

Memorias residuales. Reflexiones en torno a trabajos de memoria posesclavista en la obra de María Magdalena Campos Pons y de Beatriz Berrocal

Adriana López-Labourdette

Universität Bern

*Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar.
La noche, no puedo recordarla.
Ni el mismo océano podrá recordarla*

—Nancy Morejón

Memoria postraumática y memoria in-soportable

La travesía, la noche, la espuma, el océano... Pero sobre todo se impone aquí ese recordar imposible y a la vez urgente, que viene desde generaciones ya desaparecidas y persiste hasta hoy como un trauma en sordina, acompañado por la voluntad de contar lo inenarrable.

Estos son versos—en el epígrafe—de “Mujer negra”, conocido poema de la autora cubana Nancy Morejón, una de las voces más prolíficas dentro del marco caribeño de las narrativas mnemónicas de la esclavitud. Sus versos, como se ha anotado, retoman la tradición decimonónica del barco negrero—desde Heinrich Heine y su “Barco de esclavos” hasta el conocido cuadro de Joseph Mallord William Turner, “Negreros lanzan por la borda los muertos y los débiles—un tifón se aproxima” o *El barco de esclavos. Una historia humana*, de Markus Rediker—para hacer

del océano un “lugar de memoria”¹. Sin embargo, esa memoria traumática y a la vez fundacional (LaCapra 101), que irrumpe en toda su paradoja al principio del poema, tiene como dispositivo único el mar, soporte inasible donde lo haya, medio que oxida, corroe, desintegra. Archivo entonces no tanto en el sentido foucaultiano de un “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (Foucault 221), sino más bien como sistema de lo des-dicho, de lo inasible, de lo no recuperable. De esta suerte, la memoria propuesta por el poema para recordar el trauma esclavista trabaja con despojos y restos; propone un archivo residual que se exime de la fijación, de la estabilidad y de la accesibilidad que caracteriza los soportes de memoria que conocemos. Lo que la poeta cubana pone en juego entonces es una *memoria in-soportable*², y al mismo tiempo “una memoria que obliga”—según el término de Ineke Phaf-Rheinberger (2011)³. Hay un imperativo de recordar, pero al mismo tiempo no hay acceso posible al pasado esclavista, no hay archivo que funcione y garantice la inteligibilidad del trauma.

Memorias residuales

Esta idea de una memoria in-soportable encuentra un eco sumamente productivo en la noción de “estorbo de memoria” desarrollada por William John Mitchell (1995). En su análisis de *Vida de un esclavo americano contada por él mismo* (Frederick Douglas, 1845), un texto fundacional en las narrativas mnemónicas esclavistas, Mitchell propone entender la esclavitud como un “estorbo de memoria”, que crea vacíos y hace imposible la recuperación—en forma de trama—de un pasado. Si partimos del concepto de memoria en tanto narración (Ricoeur), podemos entender el trauma como la relación aporética entre representación y afecto, como la herida literal en una historia dislocada, que suspende continuamente su enunciabilidad (Caruth 5). Asumir entonces el trauma esclavista como disrupción, aceptar ese giro propuesto por Mitchell, supone atender a los vacíos y las fisuras mnemónicas. La imposibilidad de encontrar un soporte adecuado para

¹ Siguiendo la relectura de Aleida Assmann (2004) al famoso concepto de Pierre Nora, los lugares de memoria”, son lugares materiales, de acumulación de restos e informaciones, que han sido cargados de una carga semiótica con respecto al pasado y son activados constantemente por la experiencia mnemónica. Al ser al mismo tiempo *topoi* y medio, el lugar de memoria produce sentidos y los almacena.

² Remito a la introducción al volumen *Des/memorias. Culturas y prácticas mnemónicas en América Latina y el Caribe*, editado por Adriana López-Labourdette, Silvia Spitta y Valeria Wagner (2016).

³ En su estudio de la lírica de Nancy Morejón, Ineke Phaf-Rheinberger retoma las reflexiones de Cheryl Finley (2004) sobre el concepto de *Black Atlantic*, propuesto por Paul Gilroy (1993). Su atención se detiene en el papel del imaginario oceánico y su ícono movedido como lazo entre el pasado y el presente. Nancy Morejón, así Phaf-Rheinberger, responde de este modo a un compromiso de recuperación de la memoria esclavista, como vía para revisar críticamente las bases de la cultura nacional.

esa memoria ahuecada, que solo puede ser pensada como estorbo, nos invita a percibir el trabajo mnésico a partir ya no de lo que conocemos o podemos llegar a conocer sobre la esclavitud, con miras a restituir un sentido, sino a partir de aquello que se escapa, a partir de lo que nunca llegaremos a saber, sin que por ello ese saber ahuecado deje de hacerse presente, dolorosamente presente.

Lo que me interesa esbozar en lo que sigue, a través del análisis de algunas piezas de la artista cubano-americana María Magdalena Campos Pons⁴ y de la novela *Memorias de Lucila: una esclava rebelde* (1996), de la puertorriqueña Beatriz Berrocal, se desprende directamente de las cuestiones esbozadas a partir del poema de Morejón y de las reflexiones de Mitchell: a saber, los soportes de memoria esclavista y la imposibilidad de dicho trabajo mnésico en términos de (re)construcción de una narración. ¿Cuáles son los recursos estéticos que se utilizan para abordar esta memoria in-soportable? ¿Qué dispositivos crean y a la vez desfondan estas prácticas culturales? ¿Qué lugares y tiempos de memoria generan estas prácticas estéticas? ¿De qué forma dan continuidad a la tradición documental en torno a la esclavitud, y cómo al mismo tiempo se resisten a ellas, las desencajan?

Siguiendo los caminos que estos interrogantes abren, me gustaría llamar la atención—en las artes visuales y en las literaturas caribeñas—sobre ciertos procesos que trabajan a partir de la acumulación de restos y retazos, modulando una red particular de espacios de memoria y tiempos/anacronismos. Estas memorias, propongo, más que tomar forma de narración o de recuperación se presentan como pulsión, como presencia, como resistencias. Mirados sobre el fondo de un entrecruzamiento entre materialidades residuales, por un lado, y prácticas de (an)archivo, por otro, dichos trabajos de memoria advierten de un desplazamiento de la documentación a la arqueología, de la narración a la presencia, de la ordenación al caos. Como veremos, las instalaciones multimediales de Campos Pons, desde las artes visuales, y la novela *Memorias de Lucila*, de Berrocal, desde la literatura, llevan adelante diversas formas de narrativas arqueológicas a partir de restos y remanentes, sin llegar a resolverse en historias de continuidades, en reconstrucción y/o restitución de un pasado.

Se trata de dos artistas, por demás, situadas en polos opuestos en el panorama cultural del Caribe y sus diásporas. Mientras la artista cubano-americana produce y es recepcionada fundamentalmente desde el ámbito artístico norteamericano, imbuido de una conciencia racial marcada y explícita, Beatriz Berrocal reside y publica en Puerto Rico, ubicándose en la periferia de los estudios

⁴ Agradezco a María Magdalena Campos Pons la sugerente e intensa conversación/entrevista en 2015, en el marco del congreso “Reshaping (g)local dynamics of the Caribbean”, Hanover, 14-17 (October 2015).

mnemónicos posesclavistas. Campos-Pons se ha insertado, desde sus primeras piezas producidas en Cuba en los años ochenta y hasta sus famosas instalaciones en los museos más importantes de EEUU y Europa, en una suerte de estética activista afrodescendiente, y constituye hoy una de las figuras más reconocidas de la diáspora cubana en EEUU. Berrocal, por su parte, es no solo una escritora tardía, sino que igualmente pertenece a un “canon menor”. Allí donde Campos Pons goza de una particular atención desde la academia norteamericana, enfocada productivamente al precisado tema de la esclavitud, Beatriz Berrocal parecería permanecer en la sombra, no solo de la ciudad letrada puertorriqueña, sino también de las luchas de las comunidades afrodescendientes. Ponerlas en relación permite revisitar sus obras y leerlas en diálogo. Permite también contrarrestar el peligro, por un lado, de convertir a Campos-Pons en una figura reificada—e indirectamente silenciada—por el mercado del arte, y, por el otro, de ignorar el sugerente trabajo de otras artistas menos atendidas en el campo de los trabajos mnemónicos, como es el caso de Berrocal. El siguiente ensayo es consciente del papel primordial que juegan los públicos y los lugares hacia y desde los que hablan estas artistas. Lugares y públicos que, en los casos que nos ocupan, las ubican en posiciones diferentes al interior, por un lado, de las luchas identitarias, y, por el otro, del mercado literarios y cultural.

Memorias posesclavistas en el Caribe y sus diásporas

Un doble marco encuadra mis reflexiones: primero, la escasez y dispersión de los estudios mnemónicos en torno a la esclavitud, tanto desde las antiguas metrópolis colonizadoras como en las naciones caribeñas implicadas (Chivaillon). La presencia obstinada de estas memorias como relato estructurador de los grupos afirmativos de afrodescendientes responde, siguiendo la propuesta de Laó Montes⁵, a un cuarto ciclo de la raza. Resurgir que, en el Caribe, se ubica por un lado en ciertas políticas estatales de memoria y que está tensionado, por otro, entre una toma de “conciencia de raza” y un *ethos* colectivo en diferentes grupos afirmativos (Testa, Miranda Robles). A ello se suma la coincidencia con la oficialización de la memoria de la esclavitud y una suerte de ocultamiento indirecto del trauma

⁵ Según Laó Montes (2011) este cuarto ciclo comenzaría a finales de los ochenta y principios de los noventa y se extendería hasta hoy. En él se da el entrecruzamiento de movimientos sociales de afrodescendientes, de políticas de reconocimiento racial del Estado y de actores transnacionales. De modo que en esta etapa, recortada sobre el trasfondo de una desilusión general frente a las políticas neoliberales y los proyectos de la izquierda, los movimientos afroamericanos se separan de la cobertura anterior de partidos políticos de izquierda para reafirmarse en tanto comunidades multiétnicas, campesinas, sindicales, etc.

esclavista bajo el manto, en apariencia más memorable—en el doble sentido de la palabra: recordable y prestigioso—de la abolición (Flores Collazo, Godreau).

Si nos acercamos a dichos “trabajos de memoria”—para retomar el término acuñado por Jelin, insistiendo en una conciencia y necesidad de dicha labor—nos percataremos además de una clara diferencia entre el Caribe hispano, el Caribe francés y el Caribe inglés. Diferencias que están en vínculo directo con las respectivas ex-metrópolis coloniales y su voluntad—o ausencia de voluntad—memorialística respecto a su propio pasado esclavista. Según las diferentes “modalidades de decolonización” (Price), vemos emerger políticas de la memoria en las que los unos exigen el reconocimiento, siquiera simbólico, y los otros lo desvalorizan, otorgándole o no sentido y atención⁶. A esta construcción multiplicada de la memoria (Chivaillon) en el Caribe, se suman, al interior del Caribe hispano, las diferentes políticas y prácticas de memoria, que vienen a estar atravesadas también por la cuestión de la raza, y por un imaginario que pretende controlar y/o velar—desde el ya viejo discurso del blanqueamiento—los componentes “negros” de la cultura. Como sabemos, las cuestiones de etnicidad—y particularmente, de negritud—han tenido en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana un desarrollo interrelacionado y al mismo tiempo divergente. Al abordar dos artistas situadas en puntos diferentes en términos de discursos, prácticas mnemónicas y recepción este ensayo pretende poner en tensión espacios disímiles y llamar la atención tanto sobre sus consonancias como sobre sus disparidades.

En todo caso, el mapa heterogéneo de trabajos de memoria (pos)esclavista en el Caribe y sus diásporas enmarcan las reflexiones que siguen a continuación y apuntan a un aspecto en cierto modo paradójico: si, por un lado, dicha heterogeneidad obliga a localizar cuidadosamente los lugares de enunciación de los trabajos de memoria (pos)esclavista, por otro lado, la exigencia de universalización y descentramiento de dichas memorias apunta a su deslocalización. Esa tensión entre hacer del trauma una cuestión universal, de la que todos somos portadores, y hacer del trauma la base de una identidad colectiva diferente a otras colectividades, no es algo exclusivo de estos grupos, sino que toca uno de los núcleos más controvertidos de estas pugnas por el reconocimiento y la justicia.

⁶ Allí, por ejemplo, donde Jamaica abierta y enfáticamente exigía una política de compensaciones económicas por parte del gobierno británico, en consonancia con la fundación en Londres de Africa Reparations Movements (fundado en el 2000), Francia oficialmente reconocía la trata como “crimen contra la humanidad” y su responsabilidad en ella. Martinica llevaba adelante una—problemática (Cottias)—política patrimonial, que incluía, entre otras formas conmemorativas, la exposición “150 años de abolición—1848-1998”, mientras en Cuba el gobierno insistía en la eliminación por decreto del racismo, desentendiéndose de las urgentes discusiones acerca de su propio legado esclavista.

Ahora bien, más allá de las políticas y prácticas mnemónicas de las diferentes naciones caribeñas resulta innegable que en los últimos años se ha venido desarrollando un sugerente “giro poscolonial” dentro de los llamados *Memory Studies*. Las siguientes reflexiones se sitúan precisamente aquí y están dirigidas a continuar el debate iniciado por autores como Michael Rothberg (2009), Natalie Menas (2006 y 2009) y Ann Laura Stoler (2013) entre otros, en su empeño por descentrar los estudios de memoria y poner al trauma colonial en la base de las violencias y las desigualdades del presente. En la propuesta de “memorias transdireccionales”, de Michael Rothberg, en la idea de lo “untimely” de Natalie Melas o en la noción de “imperial debris” y la de “ruination” de Ann Stoler reemergen una serie de nociones centrales en el pensamiento poscolonial caribeño, releídas ahora en el marco de los estudios mnemónicos. Ellos invitan a repensar el trauma y los trabajos de memoria desde, primero, las memorias de la esclavitud, desviando la atención centrada en el Holocausto como paradigma primero—y excepcional—del trauma histórico, para reubicarlo en su relación con los traumas coloniales. Asimismo, ellos llaman la atención sobre una larga tradición cultural caribeña en torno a trabajos de memoria postraumática, narración y representación.

María Magdalena Campos-Pons: la construcción de mnemotopos de la esclavitud

María Magdalena Campos-Pons, artista multimedial de origen cubano y radicada en EEUU, es hoy internacionalmente reconocida como una de las figuras claves del arte pan-afroamericano, poniendo en juego una “imaginación diaspórica” (Enwezor 2007), que excede y suspende las fronteras nacionales. Sus instalaciones y performances giran en torno a la construcción de archivos residuales: familiares, raciales, diaspóricos, femeninos (Fig. 1, 2 y 3). Objetos que se acumulan, colecciones de materias dispares y a la vez íntimamente cercanas: madera, papel, pelo, cristal, resina, tela. La artista presta particular atención a lo sensitivo de la materia con la que trabaja, articulando una relación íntima entre materialidades, afectos y aquellos valores históricos, políticos y económicos que dichas materialidades (so)portan. “I want the materials to become a significant part of the construction of the work”, afirma la artista en una entrevista con Lynne Bell (Campos-Pons/Bell, 35).

En sus piezas, no solo se crea un espacio particular de la experiencia mnemónica, un mnemotopos íntimo, sino que los objetos presentados acumulan temporalidades diferentes, desprendiéndose de la linealidad del tiempo y de una

posible causalidad. En estos anacronismos aflora la memoria ahuecada de la esclavitud, emerge ese estorbo de memoria en tanto ruptura del tiempo histórico.



Fig. 1, 2 y 3: De las dos aguas, 2007; Every Thing is Separated by Water, 1994; Spoken Softly with Mama, 1998.

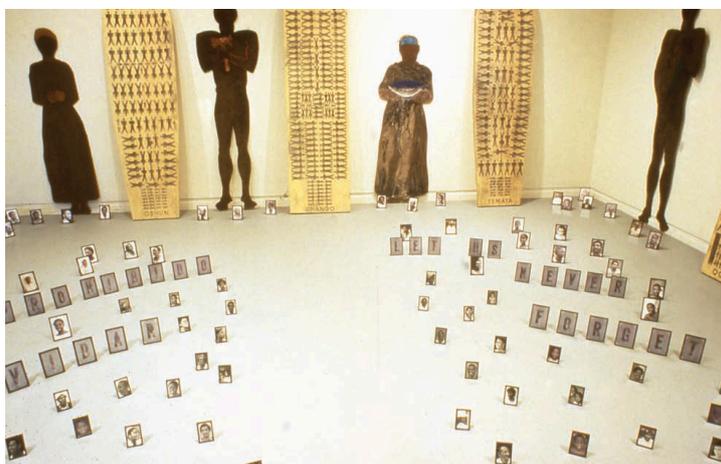
La clave para acercarse a este acontecimiento del pasado no se encuentra solo en el pasado mismo, sino también en su pulsión en el presente. La materialidad de los restos, al estar atravesada por las varias temporalidades, se deshace de la eucronía de la historia (del arte) e impone un “cronomestizaje”⁷, donde lo residual se hace polisémico y marca un acercamiento pluritemporal al pasado colonial y su incidencia en las sociedades contemporáneas.

En una conversación en Hanover en 2015, la artista cubano-americana se refería a su infancia en La vega, un antiguo central azucarero en la provincia de

⁷ Cfr. (Wood 24-25): “El cronomestizaje del Caribe se explica al desmontar sobre el eje del tiempo natural otros en simultaneidad: el tiempo etnohistórico caribe con sus desfasajes en relación con la llamada historia universal; el tiempo etnohistórico con su interacción de lapsos históricos diferenciados debido a procesos migratorios sucesivos; el tiempo histórico artístico que se orienta al distinguir aspectos genéticos y funcionales de la región. Este último es un tiempo esencial para el discurso de la historia del arte, al valorar de producciones artísticas cuyos fines práctico-utilitarios o mítico-rituales inciden en su desarrollo e influyen, tanto en lo morfológico como en lo conceptual, en ciertas formas de apropiación artística contemporánea”.

Matanzas, Cuba, como comienzo de sus trabajos de memoria⁸. Este dato, que pudiera parecer irrelevante por anecdótico, apunta a una experiencia mnemónica doble: la de haber vivido en el espacio lleno de restos de las antiguas plantaciones (lo que queda de los ingenios y barracones) y la de haber escuchado, de boca de los descendientes directos de los esclavos que trabajaban en ese ingenio, disímiles relatos.

Si bien la permanencia de los restos de relatos y materiales, que la artista declara como experiencia fundacional de su vida, reaparece una y otra vez en su producción artística, me gustaría centrarme aquí en una *The Seven Powers Come by the Sea*, pues en ella se pone paradigmáticamente en escena una preocupación por los residuos de la esclavitud, por su materialidad y su permanencia al interior de una cultura diaspórica.



The Seven Powers Come by the Sea, 1992.

La pieza combina instalación y performance, y fue expuesta por primera vez en 1992, en el marco de la exposición *Ways to See: New Art from Massachusetts*, en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston. El título alude al Pasaje del medio, pero, al contrario de una buena parte de las narrativas posesclavistas y también del sentimiento de pérdida que reina en el poema de Nancy Morejón, la travesía y el barco no aparecen como desaparición y privación, sino como resistencia, como potencialización. El drama de Morejón recobra en Campos Pons un tono celebratorio. Los “poderes” aludidos se refieren al panteón yoruba, como una carga religiosa y cultural que llega fortalecida al otro lado del Atlántico y para

⁸ También al referirse a la pieza *History of People Who Were Not Heroes: Growing up in a Slave Barrack*, Campos Pons hace alusión a esta experiencia personal: “It talks about experiences that are peculiar to my family but it is also a model for the large black experience in Cuba, where descendant of slaves are still living in a place connected with slavery. [...] The small apartment we lived in [in La Vega] was the very place where my great-great-grandpa had lives when he was brought as a slave to Cuba from Nigeria” (Campos Pons / Bell 34).

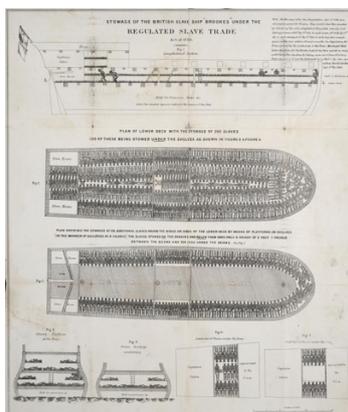
la que la artista en la performance funge como mediadora y como activadora: “from the sea came the slavery and tragedy, but seven powers came with them” (Campos Pons/Harris).

La apelación a la resistencia, y no solo al dolor de la trata, está en consonancia con uno de los más lúcidos aportes a la cuestión de la memoria colonial del Caribe. Se trata de la noción de traza, propuesta por Édouard Glissant en *Introducción a una poética de lo diverso*. Al analizar los modos en que las culturas africanas han ido contaminando las culturas coloniales, Glissant propone una forma particular de memoria, que se basa en las huellas o trazas de algo que quedó atrás. Estos rastros, sugiere Glissant, funcionan como índices en dos sentidos: primero, son signos de la pérdida, elementos indiciarios de todo aquello que se perdió en el Pasaje del medio. Al mismo tiempo, son evidencia de la irreductible fuerza de ese pasado, de su resistencia, de su constancia en formas resbaladizas y veladas en el presente. Esa memoria del rastro es opaca, “desorden de lo insondable”, de “alianza ajena al sistema”, en la que lo fragmentado cobra materialidad sin volverse dominador, sistemático o autoritario. A partir de aquí, a los “pensamientos de sistema”/”sistema de pensamiento” Glissant contrapone un sistema de no-pensamiento (sistema del rastro), “caracterizado por la intuición, la fragilidad, la ambigüedad, en concordancia con la extraordinaria complejidad y con la extraordinaria multiplicidad de dimensiones del mundo en que vivimos” (Glissant 2002: 72). *The Seven Powers* pone en escena un sistema de rastros y restos frágiles, desordenados y ambiguos que al tiempo que cumplen con el deber de memoria, se separan de aquella narración coherente y causal que podría llevar a la superación del trauma y a falsas exoneraciones. En este sentido, los restos constituyen un medio de acusación, pero también un dispositivo de empoderamiento.

Como en otras ocasiones, Campos Pons hace uso aquí de la instalación como un medio que, a partir de la disposición de materialidades y objetos disímiles crea un espacio de la experiencia, una “situational experience formation” (Ring Petersen 2015: 19). Dicho espacio o escena de la memoria apunta hacia cierta política memorialística del espectador, en la que este actúa, elige los focos de atención, percibe y se inserta en procesos de rememoración a través de la experiencia intelectual y sinestética.

En el caso de *The Seven Powers* se unen cuatro elementos, puestos en función de la memoria posesclavista: las tablas de madera, las figuras de tamaño humano entre las tablas, las pequeñas fotografías y letras enmarcadas y dispersas por el suelo, y por último, el cuerpo de la artista misma durante el performance. Las tablas recostadas a la pared reproducen las representaciones más conocidas del orden de

los esclavos en la barriga de los barcos negreros y traen consigo toda una historia de pasajes, transferencias y desplazamientos.



Stowage of the British slave ship Brookes under the regulated Slave Trade Act of 1788 (Library of Congress)



The Seven Powers Come by the Sea, 1992. María Magdalena Campos Pons, 1992. Instituto de Arte Contemporáneo, Boston.

En su emblemático texto sobre el Atlántico negro, Gilroy enfatiza en la centralidad de estas naves como espacio micro-político y micro-cultural en movimiento, que invoca por un lado a la maquinaria esclavista y por otro, a todo un sistema de circulación de saberes, prácticas y relatos⁹. Recordemos que la imagen de la distribución de los esclavos en los barcos negreros, reproducidas en las tablas, fue publicada por la *Society for Effecting The Abolition of the Slave Trade* con miras a documentar gráficamente el horror de la esclavitud y promover su abolición. Fueron en su momento, documento de acusación, evidencia de un crimen. En ellas

⁹ Cfr. Gilroy: “The image of the ship—a living, micro-cultural, micro-political system in motion—is especially important for historical and theoretical reasons [...]. Ships immediately focus attention on the middle passage, on the various projects for redemptive return to an African homeland, on the circulation of ideas and activities as well as the movement of key cultural and political artefacts: tracts, books, gramophone records, and choirs” (4).

llama la atención la voluntad de precisión y el orden riguroso en claro contraste con el horror de aquello que representan, en términos históricos y culturales.

En la pieza de Campos Pons la inclusión de este documento “reconocible” da a la pieza un carácter documental, que se entrelaza con toda la “otra” historia, más personal, más íntima¹⁰. Sin embargo, la pieza reacomoda el documento. No solo la inscripción del nombre de las deidades (Yemayá, Changó, Oshún, Obatalá, Ogún, Eshú y Osain) en la parte inferior de cada tabla lo resemantiza, también el tamaño de la reproducción en madera aporta nuevos significados. Llevado a escala casi humana, el barco es despojado de sus dimensiones y de ese simbolismo que hacía de él un gigante que se lo tragaba todo, incluso el habla y la memoria (Luis, Mintz / Price). El material usado—la madera—funciona además como vínculo material entre el barco y su representación, abriendo una imaginación metonímica en la que coinciden el pasado esclavista y el presente de la interacción con la pieza. Las tablas, en tanto documento resignificado, se convierten en soportes de una memoria desplazada, y ahora reapropiada. En este orden de cosas, resulta sugerente la relación que propone la misma artista entre el régimen de espacialidad de estas representaciones, y un *hardship* de memoria¹¹. Pero al mismo tiempo, la forma y color de esas tablas aluden a las tapias de un cementerio, otro clásico lugar de memoria, un más allá en el que las figuras oscuras, las siete deidades orishas que las acompañan en la pieza de Campos Pons, aparecen como guardianes.

Esas deidades-guardianes, en tonos sombríos, pero con marcadas diferencias cromáticas, han sido extraídas del altar sincrético para adoptar semblanza humana, y conectar así directamente con la artista en su performance y, a través de esta, con el público. Valga apuntar que la representación clásica de los orishas se da a través del panteón católico (Yemayá y la Virgen de Regla, Oshún y Caridad del Cobre, etc.) y que dichas prácticas sincréticas—correspondientes a lo que Bhabha entiende bajo *mimicry* para las culturas subalternas—constituyen una de

¹⁰ Finley llama la atención sobre el hecho de que esta instalación no es la primera instalación que recurre a la conocida imagen de los barcos. “The Seven Powers Come by the Sea was not the first installation in which Campos-Pons chose the slave ship icon as the leading in her work; it draws on an early installation, *Tra...*, conceived in Canada while she was on a painting at the Banff Centre for the Arts in Alberta from 1990 to 1991. [...] Combining photographic portraits printed on canvas of three generations of Afro-Cubans from Matanzas with their testimonies etched in marble, the installation emphasizes the remaining legacies of slavery in Cuba, especially for people of African descent” (Finley 106s)

¹¹ “When I did this work, I found an illustration of the bottom of slave ships. I was interested in how the bodies of the slaves were distributed in the ship. It’s poignant—that illustration of the actual bottom of the ship—there is such beauty in that awful thing. It was like looking at a computer hardship. It’s mathematically distributed, absolutely, with a total sense of saving space [on the part of the slave owners]—more money with little room. And I was struck with that, but also I was struck with the pattern. And this was why I decided to do the carving in the plank with this pattern” (Campos Pons/Wong 29).

las estrategias de vaciamiento de las estructuras hegemónicas, de protección de la propia identidad y de resistencia ante los poderes coloniales. Los guardianes en la pieza de Campos Pons se convierten en mediadores entre pasado y presente, pero también en vínculos memorialísticos entre la representación del barco (el documento) y el cuerpo de la artista. Son arcontes, pero no tanto como figuras de un poder topo-nomológico del archivo que aseguran la consignación y unificación de los signos (Derrida 10-15), sino guardianes de un vacío, una tachadura, una violencia al interior de este.

El cúmulo de medios diferentes de memoria (tablas, figuras de los orishas, fotografías y letras enmarcadas) que se dan encuentro en esta pieza de Campos Pons, la alinean con lo que se ha dado a llamar “fiebre de archivo” (Enwezor 2008), “obras que comparten un proceso similar de manufactura o factoría, donde la recolección de imágenes y objetos, textos e informaciones, registros fotográficos o audiovisuales así como su montaje y su organización diversa ocupan un lugar medular” (Tello 126). Su función es tornar físicamente presente todo aquello que se ha perdido o ha sido desplazado de los archivos hegemónicos. El resultado de estos “desarreglos del archivo” (Tello) es una espacialidad no jerárquica, una atención a lo vivencial, y a todo aquello que desborda los soportes de memoria y tensiona el poder arcóntico del archivo.

Por otra parte, los guardianes de *The Seven Powers* velan por esa memoria deshecha que se hace presente a través de los retratos dispersos por el suelo. He aquí también un trabajo con la memoria como documento, en este caso con la fotografía, tradicionalmente pensada como condición de huella en su estatus documental (Barthes). No cabe duda de que en la pieza de Campos Pons los retratos de rostros de personas negras, fungen en su noema de “esto ha sido”, como estrategias de presentación, pero también como dispositivo afectivo. Aquí se hacen presentes los sujetos traumatizados, la comunidad rememorante. Pero, paralelamente, al hacerla presente, enmarcados los rostros y puestos en forma de altar, la instalación inserta un elemento íntimo y familiar, cuyo orden sobre el suelo confiere al conjunto un matiz sagrado. El espectador se mueve entre imagen-documento, imagen-amuleto e imagen-archivo. Hay además una contigüidad entre imagen fotográfica y texto igualmente reveladora. Las letras, enmarcadas al igual que las fotografías, conforman juntas un texto que solo cobra sentido al ser percibidas en su conjunto: “prohibido olvidar” / “Let us never forget”. El doble texto, que, además, difiere en ambas versiones, es parte de una doble voz, de un espacio transcultural que la artista ha reconocido como expreso sentido de toda su obra (Campos Pons/Bell 38).



Detalle, *The Seven Powers Come by the Sea*, 1992. María Magdalena Campos Pons, 1992, Instituto de Arte Contemporáneo, Boston.

Por último, la convergencia de los dos componentes de la pieza—instalación y performance—abre nuevos horizontes de significados. Por un lado, la creación de un lugar de intencionalidad (Jones), crucial en toda instalación, hace del espacio expositivo un lugar de memoria y ofrece al público una interacción directa con los restos dispersos y resemantizados de esa memoria. El performance, por otro lado, pone en el centro el cuerpo; hace de él un medio de memoria, que, aunque inestable, promueve el paso de la representación hacia la pulsión, y de ahí, hacia los afectos.



La parte performática de la pieza ponía a la artista, descalza y ataviada con un largo vestido blanco en el centro de la instalación. En los 45 minutos de pie, en silencio, el cuerpo “marcado” por números blancos inscritos con tiza sobre su piel negra va cobrando presencia y con ella, significados. En su cuello y sus manos, convertidos en soporte vivo pero efímero de memoria, están escritos números dispares que parecen cifrar al número de vidas perdidas, el número de ganancias de las empresas navieras, el número de personas transportadas, el número de esclavos, etc. Números, estadísticas, control...confundidos y sin referencias precisas, que dialogan con y hacen explotar la rigurosidad del orden de los barcos. Otra lectura,

sin embargo, se insinúa si nos centramos en la performática de la “artista-santera” como la llama Flora González (2000). Por un lado, la pieza retomaría y reforzaría el vínculo con los rituales de la santería, basados precisamente en la conexión encarnada entre los presentes (aquí el público) y los ancestros. Por otra parte, más que de tiza sobre pizarrón/cuerpo, podría tratarse de cascarilla, polvo blanco, mezcla de cáscara de huevo y agua bendita, utilizada comúnmente en las ceremonias afrocubanas para marcar el cuerpo y protegerlo. Leída desde aquí, la protección de la cascarilla, así como la reencarnación del pasado y de la memoria, constituirían un acto de empoderamiento.

Contar / acumular restos: Memorias de Lucila de Beatriz Berrocal

Como apuntaba antes, desde la década del noventa vienen apareciendo en el ámbito literario, en paralelo a lo ocurrido en el espacio de las artes visuales, un grupo de textos en los que por un lado se da continuación a la larga tradición de escritura autobiográfica de mujeres y hombres provenientes de África y sus descendientes (lo que se ha dado a llamar “narrativa de la esclavitud”, Rivera Casellas), al tiempo que se marca un distanciamiento frente a ellas, una suerte de suspensión de las prerrogativas de documentación y recuperación del pasado esclavista. En dichos textos, en consonancia con los trabajos de archivo de las artes plásticas, se da un giro crucial: de la linealidad de la historia hacia un tiempo fuera del tiempo, de la recuperación de la memoria a la reflexión sobre las formas en que han sido mediadas y organizadas esas memorias. Lo que estos textos narran no es solo una trama, una historia recordada. En su acumulación y su desorden, ellos marcan vacíos y fisuras, de los que los restos funcionan como índices desencajados.

Memorias de Lucila, publicada en 1996, constituye la primera novela de Beatriz Berrocal por la que fue galardonada (tercer lugar) en el Certamen de Literatura y Periodismo del Ateneo Puertorriqueño en 1997. Berrocal, profesora emérita de La Universidad de Puerto Rico, había sido conocida sobre todo por su obra lírica, que venía publicándose en revistas locales, y por su labor docente y crítica. Dicha obra poética venía ya marcando un camino que la novela condensa: herencias coloniales, figuras femeninas, conformación de la nación puertorriqueña, etc.

La novela relata en primera persona y a través de una serie de viñetas, la vida de Lucila, una esclava que ha participado en una sublevación y que se encuentra ahora, en el momento de la escritura, esperando el resultado de una apelación legal frente a la (falsa) acusación de asesinato. Las viñetas, sin una explícita relación entre sí, están organizadas cronológicamente armando un clásico relato de vida, que va

desde la niñez hasta el momento de la escritura, creando un vínculo entre sujeto de la experiencia esclavista y sujeto de la escritura/memoria. Junto al relato autobiográfico, la novela retoma un tópico muy socorrido dentro de la literatura: la confesión. Con ello, el horizonte en el cual se enmarca la historia es el horizonte de la muerte, y lo que aparece ligado a ella: la sublevación, la resistencia, la rebeldía explicitada en el título. Pero la confesión también parte de la confusión de los sentidos y se dirige a un tiempo que no puede ser recuperado, que no puede ser “relatado”, si no es a partir de pulsiones de memoria. En este registro del morir que se impone, en esta zona de pasaje entre vida y muerte, se trastocan los postulados tradicionales de la escritura confesional de esclavos, articulada sobre un pasaje de la esclavitud a la liberación (Gates, Morrison, Cox). El pasaje hacia la libertad, central en las biografías de (ex)esclavos del XIX, se da, en la novela de Berrocal, no tanto a través de la salida de la cárcel—que constituye una suerte de “fuera de campo”—sino más bien, en la apertura del relato hacia un tiempo futuro, situado a finales del siglo XX, algo antes del año de publicación de la novela.

El título, ese primer umbral del texto en el que se proponen marcos textuales y pautas de lectura, introduce la figura protagónica y narradora, caracterizándola como esclava y rebelde, y conectándola, a través de las dedicatorias (a Lolita Lebrón y a “Los hermanos que sobreviven resistiendo y no se rinden”), a una tradición nacional de rebeldía. Al mismo tiempo, el título califica al texto como “memorias”. Con ello se ponen en juego dos cuestiones importantes: 1) el acto de articulación de lo pasado a partir de lo que de él queda. O sea, el acto de construcción de memoria y de sus correspondientes relatos, 2) un género literario particular, las memorias, pertenecientes a un metagénero más amplio: las escrituras del yo, que fueron cruciales en los trabajos mnemónicos en torno a la esclavitud. De esta suerte, Berrocal sitúa su novela al interior de la genealogía de memorias de (ex)esclavo/as y, en particular, en torno a sus dos grandes paradigmas femeninos: *Mary Prince: A West Indian Slave*, de 1831, e *Incidents in the Life of a Slave Girl*, de Harriet Jacobs y publicada en 1861. Es precisamente este género, convertido en relato íntimo del horror sometido y arma en función de la lucha abolicionista, el que dio espacio y discurso a las narraciones de las experiencias de la esclavitud. Dicha genealogía no solo refuerza éticamente la novela, y la enmarca narrativa y discursivamente, sino que al mismo tiempo permite acometer una serie de desplazamientos frente a sus modelos escriturales¹². Me interesan aquí, para la cuestión de las memorias residuales, cinco desplazamientos: la apertura de la

¹² Rivera Casellas (2011) lee esta novela desde un vacío en las narrativas esclavistas puertorriqueñas, marcando así la matriz transnacional del texto, y el alcance americano de la tradición de autobiografías de ex-esclavos.

confesión/memorias, la creación de (an)archivos, la fragmentación de la narración mnemónica, los anacronismos, los juegos metaficcionales y autorreferenciales, y la conformación de una comunidad rememorante extendida.

El primero de estos desplazamientos, y quizá también el más evidente, es el desplazamiento de lo privado de las memorias y de la confesión, a una esfera pública. El rumor de la confesión, lo íntimo de las memorias sale de la cárcel y se abre al mundo, con un mensaje de urgencia: hacer memoria para lograr la libertad. Aquí la palabra propia viene a ser “autorizada” y al mismo tiempo “suspendida” a través de una serie de textualidades mnemónicas diversas: imágenes de animales, actas de juicios, documentos legales de testigos y escribanos, Cartas del Gobernador y de oficiales del rey, acápites de libros de Historia de Puerto Rico, adivinanzas, canciones, recetas de cocina, etc. Son restos textuales, retazos de historia, vestigios de vida que apenas han dejado huellas en los archivos hegemónicos de la esclavitud. Pero esos restos se hacen públicos, salen de los fondos documentales, alcanzan el ágora y apelan a una comunidad. Para marcar su heterogeneidad, cada uno de los restos textuales viene presentado con grafías diferentes. Las marcas resaltan la diferencia entre las micronarrativas autobiográficas, enlazadas por la voz de la narradora, sobre las que se funda la historia, y las micronarrativas histórico-culturales que las suspenden. Se establece así un coro de voces que habla y se superpone al silencio histórico del esclavo. Se establece también una encrucijada de tiempos, que generan en el presente de la narración, al interior de la escena de la escritura, una atención particular a lo que resta, a lo que sobrevive. Todas estas textualidades, que enmarcan la diégesis y se salen de ella, generan una tensión irresuelta entre instancias de enunciación y ponen en circulación lo inmóvil, hacen hablar los restos.

He aquí el segundo desplazamiento, la construcción de (an)archivos. En su paso de la narración a la acumulación y dispersión de restos, la novela construye una suerte de archivo residual, en el que se acumulan, de forma desordenada, retazos de historias, documentos disímiles, grafías e imágenes diversas. Se enlaza así a ese anarchivo, mezcla de archivo y anarquismo, que Foster extraía de sus lecturas de *Mal de archivo* de Derrida y constataba en las artes visuales contemporáneas. La novela se presenta así como un archivo caótico, la escritura como prácticas de ese anarchivo dirigido a recopilar y exhibir restos. El trabajo de archivación (domiciliación) se resiste vehementemente a la consignación, a darle un sentido unívoco a los retazos de documento y a las diversas textualidades

acumuladas ¹³. En la insistencia en una contingencia, en una acumulación, la novela no solo anuncia la pluralidad de elementos que conforman toda memoria y las muchas voces que entran en ella (algo que, recordemos, la autobiografía de esclavos intentaba evitar). Igualmente, en esos despojos de relatos reales o posibles, emerge una suerte de misterio, un algo por aclarar que desfonda y desordena el archivo.

El tercero de los desplazamientos viene directamente de la mano de dichas textualidades diversas: la palabra del yo, su confesión, es fragmentaria y llena de saltos. Pero esos saltos no son, creo, vacíos de memoria, puntos de amnesia a subsanar, como sugiere Rivera Casellas (Rivera Casellas 105). Ellos más bien apuntan a ese “estorbo de memoria” que proponía Mitchell, a la imposibilidad de un relato mnemónico que reconstruya el pasado esclavista. La imposibilidad de relatar el horror puede ser constatada incluso dentro de la narración autobiográfica, por ejemplo, en uno de los capítulos más duros de toda la novela: la violación de la narradora. Aquí el lenguaje tartamudea, tropieza sobre sí mismo, se detiene, creando esos puntos ciegos del trauma, donde el recuerdo aparece como marca lacerante (herida) de una ausencia. La dificultad para articular el trauma, de convertirlo en narración y sanarlo, también está en la juntura de los textos dispares, en esas oquedades que se abren entre una y otra grafía, entre una textualidad y otra.

En los solapamientos no faltan los juegos metaficcionales y las metalepsis, que habíamos señalado como otro de los desplazamientos frente a la genealogía de relatos autobiográficos de ex esclavos. Hay un volverse sobre sí, o pliegues sobre la propia escritura y el proceso mnésico, que se constituye como la fuerza de un sujeto autoconsciente de quién es y de la urgencia de recordar. El más significativo de estos pliegues es el que cierra la novela, en una viñeta con el sugerente título de “Te quedó bien, Kundera”. Lanzadas al futuro, las memorias de la narradora sobreviven el tiempo, lo traspasan, para convertirse en material de la ficción: “Después de todo, yo no soy más que un personaje creado por una mujer que será la que, según dijo alguien, en su día, tendrá que rendir cuentas a ese gran señor que le mientan Cervantes. Yo he tratado de cumplir lo mejor que he podido. Allá ella por meterse a inventar” (Berrocal 131). El relato se mira al espejo de su propia narración, marca sus instancias (de autora y personaje), sus criterios de efectividad (la invención) y su pertenencia—también—a otra genealogía: la de los grandes textos canónicos hispánicos.

El quinto desplazamiento que me gustaría señalar concierne a los cronomestizajes de los que hablaba Wood y que veíamos en la obra de Campos

¹³ Consignación en el sentido derridiano de unificación de los signos y sus sentidos. (Derrida 9ss).

Pons. La novela sitúa el tiempo de enunciación y el tiempo del enunciado en un marco concreto: el siglo XIX. Pero al mismo tiempo abunda en descentramientos temporales que trastocan el acto mismo de enunciación—la escena de la rememoración—y sus correspondientes instancias enunciativas. El cronomezaje, siguiendo la idea de Wood, supone por un lado la superposición de temporalidades varias y por otro, la confusión de estas. Así, por ejemplo, dentro de la novela se conectan la esclavitud, la abolición, las décadas finales del siglo XX, y un futuro que el texto prevé liberador. Pero estos tiempos no se alinean en una cronología, sino que se solapan, de modo que el trauma reaparece, sin clausurarse, en otros tiempos. Los retazos de memorias van construyendo una zona de tensión anacrónica en la que, haciendo explotar los tiempos de la historia, se dirimen sentidos y contrasentidos de tiempos pretéritos y futuros. El (an)archivo de restos al interior del relato rompe con la organización secuencial que caracteriza los relatos de un pasado recuperado, para presentarnos un tiempo fuera del tiempo, un resto, que saca el pasado esclavista de su momento (para algunos, clausurado) para imponerlo, incómoda y urgentemente, en el presente.

El pasado, dentro y fuera del texto, es leído y articulado entonces desde un presente plural, inscribiendo en el proceso de remembranza una compleja tensión entre temporalidades divergentes. Al mismo tiempo, hay un amalgamiento de instancias diferentes de rememoración que está en la base de una suerte de alianza textual entre la narradora (Lucila) y la autora (Beatriz). Dicha alianza proyecta, en términos narrativos, una identificación entre figuras intratextuales y figuras extratextuales, extendiendo el círculo de los que recuerdan. Esto sucede de forma ejemplar en la micronarrativa “A Fabián le dedicaría un poema del futuro” (Berrocal 67), presentada con un cambio de grafía y enmarcada entre dos viñetas. La viñeta anterior, “Paréntesis de amor”, parecería ser una anticipación (en el tiempo del relato, el siglo XIX) en que la narradora cuenta un revivir erótico con Fabián, su gran amor. La viñeta posterior, sin embargo, reproduce un “Poema de amor a Filiberto”, firmado el 24 de noviembre de 1990.

Por último, a través de la acumulación de textos, el amalgamiento de tiempos, la diversificación y alianza entre diferentes sujetos de enunciación mnésica, *Las memorias de Lucila* se desprende de un sujeto primario que recuerda, para trazar una comunidad empática, que se solidarice en el dolor y en el deseo de libertad. No sin pocas implicaciones éticas, la novela llama a conformar una comunidad remembrante que supere los límites del texto mismo y de las subjetividades sufrientes y que comprometa incluso al lector en ese proceso.

A modo de conclusión

Las instalaciones multimediales de Campos Pons, desde las artes visuales, y *Memorias de Lucila*, de Berrocal, desde la literatura, llevan adelante diversas formas de estéticas mnemónicas basadas en restos y remanentes. El pasado se hace materia, y el trabajo con esas materialidades dispersas pone en evidencia un viraje epistemológico que entiende la esclavitud como un “estorbo de memoria” y va en paralelo con un enfoque sobre los trabajos mnemónicos posesclavistas y las indagaciones desde las culturas materiales. Como hemos visto, en las prácticas mnemónicas residuales de Campos Pons y Berrocal emergen afectos y tiempos de unos restos que cobran vida, que “afectan”. De los restos del pasado, que las artistas coleccionan y ponen en circulación, se desprende un hiato que salta y rompe la temporalidad del archivo, la fijación del documento, la unidad de los signos. Ellos traen el pasado esclavista a un presente abierto, funcionando ellos mismos como índices de lo que no está, de lo que falta y no puede ser recuperado y mucho menos clausurado. La novela de Berrocal en consonancia con las obras de Campos Pons construye formas subversivas del archivo, esa máquina social y semiótica que organiza tanto los signos como las prácticas mnemónicas. Es precisamente en esa conjunción de un principio de acumulación y estrategias de dispersión donde ambas artistas hacen emerger la memoria trizada de la esclavitud.

Al poner en juego una suerte de presencia obstinada de los restos, estos archivos accionan otras memorias borradas, opacas, fragmentadas. Llevan adelante una doble impugnación. La primera frente a la desracialización de la historia, que desde un imaginario blanqueado ha dado por clausurado el trauma de la esclavitud tras el advenimiento de la abolición de esta¹⁴. Por otro lado, estos archivos residuales impugnan ciertas políticas mnemónicas que, si bien se han empeñado en marcar espacialidades y temporalidades negras, a través de tarjetas, rutas del esclavo, fechas celebratorias, etc. han terminado por erigir una “pasado desencamado”, un “folclor exótico” (Cottias 264-265) que pelagra con dejar de lado—otra vez—a los esclavos y sus descendientes, los principales actores de esa historia. A esta doble impugnación habría que agregar otra que, aunque tenue, resulta crucial: dichas prácticas residuales ponen en solfa la voluntad de transparencia e inteligibilidad que ha operado en la base de la documentación y el testimonio, históricamente cruciales en la tradición mnemónica posesclavista. En ello, estas prácticas conectan con

¹⁴ Véanse los ensayos “Descolonizar la memoria en aras de forjar futuros de liberación: Repensar las Independencias a la luz de la Revolución haitiana”, de Agustín Laó Montes; “(Des)memoria en torno a la esclavitud negra y la abolición: Puerto Rico, siglo XIX”, de María Margarita Flores Collazo, o *Elogio de la altea o las paradojas de la racialidad*, de Zuleica Romay.

algunas de las reflexiones sobre las particularidades (traza, fragmentariedad, relacionalidad y acumulación) de lo caribeño y de sus traumáticas memorias.

A partir del trabajo con géneros y medios particulares, las obras de Campos Pons y de Berrocal coinciden en construir mnemotopos y cronometizajes, en los que se superponen y se activan constantemente capas de tiempo y espacios disímiles. Sus trabajos memorialísticos no se basan en la *representación* de historias, sino más bien en la *presentación* de residuos a partir de los cuales se crea un espacio significante de pulsiones y tensiones memorialísticas.

Archivos y documentos, presentes e imprescindibles, son insuficientes por sí mismos para “soportar” una memoria llena de heridas, violaciones y tachaduras. Esos anachronismos de la esclavitud, caóticos y recurrentes, apelan a una comunidad rememorante que nos incluye a todos. El giro hacia la materialidad de los restos, que estas memorias residuales proponen, les permite apuntar a esas violencias, al tiempo que ponen en escena su poder, su resistencia.

Bibliografía

- Assmann, Aleida. „Jenseits der Archive“. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck, 1999. 383-407
- Barnes, Jodi A (ed.). *The Materiality of Freedom. Archaeologies of Postemancipation Life*. Columbia: University of South Carolina Press, 2011.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1991.
- Berrocal, Beatriz. *Memorias de Lucila: una esclava rebelde*. San Juan: TANACRE, 1996.
- Campos Pons, María Magdalena / Harris, Michael D. “Meanwhile the girls were playing: Maria Magdalena Campos Pons”. *Journal of Contemporary African Art* (2001): 48-55.
- Campos Pons, María Magdalena / Wong, Lisa, „Estoy allá: Sculptor María Magdalena Campos-Pons on the Question of Color and Race in Cuba.” *Sojourner: The Women’s Forum* (Sept 1997): 25-29.
- Campos Pons, María Magdalena / Bell, Lynne. “History of people who were not heroes.” *Third Text*, 12, 43 (1998): 33-42.
- Caruth, Cathy. “Trauma and Experience: Introduction”. *Trauma: Explorations in Memory*, Caruth, Cathy ed. London: Hopkins University Press, 1995. 3-13

- Chivaillon, Christine. "L'émergence de la mémoire de l'esclavage dans l'espace public: enjeux et significations". *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1954-), no. 4, T 25e (2005): 64-81.
- Cottias, Myriam, "Société sans mémoire, société sans histoire: le patrimoine désincarné". *Encyclopédie Universalis*, 1993. 263-266
- Cox, Timothy. *Postmodern Tales of Slavery*. New York: Routledge, 2001.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Enwezor, Okwui. „Archive Fever: Photography between History and the Monument." *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography, 2008. 11-47
- _____. "The Diasporic Imagination: The Memory Works of María Magdalena Campos-Pons". *María Magdalena Campos-Pons: Everything Is Separated by Water*. Lisa D. Frieman ed. New Haven/London: Yale University Press / Indianapolis Museum of Art, 2007. 64-89
- Farnsworth, Paul ed. *Island Lives. Historical Archaeologies of the Caribbean*. Tuscaloosa / London: University of Alabama Press, 2001.
- Finley, Cheryl. „Erinnerung verpflichtet. Die Ikone des Sklavenschiffs in der Vorstellungswelt des Black Atlantic". *Der Black Atlantic*. Campt, Tina / Gilroy, Paul eds. Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2004. 248-63
- Flores Collazo, María Margarita. "(Des)memoria en torno a la esclavitud negra y la abolición: Puerto Rico, siglo XIX." *Cincinnati Romance Review*, 30 (Winter 2011): 18-38.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October*, 110 (2004): 3-22.
- Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Gates, Henry Louis. "Introduction". *The Classic Slave Narratives*. New York: Penguin, 1987. ix-xviii
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.
- Ginzbourg, Carlos. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Guedisa, 1994. 185-239

- Glissant, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard, 1996, Ed. español, *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducido por Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Planeta, 2002.
- Godreau, Isar. "Changing Space, Making Race: Distance, Nostalgia, and the Folklorisation of Blackness in Puerto Rico". *Identities*, 9:3 (2010): 281-304.
- González, Flora M. "Possession and Altar Making: Reconstruction of Memory as Artistic Performance in the Multimedia Installations of María Magdalena Campos-Pons." *Cuban Studies*, Vol. 31 (2000): 102-117.
- Huysen, Andrea. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Centro de Cultura Económica, 2002.
- Jones, Kellie. "Life's Little Necessities: Installation by Womwn in the 1990s." *Trade Routes: History and Geography: Second Johannesburg Biennale 1997*. Enwesor, Okwui ed. Johannesburg: Grater Johannesburg Metropolitan Council, 1997.
- LaCapra, Dominique. "Trama, ausencia, pérdida". *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva visión, 2005. 84-103
- Laó Montes, Agustín. "Descolonizar la memoria en aras de forjar futuros de liberación: Repensar las Independencias a la luz de la Revolución haitiana." *Sortuz: Oñati Journal of Emergent Socio-Legal Studies*, 3, Vol. 5 (2013): 90-106.
- _____. "Hacia una cartografía del campo político afrodescendiente en las Américas." *Revista Casa* 264 (2011): 16-38.
- López-Labourdette, Adriana. "Una 'memoria que se atiborra'. Trauma, rastros y narrativas mnemónicas posesclavistas en la obra de Marco Lora Read y de Roberto Burgos Cantor." *Zama*, 9.9 (2017): 83-97.
- López-Labourdette, Adriana / Spitta, Silvia / Wagner, Valeria (eds.). *Des/memorias. Culturas y prácticas mnemónicas en América Latina y el Caribe*. Barcelona: Linkgua, 2016.
- Melas, Natalie. "Untimeliness, or Négritude and the Poetics of Contramodernity." *South Atlantic Quarterly* 3: 108 (2009): 563-580.
- Mintz, Sidney / Price, Richard. *The Birth of African-American Culture: An Anthropological Perspective*. Boston: Beacon Press, 1992.
- Miranda Robles, Franklin. "Cimarronaje cultural e identidad afrolatinoamericana." *Revista Casa*, 264 (2011): 39-55.

- Mitchell, William John Thomas. "Narrative, memory and slavery." *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 183-207
- Morejón, Nancy. *Cuerda veloz: Antología poética, 1962-1992*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1995.
- Ogundiran, Akinwumi / Falola, Toyin (eds.). *Archaeology of Atlantic Africa and the African Diaspora*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- Phaf-Rheinberger, Ineke. "Una memoria que obliga. El nexus de Nancy Morejón." *Revista Iberoamericana*, 235, Vol. LXXVII (abril-junio 2011): 501-515.
- Rediker, Markus. *El barco de esclavos. Una historia humana*. La Habana: Imagen Contemporánea, 2014.
- Rivera Casellas, Zaira. "La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos-Febres." *Cincinnati Romance Review*, 30 (Winter 2011): 99-116.
- Richard, Nelly. "Destrucción, reconstrucción y deconstrucción." *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 29-40
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Ring Petersen, Anne. *The Installation Art. Between Image and Stage*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press and Nicolas Atkinson, 2015.
- Romay, Zuleica. *Elogio de la altea o las paradojas de la racialidad*. La Habana: Casa de las Américas, 2014.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Sanford: Stanford University Press, 2009.
- Stoler, Anne Laura (ed.). *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*. Durham, NC: Durham University Press, 2013.
- Testa, Silvina. "Memoria de la esclavitud y debate racial: la cuestión de la 'identidad negra' en Cuba." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2009. <http://nuevomundo.revues.org/58153> (consultado 18.8.2017).
- Tello, Andrés Maximiliano. "El arte y la subversión del archivo." *Aisthesis*, 58 (2015): 125-143.

Wood, Yolanda. *Las artes plásticas en el Caribe*. La Habana: Félix Varela, 2000.