de una M16 que canta en manos
del peregrino
En un Toyota Corola, hemos volcado en una
cueva como un tren
Secuestramos un aeropuerto, secuestramos
un aeropuerto
(...)
Soy hijo de al-Quds
Y estos son mi banda, la juventud de las
flores. Yo soy el más valiente,
Perdí y perdí, pero sigo jugando*

في صوت رصاص زغرد في الشيخ جراح
في أندال كثير نفتحش أسرار كتسار غرد بأيد
حج
في تويوتا كورولا قلبنا في غار ك قطار
خطفنا مطار، خطفنا مطار
(...)
أنا ابن القدس
وهدولا جماعتي شباب الورد أنا أجدع شب
خسرت خسرت ومازلت العب

Anexo II: lista de topónimos

Transliteración (árabe)	Nombre usual en castellano	Nombre en árabe / hebreo	Localización
‘Akkā	Acre	عكا / עַכּוֹ	Estado de Israel
Arīḥa	Jericó	أريحا / יְרִיחוֹ	Territorios Ocupados
Bait Laḥam	Belén	بيت لحم / בֵּית לָחֶם	Territorios Ocupados
Dayr Ābān	Deir Aban	دير آبان	Ciudad destruida
Dhayša	Dheisha	مخيم الدهيشة	Territorios Ocupados
Gaza	Gaza	غزة	Territorios Ocupados
Ḥuwwāra	Huwara	حوارة	Territorios Ocupados
al-Jalīl	Hebrón	الخليل / חֶבְרוֹן	Territorios Ocupados
al-Karāma	Karama / Karamé	الكرامة	Jordania
Lud	Lod	اللُد / לוד	Estado de Israel
Nāblus	Nablus	نابلس / שכם	Territorios Ocupados

Nafḥa	Sin transcripción usual	נפחה / نفحة	Estado de Israel
Qānā	Qana	قانا	Líbano
al-Quds	Jerusalén	القدس / ירושלים	Territorios Ocupados / Estado de Israel
Rām Allah	Ramala	رام الله	Territorios Ocupados
Šarm al-Šayj	Sharm el-Sheikh	شرم الشيخ	Egipto
Šayj Ŷarraḥ	Sheikh Jarrah	الشيخ جراح / שייה' ג'ראח	Egipto
al-Ŷalīl	Galilea	الجليل / הגליל	Territorios Ocupados / Estado de Israel (región)
al-Ŷelma	Sin transcripción usual	الجملة / קישון	Estado de Israel
Ŷinīn	Yenín	جنين	Territorios Ocupados