

Recuperando la ruta de la madreperla.

La talla del nácar, el Taller Palestina y las piezas de arte colombo-palestino como vínculo entre Belén-Palestina y Barranquilla-Colombia

Valeria Salgado Marín.
Septiembre de 2021.

Universidad Externado de Colombia.
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.
Trabajo de grado para optar por el título de antropóloga.

*“[...] La voz del padre, entonces,
inclinóse a mi oído
para decirme, quedo:
“Son los cedros del Líbano
hija mía.
Mil años hace, acaso
mil más, que medran
a las plantas de Dios.
Guarda su imagen
en la frente y la sangre.
Nunca olvides
que miraste de cerca
la Belleza”.*

**Fragmento del poema Cedros
Meira Del Mar
Alguien pasa, 1998**

A Karen, Enrique y Odette
A Palestina
A nosotros, los hijos y nietos de migrantes
A las luchas y resistencias desde el amor y la búsqueda de la justicia por la vida

Agradecimientos

Una de las cosas que más me llenan de genuina felicidad es tener la oportunidad de agradecer lo que se me ha dado, porque si bien he hecho grandes esfuerzos para llegar aquí, ninguno de ellos hubiese sido posible sin la ayuda, compañía, amor y sabiduría que cada uno de los aquí mencionados me brindó.

Primero, quiero agradecer enormemente a la persona que hizo posible que empezara a recorrer mi camino académico mi profesor de filosofía en el bachillerato: Edgar Cantor. A usted le debo mi profundo amor a las Ciencias Sociales, al debatir, al dudar y al construir desde el conocimiento un mundo mejor.

A Lucero Zamudio. Donde quiera que estés, te doy mi más grande agradecimiento, pues confiaste en mí y en mis ocurrencias para hacer de mi pasión algo grande.

A Diana Cure Hazzi, que fue jurado del proyecto que inició esta tesis. Haz sido uno de los ejemplos más grandes de lucha que he visto. Te admiro y agradezco inmensamente por acompañarme y animarme a seguir construyéndome como profesional y persona en algo que nos apasiona y nos une profundamente.

A Odette Yidi David, por supuesto, por volverse una gran amiga en todo este proceso. Gracias por abrirme las puertas de tu hermosa familia y por darme la oportunidad de conocer tus luchas, tu capacidad de comprender el mundo, tu legado y, además, demostrarme que sea cual sea el lugar que uno ocupe, es posible resistir desde el amor.

A don Enrique Yidi Daccarett, por su paciencia infinita en todas las horas que pasamos conversando sobre su trabajo. Gracias por apoyarme en comprender lo que significó y significa su trabajo, y el de su equipo, detrás de la misión de rescatar del olvido el arte, conocimiento, cultura y sabiduría Palestina. Gracias por abrirme las puertas de su familia y por permitirme conocer su historia. Gracias a su dedicación, amor, esfuerzo y paciencia detrás del Taller Palestina.

A doña Karen David Daccarett, por su inmenso amor y paciencia para con todas las preguntas que tuve con usted. Gracias por dar todo de sí en cada cosa que hace. La admiro enormemente por la pasión con la que trabaja, la excelencia que demuestra en su trabajo académico y la calidad de persona que es.

A Zuleima Slebi, por su dulzura infinita y su confianza para hablarnos desde el corazón lo que ha significado crecer lejos de casa. Leer, amar, cantar, degustar y oír de los olivos desde tan lejos me inspiró más de una vez para seguir buscando la razón de ser de mi trabajo como investigadora humanista.

A mis profesores Felipe Molina, Fernán Vejarano, Nelsa de la Hoz, Juan Manuel Ospina, Jaime Arias, que escucharon atentamente hasta el cansancio sobre las etapas de la presente investigación, sobre mis intereses académicos y además por animarme a continuar sin importar las circunstancias y dificultades en el camino. Gracias especiales al asesor de este trabajo, Santiago Wiesner

Salamanca, por su recepción, disposición y paciencia infinita, además de su inmensa dedicación para que este trabajo fuera posible en su mejor versión.

A mis amigos, que contribuyeron con su apoyo incondicional, en algún punto o en su totalidad, a la tesis, a las materias, a la vida universitaria en general y sin morir en el intento: Juls, Cami, Cielito, Juan David, Pili, Pau Sanjuanes, Milenito, Isabelito, Alonsito, e inclusive Chamis y Mapu... Junto a ustedes fui feliz y plena en uno de mis sueños más grandes. Gracias por estar.

I would like to thank my egyptian brother too. The one that supported me more times than I ever counted. All my blessings, love and gratitude to you, Mahmoud Barbary.

A la fuerza de mi vida: a mi madre, mi padre y mis hermanitos que me aguantaron en todo el proceso que ha sido aprender y amar desde el conocer. Con ustedes la gratitud y las palabras para expresarla nunca serán suficientes.

A mi admirado abuelo Tulio, quien me ha servido de inspiración para ser mejor siempre. A mi amada abuela Gilma, quien me ha enseñado tantas cosas. A ambos, por enseñarme lo que significa ser amada inmensa y absolutamente, con la sabiduría que solo los abuelos pueden hacerlo.

A mi tía Nathy, por siempre demostrarme que el cielo es el límite cuando se trata de curiosidad, de aprender y de enseñar a los demás. Gracias a tu revolucionaria presencia siendo científica he tenido la fuerza de impulsarme intelectualmente muchas veces.

A mis hermanas del alma: Yuyu, Annie, Rodri y Adri. Las amo con todas las fuerzas de mi corazón y agradezco desde el fondo de mi ser por todos estos años de amistad.

Agradezco, con todo el amor, a todas las personas que permanecieron conmigo y me apoyaron en cada paso por estos largos cinco años. Aunque no los haya nombrado a todos, mi gratitud llega a todos ustedes.

A mis amados Maestros alados y Ascendidos, pues me han mostrado el camino a casa una y otra vez. A mi amada presencia Yo Soy, con quien tengo el honor de recorrer esta vida desde el amor inconmensurable y las bendiciones más grandes.

Amada me siento por todo este proceso, por esta etapa que he recorrido y por los mil retos, aventuras, vivencias, alegrías y plenitudes que me esperan.

Con amor lo recibo, y con el mismo amor, le es dado a todo aquel que lea esto.

Marzo 12 de 2021

Tabla de Contenidos

Introducción	8
Capítulo 1 OLIVO, الصدف (sadaf - nácar) Y SU TRAVESÍA POR LOS MARES DE ABULÓN VERDE: Breves antecedentes alrededor del nácar y su viaje del Mediterráneo a las costas del Atlántico.....	22
1.1 Rutas humanas de la madreperla y las vidas del olivo.....	23
1.2 Diáspora, Estado-Nación y el reconocimiento global de Palestina	31
1.3 Adaptaciones, retos y perspectivas de la migración palestina a Colombia.....	40
1.4 Puentes trasatlánticos y conexiones binacionales: El escudo de Colombia en nácar.	47
Capítulo 2 “SIRIOS Y PALESTINOS A COLOMBIA”: Sensibilidades, narrativas y resignificación detrás del arte en nácar del Taller Palestina.	59
2.1 El Taller Palestina: de la antigua Belén a la Barranquilla del siglo XXI.....	60
2.2 Las piezas como “ <i>testigo y testimonio</i> ”	76
Capítulo 3 “¿Despojado de nombre, de pertenencia, en una tierra que ha crecido con mis propias manos?”: Valores, disputas y resistencias en el arte palestino de tallar el nácar	87
3.1 En las profundidades del nácar	88
3.2 Del suplicio hacia el retorno a la Madre Palestina.....	102
Consideraciones finales	110
Referencias y bibliografía.....	133

Introducción

La búsqueda de un tema de investigación comenzó en un punto muy distinto al que he llegado en este documento, pues debía asegurarme que mi trabajo de grado fuera lo suficientemente apasionante a nivel personal y académico como para sobrellevar más de dos años de preparación intelectual.

Desde mi niñez el antiguo Egipto fue mi pasión más grande. Supe, hasta cuando tuve unos doce o trece años, que los egipcios contemporáneos ya no habitaban bajo la figura monárquica faraónica. Fue un golpe (de inocencia, supongo): ¿hubo una dinastía de “mamelucos” gobernando allí? ¿turcos en tierra egipcia? ¿ingleses y franceses disputándose el paraíso del *señor de las dos tierras* (faraón)? ¿los árabes en las tierras de delta del Nilo?... ¿árabes? En ese momento, me surgieron muchas dudas, y a la vez un gran impulso de continuar buscando, leyendo y aprendiendo sobre ello.

El tema de los “árabes” fue adquiriendo mayor protagonismo no solo en mi vida académica, sino también en las discusiones cotidianas desde las noticias hasta los espacios en el aula: Donald Trump llega a la presidencia de los Estados Unidos de América.

Cuando se situó, el mensaje era claro: el discurso del terrorismo volvía a la Casa Blanca (luego de los hechos del 11 de septiembre de 2001) y fue catalogado como prioridad de lucha No.1 en el mundo, malestar que provenía casi exclusivamente de ‘Medio Oriente’ e inclusive del islam, según muchos dirigentes de gran parte de tradición occidental. ¿‘*Medio Oriente*’? ¿islam? ¿y qué relación tiene entonces ‘*lo árabe*’ (un factor étnico) con lo ‘*medio oriental*’ (factor geográfico y a veces referenciado como factor cultural) y ‘lo islámico/musulmán’ (factor claramente religioso) ... ¿Acaso no es todo lo mismo? Pues no.

Al parecer, y a mi juicio, la Guerra Santa parecía estar más vigente que nunca, pero esta vez de una manera especialmente descarada, pues la legitimidad de los medios de

comunicación para seguir difundiendo imágenes falaces y distorsionadas de que todo era igual de homogéneo se volvió casi que un cimiento ideológico de la política en su mayoría europea y estadounidense, justificando así su intervencionismo y su discurso de “seguridad internacional”. Así, todo este panorama mediático y confuso me hizo pensar hasta la más mínima de las diferencias conceptuales, que a la larga iban a alinear aún más lo que a mí me interesaba. ¿Por qué siempre pareciera que hay una eterna guerra desde Occidente contra las naciones de Siria, Líbano, Egipto, Libia, Marruecos, Argelia, Túnez, Jordania, Irak... y Palestina?

Averiguar el porqué de ese enfoque tan específico de esfuerzos bélicos e ideológicos se volvió paulatinamente uno de mis temas de interés permitiéndome acercarme a literatura de todo tipo, e inclusive a la lengua árabe, aventurándome a tomar algunos niveles en la embajada del Estado de Palestina en Bogotá para aprender a leer, escribir y comprender fuentes escritas por nacionales de los países que mencioné anteriormente. Me inclino a esa concepción de que, para entender distintos mundos culturales, uno debe acercarse lo más posible a la lengua, el vehículo de símbolos y significados por excelencia: fracasé rotundamente al no ir más allá del tercer nivel de veintiuno en total. Pero logré parte de mi cometido, pues la ocupación en territorio palestino movió mis cimientos éticos y profesionales, dando una forma política al trabajo antropológico: las resistencias desde los exiliados de la Nakba, la gran catástrofe que se dio desde 1948, alrededor del mundo.

Llegué al que sería el lugar que me permitiría desenmarañar y reconocer lo que aquellas resistencias palestinas significaban en Colombia: se me permitió acercarme al Taller Palestina desde hace casi tres años, de una manera poco convencional.

Una materia en el pénsum del pregrado en Antropología de la Universidad Externado de Colombia, específicamente del tercer semestre, me obligaba a tomar un seminario de

Positivismo y Empirismo. La decana de ese entonces (especialmente apreciada por mí) daba por terminada una de sus sesiones de aquel seminario. Deliberadamente pregunta: "¿Quién era a la que le interesaba el tema de los árabes?".

Se refería a una conversación que tuvimos alguna vez, fuera de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, donde terminamos en una larga charla contándonos sobre lo que nos motivaba: a ella la movía una visión amplia de las disciplinas, las ciencias y el conocimiento; a mí, el conocimiento del 'mundo árabe' (en aquel entonces, no sabía delimitar muy bien a lo que me refería). Esa conversación pasó sin pena ni gloria hasta aquel día, que preguntó en voz alta, ante aproximadamente ochenta estudiantes.

Me empujaron hacia donde estaba Lucero Zamudio, y luego ella me tomó del brazo: "Vamos a hablar. Te tengo una propuesta" Se trataba de la primera cátedra Edward Said de la Universidad Externado de Colombia en alianza con la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Necesitaba una representante de nuestra Facultad (Ciencias Sociales y Humanas), debido a que el evento se había organizado desde la Facultad de Finanzas, Gobierno y Relaciones Internacionales del Externado.

Así, y sin mayor detalle, dije que sí. Más adelante supe que era el evento de apertura de una iniciativa de ambas facultades para fundar un Centro de Estudios de Medio Oriente y Norte de África.

Curioso, puesto que para ese momento no tenía idea de quién era Edward Said. Es decir, había oído un par de veces a algunos profesores sobre su trabajo y sabía que era un importantísimo pensador y luchador intelectual de la causa palestina, pero nunca lo había leído. Pasaron meses y no volví a saber del asunto.

Día número uno del receso estudiantil de mitad de año de 2017. A eso de las ocho de la mañana recibo una llamada de un número desconocido.

- "¿Aló?"

- "¿Sí? ¿Hablo con Valeria Salgado Marín?"

- "Así es. ¿Con quién hablo?"

- "Con recepción de la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Externado. La Dra. Lucero quiere hablar con usted, así que ya la comunico con ella."

- "Oh... Perfecto."

En realidad, no sabía qué iba a suceder, además de que me recorrió un frío tenaz en la espina. Sonó la línea del otro lado.

- "Aló... ¿Valeria?"

- "¡Sí! Sí señora."

- "¿Acaso no vas a ir a apoyar logísticamente el evento de la Cátedra con la UBA (Universidad de Buenos Aires)?"

- "¿Perdone?" - me paré de un salto de la cama... ¿Era hoy? ¿Cómo es que no me dijo? ¿O cómo es que no sabía eso? -

- "Sí. El evento empezó hace unos quince minutos". No me dio ni tiempo de pensarlo.

- "¡Claro que sí! Ya voy para allá"

El único inconveniente es que vivía casi a hora y quince minutos de la Universidad. Corrí y llegué supremamente tarde.

Abrieron el salón y, claramente, ya el evento estaba en la mitad de la segunda de las sesiones de ese día.

Entré, y sin pronunciar palabra, me senté en uno de los pupitres.

Al son del anuncio del espacio de café, me acerqué a quien me refirió Lucero la primera vez que hablamos del evento: "Se llama Diana Cure -quien fue, para gran placer y

honor mío, una de las evaluadoras de este trabajo de tesis en sus primeras etapas, en conjunto con el profesor Pío García-. Ella es la directora del nuevo Centro de Estudios". No pregunté cuál de los presentes era la profesora Cure, simplemente empecé a oír los nombres entre las conversaciones..."Zuleima", "Pío", "Odette"..."Diana"... ¡Diana!

Me le acerqué con toda la vergüenza del mundo al llegar casi a la mitad de la jornada.

-¡Muy buenos días, Profesora Diana Cure! Mi nombre es Valeria Salgado Marín y vine para ayudar con el asunto logístico del evento, pues..."

-¡Claro que sí! Lucero me habló de ti...Ya necesitamos movernos con algunas cosas..."

Y así fue como, sin siquiera pensarlo, me había empezado a acercarme al Taller Palestina. Todo desde la presencia de una de las personas más destacadas del evento: la hija del fundador del Taller, Odette Yidi David.

Internacionalista barranquillera, líder académica y divulgadora de las luchas y resistencias palestinas. Comprometida a que, hasta donde le alcancen las fuerzas, todos conozcan la dura situación de Palestina: un contexto de diáspora, expulsión, desposesión, en estudio de ser considerado un genocidio y, todo aquello, en un contexto de colonización a nombre del Estado de Israel, cuyos cimientos yacen sobre los cuerpos de las familias palestinas masacradas, presas y despojadas de todo derecho histórico, social y de existencia. En resumen, por donde se mire conserva el talante impecable de su madre, la señora Karen David Daccarett.

Partiendo de su precisión académica, su dedicación al arte de escritura, investigación y divulgación desde la historia del arte, Karen trazó gran parte del principio sustancial desde el cuál el Taller Palestina fue posible: los relatos de diáspora familiar, la adaptación de la

familia migrante a su nuevo contexto en Barranquilla, en conjunto con el contenido histórico del oficio de la talla y la elaboración de esas piezas en nácar al estilo palestino entonces los contenidos que dieron el sustento de significación a las piezas, el oficio y el taller en sí mismo.

Así, el trabajo minucioso sobre las fuentes y relatos fueron recopilados en el libro "*El arte palestino de tallar el nácar*" (2005), considerado como el primero en su clase, pues hace un recuento de los recorridos y contextos del arte de la talla del nácar, de sus talleres y técnicas, cuya autoría corresponde precisamente a Karen David Daccarett, Martha Lizcano y al fundador material del Taller Palestina: Enrique Yidi Daccarett.

A pesar de que se cortó el hilo que conectaba a don Enrique con el quehacer de sus ancestros, al ser descendiente de una de las familias emblemáticas en el oficio de la talla del nácar, el trabajo palestino de la taracea (enunciada por el señor Yidi (2019) y en el texto de Yidi, David y Lizcano (2005) en referencia a la concha de nácar) logró llegar a él desde en un cuadro de la muy reconocida escena de la "última cena". La obra, elaborada enteramente en nácar de las rutas del comercio del Mar Rojo y las costas noroccidentales de Australia, fue tallada, pulida y ensamblada en su totalidad por manos de la gran familia de Bichara Zogbi.

Ese cuadro yacía silencioso, y sin más información que sus propias piezas empolvadas en la sala de la casa de su abuela. Tan solo su presencia hacía que Enrique se preguntara constantemente ¿de qué está hecho? ¿cómo fue que lo hicieron? ¿quién lo hizo? pero era difícil saberlo si la única persona que conocía medianamente de esos detalles era la abuela, pero solo el árabe reconocía. Nada más.

Años pasaron y Enrique nunca dejó de sentirse incómodo respecto a todas esas dudas que desde niño cargaba. Así, se embarcó de viaje a la misma Belén- Palestina, a Corea,

México, China, Italia. Todos destinos que vinculaban un brillo en la memoria familiar de los Yidi: el nácar y sus múltiples formas de hacer arte en madreperla.

Supo entonces que debía reconstruir, como si de un mapa se tratase, las rutas del arte de la talla del nácar al estilo palestino, retejiendo la historia nacional de un pueblo despojado en conjunto con las piezas, estéticas, técnicas y ensambles en nácar.

Así, y luego de consolidar su negocio de mármol, Euromármol, en el barrio industrial de Barranquilla para solventar a su familia, decidió fundar el Taller Palestina en 1998 en conjunto con Karen. Precisamente fue Euromármol el medio que le permitió dedicar parte de los recursos que gana en el quehacer del taller.

Entrando a la planta de la empresa quise preguntar por dónde quedaba el taller, mientras veía que don Enrique Yidi iba pasando por una puerta más bien alejada de la mirada de los curiosos, incluso de la mía, donde daba a una bodega de grandes proporciones. El polvo era más notorio que todas las láminas de mármol aún por cortar. Sonidos industriales y el eco de la gran bodega llevó irremediablemente a que la segunda vez que fui, esta vez sin la compañía del señor Yidi, me perdiera más de una vez.

Un estrecho pasillo ascendente con unas cuantas escaleras llevaba a un pequeño escritorio con una luz incandescente que, las tres veces que fui, no se apagó en lo absoluto.

Un laberinto. Seguía caminando hasta encontrar al fin el origen del ruido de las pulidoras y cortadoras. El olor se tornaba metálico y un toque seco: el nácar flotaba en forma de pequeñas partículas por todo el recinto, mientras que se oía la voz de don Enrique llevándome la delantera y saludando a cada uno de los artesanos del Taller. Me quedé un momento en la entrada de la bodega oscura, gris ante la poca luz que entraba, repleta de cajas con restos de madera de varios tipos, conchas de nácar de más de cinco especies diferentes,

moluscos recolectados por Yidi y sus ayudantes, moldes de yeso, y al fondo un par de artesanos cortando con troquel algo que no supe con exactitud de qué se trataba.

Finalmente me encontré en el lugar de la magia, donde por horas barranquilleros de diversos orígenes y oficios artesanales se sientan a trabajar cada una de las piezas para su cliente final. A la derecha estaba el armador, el que ensambla las piezas ya intervenidas; el tallador y el ebanista (el encargado de hacer las estructuras base de las piezas en madera). Para mi sorpresa, un grupo de jovencitos, casi de mí misma edad, estaban pegando algunas piezas de madera como base para luego colocar las de nácar.

Nosotros ya nos estamos haciendo viejos... ¿y quién va a seguir si no enseñamos a muchachos como ellos? [...] no hay como un proceso de enseñanza como tal, solo los ponemos en principio a hacer tareas básicas a medida que se les va enseñando, así si se dice que les vamos a enseñar a cortar, van a las máquinas, lo hacen, lo hacen mal hasta que poco a poco van entendiendo cómo es... un aprendizaje.

Decía el señor Yidi al mirar a los jóvenes trabajando, mientras de reojo me miraban y cuchicheaban entre ellos.

Talladores, expertos en su oficio, que escriben en árabe sin tener ni idea de lo que significa. Armadores, que saben justamente cómo encajar las piezas de un olivo palestino con la Basílica de la Natividad en el fondo, mientras ponen en primer plano las mujeres palestinas con sus trajes bordados tradicionales, sin siquiera tener otra referencia más que las fotografías y memorias de don Enrique. Todos reproducen un lenguaje profundo, lenguaje que Yidi les enseñó a retratar entre sus técnicas, sensibilidades y paisajes culturales que

emulan unas tierras extranjeras para los artesanos, pero que al parecer su corazón y manos saben recorrer a la perfección.

Estos artesanos, entonces, terminan dándole forma física a todos los recuerdos, dolores, dichas, memorias, elementos identitarios y luchas políticas de los migrantes palestinos, expulsados de sus tierras por un orden colonial que se extiende por varios siglos hasta pleno siglo XXI.

¿El resultado? magníficas obras de carácter religioso, familiar, político, diplomático, decorativo. Piezas de arte producto de una talla de la madreperla al estilo palestino.

Reconozco que la primera vez que vi las piezas fue a través de mi computador, cuando realizaba la revisión al estado del arte, a la vez que intentaba entender las lógicas y razón de ser del Taller Palestina, sin prestar especial atención a las piezas realmente. Según mi criterio en ese momento no era necesario, pues en ese entonces mi interés se iba más por estudiar al taller desde un concepto dado por el antropólogo Arturo Escobar en su texto *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes* (2010): el *lugar*.

Ciertamente un 'lugar' se consolida como un espacio geográfico que se construye no solo desde sus nociones físicas de la espacialidad, sino también desde sus relaciones de sentido, sociales, económicas, además de motivaciones y luchas políticas (Escobar, 2010). En resumen, los espacios físicos por sí solos no poseen un sentido social, son las relaciones de diferente orden junto con las emocionalidades, sensibilidades y procesos de apropiación que permiten a un espacio convertirse en 'lugar'.

Tomando el caso del Taller Palestina, lo reconocí en un principio como un lugar en cuanto es un espacio donde convergen relaciones económicas de especialización del trabajo, producción, intercambio y consumo; relaciones sociales, pues evocan una intencionalidad colectiva donde existe unas relaciones de convivencia personal y profesional; culturales, en

cuanto se reproducen símbolos y contenidos de sentido que evocan a elementos identitarios del pueblo en diáspora palestino; y políticas de resistencia, debido a que se reproduce un legado de memoria cultural, histórica y estética de un pueblo desterrado por la colonización. Era como un trozo de Palestina en Colombia.

La importancia de los objetos materiales no me llamó ni la más mínima atención, relegando dicha perspectiva fuera del panorama posible de la investigación. Para mí eran solo un producto resultado del taller, pero no poseían mayor relevancia fuera de una noción de mercancía. Vaya imprecisión.

Pero, como suele suceder muchas veces, la información que el campo arrojó me terminó llevando a otras posibilidades de estudio.

Revisando el caso de estas piezas, sus procesos de elaboración, de circulación y los términos bajo los cuales es posible que el Taller Palestina siga reproduciendo esas materias complejas (constitutivas de sentido desde los símbolos), noté que es impropio, a mi juicio, consolidar este análisis sin tener en cuenta lo material y los constructos inmateriales contenidos en lo material al mismo tiempo, de modo que me situó desde ese enfoque metodológico que busca diluir esos límites entre objetos y sentidos.

Mi trabajo transita entre los límites de lo material y lo inmaterial, con ánimos de destacar la complejidad en el estudio de este tipo de casos, haciendo explícito que no es posible excluir lo uno de lo otro, pues asumir que son dos dimensiones distanciadas entorpecería en gran medida la comprensión de los procesos socioculturales detrás del caso de las piezas talladas en nácar al estilo palestino del Taller Palestina, pues se parte del reconocimiento de la agencia de estos objetos como testigos y testimonios vivos de las dinámicas de migración de los Palestinos a Colombia.

Así me propongo entender esa red de relaciones de significado que va más allá de las piezas de nácar en sí mismas, trascendiendo su mera concepción de objeto de producción e intercambio y entendiendo cómo ellas terminan por hacer evidente que, al momento de adquirir una pieza tallada en el Taller Palestina, se consideran valores que van más allá de su factor estético, funcional-decorativo y de consumo para su tránsito comercial. Todo esto de la mano de las personas y los datos confiados a mí por ellas, haciendo hasta mi último esfuerzo para cuidar y respetar cada información que me fue dada.

Cuando se compran estas piezas se intercambian valores históricos, estéticos y simbólicos que van más allá de solo las obras de arte palestino del tallado en nácar, pues terminan perpetuando la lucha de existencia ante un exterminio estético y cultural del otro lado del Atlántico y Mediterráneo, pero que además contemplan un hecho fundamental: la tradición no es estática, se mueve y cambia junto con las vidas de los artesanos que dan forma, rostro y alma al arte de la talla del nácar al estilo, en este caso, colombo-palestino.

Debo precisar aquí que, para lograr aquello que me he propuesto, debí hacer algunas consideraciones metodológicas que deseo aclarar en este momento. Parto entonces de reconocermé como un sujeto fuera de esta comunidad palestina y de la familia Yidi, sea de sangre, por herencia o asuntos ligados al parentesco de algún tipo, pero considero que eso no me hace ajena ni insensible a sus luchas cotidianas por el derecho al retorno, el reconocimiento global y al existir de Palestina. Constantemente en mi formación profesional y académica se insistía en que el conocer es profundamente político, ya sea para ser consciente de aspectos sociales de subordinación que se ignoraban anteriormente, o en términos de una aprehensión con la intencionalidad de ejercer poder desde el conocer: el conocer para dominar y para dar una forma unívoca, hegemónica y homogénea del habitar, de las relaciones socioambientales y en general de todo aspecto de la vida social.

Entendí entonces que esas dos dimensiones (accionar político y dominación hegemónica) no eran lo mismo, ni tampoco era necesaria su presencia en las mismas proporciones en los procesos de construcción del conocimiento, pues depende en mayor medida del criterio ético-académico-político del investigador que se sitúa frente al contexto de estudio, punto desde el cual él, como sujeto partícipe primigenio de la investigación, se cuestiona y aclara con qué propósito conoce y cómo usa el conocimiento aprehendido por él mismo; por tanto, es posible conocer no para dominar, sino también puede conocerse en función de un reconocimiento de resistencias y luchas, que buscan formas alternas a las hegemónicas, para dar cabida a su propia supervivencia, reproducción y validez. En breve, todo conocer es político, pero no todo efecto del conocer político se da con la intención de generar disparidades ni de reproducir esquemas de dominación.

Ante ello, debo puntualizar que estas narrativas de resistencia descritas en este trabajo, de las cuales parto como datos para construir el presente trabajo, no me pertenecen ni a mí ni a nadie más fuera de la familia Yidi Daccarett, pues desde mi profundo respeto a la comunidad palestina y a los recorridos familiares particulares, decido partir de un diálogo horizontal entre las bases académicas y las posturas de las personas con las que tuve el honor de trabajar, de tal manera que tomo las categorías y conceptos que aparecen en campo, en conjunto con algunas nociones teóricas y conceptuales académicas, para sustentar mi análisis y darle así una mayor amplitud al fenómeno.

Entonces, lo que será posible ver en las páginas que vienen será un análisis de las claves que me fueron confiadas por la familia Yidi David Dacarett en campo con base en su larga trayectoria de proyecto familiar, junto con la sensibilidad académica que surgió en mí, además de la previa revisión de textos a lo largo de todo mi pregrado en Antropología, en

compañía de las claves que me dieron las personas que estuvieron acompañándome en este largo proceso investigativo, tanto en campo como fuera de él.

Para comprender mejor y en mayor profundidad los detalles metodológicos y técnicos detrás de la obtención, sistematización y organización de la información del campo recurriré a describirlo en el apartado de anexos, al final del texto.

Todo aquel largo y minucioso proceso de investigación dio como resultado que la información, para mayor comprensión, fuera organizada de forma tal que se enmarque en una estructura similar a la de un viaje, en el que el lector pueda acercarse a las sensibilidades que despierta el ser expulsado del propio territorio al tiempo que se construyen vehículos de sentido que llevan, nuevamente, al propio hogar. Todo desde el relato del negocio familiar encabezado por don Enrique Yidi.

Así el primer capítulo, llamado ***OLIVO, الصدف (sedef - nácar) Y SU TRAVESÍA POR LOS MARES DE ABULÓN VERDE: Breves antecedentes alrededor del nácar y su viaje del Mediterráneo a las costas del Atlántico***, se divide en dos ejes. El primero de ellos busca hacer un repaso sobre el origen de los tránsitos comerciales, de técnicas artesanales, los cambios en las tecnificaciones y el peso histórico de las piezas de nácar en los talleres familiares palestinos en Belén. El segundo está pensado desde el mostrar el impacto, las experiencias y los sentires detrás de la migración, cruzando tanto las narrativas encontradas en literatura académica y periodística, como en otros espacios de conversación con los Yidi Daccarett.

El segundo capítulo, ***“SIRIOS Y PALESTINOS A COLOMBIA”***: **Sensibilidades, narrativas y resignificación detrás del arte en nácar del Taller Palestina**, busca adentrarse en las transformaciones en la producción del arte en madreperla desde las sensibilidades que surgen desde el campo, la experiencia de migrar de *el-blaid* (tierra madre

de origen) a Colombia y lo que ahora significa ejercer el arte de tallar el nácar desde Barranquilla. Conceptos o elementos como migración, nostalgia, herencia, los secretos de los artesanos, lo religioso, los elementos de identificación, los recorridos familiares o el retorno pueden aparecer tímidamente en esta parte del texto, pero serán explicados con mayor detalle en el siguiente capítulo.

Por consiguiente, el capítulo tercero, ***“¿Despojado de nombre, de pertenencia, en una tierra que ha crecido con mis propias manos?”: Valores, disputas y resistencias en el arte palestino de tallar el nácar***, más que emocionalidades, busca hacer explícito que se trata de un intercambio de dones, de patrimonios y aspectos simbólicos, reflexiones que desembocan en el reconocimiento de unos valores que van más allá del aspecto de uso o de cambio de las piezas, además de los sentires de los herederos de la diáspora.

Por último, será turno del apartado de consideraciones finales, con algunas reflexiones alrededor de lo permanente de las materialidades, las implicaciones del quehacer del Taller Palestina como patrimonio cultural, las resistencias desde donde se sitúa el arte palestino de la talla del nácar y las concepciones de las obras en madreperla del taller más allá de un objeto-mercancía.

Capítulo 1

OLIVO, الصدف (sadaf - nácar) Y SU TRAVESÍA POR LOS MARES DE ABULÓN

VERDE: Breves antecedentes alrededor del nácar y su viaje del Mediterráneo a las costas del Atlántico

Antes de hablar a profundidad de todos los temas relacionados con, si se quiere, lo *inmaterial* detrás de estos trabajos en nácar tallado al estilo palestino, me veo en el deber de comenzar hablando del trabajo *material*: ¿cuál fue la pauta de inicio de este oficio?, ¿desde cuándo comenzó?, ¿quién y cómo se consolidó esta práctica? Todo esto lo haré explícito, con la mayor sencillez posible, en varios apartados organizados así:

En el primero, *Rutas humanas de la madreperla (o nácar) y las vidas del Olivo*, revisaremos brevemente lo que respecta a los primeros vestigios materiales y sociales de este arte en particular: desde las primeras rutas económicas desde la obtención de materias primas hasta las formas primigenias de producción y comercialización, las transformaciones materiales de producción, y las técnicas vernáculas de las que son fruto las piezas artísticas en nácar palestino. Así mismo, será el espacio para contar, desde las historias particulares de artesanos pioneros, familias y clanes en Belén, los elementos de identificación que permitieron a cada taller imprimir su propio sello en el arte desde el origen mismo del oficio. Para ello retomaré los estudios referenciados en el libro de Yidi, David y Lizcano *El arte palestino de tallar el nácar* (2005) pues, como fue mencionado antes, ha sido el primer y más completo estudio del proceso histórico de la elaboración de esas piezas al estilo palestino.

El segundo apartado comienza con aspectos fundamentales que van a ser transversales en el presente trabajo: conceptos y procesos como *Diáspora*, *Estado-Nación* y

el reconocimiento global de Palestina, aparecerán como aspectos necesarios para hacer evidente el contexto del cual partieron los primeros artesanos y patriarcas familiares de los talleres betlemitas, además del exilio del cuál todavía sus descendientes tienen muy presente por su negado retorno.

Ante este último panorama de expulsión, muchas de esas familias tuvieron que migrar a distintos contextos, entre ellos, Colombia. Dicho tránsito es descrito en *Adaptaciones, retos y perspectivas de la migración Palestina a Colombia*, nuestro tercer apartado, que busca entender lo que significó para esas personas el venir a Colombia, desde las experiencias biográficas particulares de la familia Yidi-Daccarett.

Finalmente, los enlaces que existen entre Belén y Barranquilla desde la historia de los objetos saldrán a la luz en *Puentes y conexiones binacionales: El escudo de Colombia en nácar*. Bajo este último argumento del capítulo haré explícito por qué el Escudo de Colombia en Nácar fue una especie de contenedor, el primero en su clase y en sus características, de características más allá de lo estético-decorativo, y cómo estos valores se reproducen en la elaboración de cada pieza tallada en nácar al estilo palestino del Taller.

1.1 Rutas humanas de la madreperla y las vidas del olivo.

El manejo del nácar, de manera muy similar a como es trabajado hoy en día, fue un proceso que se dio de manera secuencial y paulatina desde mediados del siglo XII, cuando las misiones franciscanas provenientes de Italia se ocuparon de enseñar las técnicas de grabado y tallado a los habitantes del sector latino (cristiano) de traductores en Belén.

La explicación más difundida respecto a este oficio es dada como consecuencia de un largo proceso que empieza en la primera cruzada, luego de que los cristianos se hicieran, en

un primer intento, de la ciudad de Jerusalén, asignada su custodia a Godofredo de Bouillon como el protector del Santo Sepulcro en 1099. En 1100 su hermano, Balduino I de Boulogne es nombrado rey de Jerusalén y asegura la dominación militar de los latinos en Palestina, dejando claro que su estancia iba a ser definitiva (Yidi, David y Lizcano, 2005).

El 02 de septiembre de 1192 se pacta, entre Ricardo Corazón de León y Felipe II Augusto, la repartición del botín de la ciudad, luego del permiso de acceso del sultán Salah al-Din Yusuf (Saladino I) a los peregrinos cristianos para entrar al Santo Sepulcro. Este hecho fue fundamental en cuanto a la tradición religiosa europea, que sustentaba la necesidad de recurrir a Tierra Santa a vivir el “sagrado éxodo” (Verger en Yidi, David y Lizcano, 2005).

Tras esa medida religiosa, que buscaba cohesionar y masificar a los fieles cristianos, resultó beneficioso para las principales directrices religiosas el hecho de consolidar estos lugares como sagrados, pues permitió que miles de cristianos se movilaran a Jerusalén a visitar la cripta y a su vez que la ciudad se volviera “objeto de fascinación universal y constante de la Cristiandad” (Bonnassie en Yidi, David y Lizcano, 2005).

Los jerosolimitanos (gentilicio para los nativos de Jerusalén) vieron todo este panorama como una oportunidad, pues *“también se constituyó en fuente de inspiración para la creatividad de artesanos locales, quienes se dedicarán a manufacturar toda suerte de objetos, que, por el simple hecho de ser producidos bajo ese ambiente de espiritualidad, se convertían en amuletos”* (Yidi, David y Lizcano, 2005, p 35).

La producción artesanal de rosarios, pequeñas cruces y amuletos de índole católica hechas de nácar sería cada vez más popular. La madreperla era extraída del Mar Rojo y transportada desde el puerto de Alejandría, pasando por el Sinaí y Gaza, llegando al mercado de Jerusalén para luego ser objeto de trabajo artesanal y luego ser producto de comercialización. Todo este proceso terminó consolidando la ruta comercial que sería

conservada hasta 1800, pues hasta esa fecha Inglaterra abrió la posibilidad de comercializar nácar proveniente de Australia. Esas conchas poseían mayor grosor y dimensión que las del Mar Rojo y proximidades, de manera que sirvieron para la elaboración de piezas de mayor complejidad en el detalle y tamaño.

Así, el resultado del acuerdo de Corazón de León y Augusto sobre las condiciones de Salah al-Din Yusuf, a pesar de ser una decisión en principio político-religiosa, fue haciendo posible que otras dinámicas se entrelazaran en ese espacio-ciudad Jerusalén, pasando por dimensiones económicas (en tanto se consolidaron rutas de comerciales) y hasta lugares clave de intercambio de conocimientos y saberes culturales de diversas orígenes (Yidi, David y Lizcano, 2005).

La presencia de las misiones franciscanas en esta región, hacia 1212-1219 aproximadamente (Riu y House en Yidi, David y Lizcano, 2005), fue generando progresivamente un ambiente de disputa entre esa y otras órdenes religiosas para la evangelización de Palestina. En el año 1342, bajo mandato papal de Clemente VI, las misiones a tierra palestina se harían bajo responsabilidad de la Orden Franciscana. Esto desencadenaría cambios importantes en el manejo, técnicas, estilos y materiales de las artesanías en nácar, puesto que involucraría ahora la madera de olivo como base estructural donde serían incrustadas las piezas de nácar, uno de los rasgos específicos de la clásica técnica artística latino-europea.

Así entonces fue posible que, por ejemplo, trabajos como las propuestas arquitectónicas para la construcción de basílicas en Palestina, de autoría de fray Bernardino Amico entre 1593 y 1597, dieran como resultado unas pequeñas réplicas a escala (basadas en los planos de Amico) que fueron llevadas a Europa como forma de representar en detalle la idea de Bernardino. Dichas reproducciones no llegaron a nuestros días, pero se estima que

hay una estrecha similitud con las piezas que serían construidas entre los siglos XVII, XVIII y XIX: un cruce entre trozos de nácar, ébano y marfil en forma de incrustaciones en madera de olivo elaboradas con técnicas italianas, cuyo propósito era evocar de la manera más detallada posible los santuarios alrededor de esos espacios sagrados que se involucran directamente a la vida de Jesús. De esta forma los creyentes a los cuales no les fuera posible visitar territorio palestino, podrían tener una idea muy clara y concisa de los sitios sagrados y su exquisitez estética (Yidi, David y Lizcano, 2005).

Entrado el siglo XVI los franciscanos, en calidad de custodios de Tierra Santa, enseñaron a betlemitas de rito latino, del harat (término que se usa para referirse a los barrios) Tarajmeh (traductores), sus técnicas (cortes en la concha de nácar que se pigmentaban de negro comúnmente, y pocas veces se veían las pigmentaciones rojas y verdes) y formas de elaboración de maquetas, cruces y sagrarios taraceados (técnica de incrustación de trozos de madreperla en estructuras de madera de olivo) con el fin de ornamentar el ajuar litúrgico (Yidi, David y Lizcano, 2005; Salameh, 2011).



Figura 1. Relicario de finales del siglo XVII en técnica de taraceado y entintado, conservado en el convento di San Salvatore. Yidi, E. (2005).

A partir del siglo XIX se puede empezar a hablar de cómo el arte palestino empieza a adquirir cierta independencia del estilo franciscano, pues se incrementa el número de encargos de regalos ocasionales a los artistas locales, que podían ser de familias de otras

tradiciones cristianas de oriente, haciendo que la centralización del comercio se diluyera paulatinamente de la orden franciscana exclusivamente, y fuera encontrándose también en forma de negocios y talleres familiares betlemitas.

Este proceso dio como resultado un visible sincretismo estético en las piezas artísticas: luego de la toma y rendición de las fuerzas bizantinas en Jerusalén, Palestina fue parte del califato de 'Ubayda desde el 638 hasta 1517 de nuestra era (Ramírez, 1971 y Yidi, David y Lizcano, 2005). Esto dejó algunos vestigios de estilo islámico en las piezas de arte en nácar, además de la evidente relación sincrética entre las comunidades cristianas de tradiciones ortodoxas y occidentales franciscanas en las diversas técnicas y estilos, sumado al entusiasmo de las propias comunidades betlemitas para continuar con parte de las formas de subsistencia de sus ancestros. La simultaneidad de todos aquellos elementos contextuales permitió que, en la elaboración, circulación y adquisición, estas piezas fueran tomadas en cuenta posteriormente como algo más que solo objetos comerciales, pues adquieren la imagen de testigo y testimonio a la vez, de manera tal que la variabilidad en los estilos, técnicas y materiales eran, en definitiva, un reflejo de todas las dinámicas sociales del momento en el cual fueron elaborados cada uno de los trabajos en madreperla (Yidi, David y Lizcano, 2005): el estilo palestino de tallar el nácar se convirtió entonces en una corriente artística autónoma.

La exquisitez particular del arte en nácar al estilo palestino terminó siendo objeto de admiración pública, y las piezas fueron ambicionadas como obras de colección de grandes mandatarios y reinos; a su vez que el arte palestino en madreperla adquiriría gran renombre y valor económico, debido a que ya eran consideradas como bienes de alto valor cultural. Así, los talleres llegarían a tener gran expansión por el mundo, siendo un total de 90 de ellos dedicados al oficio de tallar nácar hacia finales del siglo XIX (Yidi, David y Lizcano, 2005).

En el siglo XX las tradicionales familias artesanas y sus talleres sufrieron numerosas transformaciones técnicas y tecnológicas al acoplar maquinarias al proceso de elaboración de las piezas, al igual que al momento de patentar firmas comerciales, de manera que el quehacer de los artistas fue tomando dimensiones cada vez más extensas en términos de una demanda en el mercado, haciendo que el quehacer de cada taller familiar involucrara a la mayoría de los miembros de cada una de las familias, asignando diversas funciones a cada uno, implantando el compromiso en esas y las futuras generaciones. Es por eso que, como habíamos hecho evidente antes, cuando hablamos de los talleres consagrados a este quehacer solemos referirnos a familias enteras (Yidi, David y Lizcano, 2005).

A finales del siglo XIX, momento en que las tensiones civiles se hacen más fuertes ante un gobierno extranjero y presente únicamente para reclamar impuestos (el ya decadente imperio Otomano), muchos artistas betlemitas, junto a sus familias, decidieron migrar tanto a Europa como América; por ende, gran parte de los exponentes del arte del nácar dejaron de serlo, y el vínculo que poseían con Jerusalén, aparentemente, se rompió.

Es justo bajo estas circunstancias que una familia, de apellido Zogbi, aparece en nuestro recuento de fuentes: Bichara Zogbi, patriarca de la comunidad Farahiye, en conjunto con su hermano menor Juseff Isaa Zogbi, se encargaron de continuar con la tradición desde la propia Al-Quds (Jerusalén), luego de una importante dispersión de los talleres palestinos del clan de traductores Tarajmeh en Europa y América. Su público era mayormente compuesto por personalidades políticas de alto rango en gran parte del mundo, y el trabajo de dicha familia era tan impecable que acabó valiéndole numerosas condecoraciones expedidas por diversos gobiernos, incluyendo sorpresivamente a Colombia (Yidi, David y Lizcano, 2005).

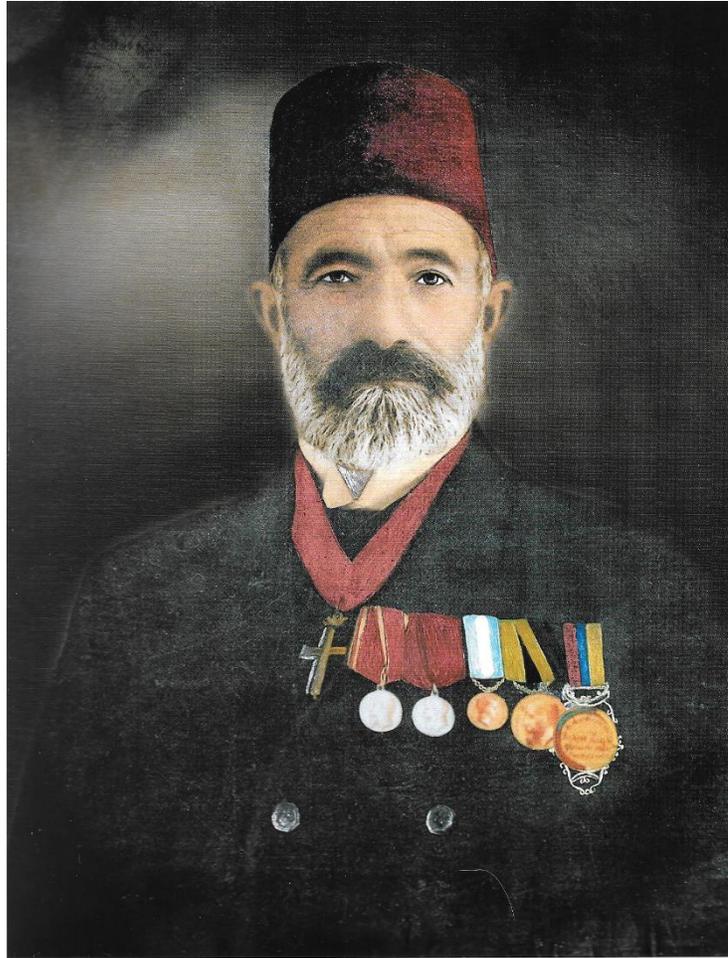


Figura 2. Bichara Zogbi, patriarca del clan Farahiya de Belén-Palestina, y creador del taller de la familia Zogbi. Reproducción fotográfica de Yidi, E. (2005)

Salim Zogbi, al igual que el resto de los hijos del señor Bichara Zogbi, debió establecerse lejos de casa para lograr sobrevivir a las complejas dinámicas sociopolíticas de expulsión de aquel momento, rompiendo con la continuidad de los talleres como posibilidad de subsistencia familiar.

1.2 Diáspora, Estado-Nación y el reconocimiento global de Palestina

El “conflicto palestino israelí” es un asunto recurrente, ya sea en medios de comunicación o literatura reciente, comúnmente abordado desde los constantes bombardeos en la zona de la Franja de Gaza; o bien desde los repetidos intentos de estipular un “tratado de paz” desde la perspectiva de Estados Unidos e Israel (comprometida con una agenda “antiterrorista”), materializado en un ataque directo y constante a Hamás y la OLP (Organización para la Liberación Palestina). No se habla ampliamente de mucho más en los medios de comunicación nacionales e internacionales. Quedan entonces muchos elementos inconexos que hacen parecer este caso de ocupación como un escenario de conflicto bélico o religioso, sin mucha profundidad histórica, resumida en un caso de terroristas versus víctimas o de musulmanes versus judíos.

Aunque el objetivo de este trabajo no es definir el caso Palestina – Israel bajo una categoría o concepto específicamente, me veo en la necesidad de constatar que, a partir de expulsiones masivas como la Nakba de 1948, la multiplicidad de factores de la vida social palestina ha sido asimilada gradualmente por los migrantes judíos de muchas partes del mundo desde un proceso de ocupación y una constante colonización que desencadenó más tarde, en 1948, en la creación del Estado de Israel.

Las narrativas de revictimización del sionismo con base en los hechos ocurridos en el Holocausto (o *Shoah*) en la Segunda Guerra Mundial, sumado a una justificación religiosa de “retorno a la tierra prometida”, fueron el caldo de cultivo perfecto para que, desde hace 72 años hasta hoy, Palestina entrara del régimen otomano a otro orden colonial, justificado bajo distintos elementos discursivos y simbólicos desde la perspectiva de los actores internacionales.

Desde el momento en que *La Catástrofe* (النكبة, Nakba o Naqbah) se instalara como un elemento clave en la memoria colectiva palestina, a la par de la diáspora de los expulsados, los palestinos en todo el globo, junto con gran parte de sus descendientes, han reclamado el retorno que les pertenece por derecho, llegando inclusive a plantear alternativas como la del Taller Palestina: la resistencia contra el ‘*memoricidio*’ del arte y tradiciones culturales palestinas (Grmek en Ramos, 2015).

Es común que se trate de explicar lo que aún sucede en Palestina como si fuese un “conflicto árabe-israelí”, o “conflicto palestino-israelí”, cuando realmente se trata de un proceso de colonización israelí en territorio palestino. Para aclarar estos puntos, a continuación, procuro hacer un pequeño barrido de sucesos-hitos históricos que han determinado la historia de Palestina-Israel como un entramado de discursos históricos que algunas veces coinciden, se distancian y se enfrentan entre ellos.

Palestina se consolidó como un pasaje estratégico entre mar y tierra intercontinental, debido a su cercanía con la península del Sinaí, o la bisagra con el Magreb (norte de África: los territorios de Egipto, Libia, Túnez, Argelia, Sáhara Occidental y Marruecos), a su vez que es una de las entradas hacia el Golfo Pérsico y permite también el acceso, por el norte, a la península de Anatolia por la región del Levante. Esta favorabilidad estratégica permitió que distintos asentamientos humanos se consolidaran en estos territorios, cuyo nombre de delimitación espacial y temporalmente, arqueológicamente hablando, desde la Edad de Hierro I (ca. 1200-1000 a.C.) hasta que fue anexado al imperio romano, fue *Negev* (Tebes, 2004; Pappé, 2019).

Un amplio espectro de los estudiosos de la historiografía palestina concuerda en que el nombre de Palestina fue dado en contexto de la dominación romana, aspecto que permaneció también en época en la que el territorio palestino pasó a ser parte de una de las

provincias del imperio romano de Oriente. La influencia entre diversos grupos culturales (en clave de esa Palestina como bisagra) llegó también a estar permeada por los pueblos selyúcidas y mamelucos, cuya intención fue adquirir control de estas tierras debido a su importancia simbólica y religiosa, pues era sede del segundo lugar más sagrado para el islam, después del territorio de Al-Haramayn Ash-Sharifayn (Meca y Medina); todo esto sumado a las negociaciones entre los cruzados y el control musulmán (Pappé, 2019).

En 1517, y por los próximos 400 años, las comunidades rurales de mayoría sunní y las élites pequeñas araboparlantes quedaron bajo dominio otomano. La presencia judía para cuando los otomanos llegaron era, según los cálculos de Mendel en Pappé (2019) así: menos del 5% de la población era judía, mientras que los cristianos representaban de un 10%-15% de la población total que para ese momento era de aproximadamente 462.465 personas.

Palestina ha sido considerada por siglos un sitio de interés por las comunidades cristianas, musulmanas y judías. Pero, a pesar de ello, los judíos en todo el mundo consideraban estas tierras como Tierra Santa, sin tener en cuenta que la peregrinación judía a estos lugares no era tan frecuente como la de las comunidades cristianas y musulmanas. Así que no, no era un territorio de mayoría judía, como se cree comúnmente (Pappé, 2019).

El panorama del territorio y de las poblaciones palestinas no varió mucho hasta finales del siglo XVIII, cuando las múltiples condiciones, sobre todo políticas y económicas, pusieron en riesgo la hegemonía del imperio otomano en los países de la región del *Mashreq* y *Magreb* (norte de África: Egipto, Libia, Túnez, Argelia, Sáhara Occidental y Marruecos) (Pappé, 2019).

Según cuenta Albert Hourani (1992), el Imperio otomano debió soportar gran presión por parte de Francia e Inglaterra, quienes firmaron repetidos tratados en busca de la no intervención de los imperios extranjeros a tierras otomanas y la protección de mutuos

intereses (como fue el Tratado de París en 1856 y el Arreglo del Líbano en 1860). La mayoría de las debilidades administrativas, políticas y fiscales que facilitaron el accionar de las potencias imperialistas en auge se generaron desde la centralización del poder administrativo absoluto del sultanato principal de Estambul, asunto que se transformó en un punto débil de gran riesgo a la hora de seguir expandiéndose territorialmente, o por lo menos de mantener sus territorios, siendo endeble en la presencia política en sus colonias, fuera de la recaudación de impuestos (Hourani, 1992).

El contexto se complejiza aún más cuando las ideas europeas, implantadas en las élites continentales e intercontinentales como las otomanas, comenzaron a influenciar profundamente sus aspiraciones políticas, tomando fuerza en proyectos como la aspiración a nuevos gobiernos post-imperiales. Precisamente esa motivación ideológica republicana entre las élites terminó desencadenando una ola regional en la búsqueda de un nuevo esquema que organizara, bajo una misma batuta, a todas las comunidades humanas. Así surgió el esquema nacional como posibilidad.

El hecho de que esa influencia tocara al decadente sultanato otomano, la entonces naciente República de Turquía, implicó que también se difundiera rápidamente dicho ideal por las sociedades árabes y, por supuesto, Palestina no fue la excepción. Puede ser que, por la proximidad de las comunidades cristianas con algunos grupos occidentales, haya sido un poco mejor aceptada la posibilidad de empezar a verse a sí mismos bajo un proyecto donde la identidad nacional sería la meta, tras conseguir que los elementos territorio, idioma, historia y cultura fueran compartidos en su totalidad.

Pero no solo las comunidades cristianas tuvieron la iniciativa de encontrar esa unidad, sino también, luego de muchos diálogos entre ellas, algunas élites musulmanas que, en conjunto con los cristianos impulsores, permitieron que ya hubiese una mutua intención en

este proyecto nacional. En todo este panorama, los grupos judíos se interesaron también en hacer parte de esa visión conjunta de comunidad nacional (Pappé, 2019).

Según Mulsih y Jalidi en Pappé (2019), la nación palestina es un proceso, de facto, que lleva consolidándose desde mucho antes de 1882 (inclusive, según Brieger (2020), se habla que la primera revuelta nacionalista fue en 1834), pues la presencia de una noción y sentimiento patrióticos, el sentir de lealtad local, el arabismo, los sentimientos religiosos y los niveles altos de educación y cultura fueron los elementos decisivos para el nacimiento de esta propuesta nacional. Todos aquellos elementos, sumados a la posibilidad de reforzar la autonomía de los pueblos palestinos frente a la pérdida de la hegemonía otomana sobre ellos, fue una situación ideal para buscar una independencia dentro de una Siria unida o una figura un poco más amplia de Estado Árabe, en conjunto con otros pueblos fuera de Palestina, la denominada *qawmiyya*.

Este plan era con otras comunidades culturales, pero los palestinos ya habían establecido su nación desde sus factores culturales diferenciales del resto de los pueblos árabes circundantes, a pesar de haber sido siempre fuertemente influenciados por diversos grupos culturales de muchas partes del mundo: sostenían su propio dialecto, costumbres y ritos, ganándose un lugar en los mapas mundiales como Palestina (Pappé, 2019).

Después del tratado Sykes-Picot (firmado entre 1916 entre Gran Bretaña y Francia) fue posible que los imperios firmantes se apropiaran parte de los territorios resultantes de la disolución del imperio otomano. Pero, ante la toma del poder por parte de los ingleses y franceses, hubo una contra respuesta de parte de la población civil, pues ahora una variante local de Palestina como nación, la *wataniyya*, vio la luz, reforzando una autoconcepción de Estado árabe independiente, pues gracias al accionar británico de unificar la zona septentrional de Palestina y la zona meridional, consolidó en una sola las tres sub-provincias

de Beirut-Sur, Nablus y Jerusalén como una unidad social y cultural en sus costumbres y tradiciones (Pappé, 2019).

Pero las negociaciones de los británicos con las fuerzas sionistas en 1917 y la creación de la Declaración Balfour hicieron que más adelante, en 1923 y mientras Palestina esperaba la aprobación para tener su estatus frente a la comunidad internacional, se renegociaran los límites territoriales del protectorado inglés de Palestina, permitiendo al movimiento sionista hacer realidad la concepción geográfica del *Eretz* Israel: el sueño de Theodor Herzl, fundador del Movimiento Político Sionista y reconocido pensador del “problema judío” como proyecto de identificación nacional en *Der Judenstaat* (El Estado judío) (1896), libro que buscaba justificar que solo los judíos, como pueblo elegido, podían disponer en completa soberanía de ese espacio territorial (Pappé, 2019; Pérez y Sánchez, 2012; Hourani, 1991).

Toda esta revisión geopolítica fue dada con el fin de mostrar que, precisamente, la iniciativa de construcción del Estado-Nación palestina no es un asunto reciente, ni tampoco se trataba de una tierra baldía antes de que el Estado de Israel se levantara. Ya existía entonces un largo proceso histórico de configuración cultural, territorial y social que incluía su propio contexto de arraigo, sentimiento nacionalista y de conciencia de lucha y resistencia.

Pero como todo proyecto nacional, el tema de las fronteras nacionales fue un asunto en el que comenzaron a surgir dudas, pues desde la renegociación del territorio-protectorado inglés mencionado anteriormente, fueron llegando gran cantidad de judíos europeos a territorios palestinos. ¿Acaso qué querían en Palestina? Sus intenciones quedaron claras en el congreso mundial sionista de 1897 en Basilea- Suiza, tras la creación de la Organización Sionista Mundial y el establecimiento del Programa de Basilea, donde se estipuló que ninguno de los territorios posibles en Argentina, África Oriental, Chipre y Madagascar tenía tanto atractivo como Palestina, pues la religiosidad y la posibilidad de crear el Estado de

Israel eran los dos ejes sobre los cuales los sionistas se organizaron en principio, y ambas confluían casi que de manera natural en Palestina (Pérez y Sánchez, 2012).

A partir de este proceso se empiezan a adelantar acciones de expulsión y de colonización simultáneamente: judíos europeos llegaban en las *Aliyás*, grandes oleadas de emigración a Palestina, para asentarse en territorios destinados a la ocupación.

Esto sucedía mientras que, para asegurar el control de los locales y de su territorio (ahora en manos del programa sionista), si los palestinos no eran sometidos y no aceptaban el nuevo orden impuesto el procedimiento era, simplemente, proceder a su aniquilación y/o expulsión (Pérez y Sánchez, 2012).

Al ver cómo la crisis se incrementaba en ambas poblaciones desde, por ejemplo, las dinámicas violentas que empezaron a surgir entre los civiles (como el atentado del Hotel Rey David de Jerusalén el 22 de julio de 1946, perpetrado por la organización clandestina judía de Ezzel y considerado el primer ataque terrorista de la historia moderna) y la ya extensa población palestina refugiada en los países árabes circundantes, la Organización de Naciones Unidas propone en 1947 el ya famoso *Plan de partición*, que promovía la división del territorio de Palestina en un 56% para el Estado de Israel, un 43% para crear el Estado de Palestina y un 1% del territorio bajo el control de la ONU: Jerusalén (Chomsky y Pappé, 2011).

habitantes) recibió entonces el 54% del territorio, mientras que más de dos millones de palestinos tuvieron que acogerse a esas medidas arbitrarias, siendo separadas muchas de sus comunidades por los límites territoriales impuestos por el plan (Chomsky y Pappé, 2011).

En todo caso, y según coinciden varios autores (Chomsky y Pappé, 2011; Pérez y Sánchez, 2012; Pappé, 2019; Brieger, 2020; Walsh, 1975), el Plan de Partición no permitió solamente una “legítima” ocupación y colonización del territorio palestino, como si no hubiese presencia previa de pueblos y comunidades socialmente establecidas allí, sino que también implicó la apropiación de otros elementos históricos, culturales y tradicionales al naciente proyecto de Estado israelí. Así, este proyecto colonial dista mucho de las formas a las que históricamente se acostumbraban en la región y más bien se aproxima mucho al modelo de colonización de los británicos en territorio americano, pues lo primordial no era la explotación de recursos naturales y mano de obra barata para estimular las economías centrales de los imperios (como en el caso de las colonias hispanas en las Américas y en África). La propuesta sionista, al igual que la estadounidense, insiste en construir una sociedad aparte y aislada de los que ya habitaban allí.

Entonces tenemos, por un lado, un proceso geopolítico y de correlación de fuerzas internacionales que dio legitimidad y reconocimiento al Estado de Israel; y por el otro, un proceso interno de dinámicas de limpieza étnica contra los habitantes nacionales de Palestina a partir del *Plan Dalet* (Chomsky y Pappé, 2011), garantizando el desalojo para la creación de las nuevas ciudades y granjas comunitarias (los *kibutzim*) en los territorios ocupados. Pero esas dinámicas estuvieron permeadas por múltiples formas de violencia que dejaron marcas profundas en la memoria colectiva de los palestinos: la *Nakba*, la gran catástrofe.

Aunque suena a un acontecimiento en específico, hay que decir que la Nakba es más bien el resultado de múltiples masacres cometidas en varios poblados palestinos, con el

objeto de que los nuevos judíos migrantes se asentaran en los territorios colonizados, y en concreto, también involucra la guerra árabe-israelí de 1948 el 15 de mayo de ese mismo año, y fue el inicio de una pugna panarabista militarizada contra la independencia israelí y la materialización oficial del proyecto sionista.

1.3 Adaptaciones, retos y perspectivas de la migración palestina a Colombia.

Para ese momento y desde entonces, los palestinos tuvieron tres opciones: ser marginados en su propia tierra, siendo relegados dentro de un sistema de apartheid en el que habitarían en calidad de ciudadanos de segunda clase; bien podían caer víctimas mortales de una de las fases del proceso de limpieza étnica; o de lleno podían ser expulsados de sus propias casas, y aunque tengan respaldo internacional de un pronto retorno (resolución 194 de la Organización de Naciones Unidas, del 11 de diciembre de 1948), siempre fueron y siguen siendo conscientes de que lo más seguro es que no vuelvan jamás: la diáspora y el no retorno son entonces circunstancias casi inminentes.

Como hemos visto entonces, que los palestinos salieran de su natal tierra no era un asunto espontáneo ni de ningún modo casual. Con el material proveído por el Archivo General de la Nación, el censo de 1938 y otras fuentes secundarias, Fawcett (1991) comienza entonces a trazar la partida, llegada y recorrido de los migrantes árabes levantinos en territorio colombiano.

Concluye entonces que la movilización más importante, en términos demográficos, comenzó primero con dos pequeñas olas migratorias datadas en las últimas dos décadas del siglo XIX; siendo la Costa Atlántica colombiana, y más específicamente Puerto Colombia, el punto de llegada principal en el país.

Barranquilla, siendo la segunda ciudad más grande del país hacia finales de 1800's y principios del siglo XX; una ciudad ya considerada como cosmopolita; en conjunto con Bogotá, Cali, Cartagena y Santa Marta, recibieron, a partir de 1880 y de manera paulatina en los años siguientes, a los migrantes provenientes de Palestina, Siria y Líbano.

A pesar de que gran número de los emigrantes provenientes de la región del Levante (Líbano, Siria y Palestina) llegaron a Colombia, la mayoría de ellos tenían otro destino en mente. Este error fue muy común, pues hubo un gran número de personas provenientes de esos lugares que decidieron probar suerte primeramente en Norte América, pero al no obtener resultados favorables, decidieron retornar a Europa, a diferencia de otros que tomaron la iniciativa de quedarse en el Cono Sur.

Los que se quedaron en América Latina lo hicieron con la esperanza de que esas tierras de gran riqueza y un futuro prometedor les abriera las puertas: "Para nosotros emigrar al continente americano era encontrarse con la abundancia, la riqueza, con las grandes oportunidades, en fin con el paraíso terrenal. En forma simbólica muchos decían que el oro se encontraba en las calles de América" (Documento no publicado de Banco de la República en Fawcett, 1991).

Según las fuentes consultadas por Fawcett (1991), los primeros migrantes identificados como turcos o sirio-libaneses en Colombia, hacia 1880, fueron los hermanos Marún, del Líbano; Meluk y Rumié, de Damasco-Siria y finalmente Muvdi, proveniente de Betjala, Palestina.

A principios de 1900, en la capital colombiana ya se conocían los hermanos Fayad y en Cartagena, los hermanos Abuchar. El ingreso de familias migrantes al país fue muy favorable entonces, pero la situación cambió a partir de 1930 (Fawcett, 1991).

Aunque evidenciamos múltiples casos en los cuales los migrantes eran aceptados sin mayor esfuerzo, para esa época en las Américas estaba ganando gran popularidad un discurso, gestado en Europa y luego reproducido en países que se guiaban por sus ejemplos de Estados-Nación, que comenzaría a cambiar mucho de las ideologías políticas bajo las cuales se moverían las relaciones exteriores con ciertos países en particular.

El continente entero tendía a políticas de Estado basadas en teorías eugenésicas, tanto en su planteamiento como en su ejecución. Dichas teorías, estructuradas e impulsadas por primera vez por Francis Galton, explicaba la necesidad de entender una jerarquía implícita en la naturaleza de los seres humanos, de tal manera que era necesaria una clara distinción entre ‘razas’ superiores, arias e inferiores a todo nivel, inclusive social (Muñoz, 2011).

Tomando esos postulados surgieron categorías políticas como lo “humanamente higiénico”, “lo correcto”, “lo digno”, etc. El uso y sustento de esas bases de pensamiento político fueron defendidos por académicos nacionales como José María Samper o Manuel Ancizar, de manera tal que se planteó la necesidad casi vital de “controlar la procreación para obtener mejores productos”, hablando en términos étnico-demográficos nacionales y también en contexto de recepción de extranjeros en Colombia (Vargas, 2007, p.52) (Muñoz, 2011).

Según el historiador colombiano Andrés Villegas (2005), otro de los posibles antecedentes de estos principios eugenésicos con una excusa civilizatoria en los países “*tropicales*” fue, de base, tener esa categoría de países del *trópico* ante las sociedades civilizadas, que a su vez fue dado desde tres ejes de pensamiento científico naturalista, ambiental y social europeo en el siglo XVIII: *la historia natural*, en su forma de recolección y clasificación de especies y especímenes naturales no humanos alrededor del globo; *las ciencias humanas*, y su *modus operandi* jerarquizado, en donde se proponía clasificar las diversas manifestaciones de lo humano por diferencias y similitudes con las sociedades

europeas; y finalmente la *medicina tropical*, que ligó la enfermedad y el medio como partes de un mismo sistema interconectado, justificada desde los paradigmas del progreso, higiene, democracia y civilización.

Así, los países considerados tropicales lidiaban con una visión casi congénita de sub-humanidad, que obligaba a sus gobiernos a tomar medidas sobre las poblaciones étnicas no consideradas “*limpias*”, según los cánones eurocentristas, para blanquearlas, ya fuese desde una intervención demográfica directa (como controles de natalidad o favorecer factores que incrementaran la mortalidad en ciertas poblaciones), política e inclusive cultural. En este caso en concreto, la selección de migrantes que podían ingresar a Colombia fue una decisión acorde a ese ideal de “mejorar los productos” (Vargas, 2007, p.52).

Con su pobre comunicación interna, además de las múltiples guerras civiles, problemas económicos y junto a las escasas políticas de migración, Colombia no era, a la hora de la verdad, un verdadero atractivo para los migrantes. Pero aun así no fue la excepción a este nuevo proyecto político regional eugenésico, mucho menos al momento de recibir cientos de solicitudes de las familias migrantes para ingresar a territorio nacional.

Con anterioridad a las olas migratorias de gran escala de los años 30, hacia 1920, en la prensa se veía variedad de posiciones respecto a las poblaciones asiáticas, donde la inmensa mayoría no eran positivas. Por ejemplo:

En cuanto a los asiáticos, sería nuestra salvación que se les cerrara la puerta del todo, ya sean nipones, chinos o turcos (como eran conocidos anteriormente los migrantes del Levante por su pasaporte turco al solicitar asilo). No queremos que razas inferiores que adoren a un hombre como a Dios, que no tienen la más ligera idea del individualismo moderno, que gastan 10 centavos al día para comer, que abaratan el trabajo, que tienen los más bajos standards de vida privada, y cuya sangre,

al mezclarse con nuestra anomia tropical y con nuestra intransigencia atávica, vendría a formar la más abyecta de las razas en la tierra (El Espectador en Vargas, 2007, p.44) [Paréntesis mío].

O este otro ejemplo, de la misma normativa colombiana: La ley 62 de 1887, de la que prosiguió la Ley 114 de 1922 que indica explícitamente que:

Con el fin de propender el desarrollo económico e intelectual del país y el mejoramiento de sus condiciones étnicas, tanto físicas como morales, el Poder Ejecutivo fomentará la inmigración de individuos y de familias que por sus condiciones personales y raciales no puedan o no deban ser motivo de precauciones respecto del orden social o del fin que acaba de indicarse, y que vengan con el objeto de labrar la tierra, establecer nuevas industrias o mejorar las existentes, introducir y enseñar las ciencias y las artes, y en general, que sean elementos de civilización y progreso (Vargas, 2007, p.53-54).

Vemos entonces que, en efecto, la aceptación de otros grupos culturales en Colombia (así compartieran credo, como fue el caso de los migrantes cristianos palestinos) no era en lo más mínimo amable para con los migrantes, ni desde la población civil colombiana ni desde la propia legislación del país. Es por eso que debieron ingeniárselas para adaptarse a esos nuevos contextos a los que iban llegando. La familia de Karen David Daccarett y Enrique Yidi Daccarett fue solo un ejemplo de aquellos migrantes que “debieron ganarse” el derecho de estar aquí.

La madre de Karen, Suad Daccarett Handal, nace en Belén-Palestina, pero llega a Colombia en 1952 a sus seis años. Arriban en Cartagena y posteriormente en Puerto

Colombia, debido a que ya parte de sus familiares estaban instalados en Barranquilla. Se conoce con Salim David Handal cuando este tenía 9 años, al momento en que parte de la familia de Salim va a recibir a Suad y a su familia al puerto. Siendo Salim el primo hermano por parte materna de Suad, se enamora de ella y deciden contraer matrimonio años después. (Vargas y Suaza, 2011).

Salim Zogbi es otro de los palestinos que llegan a Barranquilla en 1913, partiendo también desde Belén-Palestina. Es especialmente recordado debido a su participación en negocios y proyectos varios de la ciudad y la región. A él se debe la apertura de la primera carretera que unió Barranquilla y Cartagena en 1922, la organización de una oficina de correos entre ambas ciudades, con una flota de una docena de carros de su propio negocio, Garaje Hudson, en conjunto con la ampliación del correo y el sistema de transporte terrestre financiado por la venta de estampillas.

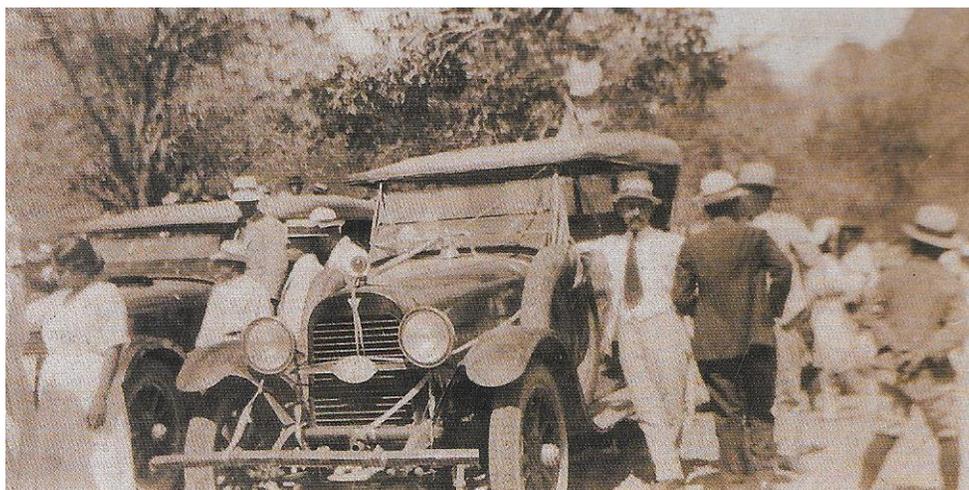


Figura 4. Salim Zogbi junto a sus automóviles del servicio de correos. Yidi, E. (2005)

Su padre, Bichara Zogbi se encargó personalmente de que, desde su legendario taller familiar en Belén-Palestina, se elaborara un obsequio en agradecimiento y aprecio a la nación

que acogió a sus dos hijos Jorge y Salim: el *Escudo de Colombia en nácar* (1923), que terminó generando

Ciertas disputas desde la gobernación del Atlántico y Bogotá para ver quién expedía el reconocimiento a Zogbi. Finalmente, la asamblea se concretó desde la gobernación del Atlántico hasta La Gran Siria, desembocando en el proyecto de restauración del escudo a manos del taller en el año 2000 [...] (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).



Figura 5 y 6. De derecha a izquierda: medalla de oro de Colombia otorgada a Bichara Zogbi en 1925 y la mención de honor concedida por la Asamblea del Departamento del Atlántico a Bichara en abril del mismo año. Yidi, E. (2005)

En las conversaciones con Yidi, a finales de agosto y principios de septiembre de 2019, también surgió el escudo de nácar como la cristalización de una intención diplomática. Al no sentirse del todo aceptados, debido al contexto legislativo y a la ola eugenésica de mediados del siglo XX, Bichara Zogbi, en nombre de los migrantes del Levante deciden

regalar el Escudo de Colombia (en clave de agradecimiento, por la recepción de sus hijos Salim y Jorge, a la vez que estímulo) al Estado colombiano, para así dar cierta visibilidad y favorecer la imagen de los sirios y palestinos en Colombia.

1.4 Puentes trasatlánticos y conexiones binacionales: El escudo de Colombia en nácar.

Mucho hemos hablado de la influencia de Bichara Zogbi, pero es preciso conocer quién fue él en su oficio de artista para así entender la importancia de su trabajo, desde su obsequio diplomático a Colombia, hasta su legado en la familia Gidi hasta don Enrique:

Hijo de Mijail Zogbi y Werde Yusef Hazboun, nace en Belén, Palestina. A pesar de que se dedica en primer momento a seguir los pasos de su padre Mijail, más adelante comienza a aprender sobre la talla del nácar, pues fue reconocida su habilidad con la talla del olivo y la pintura. Así, decide empeñarse en el trabajo artesanal con madreperla a la par que ayudaba en los negocios agrícolas de su padre.



Figura 7. El maestro Bichara Zogbi, vestido con las ropas tradicionales de Belén. Yidi, E. (2005)

Zogbi decide seguir la senda del nácar definitivamente luego de recibir instrucción de dos grandes maestros del clan Tarajmeh: Dabdoub y Dabourah. A raíz de esto, decide abrir un pequeño taller (en la calle de la Gruta de la Leche) para poder ir perfeccionando sus técnicas.

A medida que Bichara fue adquiriendo experticia, enseñaba a muchos jóvenes, primero del clan propiamente dicho y luego de la ciudad entera. Su primer trabajo en causar gran admiración entre el público fue una pieza inspirada en la Cúpula de la Roca, al sultán de Turquía Abdul Hamid II en 1883 (Yidi, David y Lizcano, 2005).

Desde principios de la segunda década del siglo XX, su servicio a la comunidad betlemita y su talento, le valieron múltiples reconocimientos por parte del clan, de la Sociedad Nacional Ortodoxa de Beneficencia, al punto de ser merecedor de la Cruz del Santo Sepulcro (mención impuesta por el Patriarcado Ortodoxo de Jerusalén). Inclusive su trabajo sería objeto de admiración internacional, expresada en las múltiples medallas de gobiernos como el de la Rusia zarista (1909 y 1913), el imperio Austrohúngaro (1911), Grecia (1913), Colombia (1925) y Etiopía (1930) (Yidi, David y Lizcano, 2005).

¿Pero qué era lo exquisito del trabajo de Bichara, al punto de ser premiado con tales honores? En principio, podríamos decir que pudo haber sido por la ya conocida forma en que las artesanías en nácar palestino fluían, gracias a las múltiples redes comerciales, extendidas por comerciantes betlemitas, que instalaron la venta de esos productos en Italia, Francia, Inglaterra, Moscú, Kiev, entre otros lugares. El éxito de este arte palestino permitió, inclusive, la apertura del comercio hacia América, abarcando Estados Unidos, México, Guatemala, Brasil, entre otros (Yidi, David y Lizcano, 2005).

Pero hasta ese momento no existía un mercado basado en las piezas de arte en nácar como tal, pues se basaba en encargos de orden diplomático más que piezas para el público en general. Así, las primeras de estas obras, religiosas principalmente, fueron a dar a las ferias como la Exhibition of Industry of All Nations (llevadas a Nueva York por los hermanos Yiries e Ibrahim Handal en 1853), Centennial Exposition en Philadelphia- Estados Unidos (1876), World Columbian Exposition (con la participación condecorada de Michael y Yubrail Dabdoub en 1893, Chicago), etc.

Fue hasta después del siglo XX, con todos los cambios en las técnicas y tecnologías implicadas en el arte del nácar, que fue posible también la consolidación de firmas familiares comercializadoras de estas piezas, con temáticas más variadas y encargos más personalizados. Nació entonces el gremio de talladores del nácar, en la calle Anatreh y cerca de la basílica de la Natividad, desde donde abastecía la demanda local y extranjera (Yidi, David y Lizcano, 2005).

Las obras del taller de la familia Zogbi, desde su creación en 1876, fueron enfocadas a la secularización del arte del nácar, a partir de ese momento desde el quehacer del clan Farahiya, llevando las piezas a un nuevo nivel de sofisticación y especialización del oficio: la elaboración de cuadros en relieve.



Figura 8. Muestras de los distintos trabajos del taller de los Zogbi: retratos tallado en madreperla, cuadros en relieve y elementos litúrgicos filigranados. Yidi, E. (2005)

La creación de estas piezas permitió que eventos conmemorativos (como ritos de coronación), árboles genealógicos, retratos familiares, escudos de armas, dedicatorias, e inclusive piezas testigo de negociaciones fueran posibles, tanto como para reinos e imperios como también para repúblicas. De esta forma cada una de estas piezas fue en su momento (e

inclusive hoy) un vehículo diplomático, que rebosaba de valores que, incluso, trascienden la noción tradicional del valor en la economía hegemónica, como lo veremos más adelante.



Figura 9. Cuadro ofrecido al Sah de Irán, Muhammad Reza Pahlevi y a su esposa, la emperatriz Soraya. Zogby, S. y Zogby B. (s.f), en en Yidi, David y Lizcano

Una de esas piezas diplomáticas, única en su clase, es el *Escudo de Nácar de la República de Colombia* (1923), elaborada por el mismísimo Bichara Zogbi. Se vuelve uno de estos vehículos de valor simbólico y de significado en cuanto materializa, como dicen Yidi, David y Lizcano en el *Escudo de Nácar de la República de Colombia* (2005), la ruta que debieron atravesar muchos migrantes árabes para llegar al continente. Para retratarlo de la mejor forma, el testimonio de la nieta de Bichara e hija de Salim Zogbi contaba:

[...] de Belén a Jerusalén, lo transportaron en carruaje; de allí, en tren. A la costera Yafa; luego, remaron durante una hora para alcanzar el buque fondeado en el Mediterráneo que partiría a Marsella, puerto de embarque del trasatlántico “Flander” hacia Puerto Colombia. Una vez arrobado el escudo, lo trasladaron en tren a la Estación Montoya; allí lo recibió mi padre, Salim Zogbi. (Yidi, David, Lizcano, 2005 p. 17).





Figura 10 y 11. De arriba hacia abajo: Escudo en nácar de la República de Colombia y Sello de fabricación.

Yidi, E. (2005)

De esta forma vemos que el escudo logra ejemplificar, y casi que materializar de manera detallada, este movimiento geográfico por el cuál llegaron muchos a Puerto Colombia, pues es el escudo que *recorre el mismo camino de los migrantes levantinos*. Este objeto no solo logra ese aspecto vivo y humanizado, del migrar como los levantinos, a partir del recorrido físico que tuvo que hacer para llegar a territorio colombiano, sino también a través de los materiales de su elaboración, al evocar vidas y oficios de la Palestina anterior a la ocupación y colonización israelí. Así, las *alegorías* que mencionan Yidi, David y Lizcano (2005 p. 100) pueden ser de gran ayuda para entender esos enlaces entre experiencias, territorios y sujetos con los cambios en cada aspecto de las piezas:

La *madera de olivo*, presente en el soporte donde se sitúa todo el nácar blanco que reviste al escudo, no solo es un elemento estructural de la pieza alusiva a la sacralidad del olivo en el mito cristiano. Gracias a lo que menciona Jorge Villanueva Farpón, en *La visualización de la idea de martirio en Palestina: un estudio antropológico de los pósteres de Hamás de la segunda intifada* (2018), es posible acercarnos a comprender cómo el uso de esta madera adquiere un sentido económico, político y cultural del olivo en sí mismo:

La representación del olivo o de una rama de este árbol es un símbolo recurrente que hace referencia al sustento económico de muchos palestinos y a la categoría cultural de la gastronomía, dada la gran presencia del aceite de oliva o de las aceitunas en los platos tradicionales de la región. Además, simboliza también la resistencia económica del pueblo contra la ocupación, ya que una de las tácticas más comunes del gobierno israelí consiste en destruir plantaciones enteras de olivares y de los medios de producción necesarios para el procesamiento del aceite (Villanueva, 2018).

Otro material es, por supuesto, el *nácar* (*sedef* - صدف-), en este caso australiano. Como hemos mencionado en los anteriores capítulos, el manejo artístico de la madreperla, y las variaciones de la misma, ha sido fruto de numerosas conversaciones entre diversos universos culturales inclusive intercontinentales. En este caso en particular, es en el revestimiento de nácar que se expresan muchos elementos simbólicos asociados a *influencias religiosas* (el ornamento de vid y hojas de moral en todo el encuadre, que hacen referencia clara a lo cristiano y ambientaciones que evocan algunas escenas bíblicas), *influencias estéticas* e *influencias occidentales* (como es la presencia de San Francisco de Asís en el

pesebre, debido a que luego de 1223 dio inicio a la práctica de representar el Nacimiento en Nochebuena 1883 (Yidi, David y Lizcano, 2005).



Figura 12. San Francisco de Asís en medio de El Nacimiento por Bichara Zogbi en el Escudo de nácar de la República de Colombia. Yidi, E. en Yidi, David y Lizcano (2005)

El detalle elaborado en *abulón verde*, extraído de las costas de México y de California, evoca ambos mares, lado y lado del istmo de Panamá, también es un elemento de gran importancia, pues es en sus destellos verdes es donde se recuerda la combinación de océanos Mediterráneo y Atlántico, que dieron un segundo hogar a esta y muchas familias naturales del Levante.

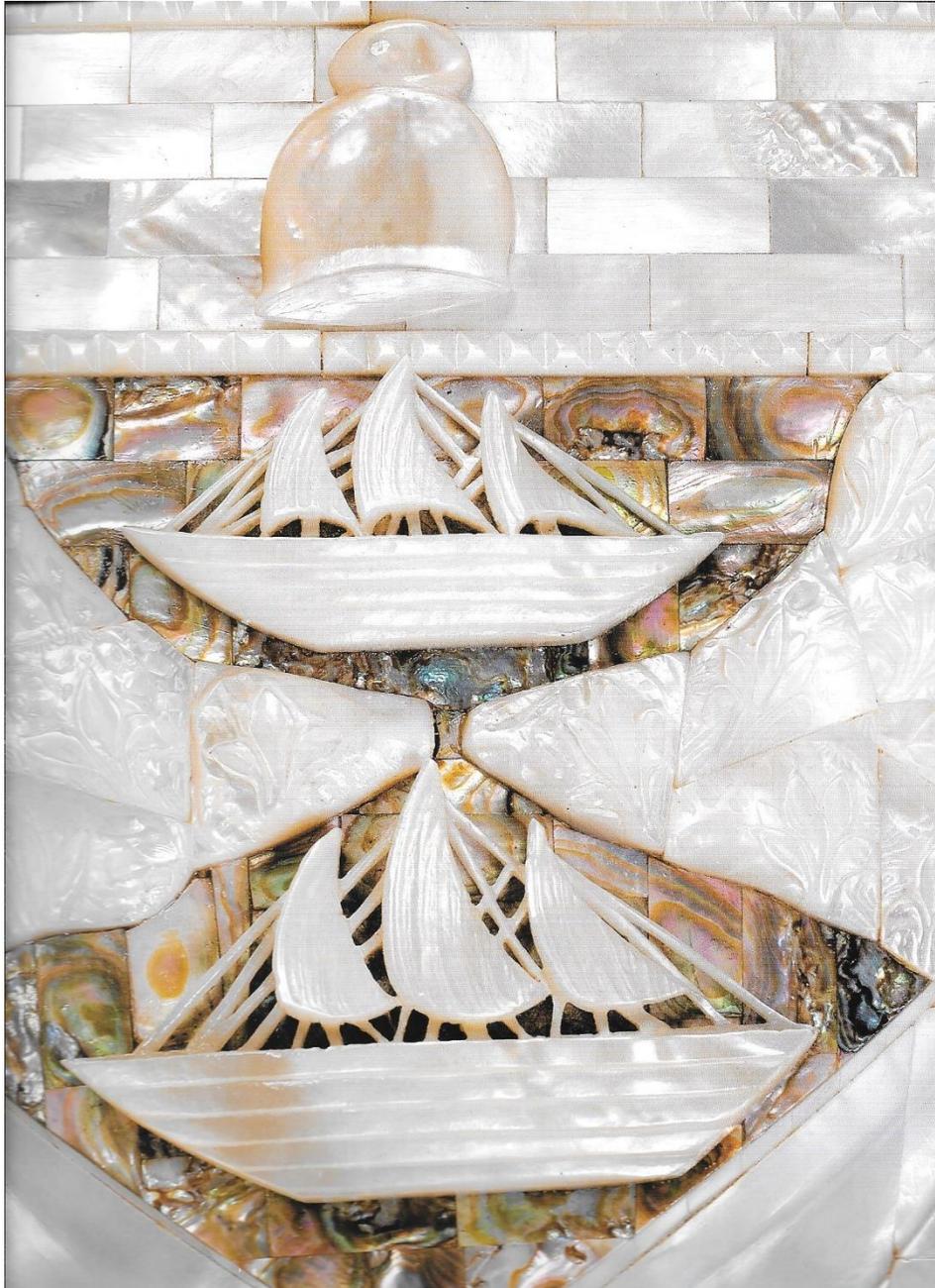


Figura 13. Encuadre al istmo de Panamá, reproducido con abulón verde por Bichara Zogbi en el Escudo de nácar de la República de Colombia. Yidi, E. en Yidi, David y Lizcano (2005)

Las familias palestinas (y del Mashreq de por sí) vivieron de formas muy particulares el exilio, pero en este caso, todas tienen en común que migraron a Colombia y decidieron hacer su vida para ellos y sus descendientes aquí. Esto se ve reflejado, como veremos en el capítulo que sigue, en el escudo de Colombia en nácar: termina siendo la máxima muestra material del cambio, tránsitos y conversaciones transnacionales de los migrantes mashrequíes. De esta forma se nos evidencia como dialogan las vivencias de los recién llegados con la cotidianidad del nuevo contexto cultural que lo recibe, y cómo, a su vez, de allí brotan nuevos elementos apropiados por ambos grupos.

Es aquí donde vemos que el escudo es el resultado de esos procesos, pues recoge las técnicas primigenias palestinas y los materiales originales de esas betlemitas, pero a su vez conversa con los materiales regionales que utiliza el señor Yidi y su equipo, junto con sus técnicas propias, para restaurarlo: un regalo diplomático termina siendo de interés e importancia de parte de Colombia y Palestina.

Capítulo 2

“SIRIOS Y PALESTINOS A COLOMBIA”: Sensibilidades, narrativas y resignificación detrás del arte en nácar del Taller Palestina.

Este capítulo busca reconocer lo que significó para el arte palestino del nácar, en términos de métodos, medios y modos de producción, el haber salido de su tierra de origen para ser acogido en Barranquilla por el Taller Palestina. Veremos entonces el proceso de resignificación de las obras de arte en talla al estilo palestino desde sus materiales de elaboración, estilos y técnicas, hasta las particularidades del trabajo de los miembros de algunos de los talleres familiares que llevaron la batuta en el oficio. Además, este capítulo busca reconocer los elementos sensibles que envuelven el arte mismo del nácar desde la nostalgia, los recorridos y secretos familiares, los elementos de identificación y lo que apela el retorno simbólico a Palestina desde la labor del Taller Palestina.

Los apartados están organizados de forma estratégica. *El Taller Palestina: de la antigua Belén a la Barranquilla del siglo XXI*, primero de los dos apartados, cuenta los eventos previos que llevaron a la creación del taller, la historia de la familia Yidi y la conexión familiar que permitió a Enrique Yidi Daccarett tener y desarrollar la curiosidad sobre las técnicas originales y las historias de tradición betlemita. Luego revisaremos cómo surgió el Taller Palestina de la mano de nuevos objetos de valor religioso, estético y diplomático, arte que dio pie a sus propias historias.

En el segundo apartado, *Las piezas como “testigo y testimonio”*, procuraré rastrear y mostrar los cambios, en términos de técnicas y materiales, que hacen diferente al Taller Palestina de todos los talleres anteriormente creados, haciendo hincapié en las implicaciones de ello. Recuperaremos elementos que emergieron en el trabajo de campo, donde se hicieron

presentes nuevas sensibilidades a partir de las variaciones materiales de las obras del taller y cómo iniciaron procesos vinculados a la memoria, reivindicación identitaria colombo-palestina, el argumento de la patrimonialización y el retorno final a Palestina.

2.1 El Taller Palestina: de la antigua Belén a la Barranquilla del siglo XXI.

A partir de ahora, podremos ver cómo empiezan a emerger los rostros de aquellos que marcaron las pautas para lograr retornar a la tradición. Desde el arte y la sensibilidad de la memoria, el ilustre Jusef Hanna Soliman Gidi fue uno de ellos (Yidi, David y Lizcano, 2005).

Luego de aprender el oficio junto con la familia de Suleiman Roc, del clan Tarajmeh, Soliman Gidi comenzó a trabajar con Bichara Zogbi, del clan Farahiyah, al igual que muchos otros artistas de la comunidad de traductores [Tarajmeh] en Belén. La secuencial descentralización del mercado tradicional del nácar a manos del clan Tarajmeh, provocó que surgiera toda una nueva generación de talleres Farahiya con artesanos de ambos clanes.

Pasada la primera Guerra Mundial, Gidi decide independizar su trabajo y comenzar a incluir numerosos miembros de su familia en el oficio, de manera que unos familiares lo ayudaban en la elaboración de las piezas, mientras que otros viajaban a distintas partes del mundo, ampliando sus redes comerciales. Esas redes fueron sostenibles por un tiempo gracias a la producción no localizada (pues los talleres se movían de acuerdo con la ubicación de las familias), volviéndose una manera de ganarse la vida en los nuevos entornos a los que llegaban los migrantes palestinos (Yidi, David y Lizcano, 2005).

El caso de la familia de Yusef Zogbi, hermano menor de Bichara, fue uno de los múltiples intentos de continuar con el trabajo del taller sin éxito. Su venida significó el primer intento del que se tiene registro, en 1925-1927, de montar un taller en Colombia (en Cartagena, de hecho). El transporte de materiales resultaba sumamente costoso, así que

decide mudarse a México y volver a intentarlo, pero tampoco logra materializarlo. Finalmente termina viviendo en España, descartando toda posibilidad de seguir con los intentos (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

Con Salim Zogbi fue diferente, puesto que llegó a Colombia con metas diferentes a las de su hermano Gregory (gran aprendiz del oficio del nácar de mano de su padre Bichara) y finalmente el oficio no fue heredado a ningún miembro de la familia ni enseñado a ningún externo, y, por ende, se estancó allí la línea de sucesión por parte de los artesanos de los Zogbi (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

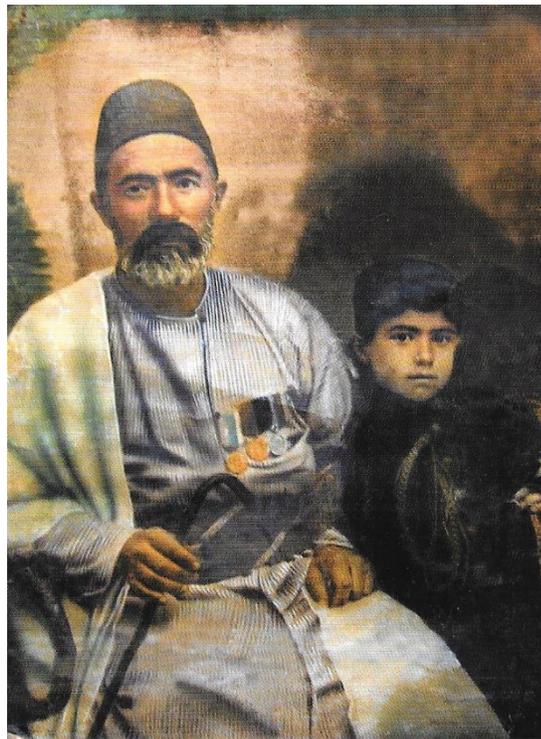


Figura 14. Bichara Zogbi y su hijo Gregory. Reproducción fotográfica Yidi, E. en Yidi, David y

Lizcano (2005)

A pesar de todo, el arte del nácar nunca abandonó las venas de las familias que lo trabajaron y le dedicaron su vida al oficio: el caso de la familia Gidi es precisamente un ejemplo de ello.

Para entender mejor cómo se consolidan los nexos genealógicos entre los distintos descendientes de la familia con el quehacer del nácar, elaboré un genograma con los detalles descritos por Enrique Yidi en *La gran familia Gidi-Yidi-Jidy-Guidi* (2012) y en el libro de *El arte palestino de tallar el nácar* (2005), ya citado en varias ocasiones.

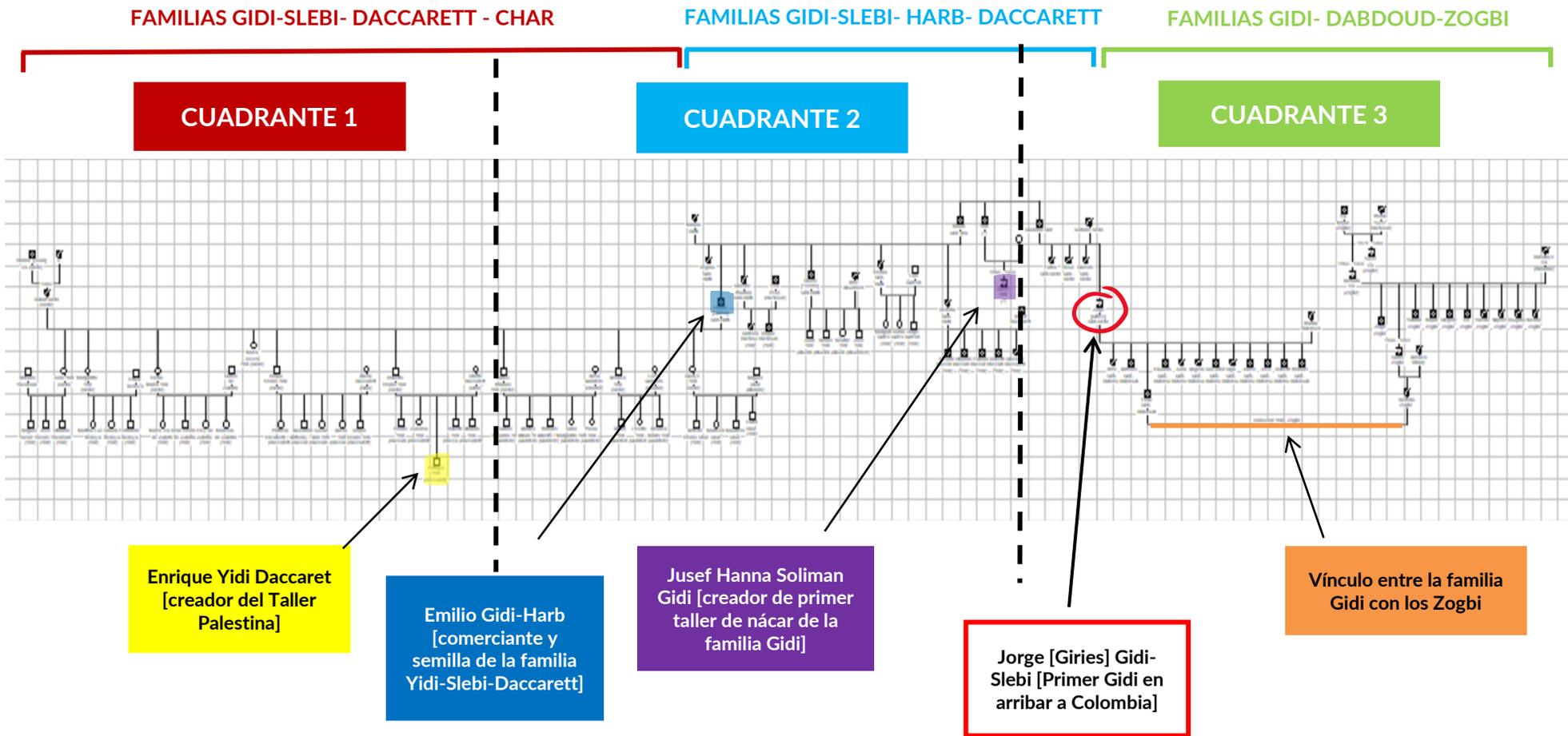


Gráfico 1. Genograma de la familia Gidi, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012), Salgado-Marín, V. (2021)

Como el número de parientes era muy extenso, decidí priorizar 5 elementos [individuos] sobre los tres cuadrantes del genograma, con la intención de que las relaciones queden claramente establecidas y la conexión sea más sencilla de identificar.

CUADRANTE 1

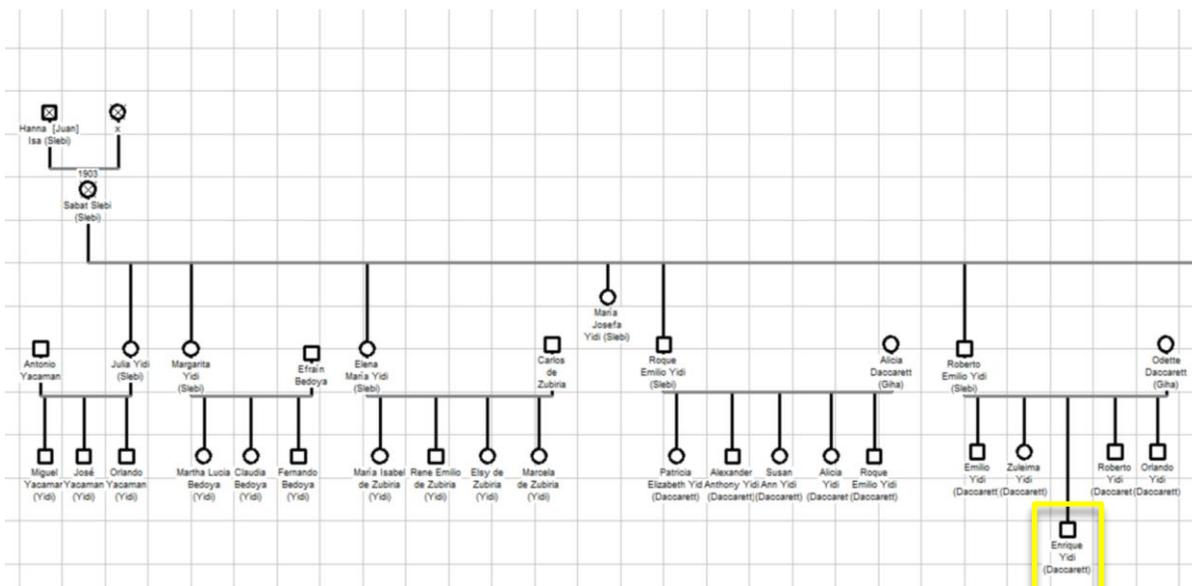


Gráfico 2. Cuadrante 1 del genograma, donde se muestra segunda y tercera generación de Enrique Yidi Daccarett (identificado en amarillo), de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V.

(2021)

Empezaré por el primer individuo. El señor Enrique Yidi Daccarett es descendiente de tercera generación del lado de los Yidi-Slebi, siendo hijo de Roberto Emilio Yidi Slebi y de Odette Daccarett Giha.

A su vez, don Roberto Emilio Yidi Slebi es hijo de Emilio [Gimail] Gidi-Harb y Sabat Slebi Slebi, junto con Julia, Margarita, Elena María, María Josefa, Roque Emilio, Carlos William, Alfonso y Gladys,

Don Emilio [Gimail] Gidi-Harb no pudo haber llegado a Colombia si no hubiese sido por su tío Jorge Gidi-Slebi.

CUADRANTE 3

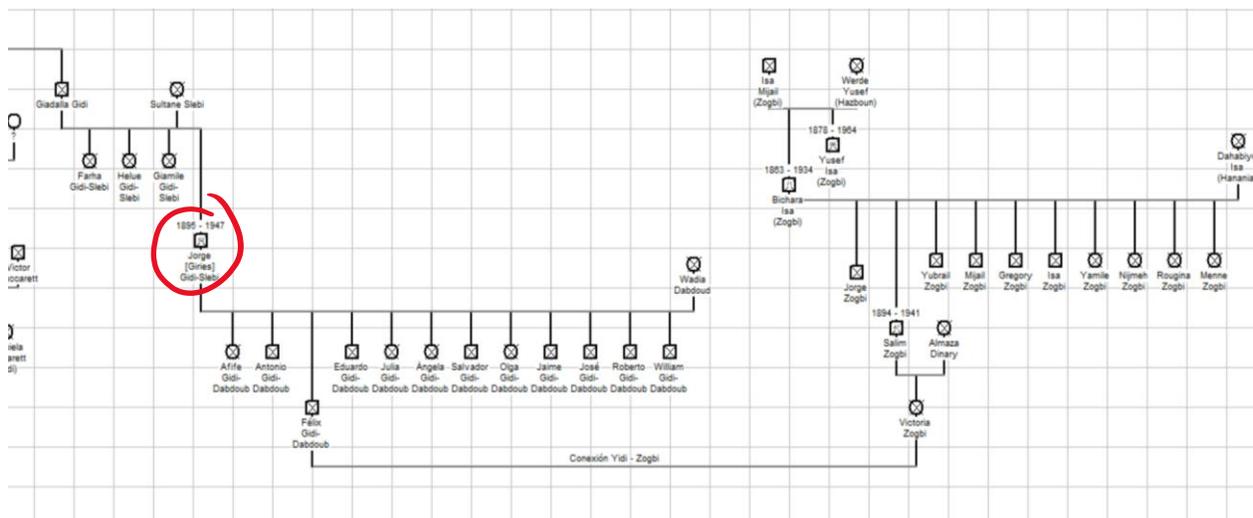


Gráfico 3. Cuadrante 3 del genograma, donde se resalta en círculo rojo a don Jorge [Giries] Gidi-Slebi, su descendencia y la familia Zugbi, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V.

(2021)

Hijo de Giadalla Gidi y Sultane Slebi, Giries Gidi-Slebi (nombre no cristiano de don Jorge Gidi-Slebi) es el primero de su familia en cruzar el Atlántico en búsqueda de un mejor futuro. A los 22 años, en 1901, deja su natal Belén para migrar hacia Colombia, donde ya el renombrado Elías Muvdi iba a hacer de su llegada y manutención un poco más llevaderos, pues al ser sus familias cercanas desde la misma Palestina, Muvdi extendió su auxilio hacia el joven Gidi dándole mercancías a crédito para que pasara, de puerta en puerta, ofreciéndolas y adquiriendo experiencia en el oficio de las ventas ambulantes (Yidi Daccarett, 2012).

Luego de establecerse y abrir varios negocios con poco éxito, don Jorge Gidi decide importar mercancía de Europa y Estados Unidos, proyectando su empresa en sectores como

el textil y productos de aseo. La llegada de Gimail Gidi- Harb (castellanizado como Emilio Yidi Guerra) en 1911 fue un estímulo para don Jorge, pues le enseñó a Emilio la forma en que ahora debía ganarse la vida: Muvdi prestó techo a ambos Gidi mientras Emilio aprendía español y lograba acomodarse a su nueva realidad de vendedor de variedades en la Calle de La Cruz, en Barranquilla.

CUADRANTE 2

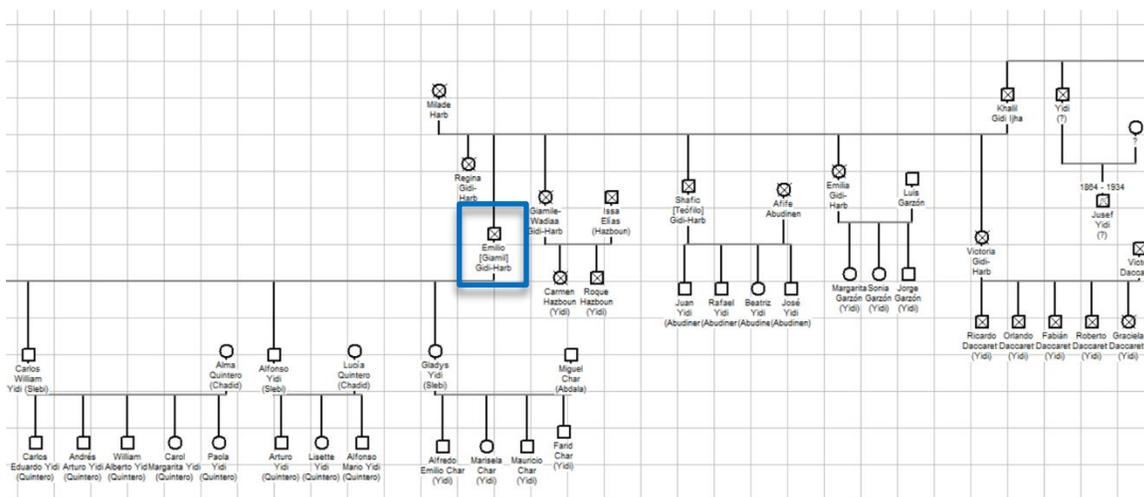


Gráfico 4. Cuadrante 2 del genograma, destacando en azul a Don Emilio [Giamil] Gidi-Harb, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V. (2021)

Don Emilio Yidi Guerra es hijo de Mirade Harb y Khalil Gidi Ijha. Sus hermanos son Regina, Giamile, Shafic (Teófilo), Emilia y Victoria.

La verdad es que no fue muy difícil para don Emilio seguir el ritmo de su tío, pues luego de 2 años de estancia y aprendizaje con él, a los 19 años, formó su propia sociedad en conjunto con Jorge, su tío y mentor, y Julián Chamendi, amigo de ambos: Yidi Chamendi & Co. duró hasta el 6 de octubre del año siguiente.

Emilio continuó por su cuenta, llevando sus negocios a través del Magdalena hasta La Guajira. Otra sociedad fue entonces creada, J&E Yidi en 1919, junto a su tío Jorge, pero Emilio se solía quedar en Barranquilla atendiendo el negocio mientras Jorge se dirigía a Nueva York para surtir con mercancía el nuevo almacén. J&E Yidi duró unos cuatro años más, aproximadamente.

En 1921, luego de la muerte de Milade Harb, Don Emilio temió por su familia en Belén, y decidió insistirle a Regina para que viajara a Colombia junto con el resto de sus hermanas. Al llegar, cada una de ellas se empeñó en ayudar a Emilio con la crianza de sus hijas y de atender, cuando era necesario, importaciones y quehaceres varios dentro del negocio.

Después de la Gran Depresión, justo en 1932, don Emilio envió de regreso a su esposa Sabat con solo cinco de sus hijos (Roberto, Roque, Julia, Margarita y Elena), en compañía de Teófilo, Regina, Emilia y Victoria.

Y éste es el punto exacto donde Yidi, al llegar a Belén, le compra una cruz en nácar del taller familiar a su primo Jusef Hanna Soliman Yidi (o Jusef Yidi), trayéndola a Colombia y donándola a la Iglesia del Carmen. Sabat decidió comprarle al taller de la familia de su esposo, adquiriendo una escena de la Última Cena en nácar, que luce orgullosa hasta el día de hoy, en la casa de su hijo Roque Yidi Slebi (Yidi Daccarett, 2012).

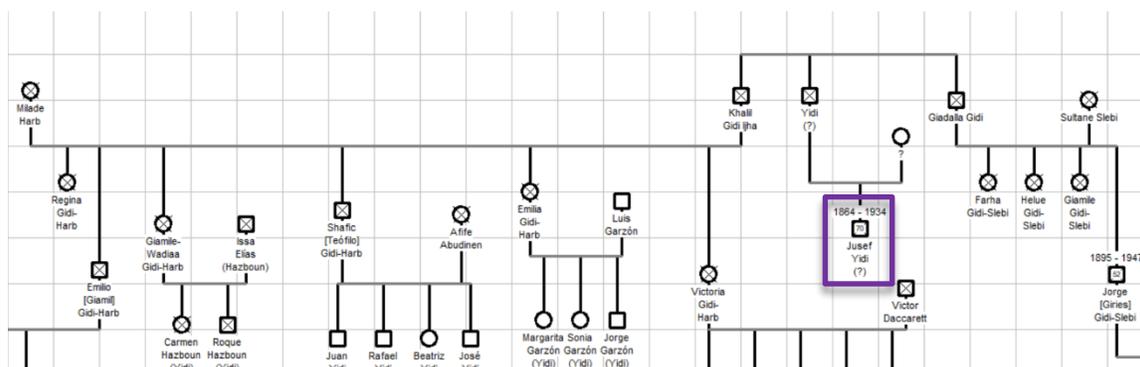


Gráfico 5. Fragmento del cuadrante del genograma, resaltando en morado a don Jusef Yidi, el creador del taller familiar de trabajo en nácar, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V. (2021)

Los vínculos del quehacer del nácar se remontan a la creación del taller familiar de manos de Juseff Yidi, a su vez que uno de los hijos de don Jorge Yidi, Félix Gidi-Dabdoub, se casa con la única nieta de Bichara Zogbi: Victoria Zogbi Dinary (relación resaltada en naranja).

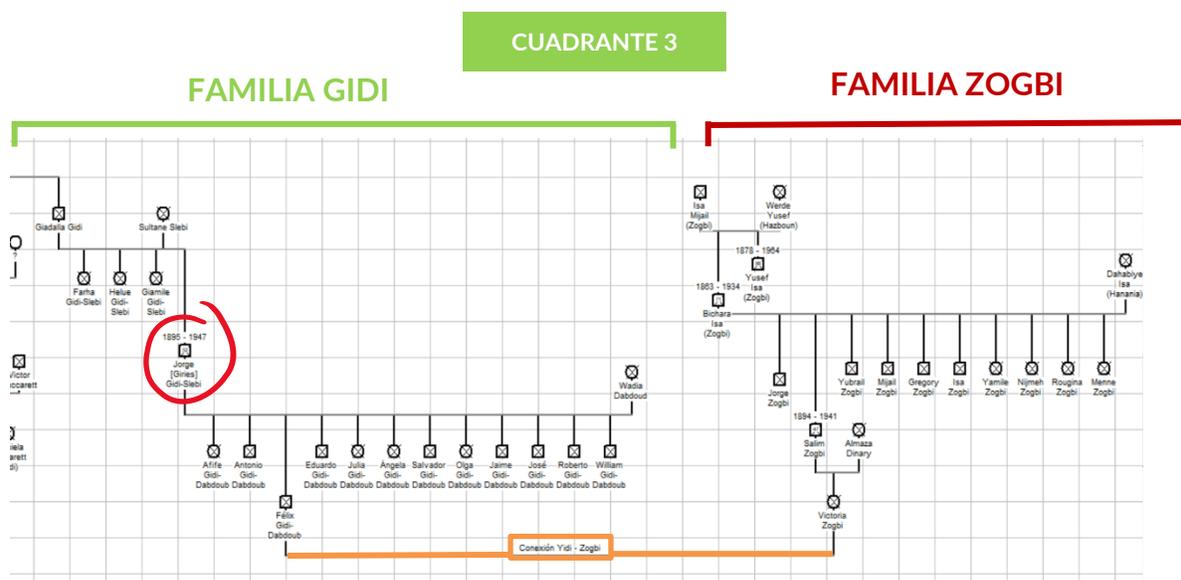


Gráfico 6. Cuadrante 3 del genograma, donde se ve la relación de los Zogbi con la familia Gidi, partiendo de don Jorge Gidi-Slebi, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V. (2021)

Con estas dos conexiones al oficio era casi imposible que a Enrique no le surgieran curiosidades o preguntas, además de influencia de la pieza heredada de parte de la familia de su madre (que conserva hasta ahora al lado de la entrada de su actual residencia).

Gracias a ese cuadro de la Última Cena, me dijo, le sonó en la cabeza: “¿Dónde puedo encontrar la técnica?”. Según me contó él mismo, la curiosidad nació luego de años

viendo el cuadro, sumado a las numerosas veces que intentó preguntar a su abuela (Doña Sabat) por el significado o de dónde había provenído, pero ella solo hablaba árabe. Fueron dudas sin resolver que lo llevaron a hallar las respuestas por su propia cuenta (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

Impulsado por esa curiosidad siempre latente, y viendo la oportunidad que se le presentó en el año 1995 y 1996, visitó las ciudades de Al-Sahur y Belén con la intención de ver cómo se trabajaba el nácar en los legendarios talleres que tanto admiraba. Pero se llevó una gran decepción al ver que los talleres artísticos familiares tradicionales habían sido reemplazados por talleres de producción en serie que, de la mano de máquinas y en afán de reducir el tiempo de elaboración, en conjunto con el uso de otros materiales de bajo costo que pretendían asimilar el nácar, terminaban haciendo una producción en serie de cajitas con una que otra incrustación de madreperla, rosarios baratos traídos de China y un sinfín de baratijas vendidas en las calles palestinas.

Yidi recordaba que ya nada era como antes, puesto desde los años 80, y con la popularización del trabajo en serie del nácar, la producción masiva de piezas reemplazó por el quehacer artístico de los talleres familiares de los siglos anteriores: “[...] *el arte se ha ido degradando*”, me decía con preocupación y tristeza en su voz la última vez que hablé con él por teléfono sobre el rumbo del Taller, pues según sus propias palabras “*los artesanos ya no sienten mayor conexión con las piezas de su elaboración y, por tanto, el valor asignado a las mismas es muchísimo más reducido, volviendo casi imposible que la gente pueda dedicarse a esto otra vez*” (Conversaciones con Yidi, octubre 05 de 2020).

Don Enrique tuvo entonces un sueño. Un nuevo taller que empeñara la alta sofisticación de las obras que hicieron visible el arte palestino de tallar el nácar en todo el globo. Pero recordó el fracaso de muchos antes que él en el intento de hacer un taller dedicado

a la talla de la madreperla. ¿Cómo podría entonces, primero que nada, aprender las técnicas de trabajo en nácar a nivel general para luego comprender el estilo palestino en particular?

En distintos lugares del mundo manejan sus propios estilos y técnicas. Así, tuvo la oportunidad de acercarse de primera mano a las técnicas francesas, italianas, egipcias, sirias, turcas, iraquíes, iraníes, rusas e inclusive chinas (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

Yidi recordó entonces que en México había una familia de coreanos que trabajaban el nácar. Pudo conocerlos y admirar con sus propios ojos la forma en que ellos trabajaban con la taracea: incrustaciones en paneles, comúnmente en fondo negro.

Esta familia intentó abrir su propio taller al estilo coreano, y de hecho funcionó durante unos treinta años. Pero, tras la muerte del maestro a la cabeza del taller, hasta ahí llegó todo. Yidi entonces reconoció la fragilidad del proceso para mantener una tradición como esas vivas, pero sintió entonces que sí podía intentar y probar suerte creando su propio taller.

Don Enrique viajó y aprendió muchas técnicas y formas de trabajar la madreperla, inclusive de los mismos franciscanos, haciendo que poco a poco todo se fuese conectando en su cabeza. Desde entonces es artesano y ha seguido aprendiendo cómo seguir con la tradición del trabajo del nácar al estilo palestino desde la documentación, experimentación, memoria de expertos y coleccionistas alrededor del mundo.

Sus formas de hacer y aprender el arte han cambiado mucho, y a diferencia de los clásicos maestros artesanos del oficio, que tenían pupilos a cargo y otros maestros para perpetuar la herencia de los conocimientos: *“Cuando empecé a buscar estas pistas de lo palestino en el nácar me encontré en un bosque complejo [...] lo difícil era apreciar la*

esencia para después ver que aquella podía manifestarse enmarcada en técnica palestina”
(Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

En 1998, a pesar de la escasa tenencia de bosquejos o fuentes de alguna naturaleza que se refiriera a las técnicas necesarias para hacer las piezas en o con nácar al estilo palestino, fue posible que las extensas investigaciones y elaboraciones académicas de Karen David Daccarett y Enrique Yidi Daccarett dieran como fruto al Taller Palestina: la apuesta de un colombiano para encarnar el arte en nácar al estilo palestino con sus respectivas particularidades.

Pronto todos los conocimientos extraídos de sus viajes, sumados a su propia experticia, fueron llevando a Enrique a dar forma algunas innovaciones en el oficio, cosa que generó polémica la primera vez que llevó piezas del Taller Palestina a Belén. *“Impactó - según calcula él mismo- en un 95% de aprobación entre los espectadores, contra un 5% que alegaba que había roto las tradiciones”*. En 1991 comenzó a hacer todas sus piezas con algunos materiales distintos a los usualmente utilizados (las tres familias de concha de nácar), generando inquietud entre la misma población betlemita (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019). Respecto a esas particularidades en las obras elaboradas por el equipo del taller y por el señor Enrique nos referiremos en el siguiente apartado.

El Taller Palestina empezó entonces a elaborar sus propias creaciones, siguiendo la línea diplomática de las obras los legendarios talleres betlemitas, pero también continuando con la tradicional temática sacra.

Respecto a esa última temática, nos quedaremos un momento en una de las obras del Taller Palestina más aclamadas por el público en general, pero especialmente por los adeptos de la Parroquia de San Nicolás de Tolentino en Barranquilla-Colombia: la cruz en nácar más grande del mundo.



Figura 15. Cruz en madreperla de la Parroquia de San Nicolás de Tolentino, patrono de Barranquilla, desde la silla del sacerdote. Fotografía tomada por Salgado-Marín, V. (2019).

Esta cruz de 3,61 metros de alto por 1,81 de ancho, y con más de 200 kilos, es considerada como un emblema internacional no solo por el récord que batió en proporciones, sino también por lo particular de su ensamble. Conserva en sus costados, en pequeños agujeros vitrineados, múltiples reliquias (según las conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019), trozos de piedras recogidas de los lugares sagrados en Tierra Santa, como es el caso de la *Gruta de leche*, donde

[...] Sabemos por el Evangelio de San Mateo que un ángel se apareció en sueños a José y le dijo que se llevara a María y al niño y que huyeran a Egipto, porque Herodes quería asesinarlo. Según una tradición muy antigua, este es uno de los lugares en los que María se

detuvo para cuidar al niño, para descansar y darle el pecho (Fray Patton en Fundación Tierra Santa, 2020).

Otros elementos, como ramitas de olivo del Monte de los Olivos, tierra de la Vía Dolorosa, del Santo Sepulcro, o sitios circundantes a la Iglesia de la Natividad, han sido recogidos y cuidadosamente colocados a ambos costados de la cruz (Yidi en Menco, 2012).



Figura 16. Costado derecho de la cruz en madreperla de la Parroquia de San Nicolás de Tolentino, patrono de Barranquilla, donde son visibles algunas de las reliquias. Fotografía tomada por Salgado-Marín, V. (2019).

Esa cruz es considerada por los fieles que visitan el templo como una cruz milagrosa, pues logra traer el poder de los sitios sagrados a la Iglesia, de modo que puede conceder favores divinos del tipo que se le solicite.

¿Qué es lo que causa que la cruz en nácar pase de ser un objeto ordinario o cotidiano a ser un *objeto sagrado*, en cuanto milagroso y poderoso? Puede ser debido a la presencia de estas reliquias mencionadas por el señor Yidi, esas que fueron recogidas de distintos

lugares de Tierra Santa. Es común que esos objetos cotidianos, como la tierra en la que se camina, piedras, o hasta ramas, adquieran su carácter de *reliquia* desde la *potencia de lo sagrado*, pues *manifiesta* lo que sobrepasa la racionalidad o los esquemas de deducción científica occidental, como menciona Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (1981), gracias a que, en este caso, esta cruz hace milagros tomando la energía de los objetos recogidos en un lugar sagrado (Tierra Santa), objetos que luego fueron incrustados luego en la cruz de nácar, que funciona como lugar custodio y potencializador de ese *poder* sacro.

Pero esas reliquias no son consolidadas como tal por el lugar del que fueron recogidas exclusivamente, sino también porque son “[...] *partes del cuerpo o bien objetos o productos (aceite, agua, etc.) que habían estado en contacto con el cuerpo del santo*”, según enuncia Ramón Teja en *De ‘cuentos de viejas’ a objetos sagrados: la cristianización del amuleto-phylakterion en la Iglesia Antigua* (2014).

Este trabajo artístico, que sobrepasó inclusive los límites estéticos para convertirse en una obra sacra en todo sentido, sirvió para demostrar de alguna u otra manera que el Taller Palestina seguía los pasos de sus antecesores del oficio, permitiéndole ganar amplio reconocimiento de su arte, sus artesanos y sus técnicas particulares.

El aprecio por parte de locales, nacionales e internacionales a sus piezas representó la oportunidad para el taller de llegar a muestras en el National Museum of Qatar, algunos monasterios en Italia e inclusive en varios museos de la misma Jerusalén ocupada. En total, hay piezas fruto del trabajo del Taller Palestina en más de 60 museos alrededor del globo (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

A principios de 2019 el señor Enrique y el equipo del Taller fueron invitados a Palestina con un objetivo claro: la municipalidad de Belén los contactó para enseñar a un grupo de 50 artesanos palestinos el oficio tradicional de la talla del nácar. En palabras de

Yidi, fue como un llamado a gritos para *reimplantar* o *repatriar* el arte que les corresponde a los palestinos por derecho (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

Pero este proceso no iba a ser, simplemente, el ir a enseñar las mismas técnicas con las que partieron cientos de artesanos expulsados por los colonos israelíes hace más de 70 años, sino que esta iba a ser la oportunidad de enseñarles las técnicas particulares del señor Yidi, pues “*si muere la familia, muere la técnica y sus secretos en la elaboración de cada pieza en nácar.*” (Yidi, David y Lizcano, 2005. p 66).

Es como si don Enrique y los artesanos que trabajan codo a codo con él tuvieran, entonces, un trozo de Palestina entre los muros de su taller. Podríamos decir que el Taller es un *lugar*, que en términos de Escobar se describe como ese espacio físico cuyo sentido de existencia se lo da las relaciones socioambientales y políticas, y no el espacio físico como tal (Escobar y Restrepo, 2010). Pues precisamente es allí donde pueden *crear lo material* y *recrear las sensibilidades* detrás de lo que significa el arte palestino de tallar el nácar; y que a la vez es convocado por los mismos palestinos como esperanza última de recuperar su historia, símbolos, códigos y herencia cultural a través de su oficio. Fue un rescate, pero Yidi llevará de nuevo a Palestina algo que ya no es palestino enteramente, sino una ‘fusión’.

2.2 Las piezas como “*testigo y testimonio*”

Como ya vimos, este arte se ha enmarcado en un ir y venir de tradiciones que han invitado a recordar las distintas influencias artísticas, simbólicas y culturales, de las cuales la talla del nácar ha sido producto y a su vez que ha presenciado, de manera directa, los diversos cambios sociales y políticos bajo los cuales habitaban los artesanos, que iban adaptándose a los nuevos cambios que los tiempos convulsos les trajeron. Como mencionaban Yidi, David y Lizcano (2005), muchas veces las piezas fueron *testigo* de cómo las familias se fueron

disolviendo y, por haber roto el vínculo con el-blaid (o tierra madre), tanto la inspiración como la creatividad y las condiciones materiales de producción cambiaron radicalmente. El arte de tallar el nácar pareció diluirse en el tiempo, en un momento clave donde la disputa por la existencia y reivindicación de Palestina era una urgencia a la orden del día.

Al mismo tiempo, las piezas resultan ser un *testimonio* vivo de todo el proceso y las transformaciones que ha sufrido en clave de los contextos: influencias cristianas orientales en las técnicas primigenias, los perfilamientos técnicos y herramientas traídas por la rama occidental del cristianismo en las misiones franciscanas, acompañado de las constantes conversaciones en entorno a otros paisajes socioculturales han permitido que estas piezas en nácar se mimeticen en sus nuevos y diversos contextos (Yidi, David y Lizcano, 2005).

Las piezas son testigo en cuanto han presenciado conflictos, migraciones, despojos, olvidos e intentos de memoricidio; mientras que son testimonio debido a que, a medida que las condiciones de vida y subsistencia de los artesanos cambiaban, debían variar las técnicas, herramientas y materias primas con las que eran hechas, para intentar elaborar cada una de las obras de arte en nácar lo más fielmente posible a las tradiciones vernáculas.

Teniendo como punto de partida esas dos características de las piezas, ya es posible entonces comprender por qué, en el momento que Yidi adquirió los conocimientos del nácar y comenzó con el quehacer propio del Taller Palestina, decidió darle un toque especial a su arte: el color.

Ya decíamos en el apartado anterior que las piezas elaboradas por los talleres en Palestina eran, al igual que el Escudo de Colombia en nácar del taller Zogbi, elaborados en nácar blanco, ya fuera que se tratara de las piezas con incrustaciones de madreperla en madera de olivo o de los cuadros elaborados en madreperla: todas aquellas piezas eran elaboradas en la concha de nácar blanco hasta la aparición de Enrique Alberto Yidi Daccarett.

Desde sus conocimientos en malacología (pasión que lo acompaña desde hace años, como el aprecio por el arte) empieza a experimentar añadiendo distintos materiales como el abulón verde o el blanco, incrustaciones de piedras semipreciosas o exóticas (como el ámbar, el jade o el lapislázuli) a las nuevas piezas del Taller Palestina, que ya no solo dedicaba sus esfuerzos a realizar obras de arte sacro o diplomático, sino que comenzó a retratar escenas que evocan las cotidianidades de las calles palestinas previas a la ocupación: las nuevas posibilidades del arte del nácar al palestino se multiplican bajo la imaginación del equipo del taller.

Hay un detalle sutil, pero de gran importancia. El color es, según el mismo Enrique, “*la esencia Caribe*”, “*el despliegue de color*”, referenciando al Carnaval de Barraquilla de forma directa.

Yidi me contaba que para los betlemitas era difícil entender que las piezas tradicionales de nácar blanco podían cambiar, al cabo de menos de 4 meses (en su segunda visita a Belén con las piezas auténticas del taller), a un panorama lleno de todo ese color. Enrique se aventuró no solo al uso de piedras, sino también de restos óseos para complementar sus obras, como es el caso del uso de huesos de camello y marfil, diciendo que todos esos elementos *les agregan vida y calor* a las piezas del taller.

Don Enrique decía que esto también tiene una explicación estética y sensible, pues “*el color da alegría [...] esperanza*”. Me decía también que el gran impacto que provocaron sus obras con color, al momento de ser expuestas a la población betlemita, en gran mayoría se resumieron en que esos cambios eran un “irrespeto a las tradiciones”. Yidi dice que puede entender porque la gente tuvo esa reacción, pues él dice que es “[...] un mundo de algo que tal vez ellos no habían podido ver”, refiriéndose a la alegría del Carnaval, el calor de las costas colombianas y su gente (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

Decía Yidi que las *altas dosis de presión y la lucha diaria* por sobrevivir llevaron al rebusque a muchas familias palestinas, y, luego de 1948, la dosis de represión solo empeoró el panorama. “Eso hacía que solo vieran tres tonos: Blancos, grises y negros” (Conversaciones con Yidi, agosto 31 de 2019).

Enrique entonces reconoce que las piezas elaboradas por las manos del equipo del Taller Palestina ya no son arte tradicional palestino, pues hay cambios sustanciales en sus materiales, técnicas y temáticas, pero él defiende fervientemente que es porque hace evidente sus raíces, africanas y del carnaval: “Soy hijo de la diáspora, y eso me obliga a plantear una nueva propuesta” (Conversaciones con Yidi, septiembre 03 de 2019).

“*Pues eso hacen los artistas*”, continúa, mientras le pregunto sobre cuál es su nueva propuesta de fondo: “[...] esas son las semillas colombo-árabes: reimplantar el arte palestino con los colores del caribe”.

La novedad de esos colores hace que, actualmente, las conchas con las que se trabajan en el taller deban ser traídas de aproximadamente 18 países diferentes, zonas en las cuales se incluyen algunas zonas de África, Islas Galápagos, Islandia, México, Australia.

Para hacer las piezas posibles, como mencionamos en la introducción de este trabajo, en el Taller Palestina hay tres maestros: el *tallador*, el *ebanista* (encargado de hacer las estructuras base de las piezas en distintas maderas, para que luego los materiales sean incrustados) y el *armador* (el que ensambla las piezas ya intervenidas anteriormente por los otros dos maestros), cuyas tareas están bien delimitadas y sus técnicas están siendo asimiladas por un grupo de aprendices jóvenes que, según Yidi, son la clave para la permanencia del taller. Todos ellos barranquilleros.

Para mi sorpresa, varios de estos maestros se dedicaban a cosas completamente diferentes antes de llegar al taller. Don Enrique me contaba, por ejemplo, que el tallador

trabajaba antes elaborando lápidas en el Cementerio Central de Barranquilla, y que el señor Yidi, buscando según él “*talentos en potencia*”, le ofreció que se fueran a trabajar juntos. Se sentaron los dos a que Enrique le enseñara a manejar el nácar y fueron meses difíciles para el tallador, puesto que la madreperla era muy frágil a comparación del mármol que usaba para las lápidas.

Así, uno a uno, fueron todos aprendiendo cómo tratar el nácar desde sus especialidades.

Debo reconocer que una de las cosas que mayor impacto me produjo fue cuando, a un lado de la entrada del Taller, había una réplica de la mezquita de Al-Aqsa, o la Iglesia de la Roca en Jerusalén, cuyos riquísimos detalles me recordaron a las fotografías antiguas de la réplica obsequiadas al rey Faruk I de Egipto, obra del taller de Gregory Zogbi.

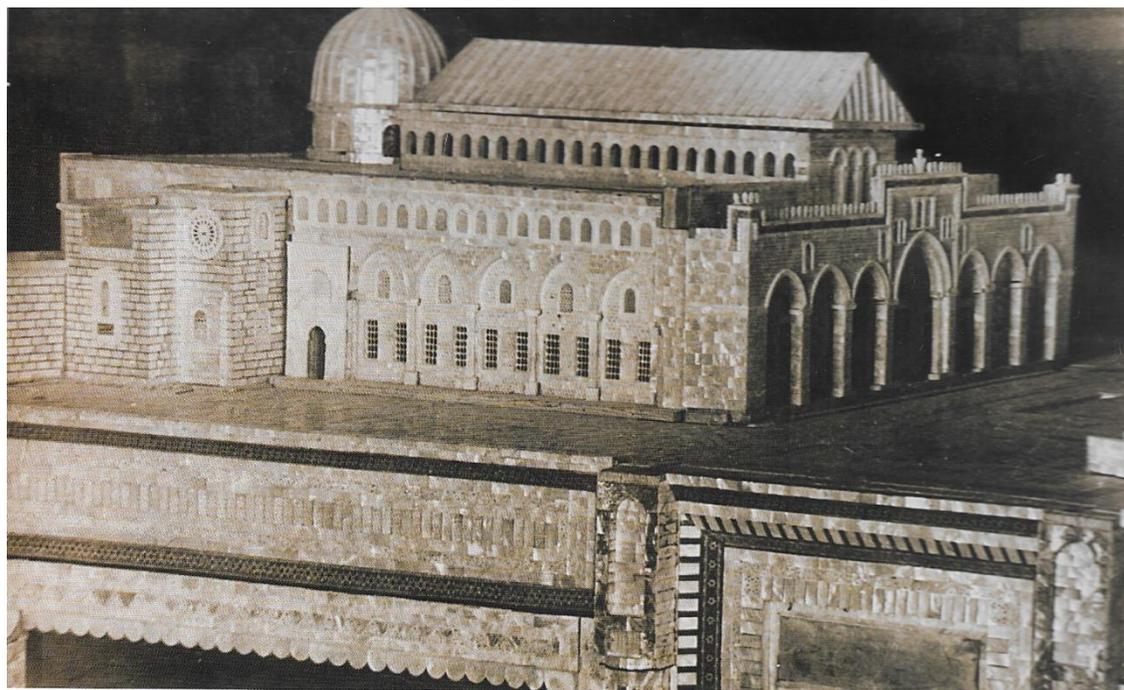


Figura 17. Maqueta de la mezquita de Al-Quds para el rey Faruk I de Egipto en Yidi, David y Lizcano (2005)

Por desgracia, ese día no se me ocurrió tomarle foto a la réplica que se encontraba allí, en el Taller Palestina. Pero para ilustrar de una mejor manera de la exquisitez del trabajo, a diferencia de la última fotografía, los detalles de la obra que se encontraba ante mí se asimilaban en mayor medida a esta otra:

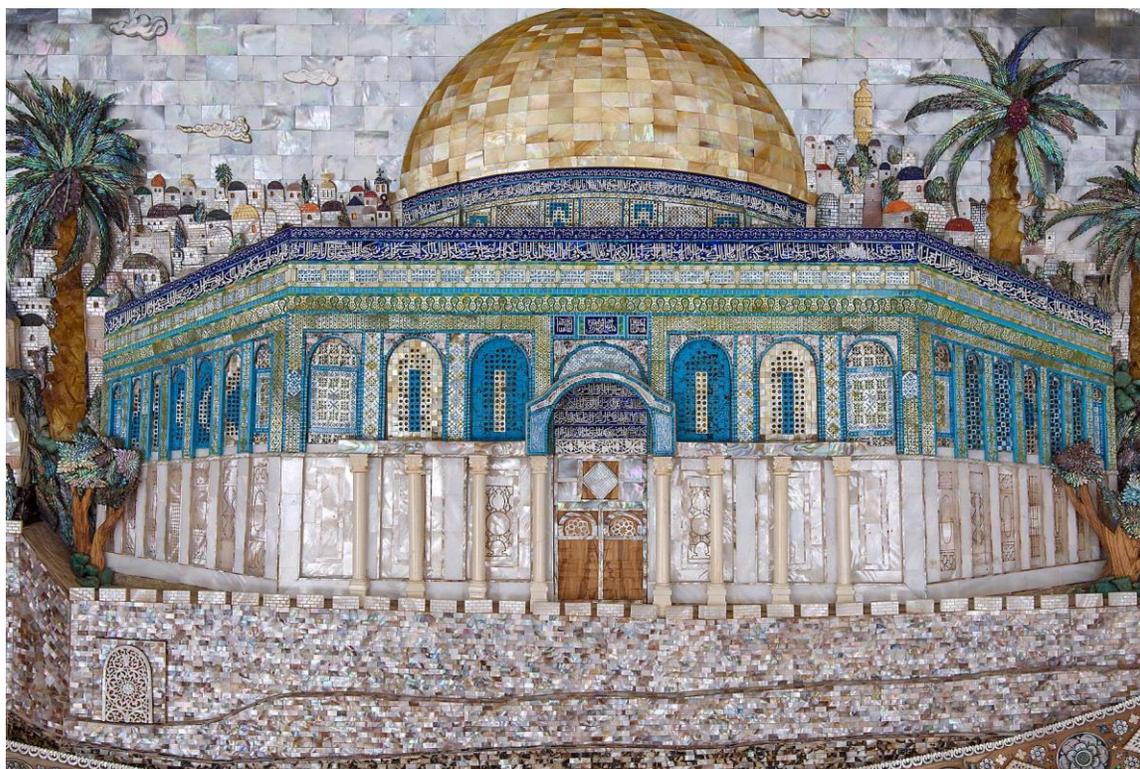


Figura 18. Maqueta de la mezquita de Al-Quds. Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Yidi, E. (2020)

Para apreciar más de cerca cada uno de los detalles y la complejidad de cada uno de los apliques en los trabajos del taller, cito, por ejemplo, otra de las maquetas, que fue comisionada directamente por el National Museum of Qatar en el año de 2018:

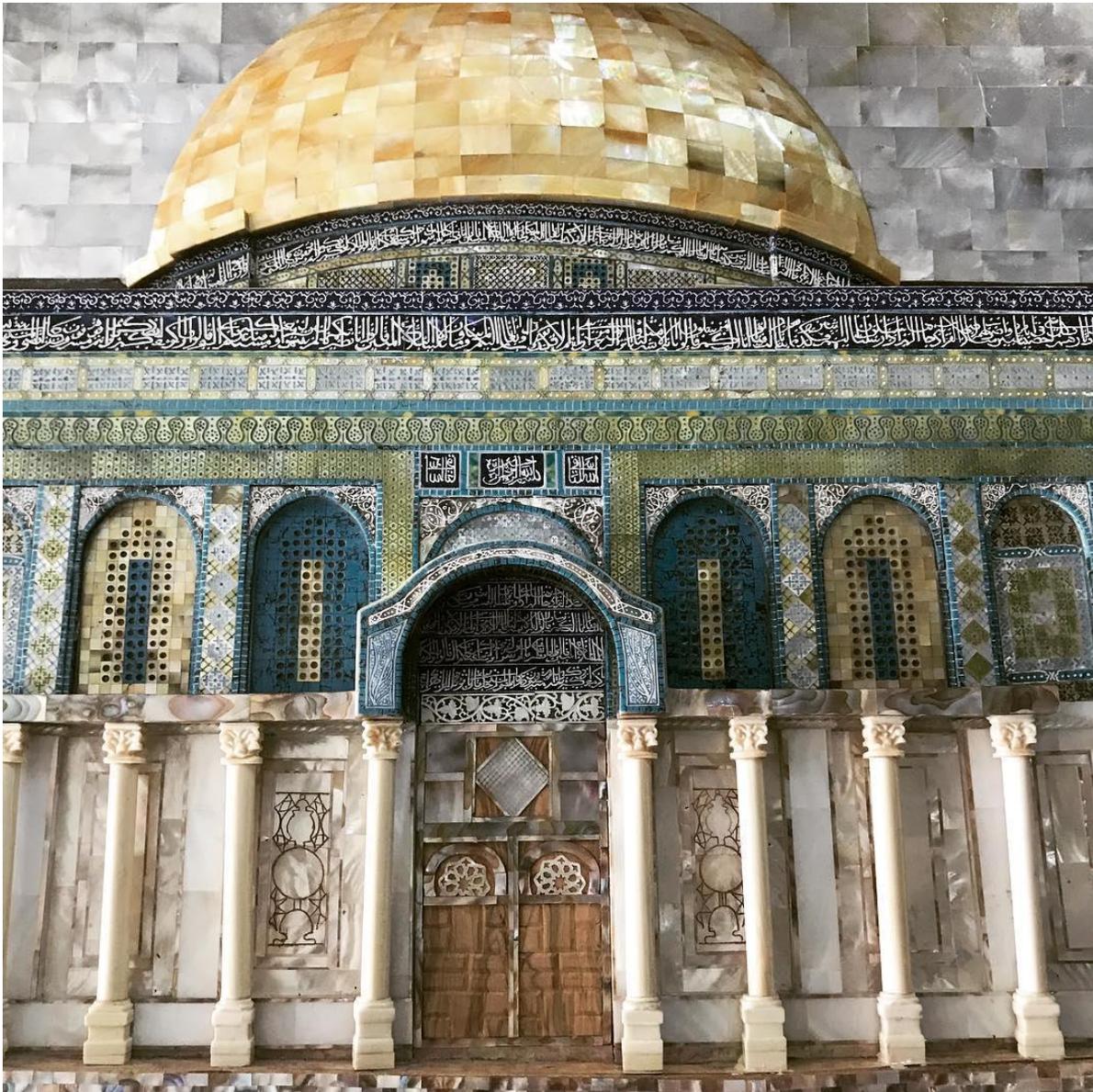


Figura 19. Maqueta de la mezquita de Al-Quds, financiada por el National Museum of Qatar. Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Yidi, E. (2020)

Al ver semejante nivel de detalle y dedicación, quise preguntar algunas cosas. Así que me acerqué y le pregunté al tallador, que en ese momento estaba trabajando una pieza en resina para un encargo de joyería, cómo es que sabía árabe y había logrado grabar uno a uno de los caracteres con tanta precisión en los trazos de aquellos versos del Corán... “Ah no...

nosotros no sabemos árabe, don Enrique solo nos dice cómo hacerlo y con las fotos de muestra la sacamos” (Conversaciones con los artesanos, septiembre 4 de 2019).

Me pareció muy curioso, pues en el puesto del tallador había una pequeña inscripción en árabe con la pronunciación escrita arriba, en la solapa plástica que bloqueaba o liberaba, de acuerdo la necesidad de su trabajo, el paso al filtro que succionaba el polvo ligeramente nocivo del nácar: البركة [la bendición]. Me quedé mirando la solapa y le pregunté: *¿entonces qué dice ahí?* -respondió- *“Ahí dice bendición... Eso me lo enseñó don Yidi”* (Conversaciones con los artesanos, septiembre 4 de 2019).



Figura 20. Solapa del filtro contra el polvo de madreperla en el escritorio del tallador. Salgado-Marín, V. (2019).

Ciertamente me desconcertó un poco, pues me pregunté cómo es que los cataríes, palestinos y todos los araboparlantes en general, al visitar las obras (en este caso, en el museo de Qatar) presenciaban una obra realizada por barranquilleros que no tenían ni la menor idea

de la lengua o lugares que estaban plasmando, pero el mensaje final y la intencionalidad sensible de la obra logra llegar, aun así, a cada uno de los espectadores.

Dada la calidad del trabajo de los artesanos del taller les han sido confiadas piezas de colecciones privadas, o como vi en el taller, de la misma comunidad italiana de los franciscanos. Una cruz de unos 350 años, proveniente de la iglesia de Lourdes de París, fue traída por los religiosos hasta las instalaciones del taller con la intención de que Don Enrique la restaurara, siendo así que el señor Yidi solo exigiera el pago de la mano de obra como tal (Conversaciones con los artesanos y Enrique Yidi, septiembre 3 de 2019).

Ese era justamente el proceso que se estaba gestando: las redes del nácar ven al taller como otro referente del arte en cuanto calidad de producción y conocimiento suficiente para trabajos de restauración.

Cuando la municipalidad de Belén llamó a don Yidi y su equipo ya conocía de los cambios que habían ocurrido en las piezas, pero aun siendo consciente de ello, se decidió que debían viajar a Belén a mediados del año 2020, para enseñar el arte a los más de 50 artistas palestinos en espera de reaprender.

Otro ejemplo de relevancia puede ser la visita que, a principios del 2020, el Señor Yidi hizo en Casa Nova (hospedaje de antiguos franciscanos de la Custodia de Tierra Santa para peregrinos en Belén), donde se encontró en un evento con más de 300 personas, con el

objetivo de entregarle el Escudo de nácar del monarca británico al Príncipe Carlos de Gales (David, 2020).



Figura 21. Escudo de nácar del monarca británico. Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Edwards, A.

(2020).



Figura 22. De izquierda a derecha: El Príncipe Carlos de Gales, el representante Abna Kanaan Association (financiador del proyecto) y Enrique Yidi Daccarett en la entrega del Escudo de nácar del monarca británico.

Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Edwards, A. (2020).

Con todo esto vemos que, en sus formas y técnicas, el arte del Taller Palestina resulta particular y diferencial del resto de estilos de los antecesores del oficio, pero hay características, cuestiones y elementos que permanecen: el legado de los artesanos de la madreperla vive aún hoy en el trabajo que realiza el taller en cada una de las piezas.

Capítulo 3

“¿Despojado de nombre, de pertenencia, en una tierra que ha crecido con mis propias manos?”: Valores, disputas y resistencias en el arte palestino de tallar el nácar

Después de conocer las particularidades del origen del Taller Palestina, las historias detrás del legado de los Gidi y las innovaciones de Enrique ante espectadores de todas partes del mundo, nos corresponde entonces traer varios elementos que es de vital importancia retomar, reconocer y analizar, pues quedaron enunciados tímidamente en algunos de los capítulos anteriores.

Ahora en este capítulo, nombrado con un fragmento del poema *Pasaporte* (1970), de Mahmud Darwish, las reflexiones estarán divididas teniendo en cuenta categorías y conceptos que aparecieron numerosas veces en campo, siendo abordadas a profundidad en dos apartados:

En el primer apartado, *En las profundidades del nácar*, me dispondré a explorar los dones y valores detrás de las obras de arte del Taller Palestina, su proceso de intercambio como mercancía, y el papel que juegan los aspectos simbólicos de las obras en madreperla del taller. La sumatoria de todos estos elementos nos muestran cómo el proceso de elaboración y reproducción de los símbolos, la adquisición y el reconocimiento de las piezas del taller, como arte palestino, terminan siendo un asunto de carácter político.

Lo anterior se hará más evidente cuando se observe el panorama de las piezas y al arte palestino de tallar el nácar dentro del contexto de disputa por los significados que se presenta, por un lado, desde la *colonización de los sentidos* por parte de la ocupación israelí hacia lo palestino en los territorios ocupados; y, por otro lado, la llamada de la municipalidad

de Belén al Taller Palestina con la intención de recuperar las técnicas familiares de los Yidi-Daccarett.

El segundo apartado, *Del suplicio hacia el retorno a la Madre Palestina*, se centrará en explorar las razones por las cuales el quehacer del taller puede considerarse en términos de patrimonio cultural, argumento surgido de las afirmaciones encontradas en campo, pues vincula generaciones provenientes tanto de Colombia como de Palestina. Así, se configura lo colombo-palestino, desde los sentires de los hijos de la migración que envuelven elementos como la nostalgia, la transmisión de la memoria y las sensibilidades de los descendientes de la diáspora palestina.

3.1 En las profundidades del nácar

En este punto ya es posible identificar que las piezas del Taller Palestina son apetecidas por su exclusividad, y, por ende, salvo que sean elaboradas con la intención de ser obsequios, algunas veces alcanzan precios muy altos por su adquisición.

¿Pero cómo es que alcanzan tal nivel de exclusividad, que hasta algunas de las personas más reconocidas en la actualidad poseen alguna de estas piezas? Al parecer dicha excepcionalidad, que termina siendo de interés para un público muy reservado, viene fundada en las técnicas de elaboración y el proceso manual que hemos citado en los anteriores capítulos, sumados a la poca oferta en el mercado de estas obras, además de los distintos valores implícitos en cada pieza. Lo cierto es que, para poder conocer cuáles son los valores que intervienen en el caso de las obras del Taller Palestina, nos corresponde entonces revisar cómo se definiría el valor en estos casos y cuáles son los factores por considerar en las obras de arte para determinar su valor y sus precios dentro del mismo mercado del arte.

Según Luis Manuel Almeida Luis, en *El valor de las obras de arte* (2013), es importante partir de que el valor nace en los sistemas sociales, donde se consideran los flujos de producción, intercambio y consumo de los bienes; pero es finalmente el mercado donde se determina y se cristaliza el valor de los objetos.

Así, detrás de la asignación del valor en el mercado intervienen dos procesos simultáneos: la tasación, que busca medir el valor del bien en términos de dinero y que implica, además, conocer sobre el valor cultural del bien a tasar (prognosis); y la valoración, que tiende a la subjetividad individual sobre el objeto en sí en términos de reconocimiento de factores sensibles, que terminan pasando por la competencia y la facultad del tasador, basado en una metodología científica que parte del propósito de la tasación.

El resultado del proceso del reconocimiento de los valores y la tasación culmina en el valor mismo, que se define como el precio potencial que tendrá un bien en un determinado mercado. Básicamente es la cantidad de dinero, expresado comúnmente en dólares, que se está dispuesto a pagar por un objeto autorizado a venderse, teniendo en cuenta los propietarios anteriores del bien, la autenticidad, la notoriedad del período histórico del autor o la obra en sí, la celebridad y/o antigüedad de los bienes, materiales, técnicas, formato, dimensiones, estado de conservación según el caso, el tema, el uso y la situación de la producción artística en el mercado de obras de arte.

Decía el Profesor Dr. Alex Rosenberg (en Almeida, 2013) que las obras de arte finalmente tienen una gran significación para aquellos que valoran cualquiera de esas consideraciones, pero que para aquellos que no aprecian estas cualidades particulares, carecen de valor alguno. De esta forma, las obras que son adquiridas por personas que no tienen esos valores en cuenta, se desvalorizan.

Basándonos en todo lo anterior, surge en el análisis lo que se denomina como valor justo del mercado, que es el precio de la propiedad o bien en el mercado libre, y depende de todos los factores anteriormente mencionados, sumados a la fecha determinada de acuerdo entre el comprador y el vendedor independiente, pues hay un nexo inmediato entre el valor asignado a las obras y las circunstancias históricas bajo las cuáles se pacta el precio, además de considerar la fluctuación de la oferta y la demanda de las obras (Almeida, 2013)

Si se habla entonces de las piezas como tal, hay que entender que, a la hora de analizarlas, valorarlas y tasarlas, los elementos que se tendrán en cuenta son directamente: la escasez, su carácter transferible, utilidad, demanda, producción limitada, rareza, antigüedad y durabilidad (Almeida, 2013).

A pesar de que el proceso para calcular el valor de mercado de una obra de arte se hace más evidente luego de lo enunciado arriba, podemos inferir que la construcción del valor termina siendo un asunto poco delimitable o concreto, pues parece ser que no sabemos exactamente de dónde viene ese valor.

Como menciona Isabelle Graw en *El valor de la mercancía artística: Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad* (2017), “Podemos aceptar que el arte tiene valor, pero no podemos encontrar una base común desde donde explicar por qué una obra es más valiosa que otra” (Graw, 2017, p. 130).

Partamos de que las obras de arte, en este caso concreto las piezas del Taller Palestina, son elaboradas en clave de mercancía, siendo su valor-mercancía lo que le permite circular en el mercado. Esto nos lleva a considerar la teoría del valor de Karl Marx y a contemplar la posibilidad de entender las piezas bajo ella, pues el valor de las obras de talla en nácar al estilo palestino del taller radica en que son piezas depositarias de valor (decorativas y conmemorativas), gracias a que su valor de cambio puede sintetizarse en el trabajo que fue

necesario para la creación de cada obra (técnicas, saberes, iconografías, imágenes, etc.), y es precisamente en el proceso de cambio e intercambio en el que las piezas se vuelven mercancía.

Siendo así, debemos considerar primero la definición del trabajo, entendida como el esfuerzo físico, intelectual, material y de tiempo que se requiere para hacer algún tipo de mercancía material, de tal forma que tal trabajo humano concreto pasa a un valor abstracto a considerar.

¿Pero entonces cuál es el trabajo detrás del valor de los objetos-mercancía creados por el taller? ¿únicamente el trabajo de los artesanos y los conocimientos que don Enrique Yidi les ha transmitido? Desde lo que nos menciona Graw (2017), el mundo del arte es un universo social en el que la colaboración y el networking (relaciones y actividades sociales alrededor de las piezas como los viajes de don Enrique para aprender de los artesanos palestinos y de otras nacionalidades, los contactos que ha formado por el quehacer mismo del taller y los múltiples reconocimientos que ha recibido de personas de diferentes partes del mundo) se han convertido también en formas de trabajo. Así, Graw (2017) llega a la conclusión de que la mercancía artística se puede dimensionar como una síntesis de mercancía y regalo a la vez; y así mismo podemos verlo cuando el Taller Palestina elaboró el escudo que fue obsequiado al Príncipe Carlos de Gales. La obra era solo un objeto producto del trabajo de los artesanos que fue llevada a la Bienal que se llevó a cabo en Casa Nova, Belén- Palestina, a principios del 2020. Pero al momento de ser regalado al príncipe, inició un proceso de intercambio por un reconocimiento simbólico, de manera tal que el escudo paso a ser un objeto de valor y, por tanto, una mercancía-regalo.

Si bien las mercancías en el mercado de las obras de arte circulan por los valores económicos por los que son intercambiadas y los valores descritos más arriba que se les

atribuyen también a dichas piezas, vemos que en el caso de este regalo diplomático se dio bajo una dimensión social en específico, donde la noción de intercambio podría asemejarse de cierta forma al *hau*, en el recorrido de la denominada *economía del don*.

Descrito en el *Ensayo del don razón y forma del cambio en las sociedades primitivas* de Mauss (1971) y en *La categoría de don en el marco de la economía social y solidaria* de Presta, S. (2007), el *hau* es concebido como *el espíritu de las cosas*, mientras que “*la economía del don implica una triple obligación de dar, recibir y devolver, [de] acuerdo con Godelier en que dichas acciones expresan la producción y reproducción de determinadas relaciones sociales*” (Presta, 2007, p 170).

Así, en el caso concreto del arte palestino de tallar el nácar, puede verse una relación de reciprocidad en cuanto se activa el mecanismo de dar-recibir-devolver, dentro del cual el intercambio de ciertas claves culturales y saberes (desde iconografías religiosas, diplomáticas o elementos alusivos a la cultura palestina) que se da desde el taller en cada pieza, al ser adquirido al precio que se quiera, debe ser devuelto en un reconocimiento de que se trata de arte palestino, en clave política, pues, en efecto, proviene de toda una larga y ancha raíz que llega hasta Palestina. Esto me lleva a traer a Arjun Appadurai, con su texto *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías* (1986), en cuanto el elemento político se transforma como eje articulador entre el intercambio y el valor.

La política, comprendida entonces como las relaciones y luchas alrededor del poder, es lo que une valor e intercambio en la vida social de las mercancías, objetos que son valorados de acuerdo con las dinámicas de sacrificio-ganancia que se generan en el movimiento y circulación de estos (Simmel en Appadurai, 1986). Esas relaciones políticas, en clave de tratos o acuerdos, no son fácilmente detectables

Sin embargo, estos abundantes tratos ordinarios no serían posibles, si no fuese por un vasto conjunto de acuerdos relativos a qué es deseable, qué implica un "intercambio razonable de sacrificios", a quién está permitido ejercer qué tipo de demanda efectiva y en cuáles circunstancias. En este proceso, lo político no es sólo el hecho de que significa y constituye relaciones de privilegio y control social, sino también la tensión constante entre las estructuras existentes (de precio, de regateo, etc.) y la tendencia de las mercancías a quebrantar dichas estructuras (Appadurai, 1986, p. 77-78).

Como veremos más adelante, la lucha política por el reconocimiento simbólico se volverá uno de los campos de tensión más fuertes, como, por ejemplo, la decisión de Enrique de pasar por Jordania en vez de ir derecho al aeropuerto de Tel-Aviv con el escudo y otras piezas más. Si hubiera sido el caso que le fueran decomisadas las obras que llevaba con él, lo más seguro es que en el aeropuerto los oficiales de seguridad se hubieran deshecho de ellas, pues para ellos no valen nada: no tiene ningún valor para ellos, por ende, ningún intercambio o sacrificio puede ser posible, y por ello no sería problema que dispusieran de las piezas como ellos quisieran. Aquí entra el asunto del interés detrás de las mercancías.

Recordemos que, además de los aspectos de valor a resaltar de las piezas descritas por Almeida (2013), otro factor importante a la hora de valorar una obra de arte (sin necesariamente adentrarse en los procesos de tasación y de consideración del precio en el mercado) es el interés que, en los casos que él describía, el vendedor independiente y el comprador, tienen sobre las obras de arte.

Siguiendo con el ejemplo de don Enrique Yidi y el escudo que le fue obsequiado al Príncipe Carlos de Gales: don Enrique me comentó que debió hacer maravillas, y casi que

rezar todo el camino, para poder entrar a Palestina por Jordania, ya que es bien sabido que con papeles palestinos es casi seguro que no pases de la puerta de migración del aeropuerto de Tel-Aviv, y el gran temor del señor Yidi era que, en definitiva, le fueran confiscadas las piezas por la policía israelí (Conversaciones con Yidi, octubre 05 de 2020).

Si las piezas hubiesen quedado en Tel-Aviv, el interés de los encargados de la seguridad del aeropuerto hubiera sido, de entrada, negar que aquello tiene que ver con Palestina, y luego de eso, ya de raíz los sentidos y valores atribuidos a la pieza desde lo palestino se perderían; mientras que el interés de Enrique hubiese sido protegerlas a como diera lugar, pues poseen un alto valor económico, político, emocional, histórico, intelectual y simbólico; en su mayoría factores no tangibles de las obras de talla en nácar al estilo palestino del taller.

Tomando como referencia a Michele Bonazzi, en *Symbolic value* (2015), podemos decir que los signos y símbolos que los artesanos del Taller Palestina imprimen en sus obras atraviesan por un proceso de significación, que es fruto de elaboraciones individuales en sus primeras etapas (como las vivencias de Enrique o de sus antecesores en Palestina), pero al ser compartidas (por medio de experiencias con los lugares, objetos o situaciones concretas asociadas a la cultura o historia de Palestina), se vuelven parte de una visión colectiva del mismo. Estos símbolos y significados se fijan en su sentido y aseguran su reproducción social en rituales de intercambio (Bonazzi, 2015).

La comunicación de dichos sentidos implícitos en los signos y símbolos, en este caso, se cristalizan en las obras en madreperla, pues la pieza (mercancía) “*cuenta una historia, al mismo tiempo que se consolida como una expresión identitaria con códigos y lenguajes que se ven reflejados en el sistema de significados atribuidos a ella*” Traducción mía (Bonazzi, 2015).

Para ejemplificarlo de una mejor manera, tomaré una pieza en nácar del Taller Palestina y veremos cómo el asunto de los signos y símbolos pueden estar involucrados en este caso.



Figura 23. Grupo de mujeres betlemitas con atuendo tradicional vendiendo naranjas de Jaffa en la Calle del Pesebre en Belén. Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Yidi, E. (2020).

En la *Figura 23* nos encontramos con la Iglesia de la Natividad en el fondo, mientras unas mujeres sostienen en canastos la cosecha de naranjas auténticas de la ciudad de Jaffa,

cuya variedad permite que tenga un sabor particularmente dulce, sin semillas dentro, y de gran cantidad de jugo (Yidi, 2020).

Comencemos con las cuatro mujeres del centro de la obra; las cuatro llevan vestidos tradicionales, pero presentan ciertas diferencias entre ellos. Para entrar a describir un poco lo que implican sus vestidos, es menester comenzar entendiendo qué significan los vestidos bordados para las mujeres campesinas palestinas:

Los bordados típicos palestinos son un *medio de comunicación visual* muy expresivo y lo han sido así durante mucho tiempo... son como *pasaportes* para la mujer palestina que los usa [...] *Cada vestido habla y te cuenta la historia de la mujer...* te cuenta de qué ciudad o aldea palestina proviene, cuál es su religión, cuál su estado civil, sus aspiraciones inclusive, su estrato socioeconómico por la riqueza de los hilos o de las telas que se emplean. Entonces el bordado en sí tiene un lenguaje que la mujer usa para transmitirle a su sociedad o al círculo que la rodea quién es ella: quién es y quién no es (Canal TvArt, 2017, 43s).

Hoy en día, por los tiempos y actividades cotidianas de las mujeres campesinas palestinas, ya no es posible que elaboren de una forma tan particular cada uno de los bordados y vestidos. Así, tienden a usar máquina y los diseños se vuelven un poco más homogéneos: ya no se preocupan tanto por mostrar de qué ciudad son, sino que hacen estos diseños similares entre sí con el afán de mostrar una unidad nacional como pueblo palestino (Canal TvArt, 2017).

De acuerdo con lo que menciona Yidi (2017), los dos primeros vestidos, en la *Figura 23.1*, corresponden a las aldeas del sur de Palestina (desierto del Naqab), pues según la reproducción en la madreperla, tienen diseños más ligeros y pueden tener patrones

geométricos en ellos, a diferencia de los vestidos de la *Figura 23.2*, aquellos de mayor complejidad en los bordados, mayores dimensiones de este y colores más vibrantes. Estos últimos vestidos pueden ser de la ciudad de Jerusalén o de Hebrón.



Figura 23.1. Acercamiento primer plano mujeres posiblemente provenientes de la región sur de Palestina. Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Yidi, E. (2020).



Figura 23.2. Acercamiento primer plano mujeres posiblemente provenientes Jerusalén o Hebrón-Palestina. Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Yidi, E. (2020).

Para ilustrar de mejor manera la diversidad entre los bordados tallados por el taller, considero de utilidad revisar las siguientes dos fotografías:



Figura 24. Fotografía de mujer palestina con su niño en brazos (tal vez proveniente de la región del sur), tomada en la década de 1920 en el estudio de Khalil Raad, Jerusalén. Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Old Palestine (2020).



Figura 25. Novio y novia, en 1948, provenientes de la ciudad de Deir Dibwan, Ramallah- Palestina. Recuperado el 18 de noviembre de 2020. Old Palestine (2020)

Volvamos entonces al detalle que, en lo personal, capturó mi atención a primera vista: *las naranjas de Jaffa*.

Fueron consideradas el bien más exportado desde Palestina a muchos países por bastantes años, superada solo por la exportación de souvenirs religiosos hechos en madreperla y vendidos a los feligreses una vez visitaban Tierra Santa.

Su primera aparición registrada fue en un reporte consular británico, hacia mediados del siglo XIX, donde se expresaba con esmero el hecho de que hubieran podido ser llevados varios cargamentos de estos frutos hacia Europa en solo días, gracias al barco a vapor, en vez de esperar semanas para cumplir con el mismo objetivo (Yidi, 2020).

Durante años fue el producto de exportación por excelencia de numerosas granjas palestinas, hasta la toma militar de la ciudad de Jaffa entre mayo y abril de 1948. Para mayo 14 de ese mismo año, había entre 4.000 a 5.000 palestinos viviendo en la ciudad de Jaffa,

cuando se estimaba un total de 70.000 habitantes, pues la gran mayoría huyó de la toma de esta ciudad en barco (Dickser en *Canadians for Justice and Peace in the Middle East*, 2013).

Las extensiones de naranjos fueron confiscadas ilegalmente por las fuerzas israelíes, determinando que a partir de aquel momento eran propiedad del Estado de Israel, pues justificaban que eran “bienes que habían sido abandonados”, así sus propietarios palestinos vivieran aún en Jaffa (*Canadians for Justice and Peace in the Middle East*, 2013).

A pesar de que muchos cultivos fueron devastados, además de la devaluación de la fruta en la década de 1980, la economía interna del Estado de Israel tomó el control directo de las exportaciones y ganancias de las naranjas de Jaffa, consolidándola como marca registrada vigente inclusive hasta hoy (Levingston, 2020).

¿Por qué, entonces, el Taller Palestina recoge esta figura de la naranja de Jaffa? Todo recae, nuevamente, en su contenido simbólico: cuando se habla en este caso de la naranja, se habla de la tierra en la que se siembra, pero también de las manos que las cultivan. Los palestinos, al tomar en sus manos todo el proceso de selección de las semillas y dar origen a esta variedad de naranja en particular, convirtieron a la naranja en un símbolo del territorio palestino.

La calidad internacionalmente conocida de la fruta le valió el reconocimiento al ingenio de los agricultores palestinos, y tenía tal importancia en la misma sociedad de Palestina que, cuando se discutían los posibles colores para la bandera de independencia, se habló de que el naranja podía ser una muy buena opción, junto con el color verde oliva, importancia que fue mencionada a finales del primer capítulo (Sivan en *Canadians for Justice and Peace in the Middle East*, 2013).

La iniciativa de apropiación simbólica por parte del movimiento sionista permitió que la figura de la naranja cambiara de la perspectiva palestina rural de arraigo a la territorialidad,

a la tecnificación del campo, reforzando la visión de que antes de la creación del Estado de Israel los palestinos eran poblaciones empobrecidas y “atrasadas”:

[...] A finales del siglo XVIII gran parte de la tierra pertenecía a propietarios ausentes que la arrendaban a campesinos empobrecidos, con impuestos que eran tan paralizantes como caprichosos. Los grandes bosques de Galilea y el monte Carmelo habían perdido sus árboles; pantanos y desiertos invadían las tierras cultivables (Ministerio de Asuntos Exteriores israelí en Pappé, 2019).

Esta relación toma sentido desde cómo, a partir de la construcción ideológica del proyecto de Estado sionista (donde se tienen en cuenta factores étnicos de facto), se ha establecido un *centro* (Estado de Israel) y su contraposición natural, la *periferia* (los palestinos). Para ilustrar mejor a lo que me refiero con esto, me baso en los términos que más tarde la CEPAL definiría así:

la distribución de los incrementos de productividad que derivan del cambio técnico [...], el reparto de los incrementos de productividad entre centros (generadores y propagadores de progreso técnico y rectores de la especialización productiva mundial) y periferias (supeditadas a los primeros en cuanto a absorción tecnológica y posicionamiento productivo internacional) (Di Filippo, 1980 p. 1).

Combinada esta estructura de nosotros vs los otros, con la legitimidad dada por el Imperio Británico al emergente proyecto de Estado de Israel, da como resultado un poder que decanta en las medidas colonialistas y de ocupación israelí por sobre las tierras, vidas, tradiciones culturales e historia palestinas; pero estas medidas de control y ocupación llegan hasta los sentidos mismos de los colonizados.

Nadera Shahoub-Kevorkian, en *The occupation of the senses: The prosthetic and aesthetic of state terror* (2017), nos deja claro que los dispositivos de apropiación cultural, como es el caso despojo de las tierras de cultivo de naranjas o las naranjas mismas, es un mecanismo diseñado desde la propia institucionalidad y normativa del colono (en este caso todo el cuerpo legislativo del Estado de Israel que ejerce su legitimidad por sobre los palestinos) para asegurar su propia supervivencia desde las estructuras culturales y los sentidos colectivos.

Los colonos, desde su hegemonía política, pueden hacer uso de tecnologías que manipulen y controlen el lenguaje, los puntos de vista, los tiempos y espacios en los territorios colonizados. Así, hay una *administración minuciosa* de quién actúa, quién habla, quién y en qué condiciones da a luz (restricciones en asistencias médicas por no contar con permisos israelíes), quién y cómo camina o se moviliza (checkpoints), conduce; además de la clase de lenguajes (música, olores, marcas o brands, colores, contenidos culturales), todo aquello con el propósito de vigilar los contenidos promovidos e inscritos en los espacios, vidas y cuerpos colonizados (Shahoub-Kevorkian, 2017).

Así, aspectos sensibles como la cultura y la historia son susceptibles de ser fuertemente redirigidos y resignificados en pro de un discurso ideológico sionista, donde lo palestino se niega desde su propia posibilidad de existencia primigenia y, como enuncia Shahoub-Kevorkian (2017), hay una confrontación gracias al uso de estímulos sensoriales, con el objetivo de invadir todo aspecto de la experiencia vital del colonizado, creando una exclusividad y una hegemonía en la base de las necesidades religiosas, racionales, de seguridad y culturales.

Los dispositivos que permiten la ocupación de los sentidos de las poblaciones palestinas terminan dejando marcas muy profundas en sus posibilidades de reconocer lo que

les pertenece y lo que no, de modo tal que se vuelve sencillo que los discursos asociados a las expresiones artísticas se vean entorpecidas en ese reconocimiento y lucha por la existencia palestina ejercida por los mismos palestinos. Si no hubiera un ejercicio de memoria que permeara los aspectos sensibles de la cultura palestina (ya sea desde las nostalgias familiares, desde los referentes literarios o teóricos, o desde la vida de artesanos y artistas eruditos), lo más seguro es que oficios como el del Taller Palestina se hubiesen diluido en las circunstancias, y el llamado de parte de la municipalidad de Belén no hubiera sido una realidad.

3.2 Del suplicio hacia el retorno a la Madre Palestina

Todas las sensibilidades que hemos podido resaltar en los capítulos anteriores, junto con la comprensión de los procesos de disputa por lo simbólico del último apartado, ponen al Taller Palestina en un lugar interesante, donde empiezan a surgir preguntas sobre la capacidad de las piezas del taller para transportar esos valores simbólicos contenidos: las piezas viven en las manos de sus artesanos y en la memoria de las familias que esperan con ansias volver a su amada Palestina.

En este contexto, sumado a lo que fue posible explorar en campo, me permitiré traer algunas discusiones que, a mi parecer, poseen una gran importancia. La primera de ellas: el *patrimonio*.

Algunas situaciones en campo permitieron algunas discusiones alrededor del patrimonio, como cuando don Enrique me explicaba las técnicas que le fueron enseñadas de manos de algunos artesanos en Palestina, las técnicas familiares, y hasta la historia de los clanes expresada en cada una de las piezas.

En términos de los propios artesanos de la madreperla: “[...] expulsados de la diáspora, el migrar a veces se tornaba un asunto crítico, que los obligaba a tomar una decisión entre la supervivencia patrimonial o la preservación de la vida misma de aquellos que se hallaban en posición de decidir” (Conversaciones con Enrique Yidi, septiembre 3 de 2019).

Como hemos mencionado ya, en el momento en que los artesanos salen de Palestina y buscan empezar sus talleres en el exilio, la recursividad usando técnicas propias y materiales de los nuevos lugares a los que llegaban se vuelve la clave para que el arte sobreviva.

Karen David Daccarett (2019) me contaba que, precisamente, las resignificaciones que surgen desde el Taller Palestina (los elementos estilísticos y materiales) son los que permiten un diálogo entre diferentes aspectos de distintos mundos culturales, como es el caso de Colombia y Palestina. Esa resignificación se da en términos de una supervivencia cultural y de una necesidad de patrimonialización.

Resulta que, cuando empezamos todo esto del Taller con Enrique, y él empezó a introducir nuevas técnicas y materiales, notamos que fue más un intercambio de bienes e ideas, haciendo posible la creación de productos únicos, resultado del cruce de culturas [...] Es por eso por lo que te digo que lo que se hace en el Taller, es arte y no artesanía. **Parte de unas técnicas vernáculas y a la vez de improvisación** (pues muchas veces hubo vacíos en la recuperación de técnicas originales), dando como resultado productos distintos. (Conversaciones con Karen David Daccarett, septiembre 2 de 2019)

Así, el hacer las piezas de arte del Taller Palestina implica una relación dialéctica entre la contemporaneidad y las tradiciones; pues, según Yidi, es necesario que la innovación se dé de alguna u otra manera: “El arte no es estático, y debe seguirse transformando para que no muera” (Conversaciones con Enrique Yidi, septiembre 3 de 2019).

Es entonces cuando don Yidi insiste en que el arte de tallar nácar “está en peligro, y se debe hacer algo para que no muera”, pues hay muchas manos reclamando por su rumbo. De acuerdo con su relato, el último maestro palestino falleció hace 60 años, y ninguno en la ciudad de Barranquilla (hasta donde se sabe) está realmente interesado en preservar las tradiciones y seguir innovando las técnicas y materiales del arte en nácar palestino. Si el panorama no cambia, todo apunta a que se corte la línea de sucesión de todos aquellos conocimientos que lleva Enrique Yidi y su taller desaparecerá con él (Conversaciones con Enrique Yidi, septiembre 3 de 2019).

Al hablar de esta escasez en la vocación de artista del nácar, don Enrique me mencionaba que al arte palestino le quedaban dos caminos: o era considerado patrimonio cultural (ya fuera nacional en Colombia o Internacional a ojos de la UNESCO) para así garantizar su salvaguarda, o desaparecería del mapa.

Claramente, luego de revisar lo que hemos repasado en este trabajo hasta aquí, sabemos que este arte tiene la potencia de ser considerado patrimonio cultural material-inmaterial. ¿Pero qué implica dicho reconocimiento?

Néstor García Canclini, en su texto *Los usos sociales del patrimonio cultural* (1999), nos brinda algunos elementos de los cuales podemos servirnos para comprender los límites, alcances y peligros detrás del patrimonio. Según escribe,

La reformulación del patrimonio en términos de capital cultural [inmerso en relaciones de poder, su reproducción y así mismo de las estructuras jerárquica por sobre otros pueblos] tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como *un proceso social* que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual. (Bourdieu en Canclini, 1999)

Ciertamente hay unas disputas por la pertenencia de este arte a Palestina, pues a la vista del Estado sionista de Israel, la existencia de este tipo de arte (previo a la creación del mismo proyecto de estado sionista) es un atentado directo al discurso de negación que envuelve permanentemente a la sociedad palestina bajo el control israelí. Así, la iniciativa del proyecto de considerar las piezas del Taller Palestina no cuenta con un apoyo estatal o diplomático (además que del lado palestino no se ha gestado tampoco ningún tipo de iniciativa a excepción de Belén, como hemos mencionado anteriormente), pero como dice el mismo Canclini (1999): “*Los productos generados por las clases populares suelen ser más representativos de la historia local y más adecuados a las necesidades presentes del grupo que los fabrica. Constituyen, en este sentido, su patrimonio propio*”.

La cosa se complica un poco cuando notamos que, por los procesos de ocupación de los sentidos (Shahoub-Kevorkian, 2017) expuestos en el apartado anterior, además del establecimiento de la hegemonía, explicado por Canclini (1999), es natural que no se cuente con la posibilidad de realizar varias operaciones indispensables para convertir esos productos en un patrimonio generalizado y ampliamente reconocido, teniendo como consecuencia un proceso de acaparamiento, donde los objetos apropiados como patrimonio nacional son considerados como tal en cuanto se permite:

[...] acumularlos históricamente (sobre todo cuando sufren pobreza o represión extremas), convertirlos en la base de un saber objetivado (relativamente independiente de los individuos y de la simple transmisión oral), expandirlos mediante una educación institucional y perfeccionarlos a través de la investigación y la experimentación sistemáticas (Canclini,1999).

Así, las condiciones institucionales de apartheid dentro de Palestina y los territorios ocupados, en conjunto con la constante expulsión y no retorno de los palestinos a sus propias tierras, se dan las condiciones perfectas para que una desconexión afectiva, que involucra una vista escueta de los elementos nacionales e identitarios por parte de los palestinos, esté casi garantizada.

Cuando hablaba con Yidi unos meses atrás, él me decía que el tema de la apropiación era mucho más complejo que solo el hecho de la disputa por la soberanía del objeto-símbolo que son las piezas en nácar, pues es la apropiación desde la exotización lo que resulta luego de “borrar” esa memoria. En las palabras de Yidi: “Si le borras la identidad a un pueblo, es más fácil diluirlo” (Conversaciones con Enrique Yidi, septiembre 3 de 2019).

Esto me recordó a la persecución que existe detrás de estas muestras del arte y la cultura en general de Palestina, ejemplificada de manera clara en el anterior apartado, cuando mencionamos los detalles sobre el viaje de don Yidi a hacerle entrega del escudo al Príncipe Carlos de Gales.

Como si de ilegalidades se tratara, Enrique tuvo que arreglárselas para entrar a tierra de sus ancestros pasando desapercibido, mientras intentaba ingresar a territorio palestino obras que, hace unos 100 años, salían por la puerta ancha, en el puerto de Gaza, hacia

imperios, reinos y personalidades de todo el mundo (Conversaciones con Yidi, octubre 05 de 2020).

Mientras hablábamos de patrimonio cultural con don Enrique e inclusive con Karen, resonó varias veces la noción de nostalgia. En algunos casos refiriéndose al sentimiento que cargaban los relatos familiares en las voces temblorosas y llorosas de sus allegados, en otros recordando las múltiples muestras literarias de exiliados palestinos en todo el mundo, ya sea en poesía, música o pinturas.

Ese sentimiento acompaña a las familias hijas de la diáspora, sin importar la generación a la que pertenezcan, pues como me mencionó Karen, se siente una constante “pérdida, la búsqueda y el duelo permanente de lo no vivido... de lo no conocido”. Aunque doña Karen no haya nacido en Palestina, las historias de su padre, de sus tíos y de su madre le han transmitido esa tristeza. En palabras de ella “[...] era natural que surgiera entonces un ‘orientalismo por nostalgia’ [el deseo de recurrir a lo palestino, así no se conozca, para apropiarse de ello]... Para que entienda el sentimiento ... ¡Para recuperar el sentido! [...] Pero esa nostalgia nos fue pasada a nosotros... Hay algo que debes revisar ahí: memoria epigenética.” (Conversaciones con Karen David Daccarett, septiembre 2 de 2019).

La misma Karen David Daccarett me llevó a considerar “esa memoria” que va más allá de los sucesos vividos. Verónica Sentis Herrmann, en su texto *Voces de viento en el puerto de mis dolores: una mirada a la presencia del exilio en la dramaturgia sobre Valparaíso* (2019), me brindó la posibilidad de acercarme a comprender el sentir de lo que implica el exilio “[...] la posible herencia de una memoria celular ligada a episodios de vida que se transmiten entre generaciones, nos hace preguntarnos sobre las marcas emocionales que portamos, producto de las experiencias de nuestros antecesores” (Herrmann, 2019. p. 9).

Eso me acercó a Odette, Layla y Sheryn Yidi David, la actual generación de mujeres herederas de las luchas de reivindicación cultural, intelectual y académica que sus padres, Enrique Yidi Daccarett y Karen David Daccarett, se esmeraron en reconstruir, desencadenando naturalmente en el quehacer de los Yidi David Daccarett como familia: el retorno.

El tema del retorno fue mencionado incontables veces en campo, pero ya no en un sentido literal de volver a la tierra de sus padres o abuelos (a pesar de que tal derecho está contemplado en la Resolución 194 de 1948 de la Asamblea General de las Naciones Unidas, específicamente en el artículo 11, que solicita el retorno de los refugiados y expulsados a Palestina), sino en la posibilidad de volver a tierra palestina para reimplantar, desde la herencia y recuperación artística que don Yidi ha preservado y protegido junto con el trabajo de sus artesanos del Taller Palestina, el legado cultural nuevamente en Palestina.

Karen dice, por ejemplo, que el trabajo de recuperación de piezas y técnicas desde el Taller y su debida documentación (en el libro de Yidi, David y Lizcano El arte palestino de tallar el nácar (2005)) se consolida como una historia que Colombia le devuelve a Palestina.

De esta forma, don Enrique también dice que el contacto realizado por la municipalidad de Belén al taller respondió a ese llamado a reimplantar, pero ya no una semilla netamente palestina, sino colombo-palestina, la semilla de aquellos hijos de la diáspora que se prometen a sí mismos devolverle a Palestina lo que le pertenece por derecho (Conversaciones con Yidi, septiembre 03 de 2020).

Todo ese compromiso para con su tierra, Karen me lo resumió en una frase muy precisa: “[...] del Caribe colombiano resurge el arte en nácar, a la vez posible por Palestina que trae a Barranquilla esa historia cultural, desencadenando la serie de posibilidades que

decantaron en el Taller Palestina.” (Conversaciones con Karen David Daccarett, septiembre 2 de 2019).

Consideraciones finales

Como mencioné desde un principio, este trabajo fue posible por unas preguntas que surgieron sobre el Taller Palestina en particular: ¿qué hace de éste lugar tan especial? ¿serán las relaciones que se tejen entre los artesanos locales y el señor Enrique Yidi?

Sin darme cuenta, luego de todo el recorrido que hemos hecho hasta este apartado, noté que la fuerza y el impacto que tiene el Taller es posible desde unas relaciones que van más allá de las manos, cabezas y ojos que intervienen directamente en la elaboración piezas. Se teje una conversación entre *exilio-retorno*, *tradición-innovación*, *preservación-olvido*, y *dar-recibir-devolver*, todo esto comprendido desde un vínculo transnacional entre Palestina y Colombia a través de las piezas de arte en nácar al estilo palestino. Decidí centrar las consideraciones finales en estos cuatro ejes debido a que permiten resumir, en poquísimas palabras, los puntos centrales de los hallazgos del proceso de investigación.

Así, la relación *exilio-retorno* se da no solo en el marco geopolítico que fue expuesto en el primer capítulo, que afecta colectivamente a las poblaciones palestinas a nivel de representatividad política, soberanía y dignidad política, sino también en un marco ideológico, pues el factor diaspórico crea las condiciones perfectas para un desarraigo de los palestinos expulsados hacia las relaciones que, a mi consideración, son básicas para garantizar la reproducción de un tejido social: apropiación del territorio, procesos de memoria, reproducción de los elementos identitarios, valores y principios de la sociedad palestina, tradiciones orales, materiales, etc. En pocas palabras, es un intento de despojo total de los nexos socio-culturales de los palestinos exiliados para con su tierra Palestina, de manera tal que el Estado de Israel pueda tomar los contenidos culturales palestinos y seleccionar a su comodidad cuáles de ellos son apropiados, útiles o reprochables en su

proyecto de Estado nacional israelí. Así, elementos como el *hummus* (crema de garbanzos cocidos con limón, aceite de oliva y otros ingredientes que pueden variar de acuerdo con la tradición culinaria que se trate. Se atribuye a uno de los elementos culinarios más comunes de los países árabes circundantes) o el *falafel* (también de garbanzo, son croquetas fritas. Muy populares en territorios del Mashreq) son ampliamente promocionados por Israel como propios, asunto contrario con la poesía de Mahmoud Darwish, la música de Mohammed Assaf, o los trabajos de los artesanos de la Belén actual.

Como mencionábamos en el último capítulo con Shahoub-Kevorkian (2017), estos procesos son dados desde una *colonización de los sentidos* (en el caso de los palestinos que aún se hallan en territorios ocupados), una *manipulación intencional de los contenidos culturales – históricos* de las comunidades locales que residían en Palestina antes y después de la ocupación y una *negación sistemática de los hechos históricos, de la memoria de los palestinos* y hasta de *su misma existencia como pueblo*. Pero el pueblo palestino ha sabido llevar sus luchas reivindicativas incluso más allá de las fronteras ideológicas y territoriales, resistiendo de maneras muy particulares desde otras partes del mundo y desde las mismas tierras ocupadas.

Así, se hace evidente el diálogo entre *tradición-innovación*, pues según fue relatado en el primer y segundo capítulo, la gran tradición de la talla del nácar lleva siglos en vigencia, en los cuales ha habido pocos cambios luego de la instauración de los talleres familiares como el de Zogbi y de Gidi en tierra palestina.

Pero a pesar de los cambios, las técnicas, símbolos y significados presentes en las piezas aluden directamente a elementos característicos de Palestina y sus contenidos culturales, y por ende son un símbolo de orgullo nacional palestino. El impacto que generaron los cambios traídos por don Enrique Yidi y su taller puso sobre la mesa si lo que estaban

presenciando los testigos de la primera de sus exposiciones en Belén era realmente ‘algo palestino’ o si era, como mencionó el mismo Yidi, un “irrespeto a las tradiciones”. Pues en efecto, el Taller Palestina propone una fusión que, a pesar de variar en técnicas base, en materiales y temáticas de las piezas de su elaboración, sigue basándose todo ello en el estilo palestino característico de las más grandes obras conocidas de los talleres betlemitas. Don Enrique trajo, sin quererlo aparentemente, un cambio y *una innovación dentro de la tradición*, pero eso también le condujo a un reconocimiento por parte de la municipalidad de Belén, y una invitación formal por parte de esta para enseñar la tradición del quehacer de la talla del nácar al estilo palestino. El retorno del conocimiento y los saberes del nácar llegan a la Madre Palestina con esencia colombo-palestina.

Debemos entonces citar la tensión entre el eje *preservación-olvido*. Como fue mencionado varias veces a lo largo del texto, pero sobre todo enfáticamente en el capítulo tercero, el Taller Palestina desempeñó un trabajo de recolección no solo de información documental, sino también de fuentes escritas, material fotográfico y hasta fuentes orales para construir los antecedentes del oficio y los secretos de la talla del nácar al estilo palestino, de manera tal que fuera posible reconstruir el oficio de una manera muy cercana a las formas en que trabajaba en los talleres familiares del siglo pasado. Dicho esfuerzo resultó en una recuperación de información, técnicas, herramientas y estilos que tanto caracterizan al taller actualmente.

Pero hay un asunto que no se ha considerado: como dijo Yidi, cuando él ya no esté no hay quien retome su legado familiar y continúe con la ardua tarea de preservar los conocimientos que fueron recuperados tanto por Enrique Yidi como por Karen David. Y no solo eso, sino también lo que está significando el Taller Palestina como parte de una forma de resistencia cultural palestina en la diáspora. Si no hacemos un esfuerzo de reconocimiento,

por lo menos a escala nacional, para considerar este quehacer como parte de nuestra historia y patrimonio cultural material e inmaterial, la dedicación y trabajo de los artesanos del taller por preservar, cuidar y dar a conocer el arte palestino de tallar el nácar como resistencia política, todos los saberes y tradiciones familiares palestinas recogidas y revitalizadas por Yidi, su familia y su equipo habrán de caer en el olvido.

Esto me lleva finalmente a pensar que, retomando las consideraciones de Michele Bonazzi en *Symbolic value* (2015), el valor de estas piezas puede darse en gran medida por la suma de los materiales, estilos, signos, símbolos (que evocan tanto elementos religiosos, como diplomáticos, de la cotidianidad y elementos culturales palestinos) con los que son elaboradas cada una de las piezas del taller: han pasado por un proceso largo y continuo de significación que ha implicado cambios en los materiales y técnicas, pero sobre todo, ha evocado nuevos sentidos, consolidándose como una expresión identitaria palestina y colombo-palestina, con códigos y lenguajes particulares que las hacen ser relacionadas a Palestina directamente, siendo parte de las múltiples manifestaciones artísticas de la resistencia cultural de los palestinos alrededor del globo.

En el proceso de comercialización de los objetos en nácar del Taller Palestina, según me fue posible identificar, dichos objetos terminan involucrados en un sistema de *dar-recibir-devolver*, donde el principio de reciprocidad está involucrado de una manera diferente, por ejemplo, a la del espíritu *hau* descrito por Mauss (1971) y recuperado por Graw desde las mercancías artísticas (2017).

Esa economía del don (dar-recibir-devolver), se da entonces de la siguiente forma: cuando alguien compra una pieza (por ejemplo, una de las conchas en nácar de las mujeres vendiendo naranjas provenientes de Jaffa en una calle de Jerusalén), el comprador *da* el

dinero (en términos del precio estipulado por los valores que especificamos antes) y *recibe* la pieza; pero éste a su vez *devuelve*, reconociendo que aquel objeto es palestino.

Entonces podemos inferir que la pieza en nácar del Taller Palestina posee una esencia profundamente política, pues las obras no solo son elaboradas con el objetivo de conmemorar a grandes monarcas o eventos de corte religioso, sino que don Enrique junto con su equipo del Taller Palestina, comienzan a crear formas de lenguaje desde la resistencia al memoricidio: trabaja con iconografías referentes no solo al nacionalismo palestino (como proyecto político), sino también elementos culturales tradicionales que invitan a recordar calles de Belén, modos de vida antes de la Gran Catástrofe y una constante invitación a reclamar, por derecho, el retorno a su tierra como les fue prometidos a los hijos de la Nakba y a sus padres antes de ellos.

Reconozco, a modo de cierre, que no me fue posible consultar a gran número de miembros de la comunidad palestina en Colombia respecto a las sensibilidades que les genera este arte en particular, al igual que tampoco consulté la posición de la embajada en lo que respecta al Taller y su quehacer en general.

Me quedan entonces algunas dudas: ¿qué apreciaciones surgen desde la visión de los otros miembros de la comunidad colombo-palestina hacia el quehacer del Taller Palestina? ¿qué pasaría si el arte palestino de tallar el nácar, del Taller de don Enrique, terminara generando un rechazo por parte de la población palestina, por el hecho de ser “colombo-palestino”? ¿y qué le espera al Taller si las circunstancias actuales y las futuras no le permiten a don Yidi volver a Palestina a enseñar sus técnicas y métodos, ya desde esa fusión colombo-palestina? Ciertamente, todos esos son asuntos que reconozco dejo pendientes para posteriores investigaciones.

Anexos

Algunos detalles del proceso por el que pasé para acotar el tema de investigación, que después terminó delimitando el problema del que partió este trabajo de grado, se presentaron en las últimas páginas de la introducción a esta tesis. Pero en este apartado me daré la libertad de especificar el proceso metodológico que hizo posible la recolección, sistematización, categorización y análisis de la información de campo, basado en las acotaciones metodológicas explícitas también en la introducción.

De esta forma, es necesario mostrarles que comencé poniendo mi interés en la migración de la comunidad levantina (palestinos, sirios y libaneses) a Colombia, y a medida que seguía construyendo mi estado de la cuestión (o estado del arte), mi asesor de entonces, el profesor Fernán Vejarano, me prestó el libro en el que leería por primera vez del arte en nácar palestino y de la familia Yidi-Daccarett directamente de Karen David Daccarett: *Mujeres árabes de Colombia* (2011), libro escrito entre la historiadora Pilar Vargas Arana y la antropóloga Luz Marina Suaza Vargas, donde recogían numerosos testimonios de las mujeres migrantes del Mashreq y sus descendientes.

Allí, en los relatos de Karen, me llamó la atención la mención del arte como posibilidad de *‘traer la memoria’*, y más como ella lo explicó, pues considera que “[...] *El arte también es una forma de memoria y a la memoria no le importa el tiempo, porque ella está atrás, pero también delante y apoderada del presente*” (Vargas y Suaza, 2011, p 215).

Esas palabras me llevaron a leer más y más sobre el tema, y preguntarme qué tenía de especial ese taller. Pero, cuando mencionó a su hija, Odette Yidi David, me quedé helada, pues había estado al lado de ella en toda la Cátedra Edward Said del 2017 y no sabía que ella era hija de Karen y de Enrique, los mismísimos creadores del Taller Palestina.

Aun así, y aprovechando que habíamos intercambiado unos cuantos mensajes con Odette, decidí preguntarle por el Taller y lo que hacían. Pero ella me recomendó hablar directamente con Enrique y hacerle todas las preguntas directamente a él y me pasó su contacto. Cuando conversé vía telefónica con él me propuso si podía ir a Barranquilla a ver por mí misma el taller.

A finales del mes de agosto y principios de septiembre de 2019 me tomé casi una semana en Barranquilla, en principio con algunas ideas en la cabeza sobre cómo estructurar las entrevistas con base en el proyecto que había surgido desde la revisión bibliográfica y la delimitación de algunos conceptos de interés como transnacionalidad, memoria y lugar (en términos de la complejidad territorial propuesta por Arturo Escobar en *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes* (2014)).

En cuanto comencé a tener las conversaciones con don Yidi en el Taller, además de notar la cruz franciscana de 350 años que mencioné a finales del tercer capítulo, recibí numerosas invitaciones directas tanto de Karen como de Enrique para ir a ver la cruz de la Basílica de San Nicolás de Tolentino, descrita también en el segundo capítulo. Ahí surgió la pregunta de por qué, a pesar de que veía y quería comprender al Taller Palestina desde esa noción de *lugar*, siempre terminaban refiriéndome a un objeto para entender cómo funcionaba el taller. Ahí, pasando algunas horas en el hotel tratando de poner en orden las notas de campo y las ideas que me iban surgiendo, me di cuenta de que, para entender el Taller Palestina en su complejidad de relaciones, verlo como un lugar era insuficiente, pues el origen, el centro y el fin del Taller Palestina se condensaba en el objeto mismo: las piezas de arte en nácar del Taller Palestina, como lo había mencionado en las precisiones metodológicas de la introducción.

Ya teniendo el objeto como enfoque de mi investigación, tuve que cambiar algunas cosas sobre la marcha mientras ejecutaba la entrevistas semiestructuradas, las cuales fueron pensadas cada una respecto a tres ejes temáticos, establecidos previamente de manera intuitiva luego del planteamiento del proyecto: el estado del arte en nácar palestino antes de la migración, las experiencias familiares detrás de la creación del Taller Palestina y el quehacer e impacto del Taller Palestina.

De esta forma, entre las cinco entrevistas que tuve, cuatro con don Enrique y una con Karen, surgieron entonces las subcategorías de análisis, basadas a su vez en la importancia que les daban a ciertos temas en específico, los asuntos más recurrentes o en lo que hacían mayor hincapié.

Con esa información consignada en las notas de campo, transcribí cada una de las entrevistas semiestructuradas que hice, separándolas por los días en que las realicé y resaltando entonces en el texto las subcategorías con un color en especial, agregando además interpretaciones, ideas o análisis que iban surgiendo a medida que transcribía, también subrayadas en un color que no pasara desapercibido, de manera tal que diferenciaba los aportes literales de las conversaciones de las interpretaciones que iban surgiendo en la transcripción.

Anexo I

El ejercicio resultó ser bastante provechoso, pues ayudó en gran medida a acotar aún más el campo de visión sin negarme a encontrar asuntos emergentes dentro de los múltiples fenómenos que se anclaban en el taller. Así, determiné lo que más quería priorizar y empezó realmente a maquinar el proyecto.

Así, resultaron estas categorías de análisis:

- 1 Cambios y tecnificación de producción de 'artesanías' en Palestina
- 2 'Reimplantar' la semilla en Belén
- 3 La presencia del color en las piezas
- 4 El argumento del patrimonio
- 5 La consideración estética de la 'artesanía' a 'arte'
- 6 Rutas y transformación del arte en nácar
- 7 Diáspora, Estado-Nación palestina
- 8 Elementos de identificación
- 9 Vínculos transnacionales
- 10 Recorridos familiares

(los fragmentos subrayados así son producciones propias. Reflexiones o conclusiones que voy sacando paulatinamente)

Presentaré las entrevistas dadas en clave de diálogos, pues fueron dadas en contextos lo más naturales posibles, con la intención de que los involucrados con

Si quiere acceder a la versión completa de la transcripción visite <https://bit.ly/Sistematizacion>

Anexo 1.1

posibilidad de luchar por sus derechos o si quiera impulsar una reivindicación nacional, puesto que "jamás han existido").

Entonces me hizo evidente que, luego de todos los sustentos históricos, fuentes primarias y secundarias que mostraban la profunda conexión socio-histórico-cultural (puesto que rebasa la temporalidad y se consolida como **herencia** [4] 'heritage') (se vuelve algo patrimonial desde la materialidad misma del nácar (el valor que se le ha dado desde las élites políticas y sociales de diferentes grupos culturales) y luego de la transformación de esa materia en las distintas obras religiosas, arquitectónicas y diplomáticas de relevancia simbólica. (Véase **Hernández, 2002**)). Ese patrimonio es usado en términos de apropiación por distintas naturalezas culturales, lo que resulta en una disputa entre palestinos cristianos y otros grupos sociales que ya habían tenido algún contacto con el proceso histórico de elaboración de las piezas en nácar en Belén.

Es por eso que, Don Yidi decía, la herencia y transmisión de conocimientos resulta fundamental, puesto que implica entonces *un proceso que involucra la contemporaneidad al mismo tiempo que las tradiciones* [8], por ende, es necesario que la **innovación** se dé de alguna u otra manera: "El arte NO ES ESTÁTICO". Mencionaba entonces los **4 estilos** por los cuales pasó el proceso de elaboración de las piezas en madreperla en el **lapso de 500 años** (donde, según él, había un cambio significativo cada 100 años), pero que finalmente alcanzó su *refinación máxima en 1900*.

Lo **espiritual** (Eco en Yidi, David y Lizcano, 2005. p 74) [5] del arte en madreperla palestino se hizo evidente cuando mencionó: "Cuando empecé a buscar estas pistas de lo palestino en el nácar me encontré en un bosque complejo [...] lo difícil era apreciar la esencia para después ver que aquella podía manifestarse enmarcada en *técnica palestina*".

Esto lo comenzó a relatar con mucho entusiasmo, pues me fue relatada la primera vez que llevó piezas del Taller Palestina a Belén, cuyo *impacto* (dado por el diálogo de diferentes materialidades en una sola pieza de madreperla [3]) generó, según calcula, *un 95% de aprobación* en los espectadores, *contra un 5% que alegaba que había roto las tradiciones*. En 1991 comenzó a hacer todas sus piezas a color, generando inquietud entre la misma población betlemita.

Siguiendo este discurso, Enrique me mencionó que, al descubrir esa esencia podía ser partícipe de una *"ruptura de lo tradicional, y traerlo a lo contemporáneo [...]* por lo que no hay un concepto definido. *El arte se da es porque creamos, y creamos por pensar* [5] (esto me llevó a reflexionar que yo había dado por sentado que lo que contemplaba desde hace meses, era una artesanía: *Es arte?* [discusiones en el arte])

Así, es cuando él abre el panorama frente a que el color que imprime en las obras es la **esencia caribe** [9], referenciando al *Carnaval [de Barraquilla]* de forma directa, "pues eso hacen los artistas". Yidi me contaba que era difícil entender para los betlemitas que, en un momento se encontraban frente a un panorama de

Luego entonces, retomando la delimitación de esos ejes temáticos previos a las entrevistas, fui organizando las subcategorías en tres grandes nuevos ejes temáticos o categorías. De esta manera surgieron, en reemplazo del estado del arte en nácar palestino

antes de la migración, la categoría de *Olivo y Sadaf*, dos elementos característico del mundo social-cultural nacional palestino, y esta categoría contenía todas subcategorías correspondientes al arte palestino del nácar antes de las olas migratorias, además de las circunstancias contextuales, históricas y socioculturales de la Nación palestina desde antes de y durante la diáspora.

La segunda categoría entonces terminó siendo *Mares de abulón verde* (referenciando el material del que se hizo la reproducción del Océano Atlántico, Pacífico y el istmo de Panamá en el Escudo en nácar de la República de Colombia (1923)), y aquí fue organizada cada subcategoría que hacía alusión directa a los vínculos transnacionales que habían surgido a partir del exilio de los palestinos en Colombia y el retorno simbólico a través de las piezas del arte del nácar del Taller Palestina de Colombia a Palestina.

La tercer categoría fue denominada “*sirios y palestinos a Colombia*” (en ánimos de rescatar la dedicatoria hecha por Bichara Zogbi en el Escudo de Colombia en nácar (1923)), y en ella fueron organizadas las subcategorías relacionadas con el quehacer del Taller Palestina, los recorridos familiares detrás de su creación y el impacto que ha generado en el mismo contexto palestino.

Anexo 2

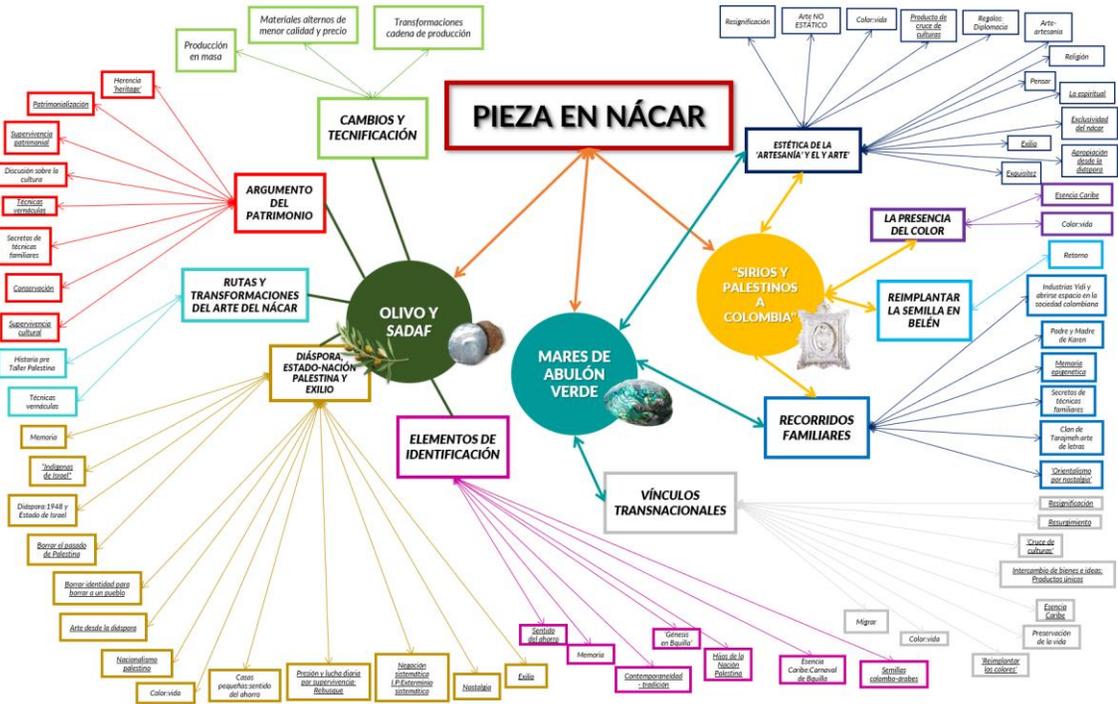
CUADRO DE CATEGORIZACIÓN		Para leer: MIRA EL PANEL DE "COMENTARIOS"
CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA-NÚCLEO TEMÁTICO	
OLIVIO Y SADAF <i>Comprende las nociones: Artesanía, artesanías, artesanales que evocan a la Nación Palestina</i>	CAMBIOS Y TECNIFICACIÓN DE PRODUCCIÓN DE "ARTESANAS" EN PALESTINA <i>[Transformaciones en el modo de producción, producción en masa, materiales artesanales de masas artesanales y precios]</i>	Es entonces cuando Yidh recurre a insistir en que el arte de labrar o "hacer" en campo a se debe hacer algo para que no muera "o por lo menos muera lentamente" por su rumbo. El último museo palestino fabricado hace 60 años, ante ello, las nuevas formas de manejar el arte se ven afectadas ya han dado origen a <i>una "Artesanía de China"</i> (Belchior), debido a que es bastante barato, pero más caro que el que brota del Mar Rojo en alguna medida el australiano (que es el que tradicionalmente se usaba en Palestina).
REEMPLANTAR LA SEMILLA EN BELÉN <i>[Historia]</i>		Luego entonces surgió un tema de discusión: El hecho de que la municipalidad de Belén haya decidido llamar a Enrique a su equipo para una <i>"replantación"</i> [1], hizo la posibilidad de poder cubrir la historia de la dispersión sobre su caso de "Replantación" [1] de "Artesanía de China". Pero de qué? Según Don Enrique, se venían la historia de cada familia. Si muestra la familia, muestra la historia y sus eventos en la elaboración de cada pieza en sí misma [1] (Yidh, David) (Lisano, 2006, p.86)
SIRIOS Y PALESTINOS A COLOMBIA <i>Respecto a los sirios, sensibilidades, procesos sociales de integración, diálogo, relaciones familiares, todo en clave de el "Estado del asilado" y las asimilaciones desde del extranjero.</i>	LA PRESENCIA DEL COLOR EN LAS PIEZAS <i>[Esencia Color, coloridad]</i>	Preso entonces, pasó a hablarme de un rango característico de las piezas del Talle. El color. [1] Esto es un elemento importante, puesto que la diferencia del color en las piezas de labrar o la ausencia del mismo varían de acuerdo a la historia. En el caso palestino, la tradición se mantuvo en que el uso del color blanco era la paleta a todas las cosas, pero el Talle Palestina empleó los elementos y conocimientos dados por Enrique en la metodología a paleta, desde las nuevas especies de hilo, agregando el color a las nuevas piezas elaboradas en Belén. Así mismo el análisis desde el blanco y las interacciones de piezas temporales o volátiles (como el azul o el rojo) además de sales o poco de la resina en su elaboración (como en el caso de los ondulados, pingos y vitales), empiezan a analizar las nuevas posibilidades de labrar al estilo palestino. Pero ya un detalle el color es <i>"la influencia Caribe"</i> -"El después de color". [1]
OLIVIO Y SADAF	EL ARGUMENTO DEL PATRIMONIO <i>[Discusión sobre la cultura, memoria, técnicas artesanales, herencia, conservación OTRO TALENTO, importancia cultural patrimonio, patrimonialización]</i>	La es el arte ha tres niveles principales (inventos). El arte (el que embalsama piezas primordiales), el taller y la artesanía (el encargado de hacer las artesanías) y las piezas (hechas a largo plazo de los materiales [madera de labrar], que a veces están bien delimitadas a sus historias están siendo asistidas por un grupo de aprendices (como con Yidh, pero la clave para la comprensión del Talle: "Hicieron su su artesanía haciendo piezas, ¿qué se va a hacer si no se mantienen muchas como otros?"). ¿Se ha como un proceso de existencia como tal, solo los procesos se producen a través de técnicas o métodos que se les va enseñando.

Si quiere acceder a la versión completa del cuadro de categorización visite <https://bit.ly/CuadroCategorización>

Al ver que había muchos temas subcategorías que se relacionaban de manera directa con alguna categoría, pero de manera indirecta con otra, intuí que debía organizarla información de una forma en la que pudiera dimensionar la complejidad de las relaciones que se iban tejiendo entre las nociones y conceptos que surgieron en campo y en el proyecto.

Así, consideré necesario crear un *mapa de análisis relacional*, tomando como referencia el esquema de análisis situacional planteado por Adele E. Clarke en el texto *Situational analysis* (2007).

Anexo 3

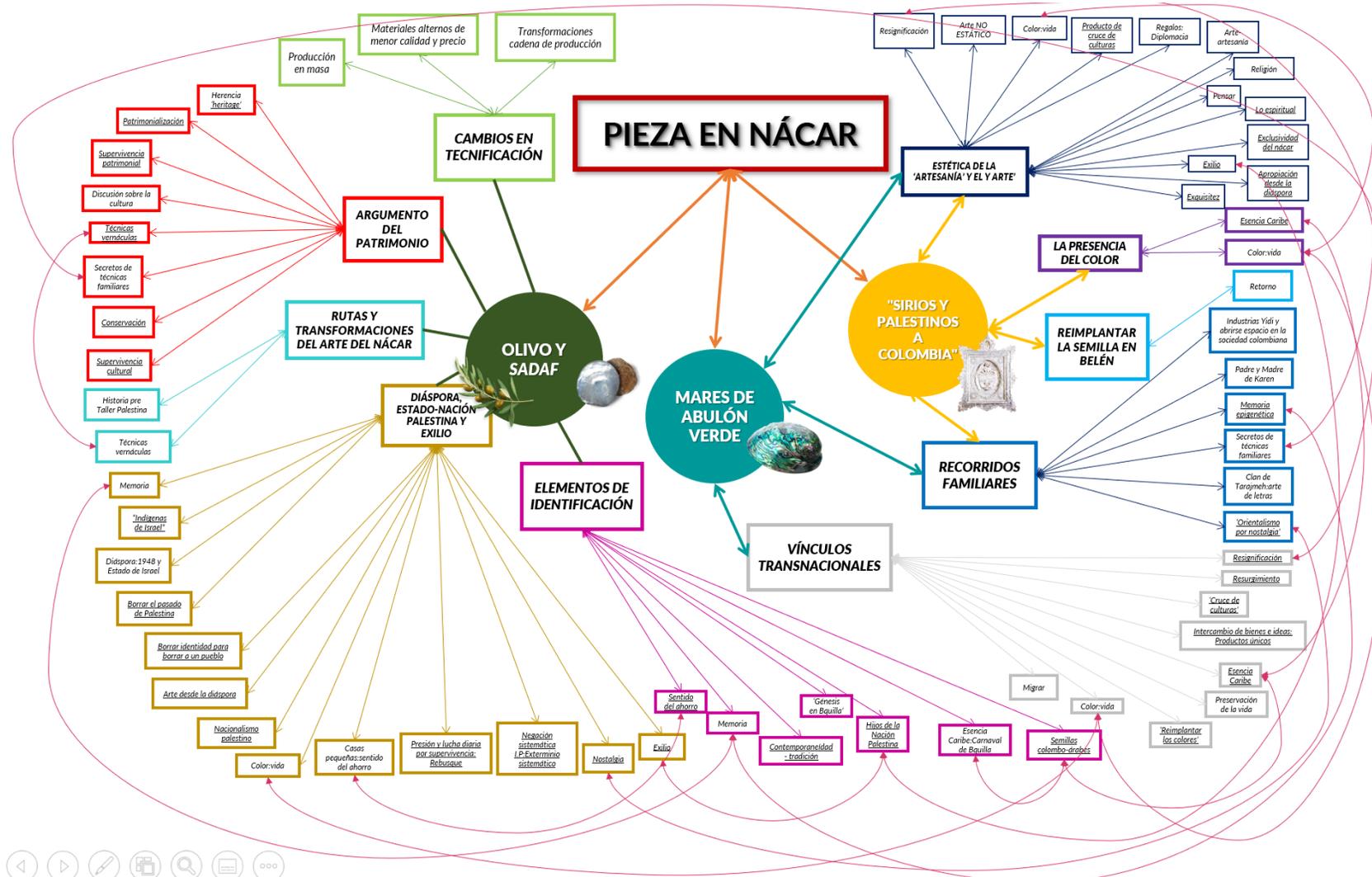


Si quiere acceder a la versión completa del mapa de análisis relacional con sus respectivas instrucciones visite https://bit.ly/Mapa_Analisis_Rel

Construí entonces este mapa de manera tal que se identifiquen tres niveles:

1. **“Pieza en nácar”:** Ubicado en el centro del cuadro en el cuadro rojo como un indicativo referido a cualquier pieza desarrollada por el Taller Palestina. Es de donde parten las relaciones, pues es la materialidad de la que partimos para realizar el estudio.
2. **Categorías:** Las tres descritas anteriormente. Sirven para organizar las subcategorías/núcleos temáticos.
3. **Subcategorías/núcleos temáticos:** Son los cuadros de diversos colores, conectados a conceptos – temáticas extraídas de las transcripciones de las entrevistas hechas en campo.

Anexo 3.1



Al agregar las flechas ya es posible dimensionar parcialmente el grado de complejidad de las narrativas recogidas en campo, haciendo más gráfica y evidente las múltiples relaciones entre esos conceptos – temáticas y a su vez entre subcategorías (o núcleos temáticos), y conectando los sucesos, las personas, los sentires, interpretaciones y reflexiones que fueron surgiendo en todas las conversaciones en las que tuve la oportunidad de hacer parte.

Luego de todo este proceso de transcripción, categorización y diagramación, fue posible trazar la hoja de ruta que tomé, finalmente, para estructurar el plan capitular de la tesis, ordenando los argumentos y reflexiones acorde a las tres categorías que mencionamos y describimos.

De esta forma, y con ligeras modificaciones, surgieron los nombres que pudieron ver ustedes en la Tabla de contenidos de la tesis:

Capítulo 1.

OLIVO, الصدف (sadaf - nácar) Y SU TRAVESÍA POR LOS MARES DE ABULÓN VERDE: Breves antecedentes alrededor del nácar y el viaje del Mediterráneo a las costas del Atlántico.

Capítulo 2.

“SIRIOS Y PALESTINOS A COLOMBIA”: Sensibilidades, narrativas y resignificación detrás del arte en nácar del Taller Palestina.

Capítulo 3.

“¿Despojada de nombre, de pertenencia, en una tierra que ha crecido con mis propias manos?”: Valores, disputas y resistencias en el arte palestino de tallar el nácar.

Pero no solo los nombres, sino que también me permitió organizar, uno a uno, los contenidos que iban a ser tratados en cada uno de los capítulos, dando forma a los apartados de cada uno de los capítulos contemplados en el trabajo de grado.

Capítulo 1. OLIVO, الصدف (sadaf - nácar) Y SU TRAVESÍA POR LOS MARES DE ABULÓN VERDE: Breves antecedentes alrededor del nácar y el viaje del Mediterráneo a las costas del Atlántico

1.1 Rutas humanas de la madreperla y las vidas del olivo.

1.2 Diáspora, Estado-Nación y el reconocimiento global de Palestina

- 1.3 Adaptaciones, retos y perspectivas de la migración palestina a Colombia.
- 1.4 Puentes trasatlánticos y conexiones binacionales: El escudo de Colombia en nácar.

Capítulo 2. “SIRIOS Y PALESTINOS A COLOMBIA”: Sensibilidades, narrativas y resignificación detrás del arte en nácar del Taller Palestina.

- 2.1 El Taller Palestina: de la antigua Belén a la Barranquilla del siglo XXI.
- 2.2 Las piezas como “testigo y testimonio”

Capítulo 3. “¿Despojado de nombre, de pertenencia, en una tierra que ha crecido con mis propias manos?”: Valores, disputas y resistencias en el arte palestino de tallar el nácar

- 3.1 En las profundidades del nácar
- 3.2 Del suplicio hacia el retorno a la Madre Palestina

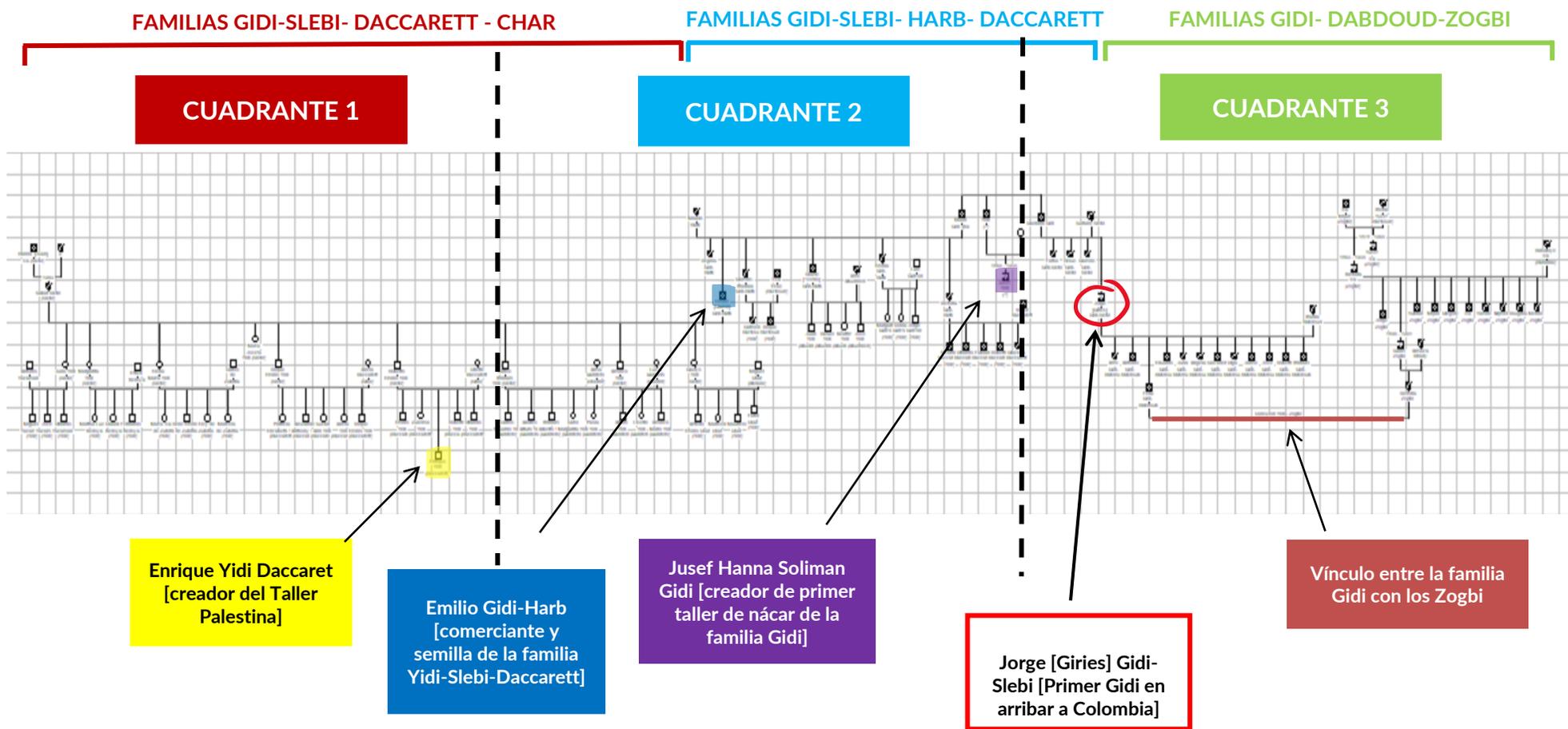
El primer capítulo fue elaborado con base en la revisión bibliográfica realizada previamente al campo, pero también apoyada en recursos que fueron siendo necesarios para complementar la información de las transcripciones, sirviéndome de textos oficiales de la Organización de Naciones Unidas, documentos académicos tanto de historiadores e investigadores israelíes, palestinos entre otras nacionalidades, todos especialistas en los procesos de ocupación a Palestina, permitiendo así la visión más amplia posible de aquel espectro histórico y geopolítico desde las primeras cruzadas al contexto de la creación del Estado de Israel.

En cambio, el segundo capítulo fue recogiendo los detalles del legado del arte palestino, desde el mismo taller de Bichara Zogbi a la generación de Jusef Hanna Soliman Gidi y don Enrique Yidi Daccarett, con su nueva implementación del color en las piezas. A este punto consideré que, para entender de manera más precisa cómo fue que Zogbi terminó enlazado a la familia Gidi, necesitaba profundizar en los lazos de parentesco y las experiencias familiares de los Gidi/Yidi. De esta forma decidí preguntar a don Enrique cómo podía conocer esos recorridos experienciales a través de su familia, y así me fue referenciado el libro de *La gran familia Gidi-Yidi-Jidy-Guidi* (2012), recopilación hecha por él con ayuda

de miembros de su familia en diversas partes del mundo que le ayudaron a reconstruir la historia de su familia.

Leyendo ese texto, decidí hacer el genograma para que, de manera más gráfica, me permitiera ver exactamente en qué momento de la historia familiar se unían las dos familias:

Anexo 4



Ya teniendo el genograma era mucho más claro ver justo en donde se dejaba el quehacer antes de ser retomado por Enrique, y así mismo, ver cómo retomaba las técnicas y conocimientos de sus antecesores, al mismo tiempo que creaba su propia marca e impacto desde el Taller Palestina y el quehacer de los artesanos de trabajan codo a codo con él.

Es cierto que, a pesar de que los artesanos fueron mencionados tímidamente en el documento y pobremente tratados en la investigación, percibo que pueden llegar a ser un factor importante para revisar en otro trabajo, pues a pesar de que no son miembros de la comunidad palestina, comprenden la importancia de lo que han heredado en técnicas, conocimientos simbólicos y elementos culturales del mundo cultural palestino.

El final del tercer capítulo fue dado de esa forma gracias a la cooperación de Karen, en general a través de toda la investigación, asesorándome con información extra para complementar la información que ya tenía y lo que iba construyendo en la tesis como tal. Pero, en este fragmento del capítulo, me proporcionó especialmente la información necesaria para conocer las últimas circunstancias, en términos de regalos diplomáticos, donde se veía envuelto el Taller Palestina hasta la fecha.

En este momento de la tesis fue cuando caí en cuenta de que, a pesar de que había determinado que el objeto (piezas de arte en nácar del taller) debía ser el centro de la tesis, no había descubierto cómo abordarlo, y de hecho los regalos diplomáticos al Príncipe Carlos de Gales, a Vladimir Putin, también el año pasado, y al Papa Francisco en 2021, fue lo que me guio a entender que, para comprender qué era lo que permitía el impacto del taller debía enfocarme en cómo transitan y qué les permite transitar a las piezas de arte del Taller

Palestina con el impacto tan grande que han generado. Ahí entendí que lo que estaba buscando era el por qué y el cómo del valor detrás de las piezas, tanto en contextos diplomáticos como fuera de ellos, pero siempre partiendo de que eran obras de arte en nácar al estilo palestino.

Mientras avanzaba en la investigación me topé con que la construcción del valor pasaba por distintas interpretaciones y conceptualizaciones de acuerdo con desde dónde se partía para analizar el valor, y así mismo decidí irme por la teoría, desde el materialismo histórico, del valor y las mercancías, teniendo en cuenta que los objetos realizados por el Taller Palestina circulan en un mercado en específico, donde podía ser acotado como mercancía pero desde la particular perspectiva del mercado del arte.

Así fue como llegué a preguntarme sobre, a parte de los factores de valor de uso y valor de cambio, cómo se construía la noción de valor en el mercado del arte en general, tomando a Almeida (2013), pero ahora alineando dicha discusión al caso de las piezas del Taller.

De esta forma llegué a comprender, a través de Graw (2017) y Mauss (1971), que en este caso la noción del regalo y la economía del don (*dar-recibir-devolver*) estaba permeando la relación de intercambio que se daba a la hora de adquirir una pieza de arte en nácar del Taller Palestina: el interesado pagaba cierta cantidad de dinero a cambio de la pieza, pero el comprador debe corresponder a esa etapa del “devolver” al momento de dar un reconocimiento explícito de que es de procedencia y estilo palestino. Un reconocimiento político a la existencia de Palestina, su patrimonio artístico-cultural y al ejercicio de memoria y resistencia que ha implicado la creación del taller a raíz de la diáspora.

Así, desde Appadurai (1986) determiné que debe considerarse que el asunto político permea lo que se considera asequible o no, bajo las nociones políticas de lo que es ventajoso dar a conocer y lo que no, de acuerdo con los propósitos de circulación de ciertas mercancías y la restricción de muchas otras. ¿Pero restricción de las piezas? ¿por qué y en dónde? Por desgracia, en la misma Palestina.

Esa “censura” es dada por el uso de signos y símbolos que los artesanos del Taller Palestina que aseguran directamente la reproducción social de los lenguajes y códigos culturales a través de la impresión de elementos alusivos al mundo sociocultural palestino, mecanismo comprendido desde Bonazzi (2015).

Pero hablar de todo esto sin ver si quiera un ejemplo concreto de lo que estaba explicando me parecía poco útil. Es por eso que entré al perfil de don Enrique en Facebook, y con su permiso previo, tomé una fotografía de una de las piezas elaboradas por el Taller que se encontraba allí, y con base en ella empecé a buscar los elementos que más llamaron mi atención. Y, sin esperarlo, surgió el ejemplo de los bordados de las mujeres palestinas y las naranjas de Jaffa, que resultó en la reflexión política detrás de los mecanismos de colonización israelíes no solo al espacio geográfico palestino, sino también a sus elementos socioculturales, además de la eliminación intencional de dichos símbolos o a la apropiación de los lenguajes y códigos nacionales palestinos al proyecto de Estado de Israel.

Fue entonces cuando encontré lo que Shahoub-Kevorkian planteaba en *The occupation of the senses: The prothetic and aesthetic of state terror* (2017) como, precisamente, la ocupación de los sentidos: desde la hegemonía de las instituciones, en este caso israelíes, administran minuciosamente todos los aspectos de la vida cotidiana de las

comunidades ocupadas y también de los colonos. Pero el mayor esfuerzo de las instituciones va especialmente dirigido a ejercer un control muy estricto a qué contenidos culturales palestinos son desechados y cuáles son recuperados o resignificados, en pro de la construcción del proyecto político de Israel. Esto está diseñado de esta forma para que los mismos palestinos que habitan en territorios colonizados desconozcan sus propios contenidos culturales, generando a la vez una reacción que siempre ha permanecido en el pueblo palestino tanto en territorios colonizados como en la diáspora: la resistencia a través del arte como patrimonio nacional palestino.

Así es como, luego de notar que tanto Karen como Enrique me hablaron sobre eso numerosas veces en nuestras conversaciones, retomé el argumento del patrimonio para dimensionar lo que había en juego detrás de esa economía del valor político en el caso del Taller Palestina. Con esa intención de traer a discutir lo que hablábamos con ellos en campo, me topé con el texto de Canclini, *Los usos sociales del patrimonio cultural* (1999), texto que retoma que los productos que se generan desde las clases populares suelen darse de manera consecuente a sus procesos históricos locales, con una noción de utilidad para el grupo que fabrica dichos productos, construyendo así mismo su patrimonio propio. Pero la inversión económica, académica y social para garantizar la preservación y reproducción de aquellos elementos del patrimonio cultural son dadas desde las instituciones, y si la apropiación de aquellos elementos culturales populares es asimilada de forma desigual, bajo las relaciones de dominación, las instituciones hegemónicas no pondrán como prioridad salvaguardar los conocimientos detrás de esos códigos culturales, condenando al patrimonio popular a desaparecer.

De esta forma podemos asumir que, tanto como la música como la poesía, la gastronomía, la pintura, los bordados y la talla del nácar palestino se constituyen como elementos de resistencia a esa ocupación de los sentidos, a ese olvido sistemático y a ese exterminio cultural.

Así, termino construyendo los vínculos entre las nociones de campo y los autores que han hablado sobre esos elementos conceptuales, buscando generar curiosidad y debate sobre lo que he encontrado, pues como especifiqué en algún momento de la tesis, mi intención es que este sea el punto de partida de toda una serie de preguntas académicas, no sólo por el caso en particular de los palestinos en la diáspora y sus resistencias desde el arte y la economía basada en el valor político del reconocimiento, sino de cómo las contradicciones en la construcción de los procesos de preservación del patrimonio cultural desde las hegemonías pueden llegar a poner en riesgo la supervivencia social y cultural de un pueblo.

Referencias y bibliografía

- Augusto Somohano, C. (2015). *Los orígenes del conflicto árabe-israelí: 1880-1948*. [Tesis de pregrado no publicada]. Universidad de Cantabria.
- Almeida, L. (2013). El valor de las obras de arte. *Cultura y Desarrollo* Volumen No. 10, 9-10. Recuperado de: http://www.lacult.unesco.org/docc/valor_obras_arte.pdf
- Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Cambridge University Press
- Bonazzi, M. (2015). Symbolic Value. *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Consumption and Consumer Studies*, 1–2. doi:10.1002/9781118989463.wbeccs225
- Brieger, P. (2020). *El conflicto palestino-israelí: 100 preguntas y respuestas*. Capital Intelectual.
- Canadians for Justice and Peace in the Middle East (2013). *Jaffa Oranges: Pride and propaganda*. Factsheet Series Volumen No. 176, 1-2. Recuperado de: <https://d3n8a8pro7vhmx.cloudfront.net/cjpme/pages/1044/attachments/original/1425499409/176-En-Jaffa-Oranges-v4.pdf?1425499409>
- Canal TvArt. (03 de agosto de 2017). *Odette Yidi David Entrevista, conferencia “Hilos que hablan”* [Archivo de video]. Youtube. <https://m.youtube.com/watch?v=YcbOeiTu4M8>
- Chomsky, N., & Pappé, I. (2011). *Gaza en crisis: reflexiones sobre la guerra de Israel contra los palestinos*. Taurus.
- Clarke, A. E. (2007). Situational analysis. *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, 1-2.
- Darwish, M. (1970) en Festival Internacional de Poesía de Medellín. *Pasaporte*. Recuperado de: https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/poemas_darwish.html
- David, K. (23 de octubre de 2020). *La increíble historia de la obra de arte barranquillera que terminó en Belén en manos de la realeza británica*. Revista Arcadia. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-increible-historia-de-la-obra-de-arte-barranquillera-que-termino-en-belen-en-manos-de-la-realeza-britanica/202015/>
- Di Filippo, A. (1998). *La visión centro-periferia hoy*. Revista de la CEPAL. Recuperado de: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/12135/ONE175185_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Eliade, M., & Fernández, L. G. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (Vol. 3). Barcelona: Labor.
- Escobar, A., & Restrepo, E. (2010). *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Envió Editores. Recuperado de: <https://semilleropacifico.uniandes.edu.co/images/document/antropologia/Escobar-LUGAR-en-Territorios-de-diferencia-Lugar-movimientos-vida-redes.pdf>
- Fawcett, L. (1991). *Libaneses, palestinos y sirios en Colombia*. Revista Documentos: Universidad del Norte Barranquilla, Vol. 9. pp 3-27. Recuperado de: <http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC17>
- Fundación Tierra Santa (22 de enero de 2020). *La Gruta de la Leche de Belén, un lugar repleto de milagros: la Custodia muestra ahora a los peregrinos las «fuentes históricas»*. Fundación Tierra Santa. Recuperado el 11 de noviembre de 2020 de

- <https://fundaciontierrasanta.es/la-gruta-de-la-leche-de-belen-un-lugar-repleto-de-milagros-la-custodia-muestra-ahora-a-los-peregrinos-las-fuentes-historicas>
- García Canclini, Néstor. "Los usos sociales del Patrimonio Cultural" En Aguilar Criado, Encarnación (1999) Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Páginas: 16-33. Recuperado de: <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/130/Canclini-usos%20sociales.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Graw, I. (2017). El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad. ARQ (Santiago), No. 97, 130-145.
- Grmek en Ramos Tolosa, J. (2015). "¿No hay eco en el eco?": El memoricidio de la Nakba y sus resistencias. Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos.
- Herrmann, V. S. (2019). Voces de viento en el puerto de mis dolores Una mirada a la presencia del exilio en la dramaturgia sobre Valparaíso. La Ciudad Como Dramaturgia Exhumada: Antología Teatral Porteña 1869-2019. [Www.historiadelteatroenvalparaiso.com](http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com).
- Hourani, A. (Ed.) (1992). La historia de los árabes. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor S.A
- Mauss, M. (1971). Ensayo sobre los dones, Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas. Madrid: Tecnos.
- Muñoz Rojas, C. (2011). Los problemas de la raza en Colombia: más allá del problema racial: el determinismo geográfico y las 'dolencias sociales'. Editorial de la Universidad del Rosario. Recuperado de: <http://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/11074/Los%20problemas%20de%20la%20raza.pdf?sequence=1>
- Pappé, I. (2019). Los diez mitos de Israel. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Pérez González, C., & Sánchez Herráez, P. (2012). El conflicto Palestino-Israelí II. Instituto de estudios internacionales y europeos Francisco de Vitoria de la Universidad Carlos III de Madrid. Ministerio de Defensa de España.
- Presta, S. (2007). La categoría de don en el marco de la economía social y solidaria. Cuadernos de antropología social, (26).
- Jappe, A. (2014). Las sutilezas metafísicas de la mercancía. Jappe, A., Kurz, R., & Ortlieb, C. P. (2014) *El absurdo mercado de hombres sin cualidades*, 68.
- Salameh, B. A. A. M. (2011). La cultura cívica en las ciudades palestinas. Granada: Universidad de Granada. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/17601/19814458.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Schwarzstein, D. (2002). Memoria e historia. Desarrollo económico, 42(167), 471-482. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/3455848?casa_token=GPZrIfZSCoMAAAAA%3AWTQ3AmOMv-hut4vfaycbzXFZDwirQZhSQw3YL6stAjbs_4sf7XB_4vMvd0OPRIIdKTbHdo30_K1X9gXmZ0yjkDLmomDyXztcslONqy4ysTRQVSIR58ow&seq=1#metadata_info_tab_contents

- Shalhoub-Kevorkian, N. (2017). The occupation of the senses: The prosthetic and aesthetic of state terror. *British Journal of Criminology*, 57(6), 1279-1300.
- Tebes, J. M. (2004). Cerámicas "edomita", "madianita" y "negevita": ¿Indicadoras de grupos tribales en el Negev?. *Volumen 2* 2004, 27.
- Teja, R. (2014). De "cuentos de viejas" a objetos sagrados: la "cristianización" del amuleto "phylakterion" en la Iglesia antigua. Recuperado de: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/13610/CuentosViejasObjetos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vargas, M. y Suaza, L. (2007). *Los árabes en Colombia: Del rechazo a la integración*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.
- Vargas, M. y Suaza, L. (2011). *Mujeres árabes de Colombia*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.
- Villanueva, J. (2018). La visualización de la idea de martirio en Palestina: un estudio antropológico de los pósteres de Hamás de la segunda Intifada. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 23(1). Recuperado de: <https://publicacions.antropologia.cat/quaderns-e/article/view/12/15>
- Villegas Vélez, Á. A. (2005). *Cuando el pueblo se vuelve raza. Racialismo, élite, territorio y nación (Colombia, 1904-1940)* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín). Recuperado de: <http://bdigital.unal.edu.co/51568/1/alvaroandresvillegasvelez.2005.pdf>
- Walsh, R. J. (1975). *La revolución palestina. Misión de la Liga de los Estados Árabes*.
- Yidi, E. (2012). *La gran familia Gidi-Yidi-Jidy-Guidi*. Barranquilla-Colombia. ISBN 978-958-46-0244-2
- Yidi, E.; David, K. y Lizcano, M. (2005) *El arte palestino de tallar en nácar*.

MAPAS:

- Organización de Naciones Unidas (1983). [Mapa del Plan de Partición de las Naciones Unidas]. Recuperado el 30 de Octubre de 2020, de: <https://www.un.org/unispal/es/wp-content/uploads/sites/25/2017/08/97-24262s.pdf>

PRENSA:

- Levingston, I. (marzo 05 de 2020). The end of the Jaffa Orange highlights Israele economic shift. *Bloomberg Bussinessweek*. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-03-05/the-end-of-the-jaffa-orange-highlights-israel-economic-shift>
- Menco Solís, K. (2 de agosto de 2012) La cruz de nácar más grande del mundo está en Barranquilla. *El Heraldo*. <https://www.tallerpalestina.com/ELHERALDO-2ago12-p5C.pdf>

PUBLICACIONES EN REDES SOCIALES:

- Old Palestine [@oldpalestine]. (23 de septiembre de 2020) صورة في استوديو "خليل رعد" في فلسطين عام 1920، لإمرأة فلسطينية تحمل طفلها #فلسطين قديماً A picture in [Imagen].

Instagram.https://www.instagram.com/p/CFegAM0BnNI/?utm_source=ig_web_copy_link
 Old Palestina [@olpalestine]. (12 de julio de 2020). "صورة عام 1948 لعروسين من بلدة "دير ديوان" رام الله" فلسطين 1948 [Imagen]. Instagram.
https://www.instagram.com/p/CCidS4oAXM6/?utm_source=ig_web_copy_link
 Yidi, E. [Enrique Yidi Daccarett]. (09 de agosto de 2020). A carved mother of pearl shell representing a group of Bethlehem woman selling Jaffa oranges at manger square. The 'Jaffa' orange was [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157049373321503&set=pb.526191502.-2207520000..&type=3>

Lista de figuras

- Figura 1.** Yidi, E. Relicario de finales del siglo XVII en técnica de taraceado y entintado, conservado en el convento di San Salvatore (p. 36) en Yidi, David y Lizcano (2005)**27**
- Figura 2.** Zogby, S. y Zogby B., Bichara Zogbi, patriarca del clan Farahiya de Belén, Palestina, y creador del taller de la familia Zogbi. Reproducción fotográfica de Yidi, E. (p. 67) en Yidi, David y Lizcano (2005).....**30**
- Figura 3.** Organización de Naciones Unidas (1983). Mapa del Plan de Partición de las Naciones Unidas. Recuperado el 30 de octubre de 2020, de: <https://www.un.org/unispal/es/wp-content/uploads/sites/25/2017/08/9724262s.pdf>.....**38**
- Figura 4.** Yidi, E. Salim Zogbi junto a sus automóviles del servicio de correos (p. 96) en Yidi, David y Lizcano (2005).....**45**
- Figura 5 y 6.** Yidi, E. De derecha a izquierda: medalla de oro de Colombia otorgada a Bichara Zogbi en 1925 y la mención de honor concedida por la Asamblea del Departamento del Atlántico a Bichara en abril del mismo año. Figura 5 y 6 (p. 97) en Yidi, David y Lizcano (2005).....**46**
- Figura 7.** Yidi, E. El maestro Bichara Zogbi, vestido con las ropas tradicionales de Belén. (p. 87) en Yidi, David y Lizcano (2005).....**47**

Figura 8. Yidi, E. Muestras de los distintos trabajos del taller de los Zogbi: retratos tallado en madreperla, cuadros en relieve y elementos litúrgicos filigranados. (p. 47) en Yidi, David y Lizcano (2005).....	50
Figura 9. Zogby, S. y Zogby B. (s,f). Cuadro ofrecido al Sah de Irán, Muhammad Reza Pahlevi y a su esposa, la emperatriz Soraya. (p. 67) en Yidi, David y Lizcano (2005).....	51
Figura 10. Yidi, E., de arriba hacia abajo: Escudo en nácar de la República de Colombia (p. 118) en Yidi, David y Lizcano (2005).....	53
Figura 11. Yidi, E., Sello de fabricación del Escudo en Nácar de la República de Colombia. (p. 118) en Yidi, David y Lizcano (2005).....	54
Figura 12. Yidi, E. San Francisco de Asís en medio de El Nacimiento por Bichara Zogbi en el Escudo de nácar de la República de Colombia. (p. 107) en Yidi, David y Lizcano (2005).....	56
Figura 13. Yidi, E. Encuadre al istmo de Panamá, reproducido con abulón verde por Bichara Zogbi en el Escudo de nácar de la República de Colombia. (p. 117) en Yidi, David y Lizcano (2005).....	57
Figura 14. Yidi, E. Bichara Zogbi y su hijo Gregory. Reproducción fotográfica (p. 69) en Yidi, David y Lizcano (2005).....	61
Figura 15. Cruz en madreperla de la Parroquia de San Nicolás de Tolentino, patrono de Barranquilla, desde la silla del sacerdote. Fotografía tomada por Salgado-Marín, V. (2019).....	72
Figura 16. Costado derecho de la cruz en madreperla de la Parroquia de San Nicolás de Tolentino, patrono de Barranquilla, donde son visibles algunas de las reliquias. Fotografía tomada por Salgado-Marín, V. (2019).....	74
Figura 17. Maqueta de la mezquita de Al-Quds para el rey Faruk I de Egipto. (p. 48) en Yidi, David y Lizcano (2005).....	80

- Figura 18.** Yidi, E. (2020). Maqueta de la mezquita de Al-Quds. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156844088626503&set=pb.526191502.-2207520000.&type=3>.....**81**
- Figura 19.** Yidi, E (2018). Maqueta de la mezquita de Al-Quds, financiada por el National Museum of Qatar. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10155521834116503&set=a.10153832577831503..>.....**82**
- Figura 20.** Solapa del filtro contra el polvo de madreperla en el escritorio del tallador. Fotografía tomada por Salgado-Marín, V. (2019).....**83**
- Figura 21.** Edwards, A. (2020). Escudo de nácar del monarca británico. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-increible-historia-de-la-obra-de-arte-barranquillera-que-termino-en-belen-en-manos-de-la-realeza-britanica/202015/>.....**85**
- Figura 22.** Edwards, A. (2020). De izquierda a derecha: El príncipe Carlos de Gales, el representante Abna Kanaan Association (financiador del proyecto) y Enrique Yidi Daccarett en la entrega del Escudo de nácar del monarca británico. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-increible-historia-de-la-obra-de-arte-barranquillera-que-termino-en-belen-en-manos-de-la-realeza-britanica/202015/>.....**86**
- Figura 23.** Yidi, E. (2020). Grupo de mujeres betlemitas con atuendo tradicional vendiendo naranjas de Jaffa en la Calle del Pesebre. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157049373321503&set=pb.526191502.-2207520000.&type=3>.....**91**
- Figura 23.1** Yidi, E. (2020). Acercamiento primer plano mujeres posiblemente provenientes de la región sur de Palestina. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157049373321503&set=pb.526191502.-2207520000.&type=3>.....**92**
- Figura 23.2** Yidi, E. (2020). Acercamiento primer plano mujeres posiblemente provenientes de Jerusalén o Hebrón - Palestina. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157049373321503&set=pb.526191502.-2207520000.&type=3>.....**92**
- Figura 24.** Old Palestine (2020). Fotografía de mujer palestina con su niño en brazos (tal vez proveniente de la región del sur), tomada en la década de 1920 en el estudio de Khalil

Raad, Jerusalén. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de:
<https://www.instagram.com/p/B-dKnOnBV-L/?igshid=1dsbjai534tw>.....94

Figura 25. Old Palestine (2020). Novio y novia, en 1948, provenientes de la ciudad de Deir Dibwan, Ramallah- Palestina. Recuperado el 18 de noviembre de 2020, de:
<https://www.instagram.com/p/CCidS4oAXM6/?igshid=13ow9h5vbgto>.....94

Lista de gráficos

Gráfico 1. Genograma de la familia Gidi, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012), Salgado-Marín, V. (2021).....63

Gráfico 2. Cuadrante 1 del genograma, donde se muestra segunda y tercera generación de Enrique Yidi Daccarett (identificado en amarillo), de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V. (2021).....64

Gráfico 3. Cuadrante 3 del genograma, donde se resalta en círculo rojo a don Jorge [Giries] Gidi-Slebi, su descendencia y la familia Zugbi, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V. (2021)..... 65

Gráfico 4. Cuadrante 2 del genograma, destacando en azul a Don Emilio [Giamil] Gidi-Harb, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V. (2021)..... 66

Gráfico 5. Fragmento del cuadrante 2 del genograma, resaltando en morado a don Josef Yidi, el creador del taller familiar de trabajo en nácar, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V. (2021)..... 67

Gráfico 6. Cuadrante 3 del genograma, donde se ve la relación de los Zogbi con la familia Gidi, partiendo de don Jorge Gidi-Slebi, de acuerdo con el texto de Yidi, E. (2012). Salgado-Marín, V. (2021)..... 68