**Representación de la esclavitud y la libertad en Haití a través de la resistencia:**

**Análisis de la escultura *Freedom!***

Representation of Slavery and Freedom Through Resistance in Haiti:

Analysis of the Sculpture *Freedom!*

Evelyn Susana Amarillas Amaya

Universität Heidelberg

[evelynamarillas@gmail.com](mailto:evelynamarillas@gmail.com)

Am Rohrbach 36 Heidelberg 69126

**Abstract:** Este trabajo analiza la representación de la esclavitud y la libertad en las narrativas históricas nacionales y en el movimiento artístico haitiano Atis Rezistans, 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 APROSIFA, y que desde 2007 forma parte de la exposición permanente del International Slavery Museum en Liverpool. Para tal análisis se utiliza el concepto de contramonumento de James Young, pues la propuesta es que la escultura de los artistas haitianos se opone a las representaciones monumentales tradicionales surgidas desde el discurso oficial que se enmarca dentro de la memoria histórica nacional. Con dicho análisis se propone *Freedom!* como un trabajo artístico contestatario y una alternativa para entender la memoria y la realidad a través de la colectividad y de un espíritu de resistencia plasmado en el ensamblaje y el reciclaje.

**English:** This paper analyzes the representation of slavery and freedom in national historical narratives and in the Haitian artistic movement Atis Rezistans, taking for this purpose the case of the sculpture *Freedom!,* created in 2006 in Port-au-Prince, in a collaborative project of the Atis Rezistans with National Museums Liverpool and APROSIFA, and which since 2007 is part of the permanent exhibition of the International Slavery Museum in Liverpool. For this analysis, James Young's concept of counter-monument is used to propose that the sculpture of Haitian artists opposes the traditional monumental representations arising from the official discourse that is framed within the national historical memory. With this analysis, *Freedom!* is proposed as a contesting artistic work and an alternative to understand memory and reality through collectivity and a spirit of resistance embodied in assemblage and recycling.

**Palabras clave:** Haití, esclavitud, resistencia, memoria histórica, contramonunmento. Haiti, slavery, resistance, historical memory, counter-monument.

**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 APROSIFA, 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 narrativas hegemónicas 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 hegemónicas hegemónicas del Estado, ofrece a través del contramonumento nuevas formas de acercarse a los objetos 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, 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 (Saban, 2020: 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, mas 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). En este sentido, los agentes estatales tienen un papel y un peso central para establecer y elaborar la “historia / memoria oficial”, 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).

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 el discurso oficial. Sin embargo, como señala Elizabeth Jelin, el problema de la narrativa oficial nacional es que tiende a proyectar únicamente la versión de los vencedores, por lo tanto, habrá quienes en la forma de relatos privados de 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 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.

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 hegemónica 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 contramonumentos 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 fijo, 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 obturar 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: 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: 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 (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 despóticos 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 (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 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). También habla de los diferentes monumentos que han sido destruidos o modificados por la población, lo que deja claro que en Haití existe una forma de resistencia a la propaganda política y al intento de control estatal sobre la memorialización.

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 de una manera u otra en la revolución y en el proceso de construcción de la nación que siguió (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 arcaicas y lejanas para la mayoría de los haitianos, y aunque algunos de los monumentos tradicionales aún permanecen en el espacio público, es evidente la conciencia del poder de la representación y la necesidad de contra-narrativas que ofrezcan nuevos significados.

**Atis Rezistans y la escultura *Freedom!***

En Haití el instinto de supervivencia es más fuerte que cualquier preocupación estética. 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, afectando la forma en que los haitianos se relacionan con su realidad, y siguiendo dinámicas coloniales que oprimen las subjetividades de los individuos. 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.

La mayoría de 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, 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, André Eugène, Frantz (Guyodo) Jacques y Jean-Hérard Céleur 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 coloniales 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. Una de las más importantes ha sido la colaboración entre el renombrado artista haitiano Mario Benjamin y Eugène, Céleur y Guyodo, de Atis Rezistans, en el marco de un encargo de National Museums Liverpool y la Asociación para la Promoción de la Salud Integral de la Familia, APROSIFA. 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 finalmente formar parte de la colección permanente del International Slavery Museum en 2007.

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

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 museo, 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.



Figura 2. Detalle de la escultura *Freedom!* Imagen extraída del sitio web oficial del International Slavery Museum en marzo de 2021.

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. Desde su construcción 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. Dado su carácter desordenado, 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 escultura 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. 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 la vida, y la extienden y comparten con el resto del mundo que tal vez conoce poco sobre Haití y los problemas a los que se enfrenta hoy en día. En lugar de proponer un arte que siga las narrativas románticas y las figuras heroicas individuales, 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 se contrapone a la solemne y ajena figura monumental del monumento tradicional, que deja al espectador en la pasividad y la distancia.

La escultura, además, al estar indudablemente vinculada al doloroso pasado colonial y a las nuevas formas de entender la esclavitud, se configura como una aproximación diferente a la memoria en el espacio. A diferencia del monumento oficial que trabaja con la historia 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 sigue vigente y aún afecta al presente, por lo que se confronta y critica la forma de entender los relatos oficiales de la historia 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 del daño o actuando como una especie de conmemoración de las víctimas de una tragedia. 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.

**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 luchando contra el 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.

Por sus características, la escultura se sitúa en oposición a los monumentos tradicionales, alineándose con el concepto de contramonumento, 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, 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 forma de entender la memoria y el arte en general. Sin embargo, sería necesario analizar el alcance y las limitaciones de una obra creada en Haití pero consumida en Europa, y cómo esto ha repercutido en el trabajo del movimiento Atis Rezistans y en el arte de la isla.

**Bibliografía**

Benson, L. (2010). “Trauma and Victory; Absence and Memory in Haitian Art”. *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality*, 163–182.

-(2009). “Atis Rezistans: the Place, the Video, the Academy”. *Journal of Haitian Studies*, 15(1/2), 358–364.

Camacho, R. (2018). “Photo Essay: Atis Rezistans: Preserving Haiti’s Anticolonial Resistance”. *NACLA Report on the Americas*, 50(2), 188–193.

Durkin, H. (2016). “‘The Greatest Monuments on Earth’: Richmond Barthé’s Memorials to Toussaint Louverture and Jean-Jacques Dessalines”. *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*, 184–200.

Halbwachs, M. & Díaz, A. (1995). “Memoria colectiva y memoria histórica”. *Reis*, (69), 209–219. doi:10.2307/40183784

-(1990). “Espacio y memoria colectiva”. *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas de la Universidad de Colima*, (9), 11–40.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España.

Levinson, S. (1998). *Written in Stone: Public Monuments in Changing Societies*. Duke University Press.

Nietzsche, F. (1997). *Nietzsche: Untimely Meditations*. Cambridge University Press.

Nora, P. (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*, (26), 7-24. doi:10.2307/2928520

Nora, P, & 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*, (101), 379–404.

Sánchez González, J. (2017). “Popular Caribbean, Contemporary Caribbean: Current Artistic Practices in Port-Au-Prince, Haiti”. *Citas y Sitios* [Blog]. Retrieved from https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/caribe-popular-caribe-contempor%C3%A1neo-pr%C3%A1cticas-art%C3%ADsticas-actuales-de-0#\_ftn9

Vendryes, M. R. (2004). “Brothers under the Skin: Richmond Barthé in Haiti”*. Journal of Haitian Studies*, 116–134.

Young, J. (2000). “Cuando las piedras hablan”. *Revista Puentes*, 1(1), 80–93.

-(1992). “The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today”. *Critical inquiry*, 18(2), 267–296. doi:10.1086/448632

**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