

HUELLAS

SPANISH JOURNAL ON SLAVERY, COLONIALISM,
RESISTANCES AND LEGACIES



PRESENTACIÓN

Texto de coordinación editorial



EN EL FOCO

El fantasma del colonialismo y sus voces

- Del atardecer en el Támesis a la espesura de la selva. “Salvajismo” y “civilización” como categorías de dominio en *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Lucía Martí Mengual
- La narrativa hispanofilipina gótica y sobrenatural de Adelina Gurrea Monasterio: Espíritus, naturalezas vivas y tensiones postcoloniales desde la nostalgia. Jorge González del Pozo
- “*Is It Licit to Eat Human Flesh?*”: Vitoria and the Politics of Disgust in the Making of the Colonial Order. Ever E. Osorio
- “El Arbolito”, el parque de la resistencia. Discusión abierta sobre memorias y patrimonio. Fernando Guerrero Maruri
- Hajota, una novelista polaca en Fernando Poo. Iñaki Tofiño Quesada
- Representación de la esclavitud y la libertad en Haití a través de la resistencia: Análisis de la escultura *Freedom!* Evelyn Susana Amarillas Amaya
- Pasen y vean. La intertextualidad literaria afroespañola en *No es país para negras* (2016) de Sílvia Albert Sopale. Alfonso Bartolomé



TRAZAS

Afro-Latin Americans Living in Spain and Social Death: Moving from the Empirical to the Ontological. Ethan Johnson, Joy González-Güeto and Vanessa Cadena



NUEVAS LETRAS

- Gonzalo Fernández Parrilla. *Al sur de Tánger: Un viaje a las culturas de Marruecos*. María José González
- Jerome C. Branche (ed.). *Trajectories of Empire: Transhispanic Reflections on the African Diaspora*. Alain Lawo-Sukam
- Kimberlé Williams Crenshaw, Luke Charles Harris, Daniel Martínez HoSang y George Lipsitz (eds.). *Seeing Race Again. Countering Colorblindness across the Disciplines*. Nicolás Pastor Berdún
- Xavier Andreu Miralles. *El imperio en casa: género, raza y nación en la España contemporánea*. Nayra Ramírez
- Clémentine Deliss. *El museo metabólico*. Vicent Yusà Pelechà

Edita:

Grupo de estudios visuales sobre memoria de la esclavitud, el colonialismo y sus legados (GEVMECYL)

Universidad de Valencia. Valencia

<https://ojs.uv.es/index.php/huellas/index>

H U E L L A S

SPANISH JOURNAL ON SLAVERY, COLONIALISM,
RESISTANCES AND LEGACIES

DIRECCIÓN

Hasan G. López Sanz (Universidad de Valencia), **Benita Sampedro Vizcaya** (Universidad de Hofstra)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Diana Arbaiza (Universidad de Amberes)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Javier Fernández Vázquez (Universidad Autónoma de Madrid), **Danae Gallo González** (Universidad de Giessen), **Karo Moret-Miranda** (Universidad Nacional de Australia), **Celeste Muñoz Martínez** (UNED), **Patricia Picazo Sanz** (Universidad de Valencia), **Nicolás Sánchez Durá** (Universidad de Valencia), **Sara Santamaría Colmenero** (Universidad de Valencia), **Alba Valenciano Mañé** (Universidad Autónoma de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Odette Casamayor Cisneros (Universidad de Pennsylvania), **José F. Siale Djangany** (Academia Ecuatoguineana de la Lengua Española), **Jerome C. Branche** (Universidad de Pittsburgh), **Alfredo González Ruibal** (Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, CSIC), **Agnés Lugo-Ortiz** (Universidad de Chicago), **José Antonio Piqueras Arenas** (Universidad Jaume I), **Françoise Verges** (Universidad de Londres) **Carmen Fracchia** (Universidad de Londres), **Luis Ángel Sánchez Gómez** (Universidad Complutense de Madrid), **Yolanda Aixelà Cabré** (Institución Milá y Fontanals de investigación en Humanidades, CSIC), **Lisa Surwillo** (Universidad de Stanford), **Sarah Albiez-Wieck** (Universidad de Münster), **Alicia Campos Serrano** (Universidad Autónoma de Madrid) **Adolfo Campoy-Cubillo** (Universidad de Oakland), **André Delpuech** (Centro Alexandre-Koiré, EHESS), **Anacleto Ferrer Mas** (Universidad de Valencia), **Baltasar Fra-Molinero** (Universidad de Bates), **Alberto López Bargados** (Universidad de Barcelona), **Susan Martín-Márquez** (Universidad de Rutgers), **Josep Lluís Mateo Diesde** (Universidad Autónoma de Barcelona), **Gustau Nerín** (Universidad de Barcelona), **Enzo Traverso** (Universidad de Cornell), **Akiko Tsuchiya** (Universidad de Washington en St. Louis)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Patricia Picazo Sanz (Universidad de Valencia)

EDITA

Grupo de estudios visuales sobre memoria de la esclavitud, el colonialismo y sus legados (GEVMECYL). Universidad de Valencia. Valencia.

COLABORA

Departamento de Filosofía. Universidad de Valencia.

Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas (IUCIE). Universidad de Valencia.

H U E L L A S

SPANISH JOURNAL ON SLAVERY, COLONIALISM,
RESISTANCES AND LEGACIES

PRESENTACIÓN

Texto de coordinación editorial 5

EN EL FOCO: El fantasma del colonialismo y sus voces

Del atardecer en el Támesis a la espesura de la selva. “Salvajismo” y “civilización” como categorías de dominio en *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Lucía Martí Mengual 7

La narrativa hispanofilipina gótica y sobrenatural de Adelina Gurrea Monasterio: Espíritus, naturalezas vivas y tensiones postcoloniales desde la nostalgia. Jorge González del Pozo 27

“*Is It Licit to Eat Human Flesh?*”: Vitoria and the Politics of Disgust in the Making of the Colonial Order. Ever E. Osorio 42

“El Arbolito”, el parque de la resistencia. Discusión abierta sobre memorias y patrimonio. Fernando Guerrero Maruri 57

Hajota, una novelista polaca en Fernando Poo. Iñaki Tofiño Quesada 73

Representación de la esclavitud y la libertad en Haití a través de la resistencia: Análisis de la escultura *Freedom!* Evelyn Susana Amarillas Amaya 96

Pasen y vean. La intertextualidad literaria afroespañola en *No es país para negras* (2016) de Silvia Albert Sopale. Alfonso Bartolomé 109

TRAZAS

Afro-Latin Americans Living in Spain and Social Death: Moving from the Empirical to the Ontological. Ethan Johnson, Joy González-Güeto y Vanessa Cadena 123

NUEVAS LETRAS

Gonzalo Fernández Parrilla. *Al sur de Tánger: Un viaje a las culturas de Marruecos*. Madrid: La Línea del Horizonte Ediciones, 2022. 176 páginas. ISBN: 978-84-17594-93-0. María José González 139

Jerome C. Branche (ed.). *Trajectories of Empire: Transhispanic Reflections on the African Diaspora*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2022. 310 pages. ISBN: 9780826504593. Alain Lawo-Sukam 142

Kimberlé Williams Crenshaw, Luke Charles Harris, Daniel Martínez HoSang y George Lipsitz (eds.). *Seeing Race Again. Countering Colorblindness across the Disciplines*. Berkeley: The University of California Press, 2019. 432 pages. ISBN: 9780520300996. Nicolás Pastor Berdún 145

Xavier Andreu Miralles. *El imperio en casa: género, raza y nación en la España contemporánea*. Madrid: Sílex Universidad, 2023. 270 páginas. ISBN: 978-84-19077769. Nayra Ramírez 149

Clémentine Deliss. *El museo metabólico*. Bilbao: Caniche Editorial, 2023. 168 páginas. ISBN: 978-84-125833-5-9. Vicent Yusà Pelechà 152



PRESENTACIÓN

HUELLAS

SPANISH JOURNAL ON SLAVERY, COLONIALISM,
RESISTANCES AND LEGACIES

Marx y Engels arrancaron aquel breve texto que conmovió el mundo, El Manifiesto Comunista, con la evocación de un fantasma que recorría Europa. Hoy otro fantasma recorre no ya Europa sino el mundo entero. Es notable cómo, también en este caso, lo reprimido retorna: no deja de ser significativo que tantas décadas después de la abolición de la esclavitud y de las emancipaciones coloniales, se dé un urgente análisis crítico en numerosas disciplinas que se ocupan de estos dos hechos históricos cruciales, de cómo configuraron nuestro mundo, de la variedad de resistencias que suscitaron, y de sus legados en el presente. Quizá en nuestro ámbito -amparada por la Universidad de Valencia, si bien con voluntad de trascender sus límites- la revista que inauguramos, Huellas: Spanish Journal on Slavery, Colonialism, Resistances and Legacies, sea también un síntoma de ese fantasma que recorre como culpa nuestra conciencia histórica pública. Por ello, este primer número está dedicado a explorar diversas perspectivas y acercamientos que confluyen en ese malestar moral y político, sí bien es cierto que con cierta primacía de los análisis literarios. Sea como fuere, la óptica de la revista tiene voluntad multidisciplinar y pretende en los números sucesivos que este inaugura contribuir a una cartografía teórica y crítica que coadyuve a trazar nuevas rutas en el estudio de la esclavitud, el colonialismo, las resistencias que suscitaron y los legados de todo ello, que configuran el mundo que habitamos. La Historia, la Antropología, la Filología, la Sociología y la Teoría Política, sin olvidar la Filosofía, habida cuenta de las distintas ramas y especificaciones que hoy las vertebran, constituirán nuestra caja de herramientas. Desde esta perspectiva, en la medida de sus posibilidades, esta revista también tiene la voluntad de convocar una variada pertenencia internacional y académica de sus colaboradores que esperamos ir ampliando.



EN EL FOCO

El fantasma del colonialismo y sus voces

H U E L L A S

SPANISH JOURNAL ON SLAVERY, COLONIALISM,
RESISTANCES AND LEGACIES

Representación de la esclavitud y la libertad en Haití a través de la resistencia: Análisis de la escultura *Freedom!*

Evelyn Susana Amarillas Amaya. DOI: 10.7203/huellas.1.27170

Introducción

Este trabajo analiza la representación de la esclavitud y la libertad en las narrativas históricas nacionales y en el movimiento artístico Atis Rezistans de Haití, tomando para ello el caso de la escultura *Freedom!*, creada en 2006 en Puerto Príncipe, en un proyecto de colaboración de los Atis Rezistans con National Museums Liverpool y APROSIFA¹, y que desde 2007 forma parte de la exposición permanente del International Slavery Museum de Liverpool.

Para este análisis se utiliza el concepto de contramonumento de James Young, ya que se propone que la escultura de los artistas haitianos sigue las características de este concepto al oponerse a las representaciones monumentales tradicionales surgidas del discurso oficial que se enmarca dentro de la memoria histórica nacional. Así, *Freedom!* se propone como una obra artística contestataria y una alternativa para entender la memoria a través de la colectividad y de un espíritu de resistencia encarnado en el ensamblaje y el reciclaje.

También se utilizan aquí los conceptos de memoria colectiva y memoria histórica de Maurice Halbwachs, que, enmarcados en el contexto de la memorialización de la esclavitud en Haití, ayudan a comprender la dinámica existente en la creación de discursos oficiales que oprimen e imponen una única versión del pasado y, por tanto, una única forma de abordar la historia. Con ello, este trabajo busca demostrar que el movimiento Atis Rezistans, además de proponer una resistencia y una lucha constante por la apropiación de significados y subjetividades, y contra una opresión y silenciamiento que se ejerce desde las narrativas de la historia nacional “oficial”, ofrece a través del contramonumento nuevas formas de acercarse a los objetos materiales, el arte, el pasado y la vida en general.

La materialización de la memoria

Para Maurice Halbwachs, las formas que tienen las personas de construir memorias acerca del pasado se dan siempre en el plano social. Según este autor,

¹ La Association pour la Promotion de la Santé Intégrale de la Famille (en español Asociación para la Promoción de la Salud Integral de la Familia), es una organización haitiana sin fines de lucro que ofrece servicios de salud a mujeres y niños de barrios marginados en Puerto Príncipe.

toda memoria, aunque sea personal, se configura siempre en relación con otras personas, grupos, lugares, fechas, e ideas, es decir, con la vida material y moral de las sociedades de las que hemos formado parte (Halbwachs 1990: 38). Si bien es cierto que cada persona posee una memoria autobiográfica individual, ésta requiere también de las relaciones con otras personas para poder construirse, puesto que los seres humanos forman parte de un orden colectivo simbólico y solo dentro de ese orden pueden recordar y darle sentido al pasado (Saban2020: 382). La memoria, entonces, es colectiva en tanto que requiere de las interacciones y relaciones sociales.

Además, Halbwachs reconoce que si bien las memorias se construyen a nivel social dentro de distintos grupos y cada persona forma parte de diversos grupos a la vez, también estos tienen diferentes dimensiones, y las memorias que en ellos se desarrollan interesan más cuanto menos numerosos son (1995: 212). En los grupos pequeños es más fácil que los miembros piensen y recuerden en común, especialmente cuando el grupo se extiende a una comunidad más grande, como por ejemplo a nivel nacional, la implicación de cada individuo en el desarrollo de las memorias se vuelve menor. Este tipo de memoria que se construye en una dimensión más amplia, y que no se interesa por cada miembro del grupo sino por las grandes transformaciones que ha vivido una sociedad, no representa para Halbwachs lo esencial de la memoria colectiva, y por lo tanto él la considera una memoria histórica.

La memoria histórica es para Halbwachs el conjunto de acontecimientos pasados cuyo recuerdo conserva la historia nacional, y que por ser leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, son también elegidos, cotejados y clasificados (1995: 212). El establecimiento de esa historia nacional que nace de la memoria histórica está a su vez enraizado en la constante interacción entre memoria e historia, en lo que Enzo Traverso llama memorias “fuertes” y memorias “débiles”: Para Traverso, las memorias adquieren fuerza según el reconocimiento público e institucional que poseen², y cuanto más fuerza tienen, el pasado del cual emergen “se torna más susceptible de ser explorado y transformado en historia” (2007: 88). En este sentido, las instituciones y los Estados³ tienen un papel y un peso central para establecer y elaborar la “historia oficial nacional”, generando con ello conflictos y disputas en la interpretación y sentido del pasado, y en el proceso por el cual algunos relatos logran desplazar a otros y convertirse en hegemónicos (Jelin 2002: 40). La historia nacional se configura como “oficial” cuando se presentan ciertos acontecimientos del pasado de un país como una verdad absoluta e incuestionable, y que es repetida y sostenida a través de dispositivos estatales de generación en generación, negando la existencia de otras versiones de dichos acontecimientos.

Mientras que la memoria colectiva es el grupo visto desde dentro y se extiende hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta (Halbwachs, 1995: 215), la memoria histórica examina el grupo desde fuera y abarca una duración bastante larga (1995: 218), pues los hechos se repiten desde la historia nacional oficial. Sin embargo, como señala Elizabeth Jelin, el problema de la narrativa oficial es que tiende a proyectar únicamente la versión de los vencedores, por lo tanto, habrá quienes en la forma de relatos privados de

² Es preciso destacar que para Traverso esta fuerza no es eterna: “La fuerza y el reconocimiento no son datos fijos e inmutables, evolucionan, se consolidan o se debilitan, contribuyen a redefinir permanentemente el estatus de la memoria” (2007: 87).

³ Traverso menciona que para Eric J. Hobsbawm la diferencia entre una lengua y un dialecto reside en que la lengua, a diferencia del dialecto, está protegida por la policía, y asegura que dicha constatación se podría extender a la memoria (86). La lingüista mixe Yásnaya Elena Aguilar Gil explica de forma similar que la existencia de una lengua depende de su pertenencia a un Estado, y menciona que, en el caso de las lenguas indígenas, su propia existencia supone una amenaza al proyecto de Estado (2018), cuestión que también podría ejemplificar el concepto de memorias fuertes y débiles y las dinámicas de reconocimiento o silenciamiento desde las instituciones públicas y los Estados.

transmisión oral o como prácticas de resistencia frente al poder, ofrecerán narrativas y sentidos diferentes de la versión del pasado que se quiere imponer (2002: 41). Dentro de estas formas de resistencia, James Young llama la atención acerca de las construcciones materiales que sirven como contrapartes a la memoria institucionalizada en los discursos históricos, tales como los monumentos.

Tradicionalmente, según Young, la memoria estatal de un pasado nacional pretende afirmar el derecho de nacimiento de una nación, por lo que los monumentos representan acontecimientos ennoblecedores o personajes que dieron su vida en la lucha por la existencia de la nación (1992: 270), reafirmando así la versión oficial del pasado. Puesto que la memoria se arraiga en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes y objetos (Nora 1989: 9), y se apoya por completo en la materialidad de la huella, la inmediatez del registro, la visibilidad de la imagen (1989: 13), el Estado se sirve de instrumentos monumentales o simbólicos para plasmar su legado como parte del patrimonio memorial de una comunidad (Nora 1996: 16-17). Los monumentos, por lo tanto, funcionan como recordatorio de una historia nacional que, al ser tan ajena y distante en el tiempo, requiere materialización en forma de figuras concretas y visualización dentro del espacio público: los monumentos son las huellas concretas de la memoria, “las traducciones de un discurso en la realidad de la ciudad” (Michonneau 2004), por lo tanto, a través de ellos se lee el pasado y el presente de una región

Dado que los monumentos intentan fijar un recuerdo de acontecimientos históricos pasados, se construyen con materiales que puedan resistir los estragos físicos del tiempo, dando por sentado que su recuerdo permanecerá tan eterno como su forma (Young 1992: 294). Sin embargo, esta fijeza en el espacio y resistencia en el tiempo implica para Young la muerte del monumento: una imagen fija creada en un tiempo y llevada a una nueva época aparece de repente arcaica, extraña o totalmente irrelevante (1992: 294).

Además, como el monumento forma parte de una versión oficial de la historia nacional, y por tanto tiene también una función didáctica, para Young hay en él una propensión autoritaria que convierte al observador en espectador pasivo (2000: 84), generando una distancia entre ambos y obstaculizando la labor de memoria que el monumento debería promover. De hecho, Young advierte que uno de los riesgos de otorgar a la memoria una forma monumental es que al hacerlo, en cierta medida, se desplaza el trabajo de memoria de las personas (1992: 273), ya que este trabajo, esta carga la lleva el monumento. Por lo tanto, el concepto de contramonumento aparece para Young como una alternativa y una forma de oposición al monumento tradicional e implica una nueva forma de vinculación con el pasado y el presente.

James Young define los contra-monumentos como espacios conmemorativos concebidos para desafiar las premisas del monumento tradicional (2000: 84). Su objetivo es proponer una nueva forma de entender la memoria en el espacio físico. No buscan consolar sino provocar; desafían la idea de permanencia del monumento tradicional al no permanecer fijos, sino cambiar o desaparecer, y por tanto, también en este acto rechazan la idea de una memoria eterna y consolidada, que no se cuestiona ni se reflexiona mucho. También rechazan la propensión autoritaria del monumento tradicional: no buscan permanecer intactos y limpios, sino que exigen la atención y la interacción del espectador, y dentro de ésta incluso la profanación de sus materiales (1992: 277).

El contramonumento se opone a la forma tradicional en que se entiende la conmemoración en el espacio público: se niega a ser un espacio de consuelo o redención, en el que de alguna manera se quiera reparar o enmendar un hecho trágico (Young 2000: 84). Hacer esto sería obtener la memoria, concluir un suceso enmarcándolo en el pasado y, por lo tanto, desplazando la memoria,

como lo hace el monumento tradicional. El carácter abierto del contramonumento permite que la memoria se configure y se recree de distintas maneras, y no solamente de una forma fija. Así, devuelve, y de alguna manera exige también, el trabajo de la memoria a las personas.

Definiéndose en oposición al monumento tradicional y al trabajo de memoria que éste desarrolla, el contramonumento demuestra las limitaciones y posibilidades de todos los memoriales en todas partes. De esta manera, funciona como un valioso “contra-índice” de las formas en que el tiempo, la memoria y la historia actual se cruzan en cualquier sitio conmemorativo (Young 1992: 277). En el presente trabajo, entonces, se propone el contramonumento como forma de resistencia hacia un hecho que se pretende dar por concluido desde la versión oficial del Estado y que es a la vez construido dentro de una colectividad que exige justicia y memoria.

Representación de la esclavitud y la libertad en Haití

La Revolución Haitiana de 1791 entró en la historia como la primera revuelta exitosa de esclavos negros, resultando en la abolición de la esclavitud en la colonia francesa de Saint-Domingue y la formación de la primera República Negra en 1804, conocida hoy como Haití. Este acontecimiento no sólo afectó profundamente a Francia, sino también a muchas otras partes del mundo atlántico: mientras que en Estados Unidos los negros veían el éxito del movimiento haitiano como una prueba de que los esclavos podían alcanzar la libertad, el ejemplo haitiano inspiró algunas de las conspiraciones de esclavos de principios del siglo XIX y dio valor a quienes hacían campaña por los derechos de su gente por medios legales (Popkin 2011:3). Incluso hoy en día, la Revolución Haitiana funciona como ícono y símbolo de la emancipación racial, mientras que el país sigue siendo un modelo de autodeterminación e independencia de los primeros negros (Vendryes 2004: 119).

Sin embargo, mientras que para la población negra del resto de América y del mundo Haití ha sido visto como un ejemplo a seguir, para las potencias occidentales la primera república negra fue vista negativamente por el peligro que supuso la difusión del discurso emancipador de los esclavos liberados, precisamente porque sus economías dependían directamente de la esclavitud. Además, al ser el único país de América dominado por negros, la nueva nación también fue tratada con hostilidad debido a los prejuicios raciales que aún no han desaparecido del todo en el mundo (Popkin 2011: 7). En sus primeros años como nación independiente, Haití tuvo que lidiar con los problemas sociales heredados de la época colonial, la falta de fuentes naturales para el desarrollo debido al conflicto armado, y el bloqueo económico y el aislamiento por parte de las potencias occidentales. El resultado fue una sucesión de golpes de estado, dictaduras e intervenciones extranjeras que obstruyeron el desarrollo de una sociedad civil fuerte, instituciones políticas estables y una economía diversificada (Popkin 2011: 7), y marcaron el destino del que hoy es el país más pobre de América y uno de los más pobres del mundo.

Según Margaret Rose Vendryes, la historia espectacular que da a Haití su atractivo dramático pasa por alto el hecho de que la isla ha sufrido una agitación política casi continua desde su formación (2004: 122). Además, esa visión dramática e incluso romántica del pasado ha sido constantemente manipulada por los líderes haitianos en un intento de asociarse con el pasado revolucionario y los ideales de justicia y libertad, y de afirmar su propia legitimidad (Durkin 2016: 186). A través de la creación de monumentos públicos y conmemoraciones de la Revolución Haitiana, los diferentes gobiernos han utilizado los mitos nacionales y las figuras heroicas en lo que Hannah Durkin llama una explotación de la memorialización pública para obtener beneficios políticos (2016: 199), en

la que se excluye o se niega la posibilidad de representar otras visiones del pasado.

En su análisis de las esculturas de Toussaint Louverture y Jean-Jacques Dessalines creadas por Richmond Barthé en 1950 y 1952 y situadas en la plaza Champ de Mars, junto al Palacio Nacional en Puerto Príncipe, Durkin analiza cómo los monumentos públicos que abordan el pasado revolucionario de la nación han estado rodeados de polémica. Para ella, estas esculturas fueron un esfuerzo panafricanista destinado a promover el orgullo negro y el turismo, pero también sirvieron para reforzar el estatus de los líderes políticos de Haití y ofrecieron figuras masculinas negras singulares como liberadores de la nación, por lo que la iconografía patrocinada por el Estado ha excluido a los haitianos de su propia historia al apropiarse de sus narrativas de liberación con fines de control social (185). Durkin habla además de los diferentes monumentos que han sido destruidos o modificados por la población: los monumentos asociados a la dictadura de los Duvalier⁴ a lo largo del país fueron destruidos en 1986, la estatua a Cristóbal Colón fue arrojada al mar poco después y una estatua dedicada al expresidente estadounidense Harry Truman fue retirada y reemplazada por una figura de Charlemagne Peralte, líder de la oposición a la ocupación estadounidense de 1915-1934. Asimismo, al monumento “Neg Mawon”, que fue encargado por los Duvalier como forma de conmemorar el fin de la esclavitud, se le quitó la cadena que la figura originalmente presentaba en el tobillo⁵. Para la académica Fabienne Viala, estos actos de “déchoukage”, que en criollo haitiano significa a la vez desmontar y desacreditar, demuestran que los haitianos están muy conscientes de su historia y de lo que consideran como su verdadero patrimonio, lo cual es esencial para entender cómo funciona la memoria colectiva en el país (2014: 206), y deja claro que en Haití existe una clara y firme resistencia al intento del control estatal sobre la memorialización. Al retirar, reemplazar y modificar ciertos monumentos y conservar otros, el pueblo haitiano está involucrándose en su historia y en cómo ésta se transmite y representa.

En un país en el que casi todos los habitantes tienen antepasados que fueron esclavos, y en el que los mayores de las generaciones actuales participaron en el proceso de construcción de la nación que siguió a la revolución (Benson 2010: 163), imponer una versión única del pasado es bastante problemático. La fijación de una memoria nacional oficial sobre la esclavitud y la libertad no se corresponde con la multiplicidad de la experiencia y la memoria haitianas (2010: 164), que se construye a partir del intercambio, la colectividad y la diversidad. Por ello, las formas monumentales tradicionales de tratar la memoria nacional resultan lejanas para la mayoría de los haitianos, y aunque algunos de los monumentos tradicionales aún permanecen en el espacio público, es evidente que la conciencia histórica de los haitianos los ha llevado a crear contranarrativas que ofrezcan nuevos significados.

Atis Rezistans, el arte de la resistencia

⁴ François Duvalier, conocido como “Papa Doc”, gobernó Haití desde 1957 hasta su muerte en 1971, y fue sucedido por su hijo Jean-Claude Duvalier, “Baby Doc”, quien estuvo en el poder hasta 1986, año en que fue derrocado mediante un golpe de Estado. La dictadura Duvalier, como se le conoce a este periodo de 29 años, estuvo caracterizada por la corrupción, la brutal represión a la oposición, y los conflictos internos y excesivos lujos de la familia. Para más información consultar el libro *Haiti: State against Nation: The Origins and Legacy of Duvalierism*, del académico haitiano-estadounidense Michel-Rolph Trouillot.

⁵ “Neg Mawon”, en español “negro marrón”, es un monumento que presenta la figura de un hombre negro liberándose de la esclavitud, hincado sobre su rodilla y soplando un lambí o caracola reina, lo que representa el llamado a la rebelión de las personas esclavizadas. En su mano derecha, al nivel del suelo, sostiene un machete, mientras que su pierna izquierda, extendida hacia atrás, llevaba en el tobillo la cadena que ha sido retirada.

En Haití las preocupaciones estéticas están atravesadas por el instinto de supervivencia. La mayoría de la población lucha cada día con la pobreza, la enfermedad y la falta de servicios básicos y oportunidades, y vivir en esas condiciones obviamente prioriza las necesidades esenciales antes que cualquier otra cosa, lo que tiene un impacto en la forma en que los haitianos conciben y expresan su realidad. Por eso, hablar de arte y cultura en Haití es hablar de falta de recursos, materiales e instrucción para los artistas, de museos empobrecidos y de un público prácticamente inexistente.

Los artistas haitianos conocen la lucha que supone crear arte en el país. La falta de recursos y oportunidades para vivir del arte no sólo afecta al panorama cultural de Haití, sino que los museos nacionales rara vez compran obras, y la financiación gubernamental está, como la de cualquier gobierno, orientada a la representación celebratoria y mítica de los héroes de la nación y sus valerosas hazañas (Benson 2010: 176). La adaptación de la imagen romántica extranjera y nacional de la isla, que ha perpetuado una imagen limitada de Haití como país anclado en un pasado rural, ha relegado el arte haitiano a los márgenes del gran canon de las bellas artes occidentales (Vendryes 2010: 120), y oscurece las agonías del pasado, así como las degradaciones ambientales, políticas y sociales contemporáneas (2010: 176).

En este contexto cultural, hace unos años surgió en Puerto Príncipe Atis Rezistans, o Artistas de la Resistencia, un movimiento artístico colectivo que pretende desafiar las prácticas artísticas convencionales a través de la transformación de los residuos y la basura que llegan a Haití desde todo el mundo. En pleno centro de la ciudad, en la concurrida avenida Grand Rue, los artistas han transformado el espacio público con sus esculturas, que hacen referencia a su herencia cultural africana y haitiana compartida, a una visión distópica de ciencia ficción del futuro y al acto transformador positivo del ensamblaje (Atis Rezistans, 2021).

Artistas autodidactas y amigos, André Eugène y Jean-Hérard Céleur comenzaron en 1996 a hacer pequeñas artesanías para vender en el Marché en Fer, el mercado de hierro de Puerto Príncipe. El entonces alcalde de la ciudad había comenzado en 1995 una campaña de limpieza y mandó llevar toda la chatarra a un campo de fútbol llamado Parc Pelé, que se convirtió en un vertedero a donde los mecánicos acudían por piezas para máquinas, y esto inspiró a Eugène y Céleur, que decidieron tomar la chatarra y el metal para transformar las tradicionales esculturas de madera a través de la fusión de materiales. Entre 1996 y 1997 André Eugène y Jean-Hérard Céleur junto con otros artistas como Evel Romain comenzaron a ser conocidos como “Les Sculpteurs de Grand Rue”, por sus particulares esculturas hechas a partir de desechos: “At first, folks said we were crazy for making work out of rubbish. But we soon started to have small exhibitions and slowly garnered more and more attention, both nationally and internationally.” (Eugène 2023). Desde entonces los artistas han creado un museo al aire libre donde elaboran y exponen sus esculturas junto con una docena de Rezistans, y donde también imparten talleres a las generaciones más jóvenes, o Ti Moun Rezistans. Sus obras tratan temas como la vida y la muerte, la sexualidad, el vodú y la religión, la libertad y la esclavitud, criticando también la industrialización y el consumismo con un estilo agresivo y disruptivo. Los artistas buscan provocar y desafiar, no sólo en las obras de arte, sino en todo lo que hacen, con un espíritu de resistencia que impregna sus vidas (Camacho 2018: 188). De esta manera, se asumen como una resistencia que se nutre del legado de los ancestros esclavos que lucharon contra el colonialismo, pero no en una mirada romántica e idealizada de un pasado cerrado, sino como una lucha que continúa hasta el día de hoy en un mundo

donde las prácticas coloniales⁶ siguen vigentes y la esclavitud se configura a través de la deshumanización.

Reciclar y transformar los residuos en arte es una respuesta creativa a la falta de recursos económicos para el ejercicio artístico, y al capitalismo voraz que genera desigualdades globales y mantiene en la miseria a países como Haití, que actúan como vertederos de los países ricos. Al mismo tiempo, es un desafío a la forma de ver y tratar los objetos materiales en una sociedad derrochadora, lo que también habla de otra forma de percibir el mundo. Como señala Rafael Camacho, el arte de los Atis Rezistans se basa en la idea de que los objetos, como los seres humanos, pueden tener una segunda vida, por eso reciclan todo lo que encuentran y lo convierten en parte de su obra (2018: 188). La transformación de estos objetos no solo transforma su forma material, sino también la manera de concebir cada cosa material: Para los artistas, reciclar es dar nueva vida, hacer arte de la chatarra es encontrar la armonía en la desunión y el desastre (Atis Rezistans, 2021), ofreciendo el ensamblaje como un acto positivo de resistencia y redefinición del mundo.

Si bien la Grand Rue es el lugar donde los artistas de la resistencia construyen y comparten su arte en la comunidad, también han llegado a nivel internacional a través de diversas exposiciones y colaboraciones. En 2006 recibieron una invitación de National Museums Liverpool para crear una escultura que formaría parte del International Slavery Museum, fundado en 2007, y a partir de ese momento el grupo conformado por Celeur, Eugène, Romain y los artistas Frantz Jacques “Guyodo” y Jean Claude Saintilus, decidió cambiar su nombre a Atis Rezistans, como referencia a los miembros fundadores que seguían en Haití “resistiendo” (Romain 2023). En este proyecto, los artistas realizaron talleres con jóvenes para incorporar un sentido de lo que significa la libertad y la esclavitud para los haitianos de hoy (National Museums Liverpool 2021), y de estas experiencias resultó la creación colectiva de la escultura *Freedom!*, que se expuso por primera vez en el Musee d'Art Haitien de Puerto Príncipe en 2006, y luego viajó a diferentes ciudades del Reino Unido, para en 2007 finalmente formar parte de la colección permanente del International Slavery Museum en Liverpool, ciudad que en su momento fue la capital mundial de la esclavitud (Moody 2020).⁷

Desde el año 2009 André Eugène y la artista y curadora británica Leah Gordon, quien había sido una de las responsables del trabajo conjunto entre Atis Rezistans y National Museums Liverpool, fundaron la primera Ghetto Biennale en la Grand Rue, una iniciativa que surgió en 2008 después de que los miembros de Atis Rezistans experimentaran dificultades económicas para viajar a una exposición en Florida. La idea del proyecto era llevar el arte a Haití, al “ghetto”, como los artistas llaman a la Grand Rue, diversificarlo, cuestionarlo y hacerlo accesible para todos:

⁶ Las dinámicas coloniales actuales se expresan en el dominio económico de las antiguas potencias coloniales, que reproduce la dependencia de los países que fueron colonizados, generando desigualdades y un desarrollo “amputado” en dichos territorios (Babu, A. M., & Quartucci, G., 1982).

⁷ En su libro titulado *The Persistence of Memory: Remembering Slavery in Liverpool, “Slaving Capital of the World”*, Jessica Moody analiza la forma en que la historia de la esclavitud ha sido abordada en Liverpool desde el siglo XVIII hasta el siglo XXI. Según la autora, en la década de 1990 las instituciones culturales comenzaron a enfocarse en la memoria en torno a la esclavitud y con la aparición del Proyecto Rutas del Esclavo de la UNESCO, así como una serie de museos y memoriales en espacios marítimos, antiguas ciudades portuarias esclavistas y lugares de venta de esclavos (2020: 11), se puso fin a un silenciamiento histórico y a la memorialización de la esclavitud que se centraba en la historia de la abolición. En Liverpool, las primeras exposiciones que abordaron el tema de la esclavitud fueron, en 1991, “Staying Power: Black Presence in Liverpool”, realizada en 1991, en colaboración con la Liverpool Anti-Racist Community Arts Association (LARCAA) y el ayuntamiento y “Transatlantic Slavery: Against Human Dignity”; después en 1994 se inauguró en el sótano del Museo Marítimo la primera exposición permanente de la ciudad sobre la esclavitud, que se inauguró en 1994 en el sótano del Museo Marítimo “Transatlantic Slavery: Against Human Dignity”, lo que y sentaría las bases para la creación de la Galería de la Transatlantic Slavery Gallery, que posteriormente se convirtió en lo que hoy es el International Slavery Museum (155, 156).

The Ghetto Biennale is attempting to momentarily transform spaces, dialogues and relationships considered un-navigable and unworkable into transcultural, creative platforms. The Ghetto Biennale has realised a 'chaotic, amorphous, de-institutionalised space' for artistic production that attempts to offer a vibrant creative platform to artists from wide socioeconomic classes. (<https://ghettobiennale.org/>)

La bienal situada en dos de los barrios más pobres de la capital haitiana a lo largo de la Grand Rue, Lakou Cheri y Ghetto Leanne, ha promocionado el arte contemporáneo haitiano tanto dentro como fuera del país, posibilitado el trabajo entre artistas locales e internacionales y ha tenido un gran impacto en Atis Rezistans, ya que, según Eugène, les ha permitido viajar por el mundo, exponer sus obras y abrir oportunidades a los artistas más jóvenes (2023).

Desde Haití para el mundo: *Freedom!*

La escultura *Freedom!*, realizada con materiales de desecho y reciclados, sigue el estilo y la intención de los Atis Rezistans al abordar las cuestiones temáticas del movimiento, y también representa la lucha por la supervivencia y la libertad de los haitianos, que puede entenderse como una lucha universal de los descendientes de la diáspora africana. También funciona como una forma de representar el pasado y el presente desde lo colectivo y hacia el mundo, intentando mostrar una forma diferente de tratar la memoria de la esclavitud y el significado actual de ser libre.

Situada justo a la entrada del International Slavery Museum, la poderosa escultura aparece como un primer impacto, imposible de pasar desapercibido. Está hecha de materiales metálicos como tubos, piezas de coches, viejos rastrillos de horquilla y otros tipos de chatarra, reunidos y ensamblados de forma deformada e incluso caótica, junto con varias luces que parpadean también de forma irregular, iluminando los pequeños detalles que se incrustan dentro de la monumental figura.

A primera vista, la escultura parece una masa amorfa de la que surgen violentamente brazos y pies, junto a cadenas, grilletes y candados. Al acercarse a ella desde distintos ángulos y con más atención, lo que parecía simple chatarra empieza a adoptar la forma de rostros humanos que expresan sufrimiento, furia o quizás miedo. El desorden y el amontonamiento de materiales recuerda al patetismo propio de las prácticas barrocas de decoración excesiva que busca inquietar y perturbar (Sánchez González 2017), permitiendo además que la escultura se enfrente de diferentes maneras para representar distintas figuras y significados, lo que hace de cada visualización una experiencia individual única.

Los objetos utilizados en *Freedom!* no sólo muestran las nociones de Atis Rezistans de reciclar y dar una nueva vida a los objetos materiales, sino que también las luces añadidas a la escultura, que se encienden y apagan repetidamente, indican que la escultura está viva, que late de alguna manera, al tiempo que crean un fuerte contraste sobre el hierro oscuro y la propia instalación, dando así más dinamismo y energía a la misma. Además, estos contrastes entre los objetos ensamblados reflejan los diferentes temas que aborda la escultura: la vida y la muerte, lo material y lo espiritual, la libertad y la opresión. Aunque es una escultura sobre la libertad, para los artistas haitianos que la crearon, el significado de la libertad y la vida está indiscutiblemente relacionado con la esclavitud y la opresión. Como afirma LeGrace Benson, desde los primeros días de la esclavitud en los cañaverales hasta el presente, la muerte en sus formas más duras está plenamente presente en la vida cotidiana de los haitianos, en ningún lugar más que en el barrio de la Grand Rue de Puerto Príncipe (2009: 361). Entonces, para los artistas haitianos, pensar en la libertad es también pensar en el pasado y en el presente, en la lucha por la supervivencia, así como en las cadenas físicas y mentales.

La escultura del International Slavery Museum se opone a las formas tradicionales de conmemoración de los acontecimientos del pasado, formando una especie de contranarrativa que busca perturbar y provocar al espectador. Es aquí donde cobra relevancia el concepto de contramonumento de Young: Si bien la escultura no forma parte del escenario público, su contexto y sus características desafían muchas de las nociones del monumento tradicional, invitando a la reflexión sobre la memoria e involucrando al espectador como proveedor de distintos significados. Desde su construcción *Freedom!* se rebela contra los monumentos tradicionales a través de los materiales y las formas que emplea, ya que no se erige desde la solemnidad y la opulencia, sino precisamente desde la informalidad.



Figura 1. Escultura *Freedom!* en el International Slavery Museum. Foto recuperada personalmente durante la visita al museo en junio de 2018.

Una de las críticas que Young hace sobre el monumento tradicional es que al construirse con materiales que aseguran su permanencia y resistencia en el tiempo, la imagen se vuelve obsoleta o pierde relevancia al pasar de una época a otra. En el caso de *Freedom!*, y como plantea Young respecto al contramonumento, hay en la escultura un cuestionamiento de la concepción del tiempo lineal al jugar con el tema de la esclavitud como algo del pasado pero también del presente, y los mismos materiales reivindican este juego: reciclando objetos y materiales de desechos, se hace referencia a la reutilización y reinterpretación del uso de los objetos. Dado su carácter desordenado, la escultura no pretende perdurar en el tiempo como un monumento tradicional, sino que sugiere un enfoque diferente de los materiales y objetos físicos en general, proponiendo una transformación constante de los mismos.

Además, aunque la obra fue encargada por la institucionalidad de un museo europeo, el espíritu contestatario de los Atis Rezistans como movimiento colectivo también le da un carácter subversivo a la obra, pues surge de las experiencias compartidas no sólo de los artistas que lideraron el proyecto, sino también de los jóvenes haitianos que participaron en los talleres artísticos con ellos. En este sentido, la escultura *Freedom!* es una representación material de la memoria colectiva de Halbwachs, ya que implica un trabajo de memoria dentro de un grupo específico, los Rezistans, que aborda desde lo subjetivo una temática histórica. Mientras que la historia de la esclavitud desde la memoria histórica muestra datos, fechas y acontecimientos importantes a gran escala, en la escultura que realizaron los artistas haitianos la implicación de cada persona en el trabajo de memoria es mayor, y apela a diferentes formas de relacionarse con la memoria: desde las imágenes, los sonidos, el cuerpo y las experiencias personales.

Dado que uno de los aspectos más importantes del movimiento es trabajar con los Ti Moun Rezistans para que el arte continúe desarrollándose como una forma de resistencia, la escultura *Freedom!* también sigue este principio: La obra se opone al arte tradicional creado desde la oficialidad porque fue creada por artistas haitianos que plasman su forma de entender el pasado y el presente, y la extienden y comparten con el resto del mundo que tal vez conoce poco sobre Haití. En lugar de proponer un arte que siga las narrativas románticas y las figuras heroicas individuales, y que, siguiendo a Halbwachs, reproduzca un tipo de memoria histórica con relación a la esclavitud, con esta escultura los Atis Rezistans ofrecen desde Haití y hacia el exterior también la posibilidad de tratar el mundo y la memoria de forma comunitaria y transnacional.

Por su carácter colectivo y su forma irregular, no sólo la creación de la escultura fue abierta desde el principio, sino que su contemplación ofrece diferentes interpretaciones posibles y únicas, lo que apunta a una experiencia que se recrea y comparte a través del tiempo y el espacio. Esto genera una mayor proximidad entre la escultura y el espectador, ya que éste se percibe también como parte de la construcción de significados, pues debe ir descubriendo y dando sentido a las formas. La proximidad que se produce de este modo coincide también con lo que define Young en oposición al monumento tradicional, pues se contrapone a la solemne y ajena figura monumental del monumento tradicional, que deja al espectador en la pasividad y la distancia. Si bien en *Freedom!* el espectador no se involucra activamente en la construcción de la escultura ya terminada, como sí sucede en el contramonumento, la escultura ofrece las herramientas para crear diferentes interpretaciones, que al final resultan en una experiencia particular en el espectador.

La escultura, además, al estar indudablemente vinculada al doloroso pasado colonial y a las distintas formas de entender la esclavitud, se configura como una aproximación diferente a la memoria en el espacio. A diferencia del monumento tradicional que trabaja con la historia de manera lineal, como algo ya cerrado y concluido que debe ser respetado, la escultura asume que la esclavitud no ha quedado del todo atrás y aún puede leerse desde diferentes formas de opresión y explotación humana. Aquí el pasado y el presente están en constante diálogo, por lo que se confronta y critica la forma de entender los relatos oficiales de la memoria histórica nacional.

Por la rudeza de los materiales y el carácter provocador de su disposición, la forma de representar el tema de la libertad y la esclavitud en *Freedom!* no tiene nada que ver con los monumentos tradicionales que abordan el mismo tema desde la pasividad, buscando una especie de reparación o consuelo. Young señala que los monumentos sobre acontecimientos trágicos del pasado desplazan la memoria al presentarlos como algo cerrado y concluido, en donde no hay espacio para el diálogo, mientras que el contramonumento es abierto e

invita a reconfigurar la memoria, exigiendo el trabajo de memoria al espectador. De forma similar, *Freedom!* es un recordatorio de que la esclavitud existió y existe aún de muchas maneras, que aún hay mucho por decir y analizar al respecto, y que se puede hacer desde diferentes formas. Esta escultura revela una resistencia que continúa hasta hoy, donde se lucha constantemente no sólo contra la injusticia y la pobreza, sino también contra las representaciones externas y la subjetividad oprimida, que imponen una única imagen y versión del pasado y del presente, y coaccionan la libertad de los haitianos.

Por otra parte, más allá de la escultura y el trabajo artístico de Atis Rezistans, el hecho de que *Freedom!* se encuentre en un museo europeo y no en Puerto Príncipe da paso a varias reflexiones y críticas. Al incorporar esta escultura dentro del International Slavery Museum, en una ciudad marcada por su rol en el tráfico de personas esclavizadas y en un contexto de auge de museos europeos sobre la memoria⁸, se le da visibilidad a otras voces y estilos que abordan este tema y abonan la conversación y el análisis. Pero ello a la vez demuestra la desigualdad existente en el consumo de este tipo de creaciones, ya que el museo se enriquece con obras de distintas latitudes y ofrece una amplia mirada a un trágico hecho histórico que tuvo un impacto mundial, pero se encuentra ubicado en un país del norte global y adonde e personas de escasos recursos, como es el caso de la mayoría de la población haitiana, difícilmente podrán acceder. Aunque *Freedom!* se expuso temporalmente en Haití antes de viajar a Europa y desde su creación fue pensada para ser enviada a Liverpool, su posición en este museo invita a reflexionar acerca de las desigualdades entre países del norte y sur global en la creación y consumo del arte y la cultura.

Conclusión

En Haití, el tratamiento de la historia nacional siempre ha estado rodeado de polémica. El hecho de que las victorias de los héroes que lucharon contra la esclavitud sean alabadas por el Estado, mientras que la población sigue enfrentándose al hambre, la injusticia y la opresión, no sólo es contradictorio, sino que genera una desconfianza y un descontento hacia las narrativas oficiales que se traduce en la creación de movimientos de protesta opuestos a la memoria histórica que oprime y desplaza las memorias colectivas.

En el caso de Atis Rezistans, el movimiento surge como una continuación de esa lucha contra la opresión física y espiritual, destacando el poder transformador del colectivo que resiste y genera nuevos significados a través del arte. Sus obras, pues, siguen este principio creando arte a partir de la marginalidad y la basura, y abordan y confrontan el legado del pasado con las acciones del presente, siendo *Freedom!* una de las obras que con más fuerza enfatiza estas cuestiones. Esta escultura, entonces, representa la forma en que los artistas haitianos entienden actualmente el legado de resistencia ancestral y es un recordatorio al mundo de su lucha constante contra la injusticia y la opresión.

⁸ Según Ana Lucía Araujo, la conmemoración de la esclavitud en Europa surgió durante la década de 1990, ligada a la conmemoración del Holocausto, la descolonización de África y la presión de colectivos de derechos humanos de personas afrodescendientes, siendo Inglaterra el primer país en reconocer públicamente su papel en el tráfico de esclavos y dirigir eventos conmemorativos, y posteriormente Francia. En este último caso, fue el resultado de la conmemoración del 150 aniversario de la abolición de la esclavitud (2012: 5). Según Moody, debido a que una generación de supervivientes directos del Holocausto estaba envejeciendo y muriendo, comenzaron a proliferar trabajos sobre la memoria en torno al Holocausto, lo que suscitó interés por recordar otros pasados traumáticos, otras víctimas y autores históricos (2020: 11). Traverso, por su parte, menciona que la idea de hacerle “justicia” a la memoria comienza con los juicios de Núremberg (2007: 92) y Huyssen (2003) habla sobre un “boom” de la memoria desde la década de 1980 en Europa, que se caracteriza por la emergencia de museos, memoriales y monumentos sobre sucesos trágicos del pasado, especialmente sobre el Holocausto.

Por sus características, la escultura se sitúa en oposición a los monumentos tradicionales, alineándose con el concepto de contramonumento de James Young, ya que pretende perturbar, provocar y atacar la forma clásica de abordar el pasado y el presente desde la memorialización de la esclavitud. Se presenta como una forma de responder a aquellos monumentos que abordan la esclavitud como un hecho pasado, cerrado, y dentro de una única versión oficial que sitúa las diferentes voces y experiencias fuera del marco de actuación. El hecho de que sea una creación colectiva también apunta a una forma de entender la memoria en comunidad, en la que todas las voces e historias son escuchadas y valoradas, siguiendo el concepto de memoria colectiva que ofrece Maurice Halbwachs, y también va en contra de la pasividad de los monumentos tradicionales y de la asunción de la historia como algo lejano y ajeno, poniendo el tema de la esclavitud como algo aún presente, y dejando que el espectador descubra y cree significados a través del arte.

En conclusión, la escultura se configura como un contramonumento que desafía y ataca al típico monumento que trata el pasado de forma romántica y solemne. Es una forma de resistencia a las representaciones tradicionales de la esclavitud y la libertad, y también a la manera de entender la memoria y el arte en general. Sin embargo, como contramonumento tiene sus limitaciones, debido a que es una obra creada en Haití pero consumida en Europa. Además, al exhibirse permanentemente dentro de un museo de historia y no en uno de arte contemporáneo -por no hablar de que no existe información sobre su recepción en Liverpool-, se dificulta la comprensión de su alcance y de cómo esta escultura ha repercutido en el trabajo del movimiento Atis Rezistans y en el arte de la isla.

Bibliografía

- Aguilar Gil, Y. E. 2018. *¿Nunca más un México sin nosotros?* CIDECI-Unitierra Chiapas.
- Araujo, A. L. 2012. *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*. Routledge.
- Babu, A. M., y Quartucci, G. 1982. "Problemas del desarrollo: ¿Neocolonialismo o desarrollo autosuficiente?" *Estudios de Asia y África*, vol. 17, núm 4 (54): 707-718.
- Benson, L. 2009. "Atis Rezistans: the Place, the Video, the Academy". *Journal of Haitian Studies*, vol. 5, núm 1/2: 358-364.
- Benson, L. 2010. "Trauma and Victory; Absence and Memory in Haitian Art". Pp. 163-182, en Birgit Haehnel y Melanie Ulz (eds.): *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality*. Frank & Timme GmbH.
- Camacho, R. 2018. "Photo Essay: Atis Rezistans: Preserving Haiti's Anticolonial Resistance". *NACLA Report on the Americas*, vol. 50, núm 2: 188-193.
- Durkin, H. 2016. "'The Greatest Monuments on Earth': Richmond Barthé's Memorials to Toussaint Louverture and Jean-Jacques Dessalines". Pp. 184-200, en Celeste-Marie Bernier y Hannah Durkin (eds.): *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*. Liverpool University Press.
- Eugène, A., Romain, E., Gordon, L. 2023. "The Collective Power of Atis Rezistans". *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/collective-power-atis-rezistans>
- Halbwachs, M. 1990. "Espacio y memoria colectiva". *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas de la Universidad de Colima*, vol. 3, núm 9: 11-40.
- Halbwachs, M. y Díaz, A. 1995. "Memoria colectiva y memoria histórica". *Reis*, núm 69: 209-219.
- Huyssen, A. 2003. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.

- Jelin, E. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Levinson, S. 1998. *Written in Stone: Public Monuments in Changing Societies*. Duke University Press.
- Michonneau, S. 2004. "Para una historia social de la memoria: sociedad y conmemoración en Barcelona a finales de siglo XIX". *Spagna Contemporanea. Rivista semestrale di storia, cultura, istituzioni*, núm 25: 113-124.
- Moody, J. 2020. *The Persistence of Memory: Remembering Slavery in Liverpool, "Slaving Capital of the World."* Liverpool University Press.
- Nora, P. 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations*, núm 26: 7-24.
- Nora, P, y Lawrence, D. K. 1996. *Realms of Memory Rethinking the French Past*. Columbia University Press.
- Popkin, J. D. 2011. *A Concise History of the Haitian Revolution*, Vol. 3. John Wiley & Sons.
- Saban, K. 2020. "De la memoria cultural a la transculturación de la memoria: un recorrido teórico". *Revista Chilena de Literatura*, núm 101: 379-404.
- Sánchez González, J. 2017. "Popular Caribbean, Contemporary Caribbean: Current Artistic Practices in Port-Au-Prince, Haiti". *Citas y Sitios*. https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/caribe-popular-caribe-contempor%C3%A1neo-pr%C3%A1cticas-art%C3%ADsticas-actuales-de-o#_ftn9
- Traverso, E. 2007. "Historia y memoria. Notas sobre un debate". Pp. 67-96, en Marina Franco y Florencia Levín (comp.): *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.
- Vendryes, M. R. 2004. "Brothers under the Skin: Richmond Barthé in Haiti". *Journal of Haitian Studies*, vol. 10, núm 2: 116-134.
- Viala, F. 2014. *The Post-Columbus Syndrome. Identities, Cultural Nationalism, and Commemorations in the Caribbean*. Palgrave Macmillan.
- Young, J. 1992. "The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today". *Critical inquiry*, vol.18, núm 2: 267-296.
- Young, J. 2000. "Cuando las piedras hablan". *Revista Puentes*, núm 1: 80-93.

Sitios web

- Atis Rezistans. "ATIS REZISTANS: The Story of the Grand Rue Sculptors". <http://www.atis-rezistans.com/about.php>
- National Museums Liverpool. "*Freedom!* sculpture". <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/freedom-sculpture>
- Ghetto Biennale. <https://ghettobiennale.org/>



Edita:

**Grupo de estudios visuales sobre memoria de la esclavitud, el colonialismo y sus legados
(GEVMECYL). Universidad de Valencia**
<https://ojs.uv.es/index.php/huellas/index>