

***Moi, Tituba* de Maryse Condé: reescribir la literatura de los hombres**

Francisco Aiello*

Universidad Nacional de Mar del Plata/CELEHIS-CONICET

Resumen

Este artículo presenta una lectura de la novela *Moi, Tituba... sorcière noire de Salem* de la escritora guadalupeña Maryse Condé. El propósito es examinar el texto como la contraversión de otros textos escritos por hombres, sean historiadores o escritores consagrados, como es el caso del norteamericano Arthur Miller, en cuya obra dramática *Las brujas de Salem* el personaje de Tituba tiene mínimas apariciones, sin que se conozca su origen o su destino. Asimismo, la novela de Condé introduce un cambio significativo en la historia de otro texto consagrado de la literatura norteamericana. Nos referimos a *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, cuyo personaje principal reaparece en la novela que nos ocupa para asumir una posición diametralmente opuesta a aquella a que se aferra en el hipotexto. Esto permite leer *Moi, Tituba* a la luz de debates que ocupaban a las feministas desde la década de 1970.

Palabras clave

Maryse Condé — Arthur Miller — Nathaniel Hawthorne — novela histórica — reescritura

Moi, Tituba by Maryse Condé: rewriting men's literature

Abstract

This paper focuses on *Moi, Tituba ... sorcière noire de Salem* by the Guadeloupean writer Maryse Condé. The purpose is to examine the text as alternative version of other texts written by men, whether historians or established writers, such as Arthur Miller, whose dramatic work *The Crucible* shows Tituba in minimal appearances, without knowing her origin or destination. Also, Condé's novel introduces a significant change in the history of another text devoted to American literature. We refer to *The Scarlet Letter* by Nathaniel Hawthorne, whose main character reappears in Conde's novel to take a position diametrically opposed to the one in the hypotext. This allows us to read *Moi, Tituba* in the light of debates that occupied the feminists from the 1970s.

Keywords

Maryse Condé — Arthur Miller — Nathaniel Hawthorne — historical novel — rewriting

Moi, Tituba sorcière... noire de Salem de Maryse Condé es una novela autobiográfica, en tanto un personaje que no corresponde con la autora empírica ofrece un relato retrospectivo de su vida que transcurre en el siglo XVII, por lo que también le cabe el rótulo de novela histórica, teniendo en cuenta el amplio arco temporal que separa los hechos narrados con el momento de la escritura y, además, que se trata de un personaje real. Sin embargo, el discurso histórico ha desdeñado a Tituba, esclava sobre cuyo origen existen distintas versiones y que participó del episodio que escandalizara a la sociedad puritana de Massachussetts. Por lo tanto, esta novela de Condé viene a saldar una deuda contraída por la historiografía, al concederle la voz a un personaje considerado menor.

Este acto supone un desafío en lo referido a las estrategias compositivas por tratarse de una esclava analfabeta. Desde el Romanticismo en adelante –hasta producciones recientes, como puede ser *El nombre de la rosa* de Umberto Eco– la tensión entre el mundo narrado y el mundo de la lectura/escritura fue resuelto mediante el artificio “manuscrito encontrado” (Fernández Prieto: 213). Condé, por su lado, no puede apelar al mismo recurso por tratarse de un personaje ajeno al mundo de la letra y, en cambio, propone el pacto ficcional según el cual tiene acceso a la historia de Tituba a través de un encuentro cara a cara. De allí que resulte central el empleo del monólogo interior como recurso que permite ubicar la voz de Tituba en la superficie del discurso borrando las marcas de la propia escritora.

La relación entre historia y ficción se establece como pugna en *Moi, Tituba...*, en primer lugar, a partir de los paratextos. Por un lado, en la página inicial, a modo de advertencia firmada por “Maryse Condé”, puede leerse: “Tituba et moi, avons vécu en étroite intimité pendant un an. C’est au

cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne." (7). El encuentro imaginario entre la autora y su personaje alertan acerca de la veracidad de lo narrado, como ya adelantamos, estableciendo un pacto de lectura en el que lo ficcional se superpondrá a lo histórico. Por otro lado, como contrapunto, aparecen dos notas de autor al pie que indican la base documental. En el tercer capítulo de la segunda parte, de forma completamente dialogada, Tituba es interrogada en el marco del proceso judicial. Una nota explica que los fragmentos fueron extraídos de su declaración, la cual consta en los Archivos del Condado de Essex. Se cita la misma fuente en el capítulo siguiente en relación con la declaración de John Indien. También hay que tener en cuenta la "Note historique" firmada con las iniciales "M.C.", donde se consignan algunos datos históricos que se destacan por la precisión de las fechas de la que carece el relato en primera persona de Tituba, como puede verse en la primera frase: "Abena, ma mère un marin anglais la viola sur le pont du Christ the King, un jour de 16**", alors que le navire faisait voile vers la Barbade." (13).

Además de las fechas, la nota consigna datos precisos sobre el destino de algunos personajes, como el reverendo Parris. Sin embargo, esa precisión se resquebraja al momento de referirse al destino de Tituba, lo que da lugar a una acusación contra quienes escriben la historia: "Le racisme, conscient ou inconscient, des historiens est tel qu'aucun ne s'en soucie". Así, la autora declara: "Je lui ai offert, quant à moi, une fin de mon choix" (278). De esta manera, se hace explícito el propósito de la novela que interpela al saber historiográfico, al tiempo que se propone dar voz a aquellos que ese discurso histórico ha silenciado, lo que sugiere una cercanía de *Moi, Tituba* con la eclosión de novelas hispanoamericanas a partir de la década de 1980, en las que, como explica Fernando Aínsa, "se coagulan mejor las denuncias sobre «versiones

oficiales» de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso” (10).

Cabe insistir en el empleo del monólogo interior para examinar sus alcances en *Moi, Tituba*. En primer lugar, se trata de una técnica narrativa mediante la cual el personaje se expresa en primera persona, en diametral oposición al discurso de la historia para el que esa persona gramatical está vedada en aras de una reconstrucción objetiva del pasado, valiéndose exclusivamente de la narración en tercera persona con el correspondiente efecto de pura referencialidad. Por el contrario, la versión del pasado que ofrece Tituba pone todo el acento en la subjetividad que atraviesa la narración signada por un único punto de vista, que es el de la propia protagonista. Esto conduce a una indagación del pasado que no se contenta con documentar y registrar hechos, sino que reconoce un valor central a la dimensión individual y subjetiva, mediante la constante alusión a deseos, temores, fantaseos, incertidumbres, aspectos ajenos a los métodos de los historiados, tratándose –como en este caso– de una esclava que no pudo legar diarios o epistolarios. De esta manera, el discurso de la novela emprende una doble tarea que consiste en desocultar lo soslayado por la Historia y en reasignarle un espesor renovado que configura una versión complementaria del pasado.

En segundo lugar, y en relación estrecha con la impronta subjetiva, el monólogo interior implica que la narración emprendida por Tituba se sustente en su propia memoria, la cual brinda los recuerdos que constituyen el relato retrospectivo al tiempo que se construye en el propio discurso. Es decir, la memoria es la fuente que almacena materiales de la propia vida, pero no antecede a su puesta en discurso, sino que se forja por su propia voluntad reconstructiva. Esto conduce a reconsiderar la tensión entre historia y ficción como una tensión entre la historia y la memoria, requiriendo esta

última la invención ficcional por tratarse de un personaje muy alejado temporalmente.

Es posible, entonces, construir una versión del pasado con métodos alternativos a los que rigen la actividad historiográfica europea u occidental. Sobre este asunto se ha pronunciado muy claramente Maryse Condé en una entrevista de 1995 aparecida en la revista norteamericana *Calaloo*. Allí, la autora guadalupeña plantea perspectivas disímiles que orientan la tarea de los historiadores dedicados a las Antillas —ella habla especialmente de Martinica y de Guadalupe— según desde dónde se observe. En tal sentido, sostiene que un historiador europeo dedicado al siglo XX martiniqueño y guadalupeño pondrá particular énfasis, por ejemplo, en las Guerras Mundiales; en cambio, un historiador local atribuirá un papel preponderante a los huracanes de 1928 ó 1989 (Lewis: 549). Tal disparidad de criterios sobre los aspectos del pasado que admiten ser considerados significativos se debe, según Condé, al descrédito que padece la memoria desde la perspectiva occidental. Sostiene la escritora:

History is something official. Memory is in the mind of the people. It is something which may be very minute, very unimportant, but it can change a whole life. Memory may be something very trivial, very banal. But not to the person who lives that life (Lewis: 548-549).

En esta declaración se reconoce una fuerte reivindicación de la memoria como vía para recuperar el pasado desde una posición que centra su interés en la experiencia del pueblo y no exclusivamente en la de las grandes figuras políticas y militares, sobre todo porque, al pensar en las Antillas francesas, tales figuras suelen ser externas —o sea, metropolitanas— a la cultura local¹. No obstante, *Moi, Tituba* no se

1 Si bien Maryse Condé ha expresado sus discrepancias con el plan-

ciñe a las Antillas de habla francesa y, en cambio, explota una historia vinculada con Barbados. La vida de Tituba narrada ficcionalmente por ella misma permite construir una versión del pasado alternativa a la historia sin sesgarla a problemáticas locales –como sería el conflicto entre francés y créole en Martinica o Guadalupe– para dar visibilidad al sometimiento de la mujer, sea esclava de origen africano o alglosajona.

Reescribir la literatura de los hombres

Por otra parte, el texto se revela como un contradiscurso que se enfrenta a la versión construida por un texto inscripto en la literatura norteamericana consagrada; nos referimos al drama en cuatro actos de Arthur Miller *The Crucible* de 1952. Si bien la traducción literal del título corresponde

teo central del manifiesto *Éloge de la créolité* de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant y Jean Bernabé, es posible advertir cercanía en sus posiciones en lo referido a las críticas hacia la visión del pasado elaborada por historiadores europeos. También en el *Éloge* se insiste en distinguir la Historia escrita desde Europa de las historias –el plural es deliberado– de los propios antillanos, denunciando que aquello presentado como la Historia de las Antillas no es más que la Historia de la colonización, atenta principalmente a datos como las fechas de llegada y de partida de los gobernadores enviados desde Francia. Esa mirada externa ha obliterado zonas relevantes de la cultura local como las revueltas o las huidas de los negros cimarrones, dando lugar a lo que los autores denominan la autodenigración. La vía propuesta para revertir esta situación es el rescate de la memoria, por lo que también aboga Condé. Esta coincidencia en lo referido a los planteos en torno de la revalorización de la memoria no supone, sin embargo, un acuerdo en cuanto a las poéticas de Condé y de Chamoiseau. Para este último, el acceso a esas zonas silenciadas por la historia se logra mediante la aceptación de lo que llama “notre créolité”, que se centra en la recuperación y reelaboración literaria de las tradiciones orales, como en el caso de *Solibo Magnifique* o de un testimonio oral como en *Texaco*, con la correspondiente inclusión del *créole* en el discurso narrativo revirtiendo el orden hegemónico impuesto por la lengua francesa.

a “crisol”, debe tenerse en cuenta que el título con el que se conoció este texto dramático para el mundo de habla francesa fue *Les sorcières de Salem*, lo que esclarece la familiaridad con la novela de Condé que nos ocupa y, así, alienta nuestra lectura como una reescritura del texto de Miller.² La obra de teatro se estrenó en Broadway en 1953, en el contexto de la Guerra Fría, por lo que resultó evidente para los espectadores de la época que se estaba aludiendo al llamado *mccarthismo*, es decir al movimiento que promulgara el senador McCarthy de “persecución represiva de artistas e intelectuales de izquierdas” (Martínez-Bartolomé: 147), como reacción ante la “amenaza roja” que suponía el comunismo.

Las brujas de Salem no es la única obra literaria que ha recreado el episodio histórico de la caza de brujas en Nueva Inglaterra. Sin embargo, la consideramos el hipotexto –según la terminología propuesta por Genette– de *Moi, Tituba* porque presenta a la protagonista con los mismas características. Vale aclarar que, según explica el historiador Chadwick Hansen, la Tituba histórica sufrió modificaciones a lo largo de las sucesivas representaciones históricas y literarias, por lo que no existe un completo acuerdo ni sobre su raza ni sobre su lugar de nacimiento.

La presencia de Tituba en escena es acotada en la obra de Miller, si bien aparece ya en el primer acto donde se sabe que es una esclava negra proveniente de Barbados; éstos son los rasgos que retoma Condé en su reescritura. Ahora bien, en el drama del norteamericano, Tituba es acusada de brujería y responsable del malestar de la joven Betty, mientras Abigail

2 Cabe señalar que la obra de Miller tuvo una adaptación cinematográfica en Francia en 1956, con el título *Les sorcières de Salem*, con guión de Jean Paul Sartre y dirección de Raymond Rouleau. Muy posterior es la versión norteamericana, estrenada en de 1997, que contó con la adaptación del propio Miller y la dirección del británico Nicholas Hyter (Martínez-Bartolomé: 148).

asegura que es víctima de sus hechizos. Bajo amenaza de látigo, la esclava reconoce el contacto con el diablo, aunque los parlamentos exhiben cómo la confesión va siendo inducida por quienes la interrogan. Al principio del cuarto acto, reaparece brevemente Tituba para pedir a los guardiacárceles que le permitan regresar a la prisión donde ha estado encerrada con tal de no volver a la casa del reverendo. El pedido no es escuchado, la esclava es expulsada y los lectores/espectadores ya no tienen noticias sobre su destino.

Si consideramos la novela de Condé, vemos que desde el título se emprende una actitud opuesta, cambiando de punto de vista, que consiste en restablecer discursivamente la vida de la esclava soslayada en la obra de Miller. La residencia en Salem es, para la Tituba de Condé, una etapa que se inscribe en una serie de hechos que se completan con el origen y el destino del personaje.

La reescritura que realiza Condé puede emparentarse con el concepto de corrección, pero sin restringirlo a su connotación escolar atenta principalmente al error desde una idea severa de disciplina. Pensamos en la corrección del modo en que lo hace Noé Jitrik, quien considera que se trata de una práctica inherente a la lectura, por entenderla con un diálogo constructivo-reconstructivo con el texto. Ahora bien, es preciso advertir que el crítico argentino se refiere a la corrección en su sentido más productivo –no a modo de simple “punición”– como la que realiza el escritor sobre su propio texto. Para Jitrik, la corrección que hace un tercero queda en el mismo texto, a diferencia de la que lleva adelante el propio escritor, quien practica la corrección “en su nivel superior”, lo cual implica “llevar el texto hacia esa otra parte de sí mismo” (178). Si nos atenemos a este planteo, no cabría considerar que *Moi, Tituba* es una corrección en su sentido más productivo de *Les sorcières de Salem*, porque esa tarea le correspondería al propio Miller. Sin embargo, podemos pensar la corrección en

su “nivel superior” de un texto ajeno como el paso necesario hacia la reescritura, puesto que también se ponen en práctica movimientos constructivos a partir del hipotexto, al cual se lleva hacia otra parte. Reescribir un texto sería entonces corregirlo desde una cierta mirada y un cierto lugar –en el caso que nos ocupa, el de una mujer antillana negra (descendiente de esclavos)– que conduce al nacimiento del nuevo texto (el hipertexto).

La problemática de las mujeres

La actitud reivindicativa que hemos reconocido en el texto se sustenta mediante el gesto de asignarle voz a un personaje subalterno por su condición de esclava negra. Sin embargo, la novela de Condé hace hincapié en que su subalternidad se debe también a la propia condición de mujer, lo cual redundando en un padecimiento que es compartido con otros personajes femeninos, aun cuando no se trate de esclavas. Es el caso de Elizabeth Parris en quien Tituba reconoce el mismo temor que ella misma siente hacia el marido Samuel Parris; de hecho, ambas mujeres son víctimas de la violencia física:

Il la frappa à son tour. Elle saigna, elle aussi. Ce sang scelle notre alliance. Quelques fois une terre aride et désolée donne une fleur au suave coloris qui embaume et illumine le paysage autour d'elle. Je ne peux pas comparer qu'à cela l'amitié qui ne tarda pas à m'unir à maîtresse Parris et à la petite Betsey. (69).³

3 Cabe traer a colación la pieza teatral *Tituba's children* del norteamericano William Carlos Williams, en la cual –a diferencia de la Miller– Tituba es “half-Carib, half-Negro slave” (226), pero lo que nos interesa subrayar es el vínculo con Mrs. Parris, quien dice: “Tituba! Where is that lazy thing?” (233). Al referirse a la esclava como “lazy thing” [cosa haragana] revela su profundo desprecio que no se distingue del de su marido. Condé, en cambio, construye un vínculo de solidaridad entre las

La trayectoria vital de Tituba la conduce a compartir el cautiverio con otra mujer con la cual nace un vínculo solidario: Hester. Tal como ha sido advertido por distintos críticos (Moss), este personaje reabre el juego intertextual, el cual no se agota con la relación evidente que *Moi, Tituba* traba con *The crucible/Les sorcières de Salem*, puesto que el personaje de Hester con quien la Tituba de Condé comparte la celda proviene de otra novela, también perteneciente a la literatura norteamericana: *The scarlet letter* (1850) del escritor Nathaniel Hawthorne (1804-1864), descendiente directo de los primeros colonos que llegaron a Salem.⁴ La remisión al texto decimonónico es evidente si al nombre del personaje agregamos esta alusión manifiesta: “On ne lapide plus les femmes adultères. Je crois qu’elles portent sur la poitrine une lettre écarlate !” (155).

Esta novela se ubica el mismo ámbito puritano de la Nueva Inglaterra del siglo XVII, aunque la historia de *The scarlet letter* transcurre unas décadas antes. Su argumento comienza cuando Hester abandona la prisión donde ha estado encarcelada por adulterio. A partir de entonces deberá llevar una letra A bordada en pecho como marca de su falta. Ahora bien, el encuentro de Tituba y Hester tiene lugar en la cárcel, momento que no es narrado por el escritor norteamericano. En la novela de Condé se revierte completamente el destino del personaje, pues en *Moi, Tituba* Hester se suicida embarazada, actitud opuesta a la resignación del personaje en la novela de Hawthorne. El suicidio funciona entonces como un gesto extremo mediante el cual la mujer es responsable de su

mujeres para destacar el sometimiento común a pesar de la diferencia social y racial.

4 Jorge Luis Borges aporta estos datos sobre el autor: “...uno de sus antepasados, John Hawthorne, fue juez en los procesos de hechicería de 1692, en los que diecinueve mujeres, entre ellas una esclava, Tituba, fueron condenadas a la horca.” (49).

propio destino, así como lo es de su cuerpo y de su sexualidad.

En ese contexto discursivo surge la alusión al *feminismo*, vocablo que nace en Francia hacia 1880 y en Estados Unidos aparece recién en 1919.⁵ El anacronismo es particularmente ostensible, de manera que puede ser considerado “sistemático”, según la formulación de Calabrese.⁶ Si cabe hablar de anacronismo sistemático es porque se reconoce un deliberado interés por vincular ese pasado alejado con un presente reconocible, especialmente en lo referido a los debates contemporáneos al momento de producción de *Moi, Tituba*.⁷

5 Hay que tener en cuenta los reparos de Karen Offen, quien se ha dedicado a investigar el surgimiento del vocablo “*féminisme*”, sobre cuyo origen no existen certezas, aun cuando la historiadora desestime su atribución a Charles Fourier en la década de 1830 y constate que su uso se generaliza en Francia en la década de 1890. Según precisa Offen, la primera en autoproclamarse “*féministe*” fue Hubertine Auclert, quien empleara el término en su revista *La Citoyenne*. En cuanto a la propagación internacional del vocablo, esta investigadora apunta que puede constarse que en 1895 ya había llegado a Gran Bretaña y que todavía en los últimos años del siglo XIX, se lo empleaba además en español, italiano, alemán, griego y ruso.

6 Calabrese propone esta noción a partir de la lectura de la novela *Juana Manuela mucha mujer* de la argentina Martha Mercader: “anacronismo sistemático [es] un procedimiento que “traduce” su fuente, el registro del diario de la Gorriti, a la actualidad reconocible, aligerando el peso de la distancia histórica” (125).

7 Los especialistas ubican en la mitad de la década de 1980 las polémicas entre feministas que suponen el final de lo que se considera la segunda ola de este movimiento, aunque se trata la perspectiva de las teóricas anglosajonas, cuyas posiciones son discutidas por autoras europeas, quienes hablan del final de la tercera ola (De las Heras Aguilera: 36). De todas maneras, dejamos de lado esta periodización del feminismo organizada en “olas”, teniendo en cuenta su disparidad en relación con distintos contextos culturales. En el caso de América Latina, María Luisa Femenías alerta: “Entramados en redes de poder hegemónico, estas dificultades impiden o, al menos, disminuyen la importancia del feminismo en América Latina, tejiendo –quizá– un velo que lleva al desconocimiento. Por otro,

Uno de los aspectos más discutidos apuntaban a los derechos de la mujer en lo referido a su propia sexualidad y al poder decidir sobre el propio cuerpo, incluidos los derechos de reproducción.

En su ensayo *La parole des femmes* de 1979, consagrada a la narrativa antillana de lengua francesa escrita por mujeres, Maryse Condé dedica un capítulo a la cuestión de la maternidad, a partir de la consideración de los debates en torno de la condición femenina propios del contexto en que surge el citado ensayo y de los que podemos advertir ecos aún en *Moi, Tituba*. Así, Condé comienza por recordar las palabras de Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe*, donde la autora francesa se detiene en la idea de maternidad como mandato, en tanto se la considera su “destino fisiológico” y su “vocación natural” (1993: 40).⁸ Este planteo conduce a que Condé verifique la reciente –es decir, en la década de 1970– insurrección a nivel mundial de las mujeres ante tal mandato que resulta reductivo, exigiendo las libertades reproductivas, entre las que destaca el momento en la vida de la mujer para dar a luz, la cantidad de hijos, el derecho al aborto y el rechazo de la idea de esterilidad como “maldición estrictamente femenina” (40).⁹ Ahora bien, el movimiento internacional de

y no menor, es el problema que se vincula con las cronologías vigentes que responden a procesos de realidades histórico-sociales diversas y políticamente hegemónicas. Nuestras «olas» feministas obedecen a ciertos ciclos propios, que a veces poco tienen que ver con los ritmos que suelen dar legitimidad a las periodizaciones internacionales” (Femenias: 47).

8 Según destacan Bonni Anderson y Judith Zinsser, la importancia de De Beauvoir para el movimiento feminista no sólo tuvo que ver con sus valiosos aportes teóricos, sino además con una actitud de compromiso personal que se incrementó tras la publicación de *Le deuxième sexe*, como el hecho de reconocer públicamente que había abortado, lo que las autoras interpretan en tanto “su primer acto político como feminista” (912).

9 Las discusiones en torno de la sexualidad de las mujeres dentro de la historia del feminismo no nacen la década de 1970. Por el contrario, si atendemos al trabajo de Bonnie Anderson y Judith Zinsser, *Historia de*

reivindicación feminista repercute asimismo en las Antillas de expresión francesa, aunque no se percibe allí su “eco estridente”, según explica Condé, quien agrega que en el contexto antillano el gesto contestatario asume modalidades más atemperadas, siendo el rechazo a la maternidad el modo principal en que se manifiesta. Esta constatación se desprende de la lectura que la escritora guadalupeña realiza de las novelas antillanas escritas por mujeres, en las que advierte como patrón común la idealización de las figuras maternas de las distintas heroínas, si bien estas mismas protagonistas no tienen hijos. Condé sostiene que la negativa a dar a luz puede leerse como el rechazo a la imágenes tradicionales y dominantes, pero también como una exigencia destinada al hombre antillano –orgullosa de una amplia prole– para que revise sus posiciones respecto de su compañera (45-6).

Además de la alusión al feminismo, el diálogo entre Hester y Tituba presenta distintas problemáticas relacionadas con la condición de mujer, como la cultura patriarcal que concede al hombre la facultad de asignar el nombre a toda la prole, el trato dispar entre ambos sexos frente a la misma falta, el aborto como estrategia de resistencia a la dominación masculina. Estos aspectos suscitan un repudio compartido por ambas mujeres, a pesar de sus diferencias raciales; de hecho, Tituba reflexiona sobre el destino de su marido John Indian,

las mujeres. Una utopía propia, y en particular su novena parte “Tradiciones rechazadas: Historia del feminismo en Europa”, se observa que tales problemáticas cuentan con un abordaje de larga data. Entre los numerosos ejemplos que ofrecen las autoras, podemos citar la rusa Alexandra Kollontai (1872-1952), quien en un escrito de 1923 afirmaba “el derecho de las mujeres a controlar su propia sexualidad y fecundidad” (896). Ahora bien, según las autoras, el movimiento de la liberación de la mujer de las décadas del sesenta y del setenta “reivindicaba más para las mujeres de lo que pudieron reclamar las feministas de antes” (913), puesto que su combate apuntaba al control “sobre sus propios cuerpos, especialmente sobre fecundidad y sexualidad” (917).

cuyos padecimientos a lo largo de la novela son atemperados por ser hombre. No obstante, también emergen discrepancias en lo referido al mundo utópico que Hester propone, un mundo ajeno a los hombres, en el cual las mujeres podrían gozar del privilegio de gobernar y administrar la sociedad. Tituba no comparte esa posición radical, prefiriendo la compañía masculina a partir de la afirmación de su propio deseo, lo cual supone el derecho sobre el propio cuerpo y la experiencia del placer sexual.

Esta posición que exalta la sensualidad de la mujer antillana frente a la anglosajona puritana reenvía, dentro de la propia novela *Moi, Tituba*, a una escena precente en la que se discute el mismo asunto, aunque la interlocutora de la esclava es su ama Élizabéth Parris. A propósito del sexo, Tituba afirma: “Odieux ? Pour moi, c’est le plus bel acte du monde.” La respuesta de Élizabéth es categórica: “Tais-toi, tais-toi ! C’est l’héritage de Satan en nous.” (70). Son notables las diferencias entre Élizabéth y Hester, ya que el rechazo del sexo en la primera obedece a sus convicciones religiosas, mientras que en el caso de la segunda se trata de una vía de liberación respecto de la dominación masculina.

En cualquier caso, la actitud celebratoria de la unión sexual –y del placer que conlleva– en Tituba se revela como un contrapunto disonante, lo cual nos conduce a reflexionar sobre la imagen que la novela de Condé ofrece de la mujer negra. En principio, cabría considerar que se lleva a cabo la restitución de la imagen hipersexualizada de los afrodescendientes, lo que desde una perspectiva racista se ha leído como su prominente carácter animal –o incluso bestial– guiado principalmente por el instinto, en detrimento del europeo –ya sean puritanos o no– que supuestamente regula su actividad sexual con fines reproductivos en el seno de la institución

matrimonial.¹⁰ Por supuesto, los colonos incurrían en constantes encuentros sexuales con sus esclavas, tal es el caso de la madre de Tituba que fuera violada por un marinero inglés. No obstante, el apetito sexual irrefrenable es atribuido a los negros de modo casi excluyente.

Cabe realizar una observación digresiva de tipo histórica, apoyándonos en el clásico estudio de Manuel Moreno Fraginals, quien coordinó el volumen *África en América Latina* en 1977. El trabajo del propio Moreno Fraginals se detiene en la vida sexual de los negros en las plantaciones esclavistas, precisando que la proporción de hombres importados a América fue muy superior a la de mujeres, al menos hasta el final de la trata. Esto se debe a la mayor capacidad productiva del hombre y a las dificultades que suponía la reproducción de esclavos, por causas como la baja fecundidad de la mujeres, los altos índices de muertes en los partos o la elevada mortalidad infantil. Recién en el siglo XIX, con la abolición del comercio de esclavos, con su correspondiente aumento de costos, resultó más rentable alentar la procreación que importar.

A partir del planteo de este cuadro de situación, Moreno Fraginals sostiene: “La grave desproporción de hombres y mujeres creó un tenso clímax de represión y una obsesión sexual que se expresó en mil formas: cuentos, juegos, cantos, bailes...” (21). Es decir que la vida sexual de los esclavos no responde a su tradición cultural, sino a las propias condiciones de las plantaciones. De hecho, ciertos cantos y bailes que no aludían al sexo —o lo hacían de modo muy velado— adquieren un “sentido casi lascivo” (21). Por eso, concluye el historiador: “la patológica obsesión sexual que tiñe el mundo

10 María Milagros Carazas Salcedo ha examinado la figuración del negro como sujeto hipersexualizado en. “Imagen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea”, Tesis de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana. UNMSM. (Versiones digitales de la UNMSM: www.unmsm.edu.pe).

negro americano no se originó en las condiciones fisiológicas o culturales del africano, sino del infrahumano sistema de vida de la plantación”(21).

Ante esta explicación brindada desde la historiografía sobre la conducta sexual de los esclavos, la novela de Maryse Condé parece tender a restablecer el mito de la mujer negra lujuriosa que persigue incansablemente el placer del acto sexual, en tanto Tituba no es una esclava de plantación, sino una esclava doméstica que ha sido casada con su compañero. Sin embargo, el anacronismo sistemático que señalamos autoriza a reconocer una reivindicación de los derechos de las mujeres sobre su propio cuerpo –lo que incluye el placer sexual– ya no en el contexto en el que se desarrolla la trama narrativa, sino en el propio contexto de producción (la década de 1980). En ese sentido, la actitud de Tituba nos habilita a leerla como una interpelación a las mujeres norteamericanas contemporáneas que no logran aún despojarse de prejuicios heredados de sus severas convicciones religiosas ni de los mandatos de los roles tradicionales.

En el mismo sentido, es fácilmente observable que la posición desprejuiciada de la Hester que aparece en *Moi, Tituba* implica una radical inversión ideológica respecto del personaje trazado en *The scarlett Letter*. Pero a la vez esa revisión sobre el lugar de las mujeres se vincula estrechamente con el presente de la enunciación. Citamos nuevamente a Aínsa en su estudio sobre la novela histórica, a la que pone en relación directa con el momento de producción: “se trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relee en función de las necesidades del presente” (11). Así, *Moi, Tituba* emprende el desocultamiento de un personaje histórico que fuera silenciado tanto por historiadores como por escritores para restituirle una voz capaz de seguir interpelando en el presente.

- * Francisco Aiello es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se desempeña como docente en las asignaturas Taller de Escritura Académica y Literatura y Cultura Latinoamericanas II. Su área de especialización es la literatura del Caribe francófono, estudiado desde una perspectiva latinoamericana. Integra los proyectos de investigación dirigidos por la Dra. Aymará de Llano y radicados en el CELEHIS.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (1996). “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”. *Casa de las Américas*, n° 202. 9-18
- Anderson, Bonni S. y Zinsser, Judith. (2007). *Historia de las mujeres: Una utopía propia*. Crítica: Barcelona. Traducción: Teresa Comprodón (partes I-V) y Beatriz Villacañas (partes VI-IX).
- Bernabé, Jean; Chamoiseau, Patrick y Confiant, Raphaël (1993) [1989]. *Éloge de la créolité*. París Gallimard. Edición bilingüe francés-inglés.
- Borges, Jorge Luis (1994). “Nathaniel Hawthorne” en *Otras inquisiciones [Obras completas, vol. II]*. Buenos Aires: Emecé. 48-63.
- Calabrese, Elisa (2009). *Lugar común. Lecturas críticas de literatura argentina*. Mar del Plata: Eudem.
- Carazas Salcedo, María Milagros. “Imagen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea”, Tesis de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana. UNMSM. [Disponible en línea www.unmsm.edu.pe; consulta: 18 de agosto de 2010].
- Condé, Maryse (1986). *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*. París: Folio.
- De las Heras Aguilera, Samara (2009). “Una aproximación a las teorías feministas”. Universitat. *Revista de Filosofia, Derecho y Política*, n° 9 [Disponible en línea: <http://universitat.idhbc.es/n09/09-05.pdf>; consulta: octubre de 2011]
- Femenías, María Luisa (2005-2006). “El feminismo latinoamericano, cartografía preliminar”. *Pasajes*, n° 19. 44-53.
- Fernández Prieto, Celia (1996). “Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea” en Romero Castilla, José et al. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor.

- 313-321.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hansen, Chadwick (1974). "The Metamorphosis of Tituba or Why American Intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro". *The New England Quarterly*, 47. 3-12.
- Jitrik, Noé (1997). "La operación de la escritura. El concepto central de corrección". *SyC*, nº 8. 175-189.
- Lewis, Barbara (1999). "No silence. An interview with Maryse Condé". *Callaloo*, 18.3. 543-550.
- Martínez Bartolomé, Marta (2000). "Las brujas de Salem y El crisol: las versiones españolas de la obra de A. Miller en teatro, TV y cine" en *Quaderns. Revista de traducció*, Nº 5. 147-160. [Disponible en línea:<http://www.raco.cat/index.php/quadernstraduccio/article/viewFile/25254/25088>; consulta: marzo de 2012.]
- Moreno Fragonal, Manuel (1987) [1977]. "Aportes culturales y deculturación" en Moreno Fragonal, M. *África en América Latina*. México: Siglo XXI y UNESCO. 13-33.
- Moss, Jane (1999). "Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Conde's I, Tituba, Black Witch of Salem" en *Colby Quaterly*, vol. 35, nº 1, marzo 1999. 5-17.
- Offen, Karen (1991). "Definir el feminismo: un análisis histórico-comparativo" en *Historia Social*, No. 9. 103-135.
- Ramond Jurney, Florence (2003). "Voix sexualisée au féminin dans Moi, Tituba, sorcière de Maryse Condé" en *The French Review*, vol. 76, nº 6, mayo de 2003. 1161-1169
- Tamiozzi, Josée (2002). "L'alterité et l'identité dans Moi, Tituba... sorcière noire de Salem, de Maryse Condé" en *Recherches féministes*, vol. 15, nº 2. 123-140.