

3  
2ej.



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS FRANCESAS

Estudio semiológico del color en  
*Moi Tituba, sorcière noire de Salem* \*  
(de Mary Shelley Condé)



## T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN LETRAS FRANCESAS  
P R E S E N T A  
MARIANA VANESSA GONZALEZ HUERTA

ASESORA: DRA. LAURA LOPEZ MORALES.

MEXICO, D. F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA:

A mis padres Rosi y Gastón  
y a mis hermanos Filo, Cota y  
Oscar.

A Atahualpa

## CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

**CHARLES BAUDELAIRE**

## INDICE

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	<b>2</b>
<b>INTRODUCCION</b> .....	<b>2</b>
<b>CAPITULO I</b> .....	<b>4</b>
<b>EL COLOR EN LA LITERATURA.</b> .....	<b>4</b>
1. <i>Los colores como signos lingüísticos</i> .....	<b>4</b>
2. <i>Nociones culturales en torno al color.</i> .....	<b>5</b>
3. <i>Nociones físicas en torno al color.</i> .....	<b>6</b>
<b>CAPITULO II</b> .....	<b>9</b>
<b>PROPUESTA ELEMENTAL PARA UNA SEMIÓTICA DEL COLOR.</b> .....	<b>9</b>
1. <i>La semiótica: teoría general de los signos.</i> .....	<b>10</b>
2. <i>Fundamentos de la semiótica connotativa.</i> .....	<b>11</b>
3. <i>Teoría de la semiótica connotativa según Hjelmslev y Barthes.</i> .....	<b>13</b>
a. <i>Semiótica connotativa de negro</i> .....	<b>14</b>
b. <i>Los tres géneros semióticos connotativos</i> .....	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>19</b>
<b>ALGUNOS ASPECTOS EN TORNO A LA CREACION LITERARIA.</b> .....	<b>19</b>
1. <i>Los supuestos históricos de Moi, Tituba, sorcière noire de Salem.</i> .....	<b>20</b>
2. <i>Los supuestos psicológicos de Moi Tituba.</i> .....	<b>21</b>
3. <i>El Negro y el lenguaje.</i> .....	<b>22</b>
a. <i>El empleo del color en los rituales africanos.</i> .....	<b>23</b>
b. <i>El color en la Biblia.</i> .....	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	<b>26</b>
<b>ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE LOS COLORES EN MOI TITUBA,</b> .....	<b>26</b>
<b>CONCLUSIONES.</b> .....	<b>50</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>55</b>

## PRESENTACIÓN

El propósito de esta tesina es hacer un análisis semiótico o semiológico del empleo del color dentro de la novela, *Moi Tituba, sorcière noire de Salem* (*Yo Tituba, bruja Negra de Salem*). Si bien en un primer acercamiento a la obra literaria en cuestión, sale a relucir la anécdota histórica de las brujas de la ciudad de Salem (Estados Unidos), este suceso no constituye un principio de nuestro análisis. Debido a que ya desde el título se nos presenta el nombre de un personaje femenino cuyo principal atributo es ser Negra, es decir, de piel negra y debido al énfasis con el que la escritora Maryse Condé menciona esta característica del personaje principal Tituba, el análisis literario de la novela se centra en la presencia del empleo del color como un elemento dotado de profundos significados.

Por la relación del color con el ser humano que sostiene la novela, la perspectiva bajo la cual observaremos nuestro análisis semiótico de los colores será de tipo social o antropológico.

## INTRODUCCION

En *Moi Tituba, sorcière noire de Salem*, el uso abundante de la palabra “negro” y de su campo semántico, nos obliga a fijar nuestra atención en el hecho de que Tituba es una mujer de piel negra. La oposición física que existe entre el color blanco y el negro (o el negro y el blanco) aunque no siempre esté relacionada con el color de la piel, se proyecta sobre aspectos culturales o psicológicos como son el amor, la muerte, etc. Frantz Fanon (1925-1961)<sup>1</sup>, dice que la oposición cultural del negro y el blanco es, entre otras cosas,

---

<sup>1</sup> “(...) Frantz Fanon was the first to warn us that there are not two identical cultures and that the Negroes were an invention of the white world.” En el ensayo “The novelist as critic” por A. James Arnold en *World Literature Today. Focus on Maryse Condé*. : University of Oklahoma: U.S.A., 1993.

un producto de la presencia colonial y que hablar en negro es querer probar al mundo Blanco, la existencia de una civilización Negra. Más adelante veremos, sin embargo, que esta diferencia remonta aún más lejos. La propuesta social o antropológica que esta investigación literaria se propone generar es emancipar al Negro de los complejos creados con la presencia colonial, al reconocer en estos dos colores (y en todos los demás), no una oposición, sino las diferencias y las cualidades intrínsecas de cada uno de ellos, y sobre todo, que cada color conlleva un lenguaje propio que es necesario saber leer. El análisis semiótico del color en esta obra literaria nos permitirá acceder a otro discurso y establecer nuevos parámetros dentro de la diversidad de las producciones humanas.

## CAPITULO I

### EL COLOR EN LA LITERATURA.

#### 1. Los colores como signos lingüísticos

Es difícil hablar del color sin que el término se preste a diversas interpretaciones, ya que este concepto se puede analizar tanto dentro del sentido semántico y psicológico como del estético. Sin embargo, en ambos casos, el concepto de *color* o la palabra *color* tienen una infinidad de significados. Significados precisos o significados variables en tanto que fenómenos físicos, psicológicos, estéticos, históricos y/o culturales.

Los diccionarios lexicográficos tienen, en su mayoría, la intención de explicar exhaustivamente el contenido de las palabras. Lo que sucede entonces, es que mientras más se alejan sus interpretaciones del sentido original, mayor es el número de contenidos que generan. Por ejemplo: en el diccionario<sup>2</sup> es posible encontrar las siguientes acepciones -que no significados- de la palabra *color*. La primera dice que es la *impresión que hace en la retina del ojo la luz reflejada por los cuerpos*. Esta explicación es científica y cierta si se trata del fenómeno físico. En seguida encontramos *materia colorante* refiriéndose a producto químico. Más adelante encontramos: *lo que no es blanco ni negro* visto como fenómeno físico y estético. Después: *“de color”, negro, pardo o mulato* dentro del fenómeno social. La siguiente explicación dice que el color es la *exactitud con que describe un escritor o pintor las costumbres y otras particularidades del asunto que trata* y emplea la expresión *“color local”*; como vemos, el contexto dentro del cual se maneja dicha explicación es el cultural. Y finalmente, el uso de expresiones tales como *“ver las cosas de*

---

<sup>2</sup> *Pequeño Diccionario Larousse en color*, Larousse/Noguer, Paris/ Barcelona, 1972



*color de rosa*", "sacarle a uno los colores a la cara" se maneja dentro de un contexto metafórico. Este es el aspecto al que se refiere el análisis semiológico (o semiótico) de la novela *Moi Tituba, sorcière noire de Salem*, ya que con los otros cuatro contextos mencionados: el científico, el estético, el social y el cultural; ¿qué podemos aprehender del color, es decir, de la palabra color? Sin embargo, como ya se dijo en la presente introducción, la interpretación que haremos tiene forzosamente su origen en el conocimiento del color en su sentido estético y más adelante en un sentido social como parte de la propuesta que este ensayo pretende plantear: Deshabilitar el mito racial de los colores en el ser humano a través del análisis de los mensajes connotados en los colores dentro de una obra literaria específica. Afortunadamente existe un discurso que surge del fenómeno cultural en el cual es posible apreciar el color en varios aspectos a la vez: el literario, a partir del empleo del color, como signo lingüístico.

## 2. Nociones culturales en torno al color.

Es necesario tomar en cuenta antes de hablar del significado del color dentro de la novela, que el uso de la noción del color ha existido desde los comienzos de la historia del hombre y su significado ha estado relacionado con la apreciación que éste tiene de los cuatro elementos de la naturaleza: fuego, aire, tierra y agua, así como con su relación con la muerte, el nacimiento, la vida, la creación del universo, etc. Después, por extensión, la asociación de los colores se estableció con los sentimientos que esos elementos provocan en él.<sup>3</sup> Aunque la simbología del color cambia de una cultura a otra, es necesario que distingamos, por todo lo anterior, la existencia de una simbología convencional que se

---

<sup>3</sup> El color azul por ejemplo puede tener una asociación con el cielo (aire) o el mar (agua). Después, por analogía se le puede relacionar por ejemplo con la calma, la tranquilidad, el infinito, o la libertad.

refiere a un estado universal del hombre que es regido por las mismas emociones o creencias.

### 3. Nociones físicas en torno al color.

La luz visible está formada por ondas electromagnéticas y las únicas radiaciones que el ojo humano puede captar son las de la luz blanca. Esta no es homogénea; está conformada por los distintos colores que forman el espectro: azul violeta, azul cian (verde azul), verde amarillo y rojo anaranjado. Con los tres factores dados (verde, rojo anaranjado y azul violeta) resultan las ocho variaciones: dos colores elementales acromáticos (blanco y negro) y seis colores elementales cromáticos (amarillo, magenta, cian, azul violeta, verde y rojo anaranjado).<sup>4</sup> El blanco es la máxima luz, es decir la suma de todos los colores. El negro es igual a ningún color (ninguna luz), y los seis colores cromáticos están compuestos por los tres primarios y el resultado de sus mezclas, que reciben el nombre de verde, rojo anaranjado, azul violeta, amarillo, cian y magenta. Es importante tomar en cuenta que definir el color nos resulta difícil ya que prácticamente son personales. Así lo propuso Newton hacia 1704: “El color reside en nosotros”, y bajo este criterio se han nombrado las diferentes gamas de colores. Este autor por ejemplo defiende la idea de que son siete los colores que componen el espectro luminoso: rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, indigo y violeta donde tres de ellos son primarios: rojo, amarillo, y azul y los otros tres secundarios (verde, violeta, y anaranjado).

Son tantos los estudiosos del color que han llevado a cabo diversas clasificaciones de la naturaleza de los colores, que hasta hoy la mejor conclusión es la que dice que la

---

<sup>4</sup> Según Harald Küppers en *Fundamentos de la teoría de los colores* citado por Teresa Moreno R. en *El Color*, Barcelona, Ariel, p.27.

sensación del color se define en una apreciación puramente subjetiva. El empleo del color en una obra de arte es la huella personal que identifica a su autor. Otra causa por la cual se puede hablar de una relatividad del color, es la que depende de las combinaciones de los colores, ya que su percepción varía. “El color ejerce un gran efecto sobre los estados de ánimo gracias a sus cualidades de expresión individuales y a sus combinaciones con otros colores”<sup>5</sup>.

Los colores pueden crear tanto armonías (por ejemplo, los colores opuestos o complementarios), como desarmonías, al combinar colores que no comparten ningún elemento. Los primeros colores complementarios son el rojo, el amarillo y el azul a pesar de que son matices puros, es decir, ninguno de ellos se contienen entre sí y sin embargo se necesitan mutuamente<sup>6</sup>. Se les llaman también colores opuestos porque se encuentran en los extremos opuestos de las líneas de mezcla de colores que pasan por el centro de un círculo cromático.

Las combinaciones de los colores que no crean armonías son disarmónicas, pero también pueden existir combinaciones “sin carácter”<sup>7</sup>. Debido a sus mezclas, los colores tienen jerarquías: uno puede ser el dominante y el otro subordinado. Por ejemplo un color puro como el rojo es dominante sobre un anaranjado rojizo sin embargo, el anaranjado rojizo puede ser a su vez dominante sobre un anaranjado a pesar de que esté formado de la mezcla de dos colores puros como son el rojo y el amarillo. Los colores puros pueden actuar como elementos subordinados no obstante, a pesar de que son el soporte de sus combinaciones pueden provocar tensiones en el proceso armónico. Si los colores primarios

---

<sup>5</sup> Rolf Wedewer, *El concepto de cuadro*, es citado por Teresa Moreno R. en *op. cit.*, p. 148.

<sup>6</sup> Rudolf Arheim en *Arte y percepción visual*, citado por Teresa Moreno R. en *op.cit.* p.126.

<sup>7</sup> Según Goethe, citado por Teresa Moreno R. en *op. cit.* p. 131.

son los dominantes dentro de la composición, entonces se crea una estabilidad semejante a la armonía clásica en la que existe una relación de equilibrio entre sus elementos.

Dentro de la armonía del círculo cromático el blanco y el negro se sitúan en sus dos polos opuestos. Las escalas de aclaramiento u oscurecimiento de los colores se llevan a cabo cerca del blanco o del negro respectivamente creando una armonía más completa. En este momento se establece otro tipo de relación entre los colores: el contraste; éste puede ser entre claro y oscuro, caliente y frío, entre complementarios, o entre sí mismos, pero nótese que hacemos una preferencia en emplear el término contraste y no oposición ya que creemos que los colores no se pueden oponer, de hecho unos y otros se llaman y se necesitan. Podremos percibir contrastes, como ya hemos dicho, armonías o desarmonías o ser planos, es decir, sin carácter, pero no se opondrán. En conclusión, es muy difícil hacer la sintaxis del color, de hecho, resulta imposible debido a su mutabilidad.

## CAPITULO II

### PROPUESTA ELEMENTAL PARA UNA SEMIÓTICA DEL COLOR.

En la naturaleza del color, es decir, el hecho de que se hallen clasificados en colores puros, primarios, colores complementarios, armónicos o disarmónicos, colores dominantes y subordinados<sup>8</sup>, etc., existe una relación inconsciente con determinados estados de ánimo del hombre. En esta perspectiva es posible hacer una clasificación psicológica según los efectos que producen. Es por eso que decimos que el color puede transmitir mensajes. Los efectos psicológicos del color encuentran en la palabra el recurso más vasto y complejo para apropiarse de una apariencia, que en este nuevo registro se llama metáfora y cuyo elemento es el signo lingüístico

Por ello, la transgresión de las leyes que rigen la lengua nos permitirá llevar a cabo la transposición del color en tanto que fenómeno luminoso, y por lo tanto físico, al campo de la retórica en donde, dicho sea de paso, también se refleja luz pero en forma de sabiduría.

El presente capítulo está destinado a conocer algunos de los términos que la lingüística moderna emplea para comprender el fenómeno del acto de habla y de comunicación. En las relaciones de este acto, el uso de dichos términos nos facilitará establecer las conexiones que existen entre el signo denotado y el signo connotado. Para ello nos fue preciso recurrir a una teoría de la literatura en la cual se pudiera esquematizar el fenómeno del lenguaje a través del signo lingüístico que en este análisis es el *color*.

---

<sup>8</sup> MORENO, Teresa, *op. cit.*

## 1. La semiótica: teoría general de los signos.

Esta reciente ciencia interdisciplinaria contiene por un lado, el proyecto de una teoría general de los signos que explique su naturaleza, sus funciones y su funcionamiento. Por otro lado, contiene una ordenación y una descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que mantienen entre sí. Estos signos pueden ser lingüísticos y no lingüísticos<sup>9</sup>. Es posible considerar por lo tanto que toda la cultura está construida por signos, es decir, por sistemas de signos capaces de transmitir contenidos. Así el color representa un ejemplo de uno de los tantos sistemas de signos que pueden existir en todos los fenómenos de la cultura. El código más importante que existe es la lengua ya que sin ella no sería posible transmitir el contenido de los signos.<sup>10</sup>

En *Semiología de la obra literaria: Glosemática y teoría de la literatura*<sup>11</sup>, Jürgen Trabant establece un lazo de unión más estrecho entre forma y sustancia de la lengua, sin olvidar el habla, el "acto creador del habla individual"<sup>12</sup>; por esto, es decir, por tomar en cuenta los tres aspectos básicos de la lengua (forma, sustancia y habla), podremos referirnos a sus aspectos extralingüísticos al incluir la *sustancia* del signo lingüístico en nuestro análisis. De este modo, haremos la analogía del color y el signo de la siguiente manera: el signo existe gracias a la relación entre la forma y la sustancia; el color por su parte, existe también con idénticos principios. Siguiendo los criterios propuestos en *Semiología de la obra literaria*, la relación entre forma y sustancia del color puede ser

<sup>9</sup> BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997.

<sup>10</sup> Los primeros en plantear esta idea fueron Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce. La idea de Saussure era desarrollar una ciencia que estudiara "la vida de los signos en el seno de la vida social". Para lo cual él se apoyaría en factores sociológicos y psicológicos. Jürgen Trabant, *Semiología de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1975.

<sup>11</sup> TRABANT, Jürgen, *op. cit.*

<sup>12</sup> En el estudio de la lengua, parecía que los estructuralistas sustraían el acto creador del habla es decir, la *parole* (habla) y la sustancia. Para ellos, solamente importaba la forma, considerada como el único aspecto lingüístico. Por su lado la glosemática excluía a su vez de su objeto de estudio, la sustancia de la lengua.

estudiada objetivamente así como es estudiado el proceso de modificación histórica que ha llevado a emplear el mismo concepto de un color en épocas y en circunstancias diferentes. No obstante, no nos es posible discutir en el presente ensayo acerca de “los gustos, personales o colectivos, que lógicamente varían en el espacio y en el tiempo”<sup>13</sup>, pues nos veríamos obligados a recurrir a la socioantropología, más que a la obra literaria y sus contenidos estéticos que sólo la lengua es capaz de expresar. El *Mensaje* estético no viene emitido por las palabras del texto sino que viene sólo connotado<sup>14</sup>. El empleo del color en la novela trae consigo o transmite un mensaje; primero estético, luego psicológico, y en seguida, cultural y social.

La lectura que pretendemos hacer a lo largo de este ensayo es la del uso del color no tanto en su forma, sino en su sustancia, es decir, en una semiótica connotativa del color.

## 2. Fundamentos de la semiótica connotativa.

Hjelmslev sugirió en su *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*<sup>15</sup> una ampliación de la ciencia de la literatura estructuralista más allá de los límites de la lengua “natural” para ser no sólo como teoría de dicha lengua sino como teoría de estructuras-signo, de semióticas; es así como Hjelmslev abre la perspectiva de una ciencia general de los signos dirigida por lo que él llama la Glosemática:

En un sentido nuevo pues, parece fructífero y necesario establecer un punto de vista común a un gran número de disciplinas, desde la literatura, el arte, la música y la historia en general hasta la lógica y las matemáticas, de modo que desde él se concentren esas ciencias en un planteamiento de los problemas definido lingüísticamente. Cada una de ellas podrá contribuir en su medida a la ciencia general de la semiótica investigando hasta qué

---

<sup>13</sup> Teresa Moreno, *op. cit.*, p. 166.

<sup>14</sup> La recepción de la comunicación estética es creación del acto estético.

<sup>15</sup> Copenhague, 1943.

punto y de qué manera pueden someterse sus objetos a un análisis que esté de acuerdo con las exigencias de la teoría lingüística.<sup>16</sup>

El planteamiento de Hjelmslev se aplica indistintamente a todo tipo de sistemas de signos cualquiera que sea su sustancia y propone un punto de vista común a un gran número de disciplinas (literatura, arte, música, historia, lógica y matemáticas) que define lingüísticamente; así, la convergencia del arte y la literatura en el signo estético, en este caso el color, puede ser estudiada lingüísticamente. Este planteamiento puede trasponer la idea de Hjelmslev de investigar hasta qué punto y de qué manera las dos disciplinas mencionadas podrán contribuir a la ciencia general de la semiótica sometiendo sus objetos a un “análisis que esté de acuerdo con las exigencias de la teoría lingüística”<sup>17</sup>, pues en realidad no estamos investigando la manera en que las dos disciplinas pueden contribuir a la ciencia general de la semiótica sino que nos estamos sirviendo de ella únicamente para demostrar los alcances semióticos que el concepto del color tiene en una obra literaria en particular. La convergencia de las dos disciplinas existe en sí misma dentro del concepto del color. Metafóricamente hablando, un escritor pinta su narración como una sucesión de cuadros. También colorea la descripción de dichos cuadros. Gracias a las palabras, que son materia infinita de creación y que dan cabida a todo tipo de realidades humanas existentes o imaginadas, es posible hablar a través del color.

---

<sup>16</sup> HJELMSLEV, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, citado por TRABANT, en *op. cit.*, p. 19

<sup>17</sup> Esta teoría se llama: “teoría hjelmsleviana del signo”, “Estructura semiótica”, o “Semiótica connotativa”. Sólo dos investigadores daneses respondieron al llamado de Hjelmslev en 1949 ya que muchos otros lingüistas criticaron o pusieron en duda la utilidad que pudiera tener la aplicación de los principios estructuralistas a la literatura, o los tildaron de llevar a cabo una transmisión mecánica a la literatura de unos principios que eran evidentemente dudosos. Otro lingüista llamado Leiv Flydal escribiría un artículo (“Les instruments de l’artiste en langage”) cuyo título plantea algo que semióticamente representa en cierta manera la simbiosis entre arte y literatura a la que hacemos referencia en este ensayo. TRABANT, *op. cit.*



Este es nuestro tratamiento: ¿De qué manera Maryse Condé empleó el pincel de la lengua para pintar de colores su narración de las brujas de Salem?

### 3. Teoría de la semiótica connotativa según Hjelmslev y Barthes.


El objeto semiótico de la teoría semiótica connotativa es el *signo estético* y, según Hjelmslev, la semiótica connotativa es una semiótica cuyo plano de expresión implica a su vez otra semiótica. Semiótica es, en sentido glosemático, cualquier objeto en el que se pueden distinguir dos planos: **expresión y contenido**. En los dos planos de la semiótica (semiótica connotativa y semiótica denotativa) hay que distinguir en cada una de ellas la **forma y la sustancia**.

La constitución de un **signo** puede esquematizarse mediante los siguientes símbolos glosemáticos:

S.E.-----F.E.-----F.C.-----S.C.

Sustancia de la Expresión/ Forma de la Expresión/ Forma del Contenido/ Sustancia del Contenido.

Según Roland Barthes la semiótica connotativa puede representarse de la siguiente manera (emplearemos para ejemplificarlo, la constitución del signo *negro*):

SIGNIFICANTE		SIGNIFICADO
<i>NEGRO</i>		
significante	significado	
<i>Color negro-hombre Negro</i>	<i>hombre Negro-Color negro</i>	

### a. Semiótica connotativa de negro

Hay que plantearse primero la cuestión de si el contenido connotativo (*hombre Negro/ Color negro*) lo lleva la **forma** (*NEGRO*) o la **sustancia** de la semiótica denotativa (■ ).

Hjelmslev dice que tanto la **sustancia** de una semiótica denotativa (■) como la **forma**, (*negro*) o ambas conjuntamente (*Negro*) pueden funcionar como plano de expresión de la semiótica connotativa (*hombre Negro/ Color negro*). Dependiendo de si el plano de la expresión viene representado por la **sustancia** (■), por la **forma** (*negro*) o por una y otra conjuntamente (*Negro*), obtendremos tres géneros de semióticas connotativas (o planos connotativos de contenido). En la primera semiótica connotativa, el plano connotativo de expresión (*hombre Negro/ Color negro*) está formado por la **sustancia** denotativa de expresión (■) y la **sustancia** denotativa del contenido (*individuo*). La segunda surge de la relación entre el plano connotativo de expresión (*hombre Negro/ Color negro*) y la unión de la **forma** denotativa de la expresión (*ausencia de color, sin-color o lo que no tiene color*) con la **forma** denotativa del contenido (*hombre*). La tercera semiótica connotativa es la relación que hay entre el plano connotativo de la expresión (*hombre Negro/ Color negro*) y la relación de la **sustancia** denotativa de la expresión (■), la **forma** denotativa de la expresión (*ausencia de color, no-color o lo que no tiene color*), la **forma** denotativa del contenido (*hombre*) y la **sustancia** denotativa del contenido (*individuo*).

### b. Los tres géneros semióticos connotativos

La primera semiótica connotativa de *hombre Negro/ Color negro* se basa en la relación del *color negro* con el *individuo*. Es decir que en este género, el *color negro* es empleado como un sinónimo de *individuo*.

La segunda semiótica connotativa de *hombre Negro/ Color negro* se basa en la relación de la *ausencia de color, no-color* o *lo que no tiene color* con la palabra *hombre*. En este caso las dos formas denotativas (la de expresión y la de contenido), se combinan para dar un elemento negativo a la palabra *hombre* en cuanto a la idea de *hombre que no tiene color* o *ausencia de color en el hombre*.

La tercera semiótica connotativa de *hombre Negro/ Color negro* se basa en la relación de las dos formas denotativas (la de expresión y contenido) con las dos sustancias denotativas (la de expresión y la de contenido). Así, la relación *color negro* como *ausencia de color, sin color, lo que no tiene color* y *hombre* como *individuo* hablan de un plano connotativo o de una semiótica connotativa de *negro* aún más compleja, pues ahora se está hablando de lo que a la vista resulta el color negro, su aspecto negativo en cuanto carente de color: lo que no es color, no es luz; y si no es luz, es oscuridad; si es oscuridad, es dificultad de ver; si es dificultad de ver, es dificultad de aprehender; si es dificultad de aprehender, es incapacidad para retener; si es incapacidad para retener, es incapacidad para crecer; si es incapacidad para crecer, es pequeñez; si es pequeñez, es inmadurez; si es inmadurez, es incapacidad de decisión; si es incapacidad de decisión, es incapacidad de elegir; si es incapacidad de elegir, otros pueden elegir por ese individuo; si otros pueden elegir por él, entonces otros deciden qué hacer con su vida; si otros deciden qué hacer con su vida, entonces pueden decidir hacerlo esclavo; si es esclavo, no es libre; si no es libre, es infeliz; si es infeliz... El cuadro de Barthes nos ayudará mucho a esquematizar esta lista de relaciones y de interpretaciones surgidas del signo *negro*. Tenemos así que el tercer género de semióticas connotativas de Hjelmslev equivale al cuadro de Barthes y se representa de la siguiente manera:

SIGNIFICANTE		SIGNIFICADO
<i>negro</i>		( ■■■ )
significante <i>hombre Negro/ Color negro</i>		significado <i>individuo/ no-color</i>
significante <i>hombre con no-color</i>		significado <i>hombre con carencia</i>
negativo	no positivo	
malo	diabólico	

Etc.

En la novela *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*, veremos diversos ejemplos de la relación compleja entre el significante color y su contenido. Dentro de esas relaciones nos es posible analizar los diferentes contenidos que generan los colores no únicamente dentro de la novela sino dentro de su contexto social y cultural específico. En el caso del color *negro* que es el primer color de la novela ya que se destaca desde el título mismo, sus connotadores “esclavo”, “brujería”, “maldad”, “obscuridad”, etc, se hallan dentro del análisis del texto, el cual, en tanto objeto de análisis por parte de la Glosemática, representa la serie infinita de exteriorizaciones lingüísticas. Cada uno de estos connotadores se caracteriza por pertenecer a una determinada semiótica connotativa: plantaciones, poder sobrenatural, elemento negativo, valor religioso, fenómeno físico, etc. De este modo vemos cómo un signo puede ser sustituido por otro. Asimismo tenemos, por ejemplo, que *pecado* puede ser sustituido por *oscuridad*, *maldad* por *brujería*, *esclavo* por *pecado*, etc. Sin embargo, recordemos que el texto sí es finito, y esta es nuestra única referencia en el momento de incursionar en el mundo de las interpretaciones. El análisis semiótico tiene su principio y su fin en un mismo lugar: el signo *color*. Todos los signos, cualquiera que sea su extensión y que comuniquen algo más allá de sí mismos, formarán diferentes categorías

(formas connotativas de expresión como *plantaciones, poder sobrenatural, elementos negativos, religión, fenómenos físicos*, etc.). Cada categoría será estudiada desde sus respectivos puntos de vista, como son el contexto social, el cultural, el estético o el psicológico. Cada pareja de signos pertenece a categorías semióticas solidarias por su parte con un determinado connotador: el signo *color*. La interpretación del color dentro de un contexto lingüístico puede crear, además de sus múltiples lecturas, un *tono* sobre el cual gira la obra literaria.

Lo que este tipo de análisis nos permite lograr, es concluir un recorrido de interpretaciones sobre un objeto que no es posible representar materialmente, pues el color en sí es pura sustancia. Lo maravilloso del lenguaje verbal es que es capaz de “materializar” lo inmaterializable como es el color, y que el signo puede desencadenar una larga lista de connotaciones no obstante sujeta a convenciones sociales que la limitan hasta cierto punto.

El color en la literatura no se emplea únicamente para recrear una escena o para describir un paisaje o un ambiente. Sirve también para recrear sensaciones, evocar determinados contextos culturales o sociales y lo que es más importante, su uso deja tras de sí la marca de una época con su ideología y su propia manera de interpretar el mundo.

En este capítulo pudimos descubrir que la teoría no reduce el objeto de estudio en un ser carente de profundidad semiótica y, en este caso la estructuralista y la glosemática, efectivamente facilitan la sublimación del signo sin perder en ningún momento el rumbo que puedan tomar sus interpretaciones. Gracias a la teoría nos es posible establecer los límites de la proyección del signo en el texto mismo.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Con relación al peligro que se puede correr con las interpretaciones, Umberto Eco nos dice que “entre la historia misteriosa de la producción de un texto y la deriva incontrolable de sus interpretaciones futuras, el texto en cuanto texto representa aún una presencia confortable, un paradigma al que atenemos”<sup>18</sup>. En el artículo “Criterios de economía” de *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 141

El escritor puede pintar de tal o cual color su obra. Un color fuerte aparecerá dentro de un contexto de exaltación, y si el tono del color desciende, el de la novela también.

¿En qué momento se llegó a separar la denotación de negro en dos conceptos diferentes: una abstracta como son el color y otra concreta como es el hombre? ¿Por qué connotan los mismos significados? Evidentemente la respuesta tiene que ver con procesos físicos, psicológicos e históricos que abordaremos en este ensayo.

A pesar de que seamos incapaces de experimentar la impresión física de la luz reflejada por los cuerpos en la retina del ojo, gracias a la Literatura tenemos la facultad de experimentar el fenómeno a través de la mente y la imaginación, que viene siendo casi lo mismo, y en este caso, gracias a la lectura estética del color como signo lingüístico.

### CAPÍTULO III

#### ALGUNOS ASPECTOS EN TORNO A LA CREACION LITERARIA.

“Entre ciel bleu et cocotiers, fleurit une écriture paradisiaque, d’abord bon enfant puis critique à la manière des indigénistes du pays d’Haïti. On chanta la coloration culturelle de l’ici dans une scription qui désertait la totalité, les vérités alors dévalorisées de ce que nous étions”.<sup>19</sup>

El tema de la Identidad de las ex colonias francesas<sup>20</sup> ha sido desde el inicio de su literatura el que más se ha discutido entre la intelectualidad de las islas antillanas y el intento por definirla ha generado grandes debates. La identidad hace referencia a aspectos como el color de la piel, el idioma y la religión a los que se vieron confrontados los pobladores de las islas. El color de la piel es el común denominador de los esclavos que trabajaron en las plantaciones de caña de azúcar. Pero en esta novela, la autora explota de cierta manera el hecho de que el color de la piel está ligado con la brujería.

Worringer<sup>21</sup> (1881-1965) considera que en la creación, la idea de la voluntad artística es de una trascendencia extraordinaria para la historia del arte “cuyo objeto se eleva a una esfera muy alta, donde se encuentra la evolución de los productos religiosos y filosóficos que revelan la verdadera psicología de la humanidad”<sup>22</sup>. La creación artística en sus diversas modalidades está condicionada por ciertos supuestos psicológicos que en el caso de la novela de Maryse Condé son evidentes. Para comprender su estilo es necesario tomar en cuenta los supuestos históricos y psicológicos de donde ha arrancado la creación literaria.

<sup>19</sup> BERNABE, CHAMOISEAU, CONFIAANT, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard / Presses Universitaires Créoles, 1989, p. 16

<sup>20</sup> La isla de Guadalupe fue declarada Departamento de Francia en 1946.

<sup>21</sup> Esteticista alemán citado por Samuel Ramos en *Estudios de Estética*, México, U.N.A.M. / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963

<sup>22</sup> RAMOS, Samuel, *op. cit.*, p. 92

Cuando la relación entre el hombre y el mundo externo es armoniosa, existe un acuerdo en la relación del instinto del individuo y su intelecto. Esta armonía puede ser encontrada en el hombre clásico, quien llegó a elaborar una ciencia mediante la cual le fue posible comprender racionalmente las leyes que regulan el curso de los fenómenos y, de este modo, logró adquirir una seguridad frente al mundo. Cuando el entorno del hombre es hostil, la relación que éste establece con el mundo puede resultar caótica o violenta ya que no es posible comprender racionalmente las leyes que regulan el curso de los fenómenos y, por lo tanto, no logra adquirir seguridad frente al mundo. Los cambios evolutivos como el desarraigo de la tierra madre que es África y el establecimiento en el continente americano, pueden acontecer de modo caprichoso como el colonialismo o la trata de esclavos por ejemplo, o pueden obedecer a ciertos ajustes regulares que rigen la vida de la humanidad como son los fenómenos naturales inevitables que hacen que una población huya de su entorno en busca de mejores posibilidades de vida, o la necesidad de los hombres de crear sociedades, etc. Estas regularidades se buscan en la relación del hombre con el mundo externo que está sujeta a continuas mutaciones. A pesar de los propósitos de reconquistar una identidad en la isla, el esclavo arrancado de sus raíces africanas, continúa manifestándose mediante la rebelión y el recuerdo de las plantaciones (masacres, sometimiento, explotación sufridos durante la trata de esclavos, etc.).

### 1. Los supuestos históricos de *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*.

La novela de Maryse Condé está basada en hechos reales: la cacería de brujas en el pueblo de Salem (hoy Danvers en E.U.A.) durante el siglo XVII. La autora rescata de entre las historias de persecución y muerte, la vida de Tituba, quien además de ser considerada bruja posee una característica que la hace ser aún más rechazada: el color de la piel.



La lengua y la religión son los aspectos más importantes dentro de la producción literaria antillana surgida de las relaciones interculturales que la civilización de las plantaciones inauguró.

El «créole» nace como lengua de contacto de dos o más culturas. El «créole» francés tiene su base lexical en este idioma. Su origen es colonial y su uso fue variando dependiendo de los acontecimientos sociales de la región en la que se empleaba, en este caso en la sociedad antillana. Por esta razón, el «créole» contiene elementos de los pueblos y grupos que entraron en contacto durante el periodo colonial y la trata de esclavos desde el siglo XVI y hasta hace no mucho tiempo. En cuanto a la religión, la herencia animista africana, la magia y la brujería, asimiladas a los elementos tomados del ritual cristiano dan origen al Vudú. La religión del Vudú adquiere actitudes pesimistas como una consecuencia lógica o emotiva frente a la experiencia devastadora de la esclavitud. Este aspecto fatalista del vudú fue interpretado por los escritores antillanos contemporáneos a través de un lenguaje lleno de significados inciertos y oscuros.

## 2. Los supuestos psicológicos de *Moi Tituba*....

Todo este sincretismo cultural debe forzosamente crear *una* nueva percepción del mundo, aunque en realidad esa única visión esté apenas en proceso de definición, como es el caso de casi todos los pueblos del Nuevo continente que vivieron procesos sociales y culturales semejantes a los de las Antillas en el mar caribeño.

La autora de esta novela es antillana y nació en 1939 en Point-à-Pitre, Guadalupe. Siendo ella de origen africano, parece concentrar toda su atención en reivindicar a los hombres y las mujeres negras a través de su literatura, en especial a estas últimas. La búsqueda de la identidad, el aislamiento, el regreso a la Tierra Madre, la situación de la

mujer, la maternidad y el amor son algunos de los temas más recurrentes en la obra de esta escritora.

### 3. El Negro y el lenguaje.

Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952) afirma que el hombre Negro tiene dos dimensiones: una con su congénere y otra con el Blanco, pues ha visto que sus relaciones con uno y otro son diferentes:

Hablar implica emplear una cierta sintaxis, poseer la morfología de tal o cual lengua pero sobre todo asumir una cultura, soportar el peso de una civilización<sup>23</sup>.

Para muchos americanos de origen africano la idea de la Madre África no es considerada ya como el punto a partir del cual sea posible hablar de identidad, ya que son muchas las culturas, costumbres e idiomas que hoy en día existen, sobre todo en las Antillas. El arte, la filosofía y la religión africanas encuentran un diferente modo de expresión dentro del nuevo mundo que se les ha impuesto. Los llamados “neoafricanos”<sup>24</sup> dan por entendida la desvinculación con el continente africano y buscan conformar una nueva identidad asumiendo para ello sus diferencias. Sin embargo, tanto los elementos africanos, como los europeos fueron reinterpretados en América, y aunque la idea del proceso de identidad intente excluir la referencia con la tierra Madre, el continente Africano es y ha sido, el nervio cultural, psicológico e ideológico más importante en el proceso de creolización de los pueblos antillanos.

<sup>23</sup> FANON, Frantz, *Peau Noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952. p. 13

<sup>24</sup> JANHEINZ, Jahn, MUNTU, *Las culturas Neoafricanas*, 1963. Así el afrocubano, el afroantillano, el afroamericano, etc., encuentra su definición dentro de la gran diversidad de idiomas empleados en el continente.

### a. El empleo del color en los rituales africanos.

Al hacer una reflexión sobre el origen de los rituales antillanos, notamos que los ritos se agrupan en significados provenientes de procesos sociales y morales y al mismo tiempo responden a procesos naturales fisiológicos de una comunidad. Prolongando nuestra búsqueda más allá de las evidencias históricas, los valores o grupos de valores no se adquirieron de un día para otro: El hombre y la mujer antillana no reformularon valores o creencias sino que adecuaron, asimilaron nuevos parámetros de conducta para dar origen al nacimiento de una nueva cultura. Los ritos africanos no desaparecen, sino que se transforman, y para comprender el empleo de determinados símbolos nos sentimos obligados a escarbar el suelo de los antepasados. La aplicación anterior se refiere a estudios antropológicos y sociales pero sólo abordaremos algunos temas elementales que conciernen únicamente al empleo del color en las primitivas sociedades africanas. La virtud de esta perspectiva es la de permitir remontarnos al plano de la intuición en donde los símbolos adquieren su trascendencia primigenia. En el artículo “La clasificación de los colores en el ritual Ndembu: Un problema de clasificación primitiva”<sup>25</sup>, Víctor Turner menciona una clasificación tripartita común a diversos rituales africanos. Esta se relaciona con los colores rojo, blanco y negro. En ellos, si bien Turner afirma que no tienen “connotaciones directamente sexuales” sí encontramos una serie de analogías fisiológicas. El orden elemental en el que se presentan dichos colores es el siguiente: el blanco, símbolo de procreación y de limpieza, generalmente se asocia con lo masculino. El rojo es símbolo de la sangre y puede tener connotaciones tanto positivas como negativas pues al mismo tiempo que es símbolo de vida, puede representar la impureza. Se asocia con lo femenino.

---

<sup>25</sup> Víctor Turner, *La selva de los símbolos; aspectos del ritual Ndembu*, México, 1997, p. 67.

El negro, aunque se relaciona principalmente con la maldad y con la oscuridad, no posee necesariamente connotaciones negativas. El negro está íntimamente ligado con la muerte; sin embargo, en las culturas africanas, morir no significa dejar de existir, además de que la muerte también sirve para alejar las cosas malas o que hacen daño. De los tres colores, el rojo representa el estadio intermedio entre el blanco y el negro. De las interpretaciones elementales que hemos enumerado, se derivan una serie de descripciones que aparecerán en nuestro análisis.

Finalmente cabe mencionar que la ambivalencia del color rojo la convierte en complemento tanto del blanco como del negro. El rojo es bipolar y la tríada se convierte por lo tanto en dos sistemas binarios: blanco-rojo y negro-rojo. La importancia del color negro radica en que aunque sólo se hable de la díada blanco-rojo, el negro estará siempre presente gracias a su cualidad de no-visibilidad (lo oculto, lo secreto, lo oscuro, lo desconocido, etc.) que no la excluye del pensamiento precisamente por ser bipolar tanto para el color rojo como para el blanco.

#### b. El color en la Biblia.

El empleo del color en la novela tiene además de sus orígenes africanos, los de la cultura judeo cristiana, presente en la religión anglicana puritana, cuyo principal documento es la Biblia. En ella, el empleo del color adquiere diversos valores que ejercerán otro tipo de interpretaciones.

El color negro es el color más evocado en la Biblia. Puede ser empleado para anunciar desgracias o ignominia. En las *Lamentaciones* (4.7-8) por ejemplo, el color negro indica las desdichas y decadencias de los nobles de Sión, en contraposición al color blanco:

*Más blancos que la nieve eran sus hombres escogidos, más blancos que la leche;  
 Su cuerpo, más rojizo que el coral; su porte, hermoso como el zafiro.  
 Pero ahora se ven más sombríos que las tinieblas;  
 Nadie en la calle podría reconocerlos.  
 La piel se les pega a los huesos, ¡la tienen seca como leña!<sup>26</sup>*

Aparece lo oscuro que tiene relación con el color negro (físicamente todos los colores son oscuros cuando están mezclados con negro). Lo negro se vincula con las tinieblas, con la tragedia, con la destrucción y con el castigo a las almas que son arrojadas al infierno (2 Pedro: 2.17).

*Esos maestros son como pozos sin agua, como nubes llevadas por el viento; están condenados a pasar la eternidad en la más negra oscuridad<sup>27</sup>*

Casi todos los libros de la Biblia utilizan la relación de la muerte con la oscuridad ("Isaías", "Eclesiastés", "Salmos", "Job", etc.).

El color rojo puede aparecer como un elemento purificador en el Apocalipsis (7.14), ya que por ejemplo la sangre, que es de color rojo, sirve para redimir el alma pecadora:

*"Estos son los que han pasado por la gran aflicción, los que han lavado sus ropas y las han blanqueado en la sangre del cordero"<sup>28</sup>.*

En la Biblia, el negro es sinónimo de desdichas, tragedia, degradación y muerte. En el "Cantar de los cantares" 5.11 sin embargo, se utiliza para indicar la belleza:

*Su cabeza es oro puro;  
 su cabello es ondulado  
 y negro como un cuervo.<sup>29</sup>*

<sup>26</sup> Dios Habla Hoy, *La Biblia* con Deuterocanónicos, versión popular, Sociedades Bíblicas Unidas, 1979. p. 1010

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 346.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 365.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 826

## CAPÍTULO IV

### ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE LOS COLORES EN *MOI TITUBA*,...

*Ah sí, la naturaleza cambia de lenguaje según los cielos y curiosamente, su lenguaje concuerda con el de los hombres*<sup>30</sup>.

Dado que la expresión literaria es en sí misma un objeto de arte, podemos describir la novela a través de su creador, de la forma y del material con el que está hecha. Los supuestos psicológicos de *Moi Tituba, sorcière noire de Salem*, se encuentran en su creadora: Maryse Condé. La forma del objeto de arte se encuentra en el signo lingüístico y el material es, en este caso, el empleo del color.

Los supuestos psicológicos de los que ha arrancado la creación literaria de Maryse Condé, junto con los elementos externos actuales son representados a través de los colores que la narradora emplea para describir lugares, hablar de estados de ánimo, provocar ambientes determinados pero sobre todo para enfatizar el color que desempeña el papel más importante en su vida: el negro. Los colores en general, pero sobre todo el negro, aparecen vinculados a emociones, creencias y expresiones humanas como el amor, la muerte, la lengua, la belleza, etc. a través de sus personajes así como de los paisajes y escenas descritas.

La historia de Tituba comienza desde su concepción hasta cuando, según Maryse Condé, muere ahorcada en Barbados por conspirar una revuelta contra los dueños de las plantaciones. Tituba es concebida tras la violación de su madre Abena, por un marino inglés. Cuando niña, es comprada como esclava en Barbados. Más tarde pasa bajo el poder

---

<sup>30</sup> CONDÉ, *Moi Tituba*, Paris, Mercure de France, 1986, p.227. En lo sucesivo, las traducciones que aparezcan de referencias de la novela son mías.

de otra familia inglesa que la lleva a las colonias de Estados Unidos junto con su esposo. Ahí pasa la mitad de su vida. Durante este tiempo es acusada de practicar la brujería y pasa una temporada en prisión. Hacia 1693 es vendida a un judío quien paga su liberación, conservándola como esclava con ciertos privilegios. Posteriormente le concede la libertad y así Tituba puede regresar a Barbados. Ahí pasa otra temporada en donde se relaciona con cimarrones<sup>31</sup> de la isla que planean un ataque contra los colonos esclavistas hasta que es descubierta y condenada a la horca.

La verdadera historia de Tituba se desconoce, así que la autora dió a Tituba el final que mejor le pareció. La novela está estructurada en dos capítulos, un epílogo y una nota histórica. El primero de ellos se divide en 12 partes y el segundo en quince<sup>32</sup>.

El color **negro** es el color de la mujer: Abena o Tituba. Pero el más evocado es el **blanco** que en este caso es el del hombre y el de un bebé "enclenque". El mismo color puede, en ambos casos, connotar tanto la fuerza como la debilidad. En este contexto, el **blanco** es un color bipolar ya que nos muestra dos caras extremas. El tercer color es el **rojo** y en él están representados el hambre, la sangre que derraman los esclavos y el fuego que puede consumir algunos símbolos de la opresión como son las casas de los dueños de las plantaciones. La primera connotación del **rojo** tiene su origen en la descripción de los síntomas de la mala alimentación. En ambos casos el hambre es el elemento denotativo.

El hambre es la búsqueda de la satisfacción inalcanzable. Por lo tanto el hambre connota insatisfacción.

---

<sup>31</sup> "Esclavo refugiado en la selva para recobrar su libertad" Dictionnaire Moderne. Français- Espagnol/ Espagnol-Français, Larousse.

<sup>32</sup> En el siguiente análisis veremos, a título de ejemplo, una enumeración de los colores que aparecen en la primera parte. En lo sucesivo, sólo los colores más representativos serán nombrados así como su estudio semiótico, junto con el número de la página y la parte de la novela a la que pertenece.

Pese a ello, no podemos afirmar que esta suerte adquiera elementos negativos pues la insatisfacción lleva a la búsqueda de aquello que hace falta. Anima al pronunciamiento y por ende a la rebelión. Posiblemente sea mejor vivir con hambre ya que la saciedad puede conducir hacia el aburrimiento e incluso al cansancio al no disponer de más motivos para buscar la integridad tanto del cuerpo como del alma. El color **azul suave** existe cerca de la imagen de la madre en un momento en que se encuentra enamorada. Esta relación del amor con un color suave nos hace pensar en la tranquilidad. La suavidad connota un equilibrio de fuerzas: la mansedumbre. En cierto modo no se puede hablar de una víctima si no hay victimario o de un victimario si no hay víctima; de un esclavo si no hay amo o de un amo si no hay esclavo. El color **azul** connota la calma. El color **rojo** y el color **azul suave** son por consiguiente colores opuestos y ambos producen un equilibrio estético no sólo dentro del aspecto visual sino del metafórico. El color rojo connota el calor y el color azul el frío así como la violencia en el primero y la calma en el segundo.

Connotativa y estéticamente, ambos colores se llaman el uno al otro y esta atracción los convierte en un par equilibrado. Este equilibrio se traduce en tranquilidad. La presencia de ambos colores van a connotar por lo tanto este estado de ánimo. El color **violeta** del cielo es propio del atardecer y en este caso la transformación se da del color **azul suave** al color **violeta** que proviene de la mezcla del color **rojo** con el **azul**. La armonía entre un color y otro, es decir, entre **azul suave** y **violeta** reside en que los dos contienen un elemento en común: el color **azul**; ése es su puente de comunicación, su lazo de unión. Sin embargo, tenemos por otra parte, el **blanco** y el **rojo** dentro de sus respectivas mezclas. El **blanco**, como ya lo habíamos mencionado, connota dos aspectos a la vez; llamémosle, un aspecto negativo en la debilidad o la enfermedad, y un aspecto positivo en la fuerza. El color blanco es un color *universal*, ya que es la unión de todos los colores. El color rojo no



ha venido hablando de violencia, pero también de insatisfacción. Debilidad y fuerza, frente a violencia e insatisfacción. Ambas relaciones no están sin embargo emparentadas y son antagónicas. La debilidad no denota insatisfacción, de hecho, todo lo contrario: se puede morir de hartazgo, pero no de insatisfacción; esto es lo que nos mantiene vivos y nos impulsa a seguir adelante. Evidentemente, la insatisfacción no connota tampoco debilidad por las mismas razones enunciadas anteriormente. El **blanco** simboliza al amo aunque éste nazca enclenque. Bajo este punto de vista, el color **blanco** connota enfermedad; el **blanco** enfermo no es ni luminoso, ni vivo, ni alegre y además irrumpe, se mezcla de manera violenta con el **negro** produciendo el color **rojizo**, color impuro, porque no es ni luminoso ni intenso. Esta mezcla violenta de **negro** y **blanco** produce la metáfora del color **rojizo** que connota la indefinición. El **rojizo** puede bien connotar la idea de la búsqueda de la identidad.

Recordemos que la triada de colores en los rituales africanos es **blanco**, **rojo** y **negro** y que los tres aparecen siempre juntos en un constante equilibrio. El **rojo** en la sangre connota la insurrección, el **blanco** connota la enfermedad y el **negro** connota la mujer. En un segundo nivel de interpretación, el **negro** es sometimiento y el **blanco** por el contrario es la dominación. El **rojo** es vida, que en este caso, teniendo su origen en dos fuerzas negativas, difícilmente puede connotar alegría. El **rojo** en la piel de Tituba connota dolor: en la violación, en la sangre **escarlata** que escurre por la piel del esclavo y en el fuego enrojecido como deseo de incendiar la casa del amo. Sólo nos resta un collar de piedras **rojas** de Tituba. Si nuestras anteriores alusiones al **rojo** tenían una relación directa con el dolor y el rencor, ¿qué significado tendrá alrededor del cuello de una niña? Podemos suponer que este elemento posee un significado premonitorio: que el **rojo** de su collar, es sangre alrededor de su cuello, o es una marca de su rebeldía.

El **negro** es un color emotivo, lleno de sentido maternal. Es un color cálido y afectivo, pues es el color de la madre. El esclavo no lleva este color, él aparece “**color lodo**” que no es sino una alusión a la tierra misma, a la tierra de la isla de Barbados. Se podría decir entonces que es un hombre hecho de lodo y producto de la tierra. El color “**lodo**” es el color del hogar.

El hecho de recurrir al *topic* africano connota en sí mismo la complejidad semiológica de la obra en cuestión, ya que esta referencia resulta imprescindible para poder equilibrar y de paso justificar, las interpretaciones de los colores que pueden romper fácilmente el sistema en derroches interpretativos.

La maternidad o la figura femenina, no es feliz y connota el sometimiento a través de la violencia. **Ennegrecer** implica volver algo al **negro** es decir, volverse mujer, hacia lo que hasta este momento ser mujer significa. Cuando el color **violeta** aparece (la palabra denota una similitud fónica con las palabras violación o violencia), ya ha ocurrido una transformación que existe implícita en el **ennegrecimiento** al cual nos hemos referido. Así, el color **violeta** connota la transición; marca el fin de una etapa y el comienzo de otra: la de la oscuridad y de la noche. El color **púrpura** (“color rojo oscuro algo morado”<sup>33</sup>) connota la vida en la insurrección, el dolor en la sangre, la paz y la feminidad: es el destino de Tituba, su propia vida que podemos observar gracias a la claridad que rodea los primeros años de su vida.

Encontramos el color **malva** (Parte 2, cap. I, p. 29-40) que se “define” como **violeta pálido**.<sup>34</sup> La palidez es pariente de lo **blanco** que aunque no ha sido nombrado, se encuentra presente entre el paso de “**violeta tranquilidad**” a “**violeta palido**.” Entiéndase

---

<sup>33</sup> *Pequeño Diccionario Larousse en color, op. cit.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

que por “pálido” no nos referimos a la suavidad sino a la mansedumbre. La palidez del color violeta, proviene del blanco como debilidad, y lo que habíamos reconocido como un periodo de tranquilidad, fácilmente se convierte en un periodo de entrega. Recordemos la sumisión de Abena representada con el color “azul suave.” Este es el color del amor traducido en mansedumbre. El malva es el color de la mansedumbre de Tituba en el momento en que deja todo por seguir a un hombre:

-¿Por qué las mujeres no pueden estar sin los hombres?

Todo aquello, las reticencias de Man Yaya, los lamentos de mi madre, habría podido incitarme a la prudencia. Nada. El domingo, me dirigí a Carlisle Bay. Había echado dentro de una maleta un vestido indígena malva....<sup>35</sup>

Los colores elementales de la novela son básicamente negro y blanco, ambos mencionados en proporciones muy similares. Negro es el cordel de la noche que “cierra el cuello de la isla hasta cortarla”<sup>36</sup>. Blanca es la tela del pantalón Konoko del esclavo<sup>37</sup>, blancos los hombres, reiteradamente enunciados por la autora. El color predominante es el blanco, que connota la fuerza, y pertenece a la categoría semiótica connotativa de la opresión visto desde la perspectiva social. Revelador nos resulta que el color negro también connote a su vez la fuerza y que su categoría semiótica sea la de la opresión (“(..) el cordel negro(..) que cierra el cuello de la isla hasta cortarla”). Blanco y negro no poseen valores opuestos, de hecho, son casi idénticos dado que la perspectiva bajo la cual hemos abordado su semiótica es la metafórica a diferencia del blanco que fue observado bajo la perspectiva social. Con el color violáceo se presenta la suma de dos fuerzas: el rojo en la lucha y el

<sup>35</sup> CONDÉ, *op. Cit.*, p. 33

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>37</sup> Maryse Condé da la siguiente referencia en pie de página en *op. cit.*, p. 37: “Pantalón corto y ajustado del esclavo.”

azul en la calma. La forma de la expresión de estos contenidos es la muerte. La lucha y la calma se eclipsan para producir un estado que en el contexto de la esclavitud se llama muerte y en el contexto de la semiótica es la forma de la expresión de los contenidos lucha y calma.

En la tercera parte de la novela (pág. 41-52), la sangre contrasta con el color de agua de mar y el connotador resultante es el de la *purificación* ya que el azul devora con su grandiosidad, el rojo de la sangre. La purificación se lleva a cabo en el hecho de que el mar es capaz de arrastrar y tragarse literalmente cualquier cosa, incluso la vida. En el rojo se connota, sin embargo, tanto la vida como la muerte pero en ambos casos la limpieza y la purificación son sus connotadores.

Las manos de Tituba poseen la característica de compartir con cada uno de los colores gris, rosa o incoloro, el blanco. Optaremos en este caso por connotar en lo incoloro el infinito; el universo entero y tres colores: negro, blanco y rojo. En las palmas de las manos de Tituba se concentra el universo, ahí se encuentra su sabiduría, su concepción del mundo así como el poder; el poder de curar o de hacer daño si así lo desea.

En el color rosa se connota la unión del hombre y la mujer, por lo que este color representa el amor en la unión carnal; el rosa es la procreación. El gris es la unión de lo masculino y de la muerte. En estos dos elementos Hombre-muerte, se connota la reencarnación o incluso la inmortalidad pues ya hemos dicho que la muerte no es el fin y el Hombre es la vida. La inmortalidad vista desde el punto de vista de la Iglesia anglicana recibe el nombre de “vida eterna”, la cual se puede obtener a través de los sufrimientos de la vida terrenal. Según la herencia africana, la inmortalidad no es un premio, y se practica entre los vivos sobre la tierra. La categoría semiótica de los tres connotadores anteriormente

mencionados: el universo en la sabiduría, la procreación y la reencarnación es la metáfora de la africanidad.

Más adelante, el **color de mar en día de gran viento**, connota ya una transformación con respecto al **color de agua de mar** que mencionamos hace un momento. El connotador de nuestro primer color es entonces *la transformación* dentro de la forma connotativa del *Fenómeno físico* pero dentro de la transfiguración de las emociones, nuestro color dibuja violencia. Esto da como resultado una *Transformación violenta*.

En las palabras *multicolor* y *descolorido* se connotan lo **blanco** y lo **negro** como la unión y la ausencia de todos los colores. Por último, el **color repulsivo** debe forzosamente implicar un rechazo de los demás colores hacia él. Si es rechazado no puede combinar, si no puede hacerlo, se queda solo, si se queda solo, buscará un orden, si busca el orden, hace justicia. El **color repulsivo** es el color de la injusticia.

El color **gris plomo** connota pesadez y dureza y comparte al mismo tiempo lo masculino con la oscuridad en la mezcla del color **negro** con **blanco**. Esta mezcla, que es la reencarnación o bien la inmortalidad, connota un aspecto material en la pesadez del plomo. La reencarnación o la inmortalidad resultan ser materiales, es decir, el cuerpo, la materia, no se corrompe con la muerte. Toda esta gama connota el enamoramiento; su proceso, sus síntomas y sus consecuencias dentro de la semiótica connotativa de la sexualidad. En la religión católica anglicana y en especial en la ideología puritana, la sexualidad es obscena y pecaminosa. Según la herencia africana ella es parte de la vida y como tal se aprecia positivamente. Estas asociaciones contradictorias se generan en el horizonte cultural y lingüístico de dos contextos específicos.

La sangre en la mujer puede también hablar de una transformación aunque en este caso el rojo connota impureza. La transformación en dichos elementos se produce cuando

la mujer deja de ser sumisa y se subleva. Una mujer rebelde puede ser llamada *bruja*. En la bruja se denota esa transformación y no por ello será maléfica, es en la rebeldía que se llevan a cabo las transformaciones de la insurrección a la paz o de lo impuro a lo puro y su proceso puede ser doloroso:

¿Por qué me temes?

-¡Porque te sé violenta! Seguido te veo como un ciclón devastando la isla, acostando los cocoteros y elevando hacia el cielo un cuchillo gris aplomado.<sup>38</sup>

Además de los colores **blanco** y **negro** que ocupan los planos más importantes y son la base de las descripciones, el color **rojo** constituye el segundo elemento dentro de la novela. Cuando este color aparece solitario, se desencadena el discurso de Tituba; cuando aparece mezclado, el tono de la narración se vuelve violento. Cuando el color rojo aparece combinando con otros colores, suscita las descripciones psicológicas y los estados de ánimo de los personajes. La tríada del blanco, negro y rojo, son el elemento africano y constituye el soporte del hilo narrativo. Es el generador inconsciente de la narración.

Después de los colores **blanco** y **negro** están el **azul**, el **rojo** y el **amarillo**. Por lo demás, tenemos algunas mezclas de estos colores, por ejemplo el color gris que surge de negro con blanco; el color violeta, de rojo y azul. El malva, del color violeta con blanco, el púrpura de negro con rojo, el azul suave de azul con blanco, el rosa, que se forma de blanco con rojo, etc. Los significados de estos colores tomados individualmente, se mezclan y otras veces combinan para producir nuevas imágenes que connotan la comunión de dos o más "realidades". Por ejemplo, el color del mar **azul intenso** y el **verde oscuro** de la costa (Parte 5 pág. 65-66), oponen o ejemplifican dos elementos de la realidad antillana.

---

<sup>38</sup> CONDÉ, *op. cit.* p. 55

El primer color connota la saturación debido a su intensidad, con ello la calma deviene impetuosa. La relación de estas dos realidades supuestamente incompatibles provoca el efecto de la paradoja. El **azul intenso** connota la exclusión constante de dos elementos en la figura retórica: *la calma impetuosa*. Esta tensión produce el efecto de la contradicción, del misterio y de la profundidad cuyo objetivo es el de abarcar todas las experiencias posibles, diversas y opuestas. El empleo de esta imagen revela la astucia y la intuición estilística del autor. Este color connota la huella de Maryse Condé, su paso a través del intrincado recorrido de símbolos y de interpretaciones presentes en la naturaleza. Por otra parte, el color azul genera la descripción de los paisajes y de los ambientes.

La contradicción, el misterio y la profundidad son los mecanismos de la narración de Condé, es decir, es su técnica narrativa y pictórica, ya que es a través de estos procedimientos que mezcla y combina sus colores. Los colores mezclados representan la unión de dos o más culturas. Estas mezclas pueden producir colores *sin carácter* por ejemplo, la mezcla de **blanco** y **negro**, que puede formar a veces el color **gris** que representa la inmortalidad o la sexualidad, o bien el **rojizo** que hemos considerado un color “sin carácter” representando la indefinición. Sin embargo, podemos constatar que existen diversos colores que poseen una personalidad definida. Los colores de la isla de Barbados por ejemplo, hablan por sí solos: el **verde Mamba**, el **rojo framboyán**, el **color azul en día de tormenta**, el **blanco color leche Suri**, por sólo nombrar algunos.

El color **amarillo** connota el calor y la fuerza. En la triada **negro, blanco, amarillo**, desaparece lo femenino. Esta vez, hombre, calor y oscuridad connotan pasividad en comparación con el movimiento que aparece vinculado a lo femenino. La revuelta en la mujer con todo lo que conlleva, oponiéndose a la indiferencia, que dibuja la figura masculina en la novela:

-¿Y qué importa? Es de esperar que los negros se emborrachen y bailen y estén de plena francachela en cuanto sus amos les dan la espalda. Actuemos a la perfección nuestro papel de negros.<sup>39</sup>

Asimismo repartimos la triada en dos pares equilibrados de colores: **amarillo-blanco** por un lado y **rojo -blanco** por el otro. La primera pareja de signos connota la relación de calor y fuerza y la segunda pareja, sangre, impureza, feminidad y debilidad. Pero si establecemos la relación calor-fuerza con debilidad y fortaleza con sangre-impureza - feminidad, enfrentaríamos como en el oxímoron del color *azul intenso*, dos realidades de naturalezas opuestas ya que por lo general relacionamos al calor con la fuerza y, ¿a la mujer con la debilidad? Esto sería cierto si nuestra perspectiva fuera la física y la material. La debilidad puede ser tanto física como moral, pero recordemos que la autora ha enfatizado continuamente que el papel de la mujer en la novela es de sublevación y de revuelta cuya forma connotativa de expresión es la fuerza. Esta aparente contradicción nos hace suponer un periodo de confusión y de absurdos (parte 6, pág. 67-78), que escapan de la voluntad de Tituba pero que sin embargo no dejan de formar parte de la conformación de cualquier individuo. Este absurdo o periodo de confusión está representado en el color **grisáceo** que revela una realidad que Tituba no desea o no es capaz de ver: “Yo dije que era de mañana, sin embargo el color del día no lo denotaba”<sup>40</sup> como una veladura en sus ojos. El color **grisáceo** es el color de la ofuscación, de la confusión y del delirio que sustenta la visión de esta mujer y que habla de sus conflictos. Este es un periodo de desolación en la vida de Tituba empero “algunas veces una tierra árida y desolada da una flor de **suaves**

---

<sup>39</sup> CONDÉ, *op.cit.* p. 58

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 75.



colores que embalsama e ilumina el paisaje alrededor de ella.”<sup>41</sup> Esta flor de suaves colores se llama esperanza.

Las parejas de signos, negro y blanco, verdoso e incoloro comportan los siguientes símbolos: inmortalidad, podredumbre y oscuridad. La inmortalidad se encuentra dentro de la semiótica connotativa de la africanidad, la putrefacción dentro de la corrupción y la oscuridad dentro del misterio.

El verde, en su interpretación primigenia, connota la naturaleza. Esta naturaleza oscura y sombría devora, esconde, transforma y los objetos y las personas a su paso desaparecen o cambian. El verde oscuro es el cambio pero también puede ser el olvido, la desmemoria. El verde oscuro es la isla, es la desolación, es el aislamiento y la lejanía. El verde oscuro es la desvinculación con la tierra Madre; es el olvido de Africa.

Maryse Condé emplea el pincel de la palabra para pintar de colores su narración mediante tres elementos o temas: la contradicción, el misterio y la profundidad. Estéticamente, el empleo de esta técnica nos plantea una obra saturada de valores y carente de transparencias. Las contradicciones se presentan en el empleo de colores que juxtaponen valores que no se complementan. Estéticamente estas desarmonías reflejan un estado de confusión y de desorden. El caos mental y la locura se encuentran muy relacionados con el color grisáceo y el azul intenso que son colores que desarmonizan.

El misterio comprende la representación y el empleo de todas las escalas de oscurecimiento de los colores. En el misterio subyacen también algunos elementos de la religión cristiana que fundamenta tanto a la Iglesia católica, como a la protestante. Pero el concepto de Misterio se encuentra también en la ambigüedad de la dimensión física y

---

<sup>41</sup> CONDÉ, *op. cit.*, p. 72

psicológica de la novela, en la magia de la brujería, en la vida después de la muerte, en el destino de la esclavitud, en el viaje introspectivo de la mujer.

La profundidad es descrita a través de metáforas como las de la muerte, de la esperanza, de la naturaleza, del miedo, del arrepentimiento, del universo, etc. Estéticamente, la profundidad se produce dando tonos oscuros al fondo del cuadro y rescatando colores claros sobre aquél. El color negro y los colores oscuros son la base del discurso, sobre éste se expresan los colores claros comenzando por el blanco. El color **escarlata** (color carmesí, menos subido que el de la grana)<sup>42</sup> es un rojo “intenso”. Son todos los valores del rojo unidos. Es la intensificación del hambre, la sangre y la rebeldía llevados hasta sus últimas consecuencias. El color escarlata es la masacre y su forma connotativa de expresión es la destrucción.

El verbo **verdear** connota movimiento. El signo **verdeante** connota la prevención y la suspicacia por ser el puente entre la inacción y el movimiento. Es un estado preparatorio donde la pasividad connota la formación de proyectos nuevos. En los prados **verdeantes** se connota la gestación. Con esta idea nos encontramos ante la posibilidad de asistir al nacimiento de algo nuevo. Esta gestación está sin duda relacionada con el proceso de identidad y de autodeterminación por el cual Tituba cuestiona su vida.

En la octava (pág. 91-92) y en la quinta parte (pág. 177-178) no hay ningún color y se relaciona con el lamento de Tituba por su hijo al que no permitió vivir. Este **vacío de color** connota el arrepentimiento. Primeramente, el hecho de notar un vacío en la narración, nos hace pensar en espacios ausentes, saltos en la ausencia de donde nada se puede rescatar. Es sencillamente la privación donde no parece haber vida, ni recuerdos, ni esperanza.

---

<sup>42</sup> *Pequeño Larousse en color.*

De este vacío es difícil tomar referencias de un pasado, de una historia y de un origen. Es la transición a lo nuevo donde el ayer no ofrece ningún cimiento. En segundo lugar, la ausencia del color connota el dolor que se expresa con llantos. El arrepentimiento se representa como un abismo hacia el que el alma de Tituba se arroja con el propósito de hallar consuelo.

Tituba vive una relativa paz al lado de Benjamin Cohen d'Azevedo- el judío que pagó el precio de sus cadenas para sacarla de la cárcel- (parte 9, pág. 203-204) y sin embargo no hay colores. Alternando periodos de felicidad y de angustia, Tituba deplora el momento en que vuelva a su vida la desgracia. Su lamento consiste en saber que nunca podrá disfrutar de una completa paz o por lo menos, de una paz duradera.

La combinación de los colores **negro, azul, blanco nacarado, escarlata y verdoso**, presenta el cuadro siguiente: La imagen de la madre y de la protección que generan la calma por un lado y por el otro, la destrucción en las masacres cometidas por los "fuertes" y por los que detentan el poder, dando por resultado una metáfora de descomposición y de corrupción (parte 10, pág. 107-120).

En la parte 11 del primer capítulo (pág. 121- 130), vemos el hombre, la mujer, la muerte y la oscuridad en el cielo **color tinta** representando masacre y destrucción por un lado, y por el otro la naturaleza exuberante de la isla antillana inmóvil y pasiva pero peligrosa.

Los colores que resultan de las mezclas de los tres colores puros es decir, **rojo, azul y amarillo con negro y blanco**, son los elementos incidentales y generan el discurso directo, aquél por el que escuchamos las voces de los personajes y por el que expresan emociones como el amor, el odio, la sexualidad, la religión, el sometimiento, la traición, la frustración, el deseo, etc. Con la presencia de los colores evolucionan los personajes. Esto

se ve representado en las mezclas que se van produciendo. Estas originan nuevos matices que no siempre combinan armónicamente unos con otros. La violencia de los contrastes genera la tensión necesaria para expresar los estados de ánimo predominantes en el contexto de las plantaciones, la esclavitud y la colonización. La tensión más destacada es aquella que se produce al combinar el color rojo con otros colores *suaves*. Este carácter dramático expresa el estado de ánimo de su personaje del mismo modo en que los colores de fondo o incidentales expresan por un lado la psiquis del narrador y por el otro la imagen de los personajes. El color rosáceo por ejemplo, es una metáfora de la pubertad de la mujer y todo lo que ello connota (parte 12 pág. 131-140): la preparación a la madurez sexual o, en otro nivel de interpretación (o semiótica connotativa), a la procreación.

En la primera parte del segundo capítulo (p. 143-150) aparece, en segundo plano, un nuevo signo: el **color de hielo**. Esta situación connota el encuentro, ya que la llegada de la novedad exige forzosamente un contacto, un nuevo acercamiento con el descubrimiento. Los nuevos contactos generan un intercambio que provoca las transformaciones. El color de la transformación en la novela es el **color de mar en día de gran viento**. Análogamente, el **color de hielo** corresponde a la idea de reposo contra la de movimiento del **color de mar en día de gran viento** cuya forma connotativa de expresión es la transformación. Por lo tanto, el **color de hielo** es el color de la espera.

Tituba espera en prisión antes de ser interrogada acerca de su supuesta relación con el diablo (parte 2, capítulo II, pág. 151-162). Dentro de este lugar conoce a una mujer llamada Hester de una gran belleza y quien “mostraba una lujuriente cabellera, negra como el ala de un cuervo, quien a los ojos de algunos debía ella misma simbolizar el pecado y

llamar al castigo<sup>43</sup>. Dentro de la narración, las ideas con las que se relaciona el color negro son semejantes a las ideas que maneja la Biblia; éstas van desde la magnificencia, la belleza y la noche (“los ojos negros como la sombra benéfica de la noche”<sup>44</sup>), hasta el pecado, el castigo, la lujuria y la oscuridad en connotadores como la venganza, el aborto, el placer, el adulterio o el martirio. También se relaciona con el demonio, la traición, la suciedad, el mal, la ceguera, la fealdad, el crimen (violaciones, robos y homicidios) “y sobre todo, con el olor de tantos sufrimientos”<sup>45</sup>.

Durante el confinamiento de Tituba comienzan a producirse imágenes que evocan su unión con la isla Barbados. Sin embargo, estos recuerdos traen la amargura de los años pasados, pero sobre todo la de una vida marcada por la explotación y la angustia de la esclavitud. Tituba trae a su mente el recuerdo de la isla como el de un paraíso perdido.<sup>46</sup> Barbados aparece con sus montes verdes. Con sus cañas congo violáceas “no menos satinada, el cingulo esmeralda de su talle”<sup>47</sup>. Sin embargo este recuerdo no es del todo placentero ya que allí “los hombres y las mujeres sufren. Se encuentran afligidos.”<sup>48</sup> Esta aflicción aparece simbolizada en el color violáceo que, como ya hemos visto, connota la muerte. La oposición del campo semántico del negro en la noche establece su antónimo en el día. La luz del día trae consigo la blancura y el nacimiento de los colores, es decir, el nacimiento del blanco. Mientras la noche puede representar la protección del Negro, o metafóricamente hablando, el reino de la oscuridad, el día es el reino del Blanco donde los colores se hacen evidentes, es decir, la esclavitud, la muerte, la rebeldía, la utopía y todos

---

<sup>43</sup> CONDE, *op. cit.* p. 150.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 150

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 162.

<sup>46</sup> La narradora cita la obra de Milton: *Paradise Lost* cuando Hester le habla de literatura a Tituba dentro de la prisión. CONDE, *op. cit.*, p. 159

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>48</sup> *Ibid.* P. 161.

los connotadores generados de la escala de aclaramiento de los colores mencionados en nuestro análisis, adquieren significado.

Para la Iglesia católica el color violeta (“No menos violáceas, sus cañas Congo”) es el color de la penitencia en relación con las imágenes religiosas. En la idea de penitencia subyace la del castigo. El castigo es la transición entre el pecado y el perdón. En el contexto de la novela, el color violáceo connota la muerte que encarna la transición entre la vida y la eternidad, lo bueno y lo malo, etc. El color esmeralda es un verde radiante y luminoso y simboliza la delicadeza y la exquisitez. En ello a su vez, se connota la perfección es decir, la utopía. La imagen de la isla deviene una imagen utópica; la imagen del paraíso perdido. Por último, el rojo, que como bien sabemos connota la sangre, no aparece en su estado puro ya que aparece junto con el color de la flor del framboyán, el cual es un color rojo anaranjado. Al confundirse ambos colores, la imagen producida es aquella en la que la rebeldía del esclavo se consume. El color rojo framboyán, que es una representación *in absentia*, simboliza la represión.

Acaban de colgar a un negro en la copa de un framboyán. La flor y la sangre se confunden. Ah sí, lo olvidaba, nuestra esclavitud no ha terminado. Aún vemos nuestras orejas cercenadas, nuestras corvas cortadas, nuestros brazos cercenados. Aún estallamos en el aire como fuegos pirotécnicos. ¡Vean el confeti hecho con nuestra sangre!<sup>49</sup>

El color rojo en esta parte de la novela, connota el dolor, el sufrimiento, el odio y la injusticia. Aunque su color resulte atractivo, el hombre negro no verá en ello, mas que el recuerdo de un pasado lleno de aflicción y de muerte. Así podemos ver que el rojo simboliza mejor que el color negro la maldad.

---

<sup>49</sup> CONDÉ, *op. cit.*, p. 161

En el interrogatorio de Tituba Indien (Parte 3 pág. 163-166), los pares **negro amarillo** y **negro rojo** se combinan para producir en el primero, la muerte y el calor (o la fuerza) y en el segundo, el afecto materno con la rebeldía. La primera idea reproduce la metáfora de la salvación en la segunda el conflicto. Independientemente del color **negro**, los otros colores, es decir, **rojo** y **amarillo** son puros y estos lo solidarizan formando los connotadores rebeldía y fuerza. Su unión produce la categoría semiótica de la lucha que caracteriza a la figura femenina, en este caso, a Tituba.

El recuerdo de la isla perdida, el afecto materno, el elemento masculino y su fuerza envueltos en un ambiente de mal augurio. Ni el recuerdo de la isla o el sentimiento de la protección materna, ni la fuerza del compañero son alicientes en la vida de Tituba. La grisalla que envuelve su vida le augura malos momentos (parte 4 pág. 167-176).

Un elemento representado en el color **blanco** es la debilidad en la forma connotativa de *enfermedad*. Esto representa un periodo de trastornos y de locura. En la sexta parte de la novela (pág. 179-182), Condé narra la peste de persecución y de ejecuciones que se extendió de Salem a ciudades como Amesbury, Topsfield, Ipswich, Andover, etc. y que generaron algunas leyendas:

“Se rumoreaba que los hijos de Rebecca Nurse, vueltos al atardecer a recoger el cuerpo de su madre de la fosa de ignominia a la que el verdugo había arrojado, encontraron en su lugar una rosa blanca y perfumada.”<sup>50</sup>

En la séptima parte (pág. 183-190), aparece una nueva descripción al color de la piel: el color **berenjena**. En el **negro** y el color **violeta** propio de la berenjena se connota la unión del misterio con la transición. En ambos connotadores subyace, tanto en el aspecto

---

<sup>50</sup> CONDÉ, *op. cit.* p. 180.

estético como en el semiótico, la idea de la muerte. En el misterio especialmente se connota a su vez el temor. El temor que produce el misterio. De cualquier forma, junto con el elemento de la muerte, el color berenjena nos lleva a proponer en ello, la representación del miedo a la muerte, del temor a lo desconocido. Tituba, dentro de prisión conoce el miedo. Cuando Tituba es liberada (parte 8 pág. 191-202), aparece el color reverdecido ya que, como podemos recordar, connota el regreso, la vuelta a la naturaleza lo cual es sinónimo de protección y al mismo tiempo, es el color del paraíso perdido. Emocionalmente Tituba recupera su isla en el sentido de que recupera su libertad, recupera la vida, aunque esto no sea más que un bienestar pasajero:

Benjamin cortaba entre Metahebel, su hija mayor y yo, una naranja traída de las islas, me invitaba a beber con sus amigos un vaso de cálido vino de Porto y ponía sobre mi espalda una cobija suplementaria cuando la noche en mi cama se presentaba muy fría. Yo le planchaba cuidadosamente sus rudas camisas y cepillaba y teñía su capa reverdecida por el excesivo uso.<sup>51</sup>

Dentro de la protección y los cuidados que tanto Tituba como Benjamin Cohen d'Azevedo se prodigan, un periodo de calma por fin se hace presente (parte 10, pág. 205-216). Sin embargo Tituba mantiene dentro de su mente un conflicto, el de la indefinición. El color amarillo presente en este periodo, connota lo salvaje y en ésto, lo irracional. Tituba confronta en el subconsciente dos aspectos que la ahogan: por un lado su carácter indómito y salvaje y por el otro su indefinición. El anhelo de volver a su isla, de recuperar su paraíso perdido y por el otro lado la muerte que la persigue y que habita la isla.

Existe también el conflicto entre la utopía, la ilusión de querer algo que sus ojos no han visto desde el día que nació pero que ella ha podido construir dentro de su mente:



surcar el azul inmenso, navegar sobre la calma total, habitar la inmensidad del tiempo, volver a su amada isla...

El elemento masculino en su vida vuelve a producir cambios en sus percepciones (“El cielo cambió de color, pasando de un azul violento a una especie de gris muy suave.”). La calma violenta en la que transita su vida se está convirtiendo en un gris muy suave y puede bien ser una metáfora de la muerte. A partir del azul inmenso que connota la inmensidad del tiempo, el azul violento connota el paso a la eternidad. La violencia de la calma es la agonía. De la agonía a la muerte y de la muerte a la inmortalidad.

Nuevamente, en la parte número 11 (pág. 217-218), no aparece ningún color, y Tituba lamenta, una vez más, su debilidad con respecto a los hombres, en concreto, de haberse vuelto a enamorar y de volverse voluntariamente esclava de Benjamin Cohen d’Azevedo

Tituba conoce a otro hombre, Christopher, cimarrón de Barbados que prepara una rebelión contra los Blancos, con quien procrea un hijo. Habíamos dicho ya que el verbo *grisear* connota la acción de volverse inmortal. La forma semiótica que puede corresponder a dicho connotador es aquella de la procreación que es una manera de inmortalizarse, ya que puede representar la continuidad de la vida.





El color *café* puede ser formado de la mezcla de los colores rojo, negro y amarillo. De esta manera, el signo *café* resulta del primer género semiótico connotativo, es decir de la relación del signo *café* con los signos rojo, amarillo y negro. La segunda semiótica de *café* se basa en la relación del signo *café* con los connotadores rebeldía, barbarie y muerte. La tercera semiótica de *café* se basa en la relación de *expresar descontento*, ser cruel y *concluir un ciclo*, con el signo *café*. Así, cada uno de estos tres connotadores se caracteriza

---

<sup>31</sup>CONDÉ, *op. Cit.* p. 193

por pertenecer a una determinada semiótica connotativa: sublevación, explotación y exterminio. Ahora podemos comprobar que un signo puede ser sustituido por otro, por ejemplo, rebeldía por sublevación, barbarie por explotación y muerte por exterminio, etc.

Siguiendo con nuestros fundamentos teóricos vemos también que desde el punto de vista de la semiótica, el tercer género de semióticas connotativas de Hjelmslev que equivale al cuadro de Barthes, representa el signo *café*, de la siguiente manera:

SIGNIFICANTE		SIGNIFICADO
<i>café</i>		
significante <i>rojo, amarillo y negro</i>		Significado   
significante <i>rebeldía, barbarie, muerte,</i>		significado <i>expresar descontento, ser cruel y concluir un ciclo.</i>
<i>sublevación</i>	<i>Desencadenar</i>	
<i>Dar por termin ado algo</i>	<i>Cambi ar de estado una cosa</i>	

Etc.

Después de seguir un largo recorrido de interpretaciones hemos llegado a la conclusión de que el signo *café* connota el colonialismo.

La combinación de colonialismo y muerte, en este cuadro representados con los colores *café* y *negro*, significan la guerra de conquista. La presencia del color *escarlata* es necesaria en este cuadro para hacer la representación específica del campo semántico de la guerra. Se trata de la esclavitud y el color *violáceo* significando la muerte en su sentido literal (el color *negro* nos ha señalado también el mismo significante aunque con distinto significado), es la fractura de la civilización, la fragmentación de una cultura, es la

inacción, la negación y un atentado contra la propia existencia humana. El significado de la muerte en esta cultura no es el del fin absoluto, sino el de la transformación. Con la muerte se deja de existir materialmente pero espiritualmente, los difuntos tienen la facultad de poseer casi las mismas cualidades de un ser mortal pues son capaces de ver, de escuchar, y de interceder –para bien o para mal según sus conveniencias- en la vida de los seres mortales. Pueden sufrir como los mortales, pueden llorar, pueden reír, pueden enojarse, pueden perdonar, pueden castigar, pueden amar como lo hacen los mortales, pueden viajar a cualquier parte, y son capaces de verlo todo y de saberlo todo.

El color violáceo por el contrario, significa la muerte biológica de los seres vivos. Representa la diferencia entre existir y dejar de existir. Con la conquista y con el colonialismo, se produce una muerte negra, con la esclavitud, se produce una muerte violácea. O bien, retomando la idea que la narración propone acerca de la muerte podemos encontrar un símil en nuestra interpretación. Para ella, las personas no mueren mientras las llevemos en el corazón. Por eso hay dos tipos de muertes. En la primera, los seres permanecen, son inmortales. En la segunda, los seres dejan de existir definitivamente, son negados, eliminados, como sucede con la esclavitud.

Con la combinación de dos triadas de colores: blanco, negro y azul y blanco, negro y violáceo, establecemos dos pares opuestos; uno negativo y otro positivo en la parte número catorce de la novela (pág. 243-254). Enfermedad, término y muerte. Fuerza, maternidad (o belleza) y calma. Por un lado la maternidad la fuerza y la calma, llenan la vida de Tituba.

Todos mis actos fueron en lo sucesivo determinados por esta vida que llevaba dentro de mí. Me alimentaba de frutas frescas, de leche de una cabra blanca, de huevos puestos por gallinas alimentadas con grano de maíz.<sup>52</sup>

También, retomando la simbología del color negro dentro de la Biblia, connotando belleza:

Lavaba mis cabellos en puré de grano de *carapate* para que los suyos fueran negros y brillantes.<sup>53</sup>

Por el otro lado, como una amenaza, presagiando su vida, están la enfermedad, el término de una etapa o el fin de una situación, llamémosla nefasta, y la muerte. **Blanco, negro y azul**, su presente. **Blanco, negro y violáceo**, su futuro:

-Y bien, ¿cómo va a terminar todo esto? (...)

-¡En sangre, como siempre termina eso! Aún no es el momento de nuestra liberación.<sup>54</sup>

El color **verdoso** que aparece en la parte número quince (pág. 255-264), connota la podredumbre y la corrupción que, en un posterior nivel de interpretación, forman la categoría semiótica de la traición:

Salimos. La casa estaba rodeada de soldados que nos apuntaban.  
¿Quién nos había traicionado?<sup>55</sup>

Finalmente, en el epílogo de la novela (pág. 265-272), no hay colores. Con este vacío la autora representa una vez más, el lamento de Tituba. En esta ocasión, nuestro

<sup>52</sup> CONDÉ, *op. cit.* p. 244

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 244

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 252

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 262

personaje lamenta su vida llena de sufrimientos aunque por fin, con su último clamor Tituba abre la puerta a la inmortalidad y a la alegría que no pudo disfrutar mientras existió entre los seres humanos. Ahora se encuentra en todas partes: a los pies de un agonizante para recibir su espíritu, dándoles cuerpo a los espíritus para que puedan ser vistos de vez en cuando por sus seres queridos, adquirir formas mortales si lo desea, dándose a los niños, regalando alegrías, aliviando penas o alentando al esclavo a mantener la fuerza para recuperar la tierra, los campos de ortigas, los oteros de name, las pacas de yuca y ¿por qué no?, ¡también las cañas de azúcar!

“Sí, ahora soy feliz. Comprendo el pasado. Leo el presente. Conozco el porvenir. Ahora, sé por qué hay tanto sufrimiento, por qué los ojos de nuestros negros y negras están brillosos de agua y de sal. Pero sé también que todo esto conocerá un fin. ¿Cuándo? ¿Qué importa? No tengo ninguna prisa, liberada de esta impaciencia que es propia de los humanos. ¿Qué puede valer una vida bajo la inmensidad del tiempo?”<sup>56</sup>

La frase: “Ese negro hará vértelas de todos colores” (parte 4 pág. 53-64) connota: “La oscuridad o la muerte hará que veas la luz”, que es todos los colores juntos.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

<sup>56</sup>CONDÉ, *op. Cit.*, p. 271

## CONCLUSIONES.

En el estudio semiológico de los colores de la novela que hemos analizado, se connotan efectivamente los tres géneros semióticos (las combinaciones de la forma y de la sustancia del signo lingüístico con su plano denotativo y su plano connotativo) dentro de las diferentes formas connotativas de expresión como plantaciones, poder sobrenatural, elementos negativos, religión, fenómenos físicos, etc., del signo *color*

Metafóricamente hablando, cada género plantea una *gama* de temas o categorías que generan en el texto la simbiosis de la pintura y la literatura a la cual se refiere Hjelmslev en su *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* donde sugiere establecer un punto de vista común que defina lingüísticamente los problemas de dos disciplinas diferentes como el arte y la literatura. Las palabras y las ideas surgen dentro del contexto pluricultural de la novela, en el que los colores recrean o connotan a su vez un mundo de interpretaciones semióticas, emotivas y estéticas cuyos signos pueden ser intercambiables unos con otros, como sucede con el signo lingüístico según lo propuesto por la Glosemática. Vimos cómo los connotadores se agrupan en determinadas semióticas connotativas o en diferentes categorías semióticas, pero lo más importante es que cada pareja de signos pertenece a categorías semióticas solidarias por su parte con un determinado connotador: el signo *color*, que nos guió en el intrincado recorrido de las interpretaciones. Las convenciones, los contextos sociales y culturales de la obra literaria en cuestión, nos permitieron también sujetar el discurso dentro de ciertos límites interpretativos.

También encontramos, que según la teoría de la semiótica de Hjelmslev, el color posee tanto el plano de la expresión como el del contenido. El plano de la expresión, que es la semiótica denotativa, corresponde al empleo del color en *Moi Tituba...* El plano del contenido se llama semiótica connotativa y corresponde al análisis del contenido de los

colores empleados en la novela. En cada uno de estos planos de la semiótica, distinguimos la forma y la sustancia. La sustancia de la expresión del signo *color* corresponde a las radiaciones electromagnéticas que conforman la luz blanca, la forma de la expresión es lo que perciben nuestros sentidos, en especial la vista, como color. La forma del contenido son las relaciones que establecemos con los objetos de la naturaleza, ritos, estados de ánimo, etc. para apoderarnos del concepto del color. Y la sustancia del contenido es el producto de las relaciones de forma, sustancia, expresión y contenido del mismo signo en el contexto de una determinada cultura: la antillanidad.

Como expusimos en el comienzo de este análisis, los supuestos psicológicos generan la creación artística y por ende, las manifestaciones y creencias humanas. El sincretismo cultural de las islas antillanas influye en la complejidad de las culturas neoafricanas, como en el caso de las Antillas francesas o de la isla de Barbados.

Retomando las ideas de Frantz Fanon en torno al lenguaje que el negro pretende hacer suyo, hablar como blanco puede significar creer como blanco. Es por eso que a la narradora le resulta más viable hablar desde el punto de vista del puritano blanco y de esta manera la visión de los colores adquiere diversos matices. Estos mensajes no vienen connotados en los colores vistos individualmente sino son el producto de sus combinaciones y mezclas semióticas y estéticas. El color cumple el papel de narrador y de evocador de un determinado contexto cultural o social, y puede dejar tras de sí, la huella de una ideología: la antillanidad, y de una manera de interpretar el mundo: la creolización.

El manejo del color produce un gran número de metáforas. Son todas ellas, imágenes que reflejan la sintaxis de los colores.

No podemos decir que la narración goce de una plena armonía en sus composiciones, tampoco existe estabilidad en ese proceso pues los colores no permiten que

así sea. Sin embargo podemos afirmar que el contraste es un lenguaje recurrente dentro de la narración. En las relaciones de color estos contrastes se dan entre claro y oscuro, amor y odio, fuerza y debilidad, rebeldía y mansedumbre, calma y violencia, etc. La exaltación o la violencia se expresan con rojo, la desolación o la destrucción, se expresan con colores oscuros. Son los antónimos que emergen de la relación que existe entre el día y la noche pero básicamente se vinculan con la personalidad de Tituba, quien en su paso por la narración, experimenta emociones contradictorias. Los momentos de armonía se encuentran representados en la unión de colores opuestos o complementarios como rojo y azul, en la metáfora del poder de la brujería (para hacer el bien o para hacer el mal), y rojo y amarillo en las metáforas de la curación.

Asimismo, encontramos desarmonías en la unión de colores que no compartían ningún elemento por ejemplo rojizo y grisáceo como una metáfora de la indefinición, o blanco y escarlata, en la metáfora de la esclavitud.

El color negro, que es el más importante pues domina en la novela, connota la mujer, la madre y la muerte. La pareja de signos negro y rojo comprende la relación de la muerte como mujer y como madre con la rebeldía. La muerte es la madre del esclavo rebelde, del esclavo sublevado. El último par de connotadores nos dice que el esclavo es hijo de la muerte y que posiblemente, esclavo y muerte, signifiquen lo mismo.

La imagen femenina contrasta con el signo negro dentro de la novela. La situación de la mujer aparece conflictiva. La mujer en sí, aparenta una serie de contradicciones en sus percepciones y estados de ánimo mostrando las más de las veces un rechazo hacia sí misma. Los antagonismos se dan en un nivel en el que la mujer parece ser incapaz de reconciliar las partes conflictivas de su Yo. La figura femenina es pues el elemento fundamental ya que además de encarnarse en el individuo, representa la imagen de la madre



que en el caso de la sociedad caribeña es una madre ausente. Africa es vista como la madre patria mítica que se diluye en la historia. La mujer se encuentra también en la idea de la muerte que es la madre del esclavo según el *tópico* de nuestra novela. Esta relación de la muerte con la concepción hablan de una *maternidad frustrada*: el aborto, la violación, el embarazo no deseado, y la ausencia de la madre que se mitifica, conforman el rasgo semántico más importante de la narración.

Dentro de los estados alienantes de la figura femenina, uno de los conflictos es el de la identidad que no sólo se refleja en la psicología de la mujer, sino de los hombres y de una sociedad específica. El sentimiento de aislamiento, el problema del color, las divisiones sociales, son temas que comparten tanto hombres como mujeres y son fuente de angustia y de frustración que pudimos reconocer en el empleo de los colores. Sin embargo, en la naturaleza de esta realidad encontramos raíces semejantes a todo lo largo del continente americano donde puedan existir marcas de colonialismo ya que hablar de él, en general, es adentrarse a una historia muy reciente que aún no ha logrado reconocer dentro del marasmo cultural una voz clara que diga “ésto soy yo”. *Moi Tituba, sorcière noire de Salem*, es la novela de los reflejos distorsionados de la Historia. La de Tituba es una historia oscura que recupera con la novela, parte de su pasado y de su destino, reivindicándola e inmortalizándola. *Moi Tituba...*, es la novela de la búsqueda de un origen y la reconquista de una herencia.

Aún pesa el periodo colonial, con todo lo que ello ha heredado, como la dificultad de ignorar la diferencia en el color de la piel, ya que eso parece evocar la existencia del opresor y del oprimido, del negro y del blanco, del esclavo y del esclavista. ¿Por qué no admitir que se puede ser *gris* sin pensar en las connotaciones pesimistas que ésto puede generar?

Observamos cómo el color puede hablar de los diferentes estados de ánimo del ser humano dentro de un contexto particular (la antillanidad) y uno universal (el humano) a través de la literatura. Los colores pueden también evocar recuerdos o estimular sensaciones pero sobre todo, el uso del color puede ser una marca de la evolución de la humanidad a medida que va generando significados con el paso del tiempo.

El hecho de que el ser humano haya encontrado diferencias físicas entre unos y otros en el tono de la piel, no significa que uno sea mejor que otro pero sí da a entender cuán importante puede ser para el hombre el uso del color en todos los aspectos de su vida: en la sociedad, en la religión, en la política, en las artes, en su propia naturaleza, etc. Para evitar hablar de diferencias raciales con los colores, es necesario aprender a comunicar con ellos y mediante ellos ya que el color es un lenguaje que se puede ver... y también leer.

## BIBLIOGRAFIA

## a) Directa.

1. CONDÉ, Maryse, *Moi Tituba, sorcière noire de Salem*, París, Mercure de France, 1986.
2. TRABANT, Jürgen, *Semiología de la obra Literaria, Glosemática y teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1975.
3. MORENO R., Teresa, *El color: Historia, teoría y aplicaciones*, Barcelona, Ariel, 1996.
4. TURNER, Víctor, *La selva de los símbolos*, México, Siglo XXI, 1997. Trad. de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay.

## b) Indirecta.

1. BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, París, Gallimard, 1972.
2. BAUDOT Alain, *Guide Culturel, Littératures Francophones. Antilles et Guyanne*. Université York (Collège Glendon Toronto, Ontario-Canada).
3. BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997.
4. BERNABÉ, Jean / CHAMOISEAU, Patrick / CONFIAANT, Raphaël, *Éloge de la créolité*, París, Gallimard / Presses Universitaires créoles, 1989.
5. *Dictionnaire Moderne, Français-Espagnol/ Espagnol-Français*. París, Buenos Aires, México, Larousse, 1967.
6. *Dios Habla Hoy, La Biblia con Deuterocanónicos*, versión popular, Sociedades Bíblicas Unidas, 1979.
7. ECO, Umberto, "Criterios de economía" en *Los Límites de la Interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
8. FANON Frantz, *Peau Noire, masques blancs*, París, Seuil, 1952. col. Points 26.
9. HEGEL G.W.F., *Introducción a la estética*, Barcelona, Ediciones Península, 1971.
10. HERNÁNDEZ, Arrieta, Mónica, *Las Brujas: Maléficas o Rebeldes*, México, La Cuadrilla de la Langosta, 1997.
11. *Images du Noir dans la littérature occidentale: "1. Du Moyen-Age à la conquête coloniale"*. Notre Librairie. Revue du livre: Afrique noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien. 1987.
12. *Images du Noir dans la littérature occidentale: "2. De la conquête coloniale à nos jours"*. Notre Librairie. Revue du livre: Afrique noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien. 1987.
13. JANHEINZ Jahn, *MUNTU, Las culturas Neoafricanas*, México, F.C.E., 1963. Col. Tiempo Presente (del título original: *Muntu: Umrise der neoafricanischen kultur*. Trad. de Jasmin Reuter)
14. JOUBERT, Jean- Louis, *Littérature Francophone. Anthologie*, París, Nathan/ Agence de Coopération Culturelle et Technique,
15. MATTÉI, J.-Francois, *Dictionnaire Philosophique. Les Oeuvres Philosophiques I*, París, Les Presses Universitaires, 1993.
16. ORTIZ Georgina, *El significado de los colores*, México, Trillas, 1992.
17. *Pequeño Diccionario Larousse en color*, Larousse/Noguer, París/ Barcelona, 1972
18. PLUCHON Pierre (dir.), *Historie des Antilles et de la Guyanne*, Toulouse, Privat, 1982.

19. RAMOS, Samuel, *Estudios de estética*, México, U.N.A.M. / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
20. *World Literature Today. Focus on Maryse Condé*. University of Oklahoma, U.S.A., 1993. Volume 67, Number 4.