



PALARA

Publication of the Afro-Latin/American
Research Association



BY #HARAM MOYA

2017 | Fall
Number 21

Publication of the Afro-Latin/American Research Association (PALARA)

FOUNDERS

Deborah Atwater

David Covin

Clélia Reis Geha

Ana Beatriz Gonçalves

Marvin A. Lewis

Alice Mills

Edward J. Mullen

**Deceased*

Mary Jo Muratore

*Laurence E. Prescott**

Henry Richards

LaVerne Seales Soley

*Carlos Guillermo Wilson**

*Caroll Mills Young**

EDITORS

Sonja Watson, Associate Dean of Academic Affairs, Associate Professor of Spanish, University of Texas at Arlington

Dorothy Mosby, Associate Dean of Faculty, Professor, Department of Spanish, Latina/o, and Latin American Studies Africana Studies Program, Mount Holyoke College

EDITORIAL BOARD

Milagros Carazas – National University of Peru, San Marcos

Digna Castañeda – University of Havana

Christine Clark-Evans – Pennsylvania State University

Anani Dzidzieyo – Brown University

Leslie Feracho – University of Georgia, Athens

Ana Beatriz Gonçalves, Federal University of Juiz de Fora, Brazil

Conrad James, University of Birmingham, UK

Joseph Jordan – University of North Carolina, Chapel Hill

John Lipski – Pennsylvania State University

William Luis - Vanderbilt University

Mary Jo Muratore – University of Missouri, Columbia

M'Bare N'Gom – Morgan State University

Paulette Ramsay – University of the West Indies - Mona, Jamaica

Elisa Rizo – Iowa State University

Maria Aparecida Salgueiro – State University of Rio de Janeiro, Brazil

Antonio D. Tillis-University of Houston

International Scholars/Writers

Conceição Evaristo – Brazil

Juan Tomás Ávila – Equatorial Guinea

The Publication of the Afro-Latin/American Research Association (PALARA), a multi-lingual journal devoted to African diaspora studies, is published annually by the University of Texas at Arlington Libraries and Mount Holyoke College. PALARA is multidisciplinary and publishes research and creativity relevant to diaspora studies in the Americas. Manuscripts should conform to the latest style manual of the *Modern Language Association (MLA)* or *Chicago Manual of Style* and may not exceed twenty-five pages in length. Effective November 1, 2017, all articles for review must be submitted through the open access system at <https://journals.tdl.org/palara/index.php/palara/index>. In order for your manuscript or book review to be considered for publication with PALARA in the fall, then that manuscript or book review must be submitted by July 1 of that same year. Book reviews should be 1500 words and follow MLA or Chicago Manual of Style. All correspondence regarding subscriptions as well as manuscripts for submission should be addressed to: Dr. Sonja S. Watson and Dr. Dorothy Mosby @ palara@alarascholars.org.

UT Arlington Mavs Open Press: Maggie Dwyer, Faedra Wills, Candy McCormic, Jody Bailey.



Editor's Note

Welcome to the fall 2017 edition of the *Publication of the Afro-Latin/American Research Association (PALARA)*. As you can see, the journal has come a long way since it was first published in 1997 under the editorial leadership of Dr. Marvin A. Lewis and the late Dr. Laurence Prescott. The journal's mission was to center scholarship on the African diaspora in the Americas and creative works by Afro-descendant writers. As the official journal of the Afro-Latin/American Research Association, *PALARA* was and continues to be a pioneer in the field of Afro-Latin American and African diaspora studies. Thus, almost twenty years later, we step into the shoes of the past editors, Dr. Marvin Lewis (1996-2005), Dr. Laurence Prescott (1996-2005), and Dr. Antonio D. Tillis (2006-2016). We seek to build upon this legacy and foundation established by the previous editors by making the journal more accessible to a new generation of 21st century scholars, researchers, and students through an open access format. Not only will this issue be available in digital format, but all twenty previous issues will be digitized thanks to Digital Creation at the University of Texas at Arlington. Thus, this issue recognizes the journal's rich past and seeks to solidify *PALARA*'s status and importance in the future.

This issue is dedicated to the works of Afro-Panamanian literary scholar and writer, Dr. Carlos "Cubena" Guillermo Wilson, who passed on June 5, 2016 after a decade long battle with brain cancer. As noted in Watson's tribute, Cubena is an "important literary figure in Panama because his writings redeem the literary image of the West Indian who was excluded from the Panamanian nation-building project." In addition to Watson's tribute which chronicles Cubena's literary trajectory, there are additional works in this edition that provide new insight and will hopefully lead to new readings of Cubena's novels and short stories. Thomas Wayne Edison's article, "Ashé-Diasporan Spirituality in Carlos Wilson's *Los nietos de Felicidad Dolores*," provides an afro-diasporic reading on the role of spirituality in Cubena's well-known novel *Los nietos de Felicidad Dolores* (1991). Finally, in "Entrevista con Carlos Guillermo Wilson," Haakayoo Nobui Zoggyie offers what would be Cubena's last published interview conducted on June 14, 2014, two years before his death. In this intimate interview, Cubena offers new insight into the meanings of his lesser known novel, *La misión secreta* (2005) which completes Wilson's trilogy [(*Chombo* (1981), *Los nietos de Felicidad Dolores*

(1991)] about the black Panamanian and Afro-Diasporic experience.

In addition, we remember the impact of Dr. Laurence E. Prescott, who passed on November 27, 2016 in Ottawa, Canada. Dr. Prescott was a pioneer in the field of Afro-Hispanic studies and taught at the University of Kentucky and Pennsylvania State University. A scholar on Afro-Colombian literary works, Dr. Prescott was one of the founders of *PALARA* and served as co-editor of the journal. Luisa Ossa's moving tribute remembers Dr. Prescott as a scholar, friend, and mentor.

This volume of *PALARA* also brings to light the lesser known works of award winning Afro-Cuban playwright, Gerardo Fullea León. Darrelstan Ferguson's interview with the Cuban playwright, "Poniéndose al día con Gerardo Fullea León," situates the author within the black Cuban literary tradition and provides insight into the author as playwright and scholar.

We continue the twenty-year tradition of the journal with the publication of book reviews. In this issue, we feature a review of *When the Devil Knocks: The Congo Tradition and the Politics of Blackness in Twentieth-Century Panama* (2015), which sheds light on new scholarship on Afro-Panamanian cultural performance and a review of *José Martí, the United States, and Race*, which discusses why the book is "relevant to scholars on Cuba, race, the African diaspora, Native Americans, and Latino studies" due to Martí's notions of race.

PALARA was established as a multi-lingual, multi-disciplinary journal devoted to the study of the African diaspora in the Americas. It was also established as a collaborative effort by the founders and their institutions. We are grateful for the generous support *PALARA* has received from the University of Texas at Arlington and it is our pleasure to continue to steward this landmark journal as we advance with new technology.

Dorothy Mosby
Mount Holyoke

Sonja Stephenson Watson
University of Texas at Arlington
Co-editors

**Publication of the Afro-Latin/American Research Association
(PALARA)
Fall (2017) No. 21**

Contents

Editor's Note		iii
Homenaje a Cubena	Watson	5
Remembering Dr. Laurence Prescott	Ossa	9
Ashé-Diasporan Spirituality in Carlos Wilson's <i>Los nietos de Felicidad Dolores</i>	Edison	11
Entrevista con Carlos Guillermo Wilson	Zoggyie	23
Poniéndonos al día con Gerardo Fullea León	Ferguson	32
Book Reviews		
Alexander Craft, Renée. <i>When the Devil Knocks: The Congo Tradition and the Politics of Blackness in Twentieth-Century Panama.</i>	Scruggs	43
Anne Fountain. <i>José Martí, the United States, and Race</i>	Maddox	46
Contributor Biographies		
Fall 2017 PALARA BIOS		48
News & Announcements		
New Publication Guidelines for PALARA		50
University of Missouri Press		51
ALARA Announcement		52
In Memoriam: Dr. Flore Zéphir 1958-2017		53

Homenaje a Cubena

Carlos “Cubena” Guillermo Wilson was one of the most important Panamanian writers of the 20th and 21st century. Cubena, as he was known in literary circles and amongst friends, passed on June 5, 2016. He is an important literary figure in Panama because his writings redeem the literary image of the West Indian who was excluded from the Panamanian nation-building project. Wilson was committed to telling the untold story, revising history, and changing the perception of the West Indian portrayed in Panamanian literature. Thus, he challenged national myths propagated during early twentieth-century Panama by presenting the West Indian as the central protagonist. In turn, he re-signified the national myth of Panama as Hispanic, Catholic, and Spanish-speaking. Wilson’s primary mission to write was to bring awareness to the historical and cultural contributions of afro-descendants in Panama because they have been excluded from literary and historical texts; an oversight that he made known in his review essay “Sinopsis de la poesía afro-panameña” (“Sinopsis of Afro-Panamanian Poetry”). Wilson observed, “It draws attention to the fact that official texts about Panamanian history omit the presence and above all the important contribution of people of African descent in Panama” (“Llama la atención el hecho de que textos oficiales de la historia de Panamá hagan ocaso omiso de la presencia y sobre todo, del importante aporte de la gente de ascendencia Africana en Panamá” 14). Wilson’s novels, short stories, and poems aimed to correct this historical omission and informed us about the Afro-Panamanian experience and what it means to be black in a nation that is constructed around whiteness and by extension, non-blackness. His works also exemplify what it means to be black and English-speaking in a nation of Spanish speakers. Finally, his works provide historical information

on Panamanians and West Indians and African descendants throughout the Diaspora. The content of his writings transmit knowledge about history, literature, culture, politics, and the marginalization of blacks in the New World and specifically in Panama where color, complexion, and culture are complex. In effect, Wilson’s works bring to light the “darker” elements of Panamanian history by focusing on lesser known historical facts that pertain to those of African ancestry on the Isthmus. Most importantly, Cubena’s works give a voice to the Panamanian West Indian who has been silenced since he/she ventured across the Atlantic over a century ago. This is Cubena’s legacy.

Despite his international success as a black writer, Cubena’s works have not been well received in Panama and only recently have his works been included in Panamanian literary anthologies. I surveyed several literary anthologies published about Panamanian and Central American writers between 2000-2010 and Cubena was not published in many of them. He was not a part of *Cuentos centroamericanos* (Central American Short Stories 2000), *Diccionario de la literatura panameña* (Dictionary of Panamanian Literature 2002), *Antología de escritores del istmo centroamericano* (Anthology of Writers from the Central American Isthmus 2003), or the *Diccionario de la literatura centroamericana* (Dictionary of Central American Literature 2007). The *Diccionario de la literatura panameña* is a compilation of Panama’s most distinguished writers from the colonial period until 2002. Cubena’s exclusion from the *Diccionario* is surprising because it incorporates other black Panamanian writers such as Gaspar Hernández, Federico Escobar, Joaquín Beleño, Gerardo Maloney, and Carlos Oriel Wynter Melo. Published a year before Panama’s centennial anniversary, the editors noted that the purpose of the anthology was to “fortify national identity” (“fortalecer la identidad

nacional”) (García de Paredes and Segura Jiménez 7). I thought initially Wilson’s exclusion was perhaps because he has lived permanently in the United States since the fifties. The anthologists acknowledged however that they also included international authors who treat Panamanian themes in their literary works (7). In their words, these writers who reside outside of Panama were included because they “fictionalize essential aspects of contemporary Panamanian reality” (“ficcionalizaron aspectos esenciales de la realidad panameña contemporánea” (7). These comments beg one to question whether Wilson was excluded because his works do not treat Panamanian reality or at least a reality that many Panamanians want to acknowledge.

Enrique Jaramillo Levy, one of Panama’s most distinguished short story writers and literary critics, does not include Wilson in his 1980 anthology *Poesía Panameña Contemporánea* (1929-1979) (Contemporary Panamanian Poetry) which is surprising since his poems had been recently published in 1977. Jaramillo Levy also does not include Wilson’s short stories in his anthology *Panamá Cuenta: Cuentistas del Centenario* (Panama tells Short Stories: Centennial Short Story Writers 1851-2003), an anthology published in 2003 which includes sixty Panamanian short story writers. In the introduction, Jaramillo Levy lists several short story writers who have received international recognition for their work but he fails to include Wilson which is odd considering the reception that he has received abroad. In the notes portion of his introduction, Jaramillo Levy includes Wilson as one of many writers who “[a]lso have published short story books” (“[t]ambién han publicado libros de cuento”” Panamá Cuenta 27). Amongst Wilson’s published short story collections, he lists *Cuentos del negro Cubena: Pensamiento Afro-Panameño* but not *Los mosquitos de orixá Changó* (The Mosquitoes of the Orisha Chango) which was published in 2000. Unless a reader, or an eager graduate student as I once was, was actually looking for Wilson’s name, he/she would most certainly not find it. Furthermore, his inclusion of Wilson’s works in the notes portion signifies that he is not one of the central short story writers to be studied. However, Jaramillo Levy does include Wilson in his short story anthology *Sueño compartido: Compilación histórica de cuentistas panameños* (Shared Dream: Historical Compilation of Panamanian Short Story Writers) (1892-2004)

published in 2005. He introduces Wilson’s short story “El bombero” (“The Fireman”) which deals with racial prejudice in the United States during the turbulent sixties by the Klu Klux Klan. It is interesting that he includes a short story that deals with racial prejudice outside of Panama. The addition of “El bombero” as opposed to some of Wilson’s other stories such as “El niño de harina” (“The Flour Boy”) which deals with racism in Latin America, merely reinforces the inexistence of racial prejudice in Panama. However, even with Jaramillo Levy’s reference, Wilson still has not received the recognition that he deserves in his native Panama by literary critics. Much like other Afro-Hispanic writers, Cubena has gained more recognition outside of his patria than in his homeland.

In the United States, Cubena’s works have appeared in the Afro-Hispanic anthologies *Afro-Hispanic Literature: an Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry* (1991) and *An English Anthology of Afro-Hispanic Writers of the Twentieth Century* (1995). Several monographs, articles, and dissertations have been written about Wilson’s works. However, the initial studies by Richard Jackson and Ian Smart helped congeal Wilson’s canonical status as a must read by any scholar of Afro-Hispanic studies. Jackson’s article about Cubena’s works in *Black Writers in Latin America* published two years after the appearance of his collection of poetry and short stories in 1979, made everyone want to read the works of the new writer who professed a “West Indian rage” as Jackson characterized him. Five years later, Smart’s groundbreaking text *Central American Writers of West Indian Origin* solidified Wilson as a West Indian who writes in Spanish ranking him along with Costa Rican Quince Duncan and his compatriot Panamanian West Indian Gerardo Maloney. Nearly two decades after his initial publication on Cubena, Jackson sealed the author’s canonical status by including him in *Black Writers and the Hispanic Canon* (1997) which argues why fifteen writers of African descent should be a part of the Hispanic canon. Jackson’s criteria for incorporating these writers into the Hispanic canon, is both informative and descriptive. He notes, “I am only concerned, as in my previous work, with what Hispanic literature-and in particular, Black Hispanic literature-tells us about Blacks, about how we should treat others, and about how it can help us live our lives” (Black Writers and

the Hispanic Canon xiii). In other words, Wilson was included for what he could inform us about what it means to be black and West Indian in Panama. Several other monographs have conveyed Wilson's importance in the field of Afro-Hispanic studies including: Denouncement and Reaffirmation of the Afro-Hispanic Identity in *Carlos Guillermo Wilson's Works* (Birmingham-Pokorny 1993), *Central American Writers of West Indian Origin: A New Hispanic Literature* (Smart 1984), and *In Search of the Fathers: The Poetics of Disalienation in the Narrative of Two Contemporary Afro-Hispanic Writers* (Zoggyie 2003). The doctoral dissertation, "The Afro-Caribbean Novels of Resistance of Alejo Carpentier, Quince Duncan, Carlos Guillermo Wilson, and Manuel Zapata Olivella," by Thomas Wayne Edison read Wilson's works along with other Afro-Hispanic novelists. My own manuscript, *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention* (2014), incorporates his works into the Afro-Panamanian literary continuum and argues why Cubena merits entry into the canon. Finally, his works are offered in translation; Ian Smart's translation of *Cuentos del negro Cubena: Pensamiento Afro-Panameño as Short Stories by Cubena* (1987) assures that his poems will be read by the English-speaking public. Needless to say, his works are well respected in the field of Afro-Hispanic studies among academics outside of his native Panama.

Cubena's absence from literary anthologies is important because they "create and reform canons, establish literary reputations and help institutionalize the national culture, which they reflect" (Mujica 203-204). Wilson's sharp criticism of Panama for its discrimination of West Indians and his "unapologetic didacticism" in the words of Richard Jackson clearly contributed to his lack of inclusion (*Black Writers and the Hispanic Canon* 79). Cubena's exclusion from Latin American literary canons is similar to that of other Afro-Hispanic writers in their native countries. Several studies have noted that Nicomedes Santa Cruz's exclusion from the Peruvian literary canon is race-based and reflects the country's unwillingness to confront racial issues and its own black population (Ojeda 11; *Black Writers and the Hispanic Canon* Jackson 100). I contend that Wilson's omission from the Panamanian literary canon is because his texts reveal decades of discrimination towards afro-descendants and West Indians in Panama who helped shaped the

nation pre- and post-emancipation.

Cubena's corpus of writings is important because as Richard Jackson informed us some time ago, "[t]he very discovery of a black text makes it a readable item, and every critical reading, whether intentionally or not, is a celebration of the text's existence" (*Black Writers and the Hispanic Canon* 5). Thus, Wilson's works merit entry into the canon for not only how they are written but also for what they tell us about Afro-Panamanians. Brown asserts that a "text that is valued for its informative content can... transmit knowledge about culture, history, the human experience, politics, ethics, and/or marginalized groups and minorities" and I agree (149).

For most of his literary career, which spans 1977 to 2005, Cubena was not recognized by the Panamanian nation-state until 2002. He received two Panamanian national awards: the first was the Vasco Núñez de Balboa National Medal presented by former President Mireya Moscoso in recognition of his national and international merit as an educator and the second was awarded by the National Committee for the 100th Anniversary of the country. Cubena finally received the recognition that he deserved. Que en paz descanse.

Dr. Sonja Stephenson Watson
University of Texas at Arlington

Bibliography

- Barraza Arriola, Marco Antonio. *Antología de escritores del istmo centroamericano*. El Salvador: Clásicos Roxsil, 2003.
- Birmingham-Pokorny, Elba. *An English Anthology of Afro-Hispanic Writers of the Twentieth Century*. Miami, FL: Ediciones Universal, 1994.
- . *Denouncement and Reaffirmation of the Afro-Hispanic Identity in Carlos Guillermo Wilson's Works*. Miami, FL: Colección Ébano y Canela, 1993.
- Brown, Joan L. *Confronting Our Canons: Spanish and Latin American Studies in the 21st Century*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.

- Chacón Gutiérrez, Albino et.al. *Diccionario de la literatura centroamericana*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 2007
- Déllano, Poli. *Cuentos centroamericanos*. Barcelona: Editorial Andrés Bello. 2000.
- Edison, Thomas Wayne. "The Afro-Caribbean Novels of Resistance of Alejo Carpentier, Quince Duncan, Carlos Guillermo Wilson, and Manuel Zapata Olivella." Diss. University of Kentucky, 2002.
- García de Paredes, Franz and Ricardo Segura Jiménez. *Diccionario de la literatura panameña*. Panamá: Universidad de Panamá, 2002
- Jackson, Richard. *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York: Twayne Publishers; London: Prentice Hall International, 1997.
- . *Black Writers in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico UP, 1979
- Levy, Enrique Jaramillo. *Panamá Cuenta: Cuentistas del Centenario 1851-2003*. Panamá: Grupo Editorial Norma 2003.
- . *Poesía Panameña Contemporánea(1929-1979)*. México, Liberta-Sumaria. 1980
- . *Sueños compartidos. Compilación histórica de cuentistas panameños, 1892-2004*. Panamá: Universal Books, 2005.
- Mujica, Bárbara. "Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology." *Hispania* 1997 (80): 203-15.
- Ojeda, Martha. "Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano: argumentos para su inclusión." *PALARA* (2004): 5-19.
- Smart, Ian. *Central American Writers of West Indian Origin: A New Hispanic Literature*. Washington, DC: Three Continents Press, 1984.
- . *Short Stories by Cubana*. Washington, D.C.: Afro-Hispanic Institute, 1987.
- Watson Miller, Ingrid. *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry*. Miami: Ediciones Universal, 1991.
- Watson, Sonja Stephenson. *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention*. University Press of Florida, 2014.
- Wilson, Carlos Guillermo. "Sinopsis de la poesía afro-panameña." *Afro-Hispanic Review* (1982): 14-15.
- Zoggyie, Haakayoo. *In Search of the Fathers: The Poetics of Disalienation in the Narrative of Two Contemporary Afro-Hispanic Writers*. New Orleans: University Press of the South, 2003.

Remembering Dr. Laurence Prescott

Renowned scholar Dr. Laurence Prescott passed away on November 27, 2016 at the age of 73. He was one of the founding members of ALARA and served as President for many years. Within his vast scholarship, he is particularly known for his work on Afro-Colombian writers Candelario Obeso, Jorge Artel, and Manuel Zapata Olivella. For those interested in the African Diaspora in the Americas, his work that brings to light the correspondence and friendship between Manuel Zapata Olivella and Langston Hughes is particularly ground breaking. As he noted in “We Too Sing America’: The Friendship and Literary Correspondence of Langston Hughes and Manuel Zapata Olivella,” “While Hughes helped Zapata Olivella to sharpen his literary skills and to understand better US black life and culture, Zapata Olivella enhanced and broadened Hughes’ appreciation of the black experience in Spanish America” (3).¹

Beyond all of the scholarship and accolades, Laurence was a kind and giving person, always willing to mentor young scholars. I remember that as I was completing my Ph.D., I e-mailed him with questions about Manuel Zapata Olivella. Although we had never met, and I was not a known scholar, he graciously replied, and let me know that I could reach out whenever I needed help or guidance. I was honored to finally meet him in person at ALARA’s 2004 conference in San Juan, Puerto Rico. Not only did he make me feel welcome, but he also made a point of talking to other young scholars and new ALARA members to make sure they felt welcomed.

Laurence was a great mentor to me throughout my career, lending me his support and guidance as I navigated the tenure track. He also became a friend, and we corresponded often about our families and

everyday life. When my mom fell ill, he checked in periodically to find out how she was doing. When she passed away, he sent me a lovely handwritten letter, which I still have, expressing his condolences.

Laurence was also a devoted husband and father. He often spoke fondly of his wife and children. When he retired, he expressed his excitement to me about finally being able to regularly attend his children’s many extra-curricular activities, and he would update me now and then about their activities and accomplishments with great pride.

Many of us will miss Dr. Laurence Prescott, the Professor and scholar, but as I choke up trying to write this, I will conclude by saying, I will also miss Laurence, my mentor and friend.

Dr. Luisa Ossa
La Salle University

¹ Laurence Prescott. “We, Too, Sing America’: The Friendship and Literary Correspondence of Langston Hughes and Manuel Zapata Olivella.” XIV Biennial Conference of the Association of Colombianists. Denison University, Granville, Ohio. August 3-6, 2005.

Ashé-Diasporan Spirituality in Carlos Wilson's *Los nietos de Felicidad Dolores*

For individuals of African ancestry, liberty not only means freedom from physical restraints such as chains, but also equality, and the freedom to express traditional spiritual practices. Carlos Guillermo Wilson (Cubena) is one of Panama's first novelists to integrate elements of Afro-Caribbean spirituality in a positive manner to counter negative attitudes toward African-inspired cultural expression. His novels, *Chombo* (1981) and *Los nietos de Felicidad Dolores* (1991), and his numerous collections of short stories and essays focus on the historical tensions among the nation's black communities. His literary works look at racism against blacks throughout the world, while highlighting injustices waged toward Afro-Antilleans in Panama, who have been referred to derogatorily as *chombos*, *cocolos*, and *pichones*. In both novels, Cubena projects an aggressive tone against Panama's Colonial Black population, which historically has looked down upon their Antillean cohorts.

The word *chombo* refers to English-speaking West Indians from Jamaica or Barbados. *Cocolo* and *pichón* historically have been despective terms. *Cocolo* originated in the Dominican Republic and is used in the Spanish-speaking Caribbean to describe emigrants from St. Kitts, Nevis, and Anguilla to work on the sugar plantations from the 1880s to the 1920s (Watson 155). *Pichón* refers to individuals of Haitian or West Indian ancestry (Watson 155). One of the tensions that is most evident in *Los nietos* and *Chombo* is the antagonism that exists between Panama's two populations of African heritage: Antillean and Colonial Blacks. The polarization between the two groups is based on perceived differences of ethnicity. The Antillean Black population has traditionally been forced to adapt and survive in a country, which historically has opposed their presence and cultural expression. The Antillean immigrant population

has been considered inferior to other immigrant groups thus preventing them from fully enjoying the political, social, and economic freedom offered to other immigrant populations. Antillean Blacks have been, and continue to be, systematically despised even though many of them and their ancestors have dedicated their lives, labor, and resources to the development of the economic and cultural foundation of Panama. Cubena's novels thus play an important role in highlighting this overlooked group and acknowledging in literature an Afro-Caribbean cosmivision which will be referred to as Ashé-Diasporan literary perspective in this study.

This study will focus on *Los nietos de Felicidad Dolores* and the manner in which the work serves as an example of Ashé-Diasporan literature. The first part of this term, ashé (ache), is an invisible -yet palpable- creative energy. Santero Ócha'ni Lele connects the term with the orishas or saints in Santería: "Each orisha is a living, spiritual personification of limited *aché*. (a word that loosely translates into 'power, grace, and life'). The ache of an orisha depends on the aspects of Olódumare from which it was spawned" (1-2). Afro-Hispanic spiritual scholar, Martha Moreno Vega, acknowledges the creative power of ashé within the Caribbean when she writes the following: "The more than thirteen million Africans who survived the Middle Passage carried with them the creative impulse that continues to weave through the aesthetic vision and expressions of African descendants" (46). This term will describe literature produced in the African Diaspora that acknowledges elements of West African spirituality and influenced by this cultural aesthetic. *Los nietos de Felicidad Dolores* includes African-oriented imagery and rituals to acknowledge African-influenced traditions thus serving as a form of cultural resistance. The orishas from the pantheon

of African saints and the symbol of the tortoise establish a connection between the characters and an African worldview. The novel destroys the myth of classical mythology and Western Christianity being the only approach to understand human existence and life. *Los nietos* is filled with numerous examples of African myths and it is through griot figures that the reader is able to appreciate this cultural perspective. The central griot, Felicidad Dolores, pays homage to African elder tradition by reflecting them as the heart of the community/family.¹

The novel counters the historical perception of African-inspired spirituality being inferior. Cubena is following a literary trajectory started decades earlier by the study of Afro-Cuban faith practices by Cuban anthropologist/ethnographer Fernando Ortiz and continued by fellow Cuban scholars such as Miguel Barnet, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier, Rómulo Lachatañeré, and Nancy Morejón. This tradition of Ashé-Diasporan literature has continued in the works of non-Cuban writers such as Manuel Zapata Olivella, Mayra Santos-Febres, and Quince Duncan to name a few. This form of literature focuses on the Black experience in the Diaspora and acknowledges spiritual traditions that once were considered shameful and satanic. The novel illustrates the destructive force of prejudice among individuals of African descent in a nation that favored such tensions as a way to conquer and divide the oppressed. Cubena offers an Ashé-Diasporan perspective that reflects historical events and African-inspired mythology woven together with his own literary creativity.

One of the characteristics that is important in this novel is the way that it reverses the negative portrayal of West Indians that colored early twentieth-century Panamanian literature and culture. Cubena uses an inversion technique to erode negative stereotypes traditionally associated with West Indians and replaces them with positive qualities traditionally associated with the mestizo and Afro-Colonial community. The novel is filled with details of Pan-African culture, history, and literature. The setting spans from fifteenth-century Spain, the Middle Passage, to the late twentieth century.

Cubena is a descendant of Jamaicans who came from Maroon Town Jamaica, St. Kitts, Cuba, and Grenada. Critics who have studied his works include Richard Jackson, Elba Birmingham Porkney, Marvin

Lewis, Ian Smart, and Sonja Stephenson Watson. Cubena is a proud descendant of West Indians and uses the negative treatment of West Indians to fuel his writing. In *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention*, Watson concludes that there has been a lack of acknowledgement of his work within the nation of Panama because his works destroy the national myth of racial harmony (72). While research has acknowledged African elements within his literature, there has been no in-depth scholarship that analyzes the African-inspired spiritual elements within *Los nietos de Felicidad Dolores*.

In an unpublished biography, Cubena explains how he weaves history into his texts and states his objective in the following manner: “Escribo para denunciar la actitud, desgraciadamente, internacional de desdén, rechazo y odio que, como un diluvio, inundan, **ad nauseam**, a los de ascendencia africana” (*Unpublished Autobiography* 22).² The author focuses on revealing racist and stereotypical-thinking, which has caused descendants of Africa in the Diaspora to collectively suffer and inflict pain upon one another as result of interethnic tensions (Watson 86). When asked about his own literary antecedents in an interview with Birmingham-Pokorny, Cubena responds with the name of Joaquín Beleño, indicating that Beleño’s narrow literary perspective motivated him to write: “Every time I read any of his trilogies, I become so angry because of the way he has portrayed ‘Chombos’ –Afro-Hispanics—in his works” (“Interview” 128). He believed that Panamanian Joaquín Beleño’s novels –*Los forzados de Gamboa* (*Gamboa Road Gang*) (1960), *Luna Verde* (1950), and *Curundú* (1955) fail to present Antillean Blacks in a positive and accurate manner. In a 1998 interview, a more settled Wilson would praise Beleño for his *Trilogía canalera* (Soley 69). Cubena refutes Beleño’s portrayal by exposing injustices against Antillean Blacks by members of the Panamanian leadership structure, which have consistently discounted Antillean Blacks. One of the ways that he acknowledges African identity is by focusing on African-inspired spirituality.

African-influenced spiritual practices have historically been an important agent in social and political change throughout the African Diaspora. While the dates may differ among nations, revolts were planned within communities under a colonial

hegemonic system. Frequently, these elements united participants and allowed them to fight for their freedom, individual rights, and self-determination. Many of these leaders have become mythical national figures.³

The slave rebellion that made the greatest impact in the Caribbean was the revolution mounted by rebel slaves in the French colony of St. Dominique in 1791. This highly-organized revolt took advantage of the turmoil in the colony caused by the revolution in France that broke out two years earlier. Led by Toussaint L'Ouverture, 500,000 enslaved Blacks in St. Dominique defeated the armies of three major European powers: France, Spain and Britain. Mackandal and his position as a *Houngan* in the *Vodun* faith tradition and the use of the drum as a means of communication led thousands of slaves to resist their French oppressors in 1791.⁴

The Haitian Revolution is a vivid example of a collective group being unified by African-influenced spiritual culture. Such spiritual inspiration has encouraged oppressed people to risk their lives to gain freedom despite mechanisms such as the *Code Noir* which was established to control their black cultural expression in Public.⁵ After the success of the Haitian Revolution (1791-1804), other nations in the Caribbean became conscious of the importance of restricting social activities within black communities.

Cubena's use of literature to promote social change corresponds with Frantz Fanon and his theory of intellectual development of the native writer in *The Wretched of this Earth* (1961). In the first phase, the writer demonstrates his assimilation to the values of the "dominant" culture. The next stage is described in the following manner:

In this second phase we find the native is disturbed; he decides to remember what he is. This period of creative work approximately corresponds to the immersion, which we have just described [demonstrating that he has assimilated the values of the dominant culture]. But since the native is not a part of his people, he only has exterior relations with his people, he is content to recall their life only. Past happenings of the bygone days of his childhood will be brought up out of the depths of his memory; old legends will be reinterpreted in the light of a borrowed aestheticism and a conception of the world which was discovered

under other skies. (222)

Fanon notes that the native intellectual sees the value of documenting past communal memories, both good and bad. The native writer is able to establish a base on which to build a foundation that supports his peers and their cultures. In the third phase, the writer attempts to motivate compatriots into social change through literature. It is during this point that the writer produces *fighting literature* or *revolutionary literature*. (Fanon, *The Wretched* 222) It is this form of fighting literature that makes Cubena's novel so revolutionary in reflecting elements of African-influenced spiritual practices.

Fanon concludes that at times this literature is produced "just-before-the-battle" and is dominated by humor and by allegory. This element of the novel has been addressed in the article "Humor and Satire: Ammunition in Carlos Guillermo Wilson's Resistance Novel *Chombo*," (Edison 2000). Fanon theorizes that this tone is symptomatic of a period of distress and difficulty, where the native writer experiences death and disgust against the injustice that surrounds him/her. He notes that while the native writer pushes himself and his people forward, at the same time he mocks the dominant population (222). The novel characterizes the non-Afro-Antillean descended population, with disgust, shock, sarcasm, as well as a mocking tone of laughter. To better understand how the spiritual elements appear in the novel, it is important to briefly survey Afro-Caribbean spiritual elements.

Similarities between European and African belief systems aided in the cultural syncretism between Christianity and African-oriented faith practices known as orishas in *Lucumi* culture.⁶ Even the name "*Santería*," derived from the Spanish word "*santo*" borrowed from Catholicism, meaning worship of the saints. *Santería* also adopted the terminology from the Catholic Church institution of *compadrazgo*, making a believer a godchild (*ajibado / ajibada*) of the primary orisha and spiritual mentor. In this capacity, the believers are the godchildren of the *santero* or intermediaries who spiritually protect and guide them. Traditionally, Catholic and African religions both have employed countless objects and symbols in ceremonial activities. In modern Afro-Caribbean spiritual ceremonies, alongside traditional African symbols, one can find many items representing Western religious beliefs, such as the iconic

representations of Catholic saints, the crucifix, and prayers from the Bible. The saints venerated by the Roman Catholic Church easily corresponded with the structure of the pantheonic orishas in *Santería*. Many Afro-Cuban deities have a Christian avatar that bears the name of a Catholic saint. Because of this transcultural integration, African slaves could often continue to practice their own traditional practices while appearing to celebrate the religion of their masters. Despite parallel similarities, African-influenced spiritual practices have been considered backwards, demonic, and heathenish by many, including individuals of African ancestry. Many of these negative attitudes are unfounded and only exist as result of racism against all forms of African cultural expression.

Afro-centric spiritual practices are similar to Judeo-Christian beliefs through the use of myths to explain great spiritual forces, the origin of humanity. African-inspired spirituality plays an important role in *Los nietos* by reflecting the ontology of a community that has been scattered throughout the Western Hemisphere and maintained contact with powerful African-inspired deities practice, and sacred rituals. Each path of Afro-Caribbean religion has a name for its higher forces, such as *orishas*, *ochas*, *dioses*, *santos*, *espíritus*, *mpungas*, *loas*, or *mystères*. The *Santería* Pantheon of Saints consists of seven great deities, which are known as *Las Siete Potencias Africanas*. In *Santería: African Magic in Latin America*, Migene González-Wippler offers a list of details associated with deities such as their areas of specialization, their attributes, and their Catholic counterparts: Changó - Santa Bárbara / Eleggúa - Holy Child of Atocha / Obatalá - Virgin of Mercy / Oggún - Saint Peter / Orúnla - Saint Francis of Assisi / Oshún - Virgin of Caridad del Cobre / Yemayá - Virgin of Regla (107-125). Scholars familiar with Afro-Caribbean spirituality cannot overlook the irony that in the novel, immigrants from the West Indies would be connected with elements of *Santería*, since they have traditionally been protestant as result of British colonization. These cultural differences and tensions are described by Watson in the following manner:

While Afro-Hispanics have ‘assimilated,’ older generations of West Indians have not, and they continue to assert their black consciousness over their Panamanian nationality. This conflict has strained race relations between West

Indians and Panamanians because the former vehemently challenge the racial (Hispanic), linguistic (Spanish), and religious (Catholic) components of Panamanian nationality (2).

Cubena used artistic license as a way to integrate elements of *Santería* with the West Indian population as a way to project a unified Afro-Diasporan worldview in the novel. The first manner in which the novel topples the traditional perspective toward Christianity is by presenting specific characters, mostly Antillean Blacks and their descendants, as being successful and positive while the Christian Colonial Blacks are presented as being dysfunctional, mentally unstable, and malevolent.

The novel begins at the J.F.K. International airport (New York City, New York) during a snowstorm, caused by a nuclear accident. The family awaits their flight to Panama to witness and celebrate the signing of the Carter-Torrijos Treaty in 1977. Matriarch Felicidad Dolores and her extended family reminisce about their rich history and share tales about acts of racism that have endured as they await the arrival of other members of the family. They are further linked as they search for the origin and definition of the mysterious word *sodinu*. Each time a new member of the family arrives from different parts of the Americas, he or she is asked about the meaning of the word.

Felicidad Dolores is connected with the Yoruba orisha Yemayá who is considered to be Goddess of the sea and mother of humankind. This parallel is underscored by making reference to the matriarch and the color blue, the color associated with Yemayá and the ocean. She is described as always wearing blue: “Más importante aún, la señora Felicidad Dolores llamaba la atención, sobre todo, porque siempre lucía ropa azul; todos los martes, a las tres en punto de la tarde, se bañaba con agua de mar...” (Wilson, *Los nietos* 13). Later there is reference to her carrying a blue handkerchief (63) and sitting in a blue chair (68). Her address in Panama is the fifth of May, the same date in 1914 when *El Polvorín* occurred. One of the most important details of this tragic event was the manner in which it reflects unity and collective support. A large fire broke out in a building that housed the United States gunpowder reserve. The fire claimed the lives of six Panamanian firefighters and serves as an example of the community unifying to avert a crisis that could have been much worse if it

had not been for brave firefighters and civilians.

The elements of African-influenced spiritual culture also appears among the matriarch's many distinguished adopted grandchildren. Triunfo Guerrero is a cultured gentleman who bears a powerful name and is described as being the son of a santero or priest in Santería:

Triunfo Guerrero, hijo de santero, comentó que en cuando a la tormenta era evidente la furia del orixá Changó y su esposa Oyá, la orixá africana de las tempestades. Y, luego, agregó que posiblemente, lo del accidente nuclear era otra travesura del orixá Elegguá. No obstante, Triunfo Guerrero hizo hincapié en el hecho de que llegaron al aeropuerto, sin duda alguna, por la mediación de Orula, el orixá vigilante de los destinos. (Wilson, *Los nietos* 27)

The college professor's knowledge is elevated by his awareness of the attributes of four of the orishas from the Yoruba Pantheon: Changó, the orisha of battle and thunder, Oyá the orisha of storms and establishing order, Elegguá, powerful orisha that controls the door to communication with all other orishas, and Orula, the orisha of divination.

Triunfo's wife Olivia is described as being a *santera*. When she first arrives to the airport, she is asked about the word *sodinnr*. "Dudo que esa palabra sea lubumí —con marcado acento cubano dijo Olivia, una santera, y como su madre, sacerdotisa de Oko, orixá de la agricultura" (Wilson, *Los nietos* 31). In the Pantheon of Saints, orisha Oko works with agriculture, fertility and life.⁷ The fact that these individuals are described as being connected with *Santería*, they are connected to a world that permits them to be more spiritually-centered compared to the Catholic Colonial Black characters.⁸

One of the novel's *mis-educated* Colonial Black comical characters is named Lesbiaquiña Petrablanche de las Nieves de Monte Monarca Moreno.⁹ When this devout Catholic woman learns of Ambrosio Lewis's appointment as the first Catholic priest of Afro-Antillean descent in Panama, she loses faith in the Catholic Church as well as the Pope, and concludes that the latter must be possessed by Satan. She feels that Lewis's ordination is inappropriate because of his Antillean heritage: La iglesia va de mal en peor. Ahora el Vaticano permite que un chombo sea sacerdote católico. ¡Ave María Purísima! ¿Por qué la iglesia no promulga

leyes como la Constitución del 41? Los padres del sacerdote chombo son negros de inmigración prohibida porque su lengua materna no es el castellano y seguro que los abuelos del sacerdote chombo le rezaban a Obatalá, Yemayá y Changó. (Wilson, *Los nietos* 173).

Lesbiaquiña believes that, because his ancestors were not originally from Panama, he is unqualified to be a Catholic Church leader. Her reference to three of the major Afro-Caribbean orishas reflects her belief that the cultural practices be an indicator of their inferior status. She feels that the Church should move to exclude this sector of the population by supporting the Constitution of 1941 that prohibited the continued immigration and citizenship to non-Spanish speaking immigrants. According to the Constitution, Panamanian citizens were defined as: "Los nacidos bajo jurisdicción de la República, aunque uno de los padres fuera de inmigración prohibida, siempre que el otro sea panameño por nacimiento. Esta disposición no se aplicará cuando el padre que fuere de inmigración prohibida pertenezca a la raza cuya idioma originario no sea el Castellano" (*Constitución de la República de Panamá*, Panamá 1941).¹⁰ Lesbiaquiña's true fear is that this decision will make it easier for Panamanians, such as her niece, to marry Antillean Blacks.

Later in the novel, Lesbiaquiña Petrablanche de las Nieves de Monte Monarca Moreno becomes angry when she discovers that the Vatican has canonized Afro-Peruvian San Martín de Porres as a Saint. She is so upset that she renounces her membership of the Catholic Church to become Jewish:

Yo voy a renunciar mi catolicismo porque cómo es posible que el Vaticano permita que un chombo sea sacerdote católico. Ya esto es el colmo porque no cabe duda que pronto la chombada va a exigir que sea obispo. Sí, y para colmo de males, ahora van a tener a un santo católico. Yo no quiero ser miembro de una religión que permite estas barbaridades. Quiero ser judía desde hoy en adelante, judía. (Wilson, *Los nietos* 183)

Ironically, she fails to note that her decision to convert to Judaism would make her part of a cultural community that has also faced centuries of oppression and discrimination in the world—similar to Antillean Blacks in Panama.

The community's obese mestizo priest named Padre Montebello is one of the few characters who completely agrees with Lesbiaquiña's attitudes. Throughout the novel, he repeats a declaration that underscores his disdain towards Antillean Blacks and Yoruba-inspired orishas: "Si yo fuera Díos, ningún negro iría al Cielo y mucho menos ese nieto de creyentes africanos en Obatalá, Yemayá y Changó" (*Los nietos* 199).¹¹ The Priest believes that the Antillean population should not go to heaven because of their faith practices. The priest and Lesbiaquiña share many similar characteristics: Both have an affinity for consuming bat meat and are described as being involved in abnormal sexual behaviors by the narrator. *Los nietos* expresses cultural resistance by its inclusion of rituals that reflect African-influenced traditions.

Rituals within the novel's community allows believers to achieve what they desire, with the assistance of the orishas. Felicidad Dolores uses a ritual to mediate peace between her feuding neighbors. The griot figure lives between the Antillean Black character, John Brown, and Colonial Black character, Juan Moreno. Only the sage is able to allow the two men to understand that they share more commonalities than differences. As Juan Moreno and John Brown's tensions come to a dramatic show down; their favorite orishas – respectively Changó and Ogún –protect each man:

Luego, más tarde en la víspera de la Epifanía, llamó la atención la llegada del vecino zapatero seguido por orixa Ogún, con una botella de ron en una mano y en la otra un machete. Pero, mayor fue el asombro cuando cinco minutos después, cuando perros y gatos callejeros comenzaron a pelear, entre truenos y relámpagos, llegó el vecino frutero seguido por orixa Changó, también con una botella de aguardiente y un machete. (147-148)

In Yoruba mythology, Ogún and Changó are eternal enemies because of their love for Oyá, Changó's wife (González-Wippler 46). The presence of the spiritual forces of these orishas is underscored by the sound of thunder and lightning. The tension between the two men is mirrored in the natural world by the fighting between dogs and cats in the street beneath the sound of thunder and flashes of lightning. Felicidad Dolores attempts to decipher the messages sent to her by Elegguá, but is unable to understand them because of the loud vulgar comments from

Lesbiaquiña Petrablanche de las Nieves de Monte Monarca Moreno and others in the community who encourage the fruit vendor and cobbler to fight.

Felicidad Dolores places herself between the two men and orders her granddaughter to bring two glasses and she calms their anger by serving them tamarind *chicha*.¹² She fills their glasses with the drink, cleans their faces, and instructs her daughters to place a black tortoise on the blade of each man's machete. Once the two tortoises have been placed on the blades, the men are no longer motivated to fight; they instead turn to playing a game of domino. The wife of the Italian bread maker interprets the amazing change of events as being witchcraft: "Esto es brujería" (*Los nietos* 151). Aníbal Brown, the cobbler's son, believes that it must be *obedá*, a term used in the West Indies to refer to folk magic, sorcery, and religious practices developed among West African slaves, specifically of Igbo origin. (152) Felicidad Dolores's ritual saves the men's lives and cannot be explained by Western reasoning, therefore it is equated with powers that belong to the world of the orishas. Once seated playing domino, the men discover that they have suffered some of the same abuses. Both men are descendants of Africa, symbolized by Felicidad Dolores.

The inclusion of the tortoise image is very significant because of its connection with Pan-African folklore. *Los nietos* pays homage to the tortoise from popular folk-tales such as *The Tortoise and the Hare*. These didactic tales for children are built upon the crafty tortoise that wins when pitted against the fast-running and overconfident hare. This symbol is of particular importance to Cubena, as it is one of the images on his personal family crest that can be found in the front of the book. He describes this animal in the beginning of *Los nietos* as being analogous to blacks: "La tortuga simboliza el tipo de carácter que han desarrollado los de ascendencia africana durante su odisea por las Américas" (8). The tortoise, like the population of color in *Los nietos*, survives because of his wit and perseverance. The airport serves as a meeting space for all of the descendants of Africa, which are described as "las gentetortugas" or tortoise people (80).

After a lengthy delay, the plane is about to take off and the following description offers a glimpse of the manner in which the characters rejoice by giving thanks to the orishas: "Y, tras los cantos de alabanzas

y gracias a Yemayá, Obatalá y Changó, los orixas de cabecera de las gentetortugas en el avión que volaba como un cóndor andino” (*Los nietos* 80). The proceeding quote reflects the family’s connection with the orishas and is one of numerous quotes that reveal the image of the tortoise, known as *jicotea* in Lucumí. Throughout the novel, there is reference to the reptile, an animal that connects with African mythology and Pan-African culture.

The tortoise is an important symbol for the children of Africa:

Y, luego, al séptimo atardecer, Nana Olodumare invitó a los primeros africanos a poblar feliz y eternamente las fértiles orillas del río Nilo, dondo bajo la sombra de un robusto y frondoso baobab se encontraban tranquilamente un elefante, una cabra y una tortuga señal de que ese era el corazón del reino ancestral (Wilson, *Los nietos* 81).

In this African utopia, five young men plan to overthrow the noble leadership and the circle of elders. To counter this conspiracy, the mythical origin of different languages appears: “Pero, felizmente, la conspiración fraguada por los cinco jóvenes malvados fracasó cuando intevino orixa Elegguá, enviado por el orixa de la Adivinación y Sabiduría: Orula, confundiendo a los cinco conspiradores que, extrañamente, empezaron simultáneamente a comunicarse entre ellos en cinco lenguas, las cuales ellos mismos no entendían” (Wilson, *Los nietos* 82). After being expelled from their home in Africa, they must find a new paradise by the Nile under a large baobab tree and search for a tortoise under a tamarind tree.

The tortoise becomes the symbol that the cursed children of Africa must find in order to be forgiven by the orishas: “solamente serían perdonados los que a la cuna ancestral regresaran arrollados delante de sus progenitores, para pedir perdón por la grave ofensa a los nobles y sabios abuelos, luego a acariciar una tortuga negra que se encontraría cerca de un tamarindo a orilla de un río” (83).¹³ The tortoise image is combined with three of the orishas at the birth of Felicidad Dolores’s triplets in the suburbs of Panama City:

Mientras más noche se hacía más llovía, purificando a ritmo de tambores el ambiente en los vecindarios de Malambo y Pierdevidas y, precisamente, como habían anunciado las tres ancianas africanas poco después de terminar

la limpieza de la habitación que ocupaba la embarazada Felicidad Dolores y, también al cesar los cantos ceremoniales a Yemayá, Obatalá, Changó y los otros orixas, al nacer las tres tortugas negras de los huevos cubiertos con hojas de ceiba, tamarindo y baobab, nacieron simultáneamente las trillizas abrazadas, pregonando con entusiasmo, tres veces cada una, la palabra sodinu. (Wilson 113)

In addition to making a parallel between the simultaneous birth of the triplets and the tortoises, it also reflects ritualistic activity led by three elderly women that prepare for, and assist with, the birth. The three African women arrive to prepare the body after Felicidad Dolores’ numerous deaths caused by major global events that attack populations of African ancestry. The women sing traditional songs dedicated to three of the major orishas.

The role of oral tradition is acknowledged throughout the novel. Richard Jackson recognizes this presence and makes a logical assumption that identifies the source of this technique: “Cubena is an effective storyteller, and much of the novel’s originality derives from the author’s refreshing willingness to unreservedly imbue his novel with a black perspective, one much influenced by the oral tales that he passes on that were first given to him by his old *grani* (‘abuelita’)” (Jackson, *Black Literature* 75). Within the novel the granny figure keeps the collective cultural memory alive in the mind of the African-descended characters. Felicidad Dolores serves as a griot figure, which according to Birmingham-Pokorny enables her to serve as the bridge that unifies the entire history of the African race (“La recuperación” 122).

In the airport scene, Felicidad Dolores uses her mastery of storytelling to entertain the youngsters in the terminal: “Tras breve pausa, llamó a varios niños para contarles las aventuras de ‘El hermano araña’ y otros cuentos. Luego, sacó a colación su tema favorito: Bandelé Cebiano” (Wilson, *Los nietos* 41). In addition to entertaining the future generations, her stories provide lessons about their own culture and history. Through these intercalated tales, myth is brought to the forefront and shared with the hope that they will instruct the younger generation and to carry on the tradition. As the griot shares her tales in the airport, only the astute Antillean Blacks are able to benefit from her wealth of oral history. The characters who

best recognize the importance of the matriarch's tales are the educated and well-traveled family members:

No obstante, casi todos los **chombos**, **pichones** y **cocolos**, sobre todo los que habían viajado y estudiado, admiraban el hecho de que la señora Felicidad Dolores, una analfabeta, supiera ‘tan detalladamente - se comentaba año tras año - lo de los nobles faraones nubienses y las pirámides de Egipto en Africa; los poderosos reyes africanos en Ghana, Mali y Songhay; los esclavos negros en Sevilla durante la época de los Reyes Católicos; las hazañas de los africanos en Santo Domingo, Tenochtitlán y Cuzco; el heroísmo de los caciques cimarrones Yanga, Cudjoe, Benkos, Zumbi, Coba, Zabeth, Bayano. (Wilson, *Los nietos* 24)

The characters who listen to her tales are able to piece together events from their ancestral past and apply them to their present reality. As a result of hearing these tales, the characters can learn who they are and from where they come.

Another character who serves as a griot is Felicidad Dolores's second child, Guacayarima. Guacayarima's oral tales play an important role in entertaining and teaching slaves during the Mexican Colonial era about the Yoruba creation myth: “Los domingos cuando descansaban los esclavos africanos, Guacayarima era muy solicitado también para que tocara la marimba y para que narrara lo que sabía de los primeros africanos creados en las cumbres del Kilimanjaro” (Wilson, *Los nietos* 97). For the illiterate slaves, storytelling was a way to escape from the difficulties of their oppressive lives. At the same time, they learn about their shared ancestral past. He shares the same tales that he learned from his mother Felicidad Dolores. Through these tales, the reader becomes the audience and learns about the history of descendants of slaves. African mythology is used to explain the origin of different ethnic groups.

Mythical tales serve as the novel's foundation and allows the work to link the living characters with their ancestors. Throughout the novel, there are intercalated references to Africa's past. For example, an unidentified narrator makes reference to the heights of Kilimanjaro, the legendary location where the children of the Olodumare were first created. Within this environment, reminiscent of the Biblical Garden of Eden, the population lived in a safe and harmonious existence. This point of perfect

existence was destroyed when five African youths attempted to overthrow the elders:

. . . bajo un robusto y frondoso baobab a orilla del río Nilo... el principio de una gran maldición vinculada con un ombligo de mal agüero y una odisea apocalíptica que se complicó a orilla del río Níger bajo un tamarindo en el corazón de Buruco, de donde zarparon los navíos negreros rumbo a tierras madrastras de felicidad y dolores (Wilson, *Los nietos* 228-229)

Omolu's anger against the African youth, exiles them from this *locus amoenus* under the protection of the baobab tree. The use of the name Orixá Omolú (Babalú-Ayé in Lucumí) acknowledges one of the major saints in another African-inspired faith tradition known as Candomblé in Brazil.

After being expelled, the five Africans must locate a second tranquil paradise under the protection of a tamarind tree described by the elders of the fictitious town of Nokoró:

Por fin, después de mucho deambular, madrugadas tras madrugadas, desde el río Niho al río Zambeze y, luego, desde el río Congo al río Níger, encontramos el lugar indicado por el concilio de nobles y sabios abuelos a orilla de río Níger, donde con gran júbilo nos establecimos en Buruco. Allí ...los animales ahora eran más feroces y numerosos leprosos nos codeaban (Wilson, *Los nietos* 83).

In the new town of Buruco, the population has the potential to gain atonement as newer generations remember their past. The failure to remember the past is a cosmic error, which causes the children of Buruco to be expelled. This expulsion is to the Americas as slaves in a foreign land filled with danger as their punishment. They are promised redemption only when they become unified and remember their collective past. The author uses this mythical beginning to explain the slave trade.

Within the novel, the origin of different races is based on West African mythology. The narrator explains that the mighty creator Olodumare caused the evil rebel leader Kwafufo to lose his black pigment as a punishment for his leadership in the attack against the leaders in the town of Nokoró. This creation of the white race appears in the first chapter as Elsa reveals the myth to those present:

¿Acaso no se dan cuenta de su vergonzoso origen? Pues, por la carencia de melanina en su piel es palpable que son descendientes de la demente e incestuosa prole albina del malvado Kwafufo, el que por irrespeto a los ancianos, como maldición, perdió la bella negrura de su piel desde tiempos remotos allá en Nokoró, el antiguo pueblo africano a orillas del río Níger que fundó la familia Onítefo. (*Los nietos* 56)

This myth demonstrates how the novel reverses the concept of blackness by offering a mythical version that sees whiteness as a punishment. This mythical explanation counters the biblical interpretations that have concluded that black ethnicity was a punishment by the Judeo-Christian God against Ham for looking upon his father's nakedness:

And Noah began to be a man of the soil, and he planted a vineyard. He drank of the wine, and became drunk and lay uncovered in his tent. And Ham, the father of Canaan, saw the nakedness of his father and told his two brothers outside. Them Shem and Japheth took a garment, laid it on both their shoulders, and walked backward and covered the nakedness of their father. Their faces were turned backward, and they did not see their father's nakedness. When Noah awoke from his wine and knew what his youngest son had done to him he said, 'Cursed be Canaan; a servant of servants shall he be to his brothers.' He also said 'Blessed be the Lord, the God of Shem; and let Canaan be his servant. May God shall enlarge Japheth, and let him dwell in the tents of Shem, and let Canaan be his servant (Genesis 9:20–27).

The following passages from the book of Genesis have been used by biblical scholars to justify the enslavement of Africans by Europeans. According to historian Drake such interpretations come from the Babylonian Talmud and the Midrash, collections of Biblical interpretations based on legends and myths (2-76). It is this logic that has historically justified whites' negative treatment of blacks.

In the novel, when the narrator describes the adventures of Guacayarima and his voyage to the Americas, a European priest who baptizes the surviving slaves aboard the ship uses Aristotilian philosophy and the biblical myth to explain the slaves' resistance to baptism: "Además, consideraba a todos los africanos pecadores polígamos y

descendientes asquerosos de Canaan, malditos por el mismo Noé, a quienes era justo conquistar en Buena Guerra para esclavizarlos como castigo por la dominación mulsumana en España" (Wilson, *Los nietos* 109). The novel makes reference to the belief that Noah's curse on his son Ham and his descendants was the cause of the inferior role of the individual of African heritage. Religious interpretation is one of the most common ways to attack other groups that are seen as inferior.

As the novel ends, the mystery of the word *sodinu* is revealed when one of Felicidad Dolores's grandsons, Policarpio Reid writes a letter to his daughter and explains the following: "...la clave de la palabra esa que te intriga, pues escribe la palabra en letras de molde negro y colócate delante de un espejo y mira la palabra en el espejo y lee lo escrito de izquierda a derecha. Esa es la clave de nuestra salvación" (Wilson, *Los nietos* 230). The concept of unity among *all* the children of Felicidad Dolores, in the African Diaspora, will lead to a strong sense of community and collective progress.

This study has attempted to focus on the manner that *Los nietos de Felicidad Dolores* highlights an African-inspired aesthetic by way of African myths and orishas. The novel also presents images that are important within the Caribbean. The word *javotea* (tortoise) serves as a metaphor of the descendants of Africa throughout the Diaspora. *Los nietos* also serves as a literary weapon to reveal complex issues that face individuals of African ancestry in the Americas. The work has a structural form that is consistent with African-influenced values and aesthetic. The matriarch Felicidad Dolores is described as the spiritual mother of enslaved African peoples. The Antillean community is presented as being intimately connected with African-centered faith practices.

Los nietos de Felicidad Dolores serves as an example of Ashé-Diasporan literature. The inclusion of elements of non-Western tropes and images allow the novel to project a magical world. Cubena's inclusion of these elements makes him one of many revolutionary writers that use their literature to reclaim African-influenced spiritual culture. Cubena is one of numerous Caribbean writers such as Alejo Carpentier, Manuel Zapata Olivella, Quince Duncan, Nicolás Guillén, and Nancy Morejón who have used their creative talent to present the historical, cultural and spiritual realities that reflect this Panamanian form of Ashé-Diasporan

literature to spark social change as posited by Frantz Fanon.

Cubena redefines the Antillean Black population, which traditionally has been denigrated in Panama. This is a wretched revelation in light of the significant contributions they have made in creating the nation's infrastructure. Despite decades of legal and social attempts to control and eradicate West Indian identity, elements of this population survived in the collective memory of Africans and their descendants in the twenty-first century.

Dr. Thomas Wayne Edison
University of Louisville

Bibliography

1941. *Constitución de la República de Panamá*. Panamá. Print.
- Arroyo, Justo. 1995. Race Relations in Panama. In *African Presence in the Americas*, ed. Carlos Moore. New Jersey: Africa World Press. Print.
- Birmingham-Pokorny, Elba and Elba Doris. "Interview with Dr. Carlos Guillermo Wilson." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 6.2 (1991): 127-33. Print.
- . "La recuperación del pasado histórico y la reafirmación de la identidad Afro-Panameño en *Los nietos de Felicidad Dolores*." *Denouncement and Reaffirmation of The Afro-Hispanic Identity in Carlos Guillermo Wilson's Works*, ed. Elba Birmingham-Pokorny:129-137. Miami: Ediciones Universal, 1993. Print.
- Brandon, George. *Santería from Africa to the New World: The Dead Sell Memories*. Bloomington 1993: Indiana UP, 1993. Print.
- Cabrera, Lydia. *El monte, igbo finda, ewe ori*. Havana: Burgay y Cía, 1954. Print.
- Drake, St. Clair. *Black Folks Here and There*. Diasporic Africa Press, 2014.
- Edison, Thomas Wayne. "Humor and Satire: Ammunition in Carlos Guillermo Wilson's Resistance Novel Chombo," *College Language Association Journal* 43.4 (2000): 494-511. Print.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Weidenfeld, 1967. Print.
- . *The Wretched of this Earth*. New York: Grove Weidenfeld, 1963. Print.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum, 1997. Print.
- González-Wippler. *Santería: African Magic in Latin America*. New York: Julian Press, 1973. Print.
- . *Santería the Religion*. St. Paul: Llewellyn, 1994. Print.
- Jackson, Richard L. *Black Literature and Humanism in Latin America*. University of Georgia Press, 2008. Print.
- Ócha'ni Lele. *The Secrets of Afro-Cuban Divination: How to Cast the Diloggun the Oracle of the Orishas*. Destiny Books, 2000. Print.
- Olmos, Margarite Fernández. *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Rutgers University Press, 1997. Print.
- Soley, Laverne M. Seals. "Entrevista con Carlos Guillermo 'Cubena' Wilson." *Afro-Hispanic Review* 17.2 (1998): 67-69. Print.
- Vega, Marta Moreno. "The Ancestral Sacred Creative Impulse of Africa and the African Diaspora: Ase, the Nexus of the Black Global Aesthetic." *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry* 5 (1999): 45-57. Print.
- Watson, Sonja Stephenson. *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2014. Print.
- Wilson, Carlos Guillermo. *Chombo*. Colección Caniquil. Miami: Ediciones Universales, 1981.
- . *Los nietos de Felicidad Dolores*. Miami: Ediciones Universal, 1991. Print.
- . "The Role of Afro-Latino Writer and the Quincentenary (1492-1992)." *Afro-Hispanic Review* 10.3 (1991): 67-71. Print.
- . "Unpublished autobiography." 1994. Print.
- Woodson, Carter G. *The Mis-Education of the Negro*. Trenton: African World P, 1990. Print.
- Wynter, Sylvia. "We Must Learn to Sit Down together and talk a Little Culture." *Jamaica Journal* 2.4 (1968): 21-32. Print.

Endnotes

¹ The griot is a member of a hereditary caste among the peoples of western Africa whose function is to keep an oral history of the tribe or village and to entertain with stories, poems, songs, dances, etc.. These respected individuals are historians, storytellers, poets and/or musicians.

² When I started my research on Cubena's work, I established contact with him and he sent me a thirty-three page document that provides information about himself, his family and their connection with the construction of the canal. He also explains why he writes.

³ In Cuba, one well-known rebel leader was Carlota (1800-1844). She was one of three leaders who organized a slave revolt at the Triumvirato sugar mill in Mantanzas, Cuba by using the drum to communicate. There are other vivid examples of resistance activities being led by spiritual leaders in other parts of the Americas: Zumbi in Brazil (1655–1695); Jamaica's major leaders include Cudjoe (1680–1744), Nanny (1685 – circa 1755), and Tacky (1760-1783). One of Mexico's most famous rebel leaders was Yangá (circa 1545- circa 1631), and in the early United States with leaders such as Harriet Tubman (1820-1913). All these resistance leaders used elements of spirituality to unify the oppressed to achieve dramatic social change. Tacky led Ashanti slaves in an event that would be known as Tacky's War or Tacky's Rebellion. Tacky sought to legitimize his position by securing the services of an Obeah-man as a magio-religious co-leader charged with supplying the rebellious slaves with a potion that would make them invulnerable in battle. The defiant slaves came to believe that Tacky could catch any bullet aimed at him and fire it back at the enemy (Olmos, 8).

⁴ Vodún is a sister religion of Santería being made up of the mixture of Dahomey spiritual practices that were practiced by the Ewe people of southern Ghana and southern and central Togo, the Mina and the Fon people of southern and central Togo and southern and central Benin.

⁵ King Louis XIV, of France, implemented the *Code Noir* or the Black Code in Haiti in 1685 for the regulation of the slave trade to restrict activities of slaves.

⁶ Lucumí is the term used to describe a transcultural spiritual practice that emerged when distinct African practices combined with elements of Christianity in Cuba.

⁷ Oko is often depicted as a hard-working farmer who wears a straw hat and plows the earth with a team of oxen.

⁸ The writer uses contrived names to reflect the nature of the characters in *Chombo*.

⁹ This term is borrowed from Carter G. Woodson's *The Mis-education of the Negro* (1933). *The mis-educated Negro* has internalized negative attitudes toward fellow Blacks. Therefore, they play no role in improving the situation for the race as a whole.

¹⁰ The Constitution of 1941 made such an impact on the lives of Antilleans that reference to it, especially Law 13, appears more than a dozen times on the following pages (58,70,127,129,130,131,132,133,157, 158,162,168,170,173,176,205,206).

¹¹ This statement is repeated on pages 174 and 175.

¹² In Panama, this drink is like a fruit drink. In some regions it is fermented.

¹³ The tortoise image found under the tamarind tree appears repeatedly throughout the novel on the following pages 56,81,23,41,81,82,83,93,95,128,131,134,147,193, 202,226,228.

Entrevista con Carlos Guillermo Wilson

Introducción: Esta entrevista se celebró el 18 de junio de 2014 en El Cajón, CA, en la casa de Carlos. Es el resultado de muchos años de conversaciones, las cuales empezaron en octubre de 1998 cuando lo contacté por correo electrónico con motivo de presentarme. Acababa de terminar la tesis doctoral en la que estudié a fondo las novelas *Chombo* y *Los nietos de Felicidad Dolores* junto con *Chambacú, corral de negros* y *Changó, el gran putas*, del colombiano Manuel Zapata Olivella. En julio de 1999 tuve la suerte de conocer a Carlos en persona en la Ciudad de Panamá donde los dos nos habíamos reunido para discutir sus obras en ocasión del *Primer Congreso Internacional de Literatura Panameña*. Después del congreso nos quedamos en vernos otra vez, pero las exigencias del trabajo no nos permitieron hacerlo hasta en la fecha indicada arriba. Huelga decir, dada su condición de salud en ese año, que ambos hubiéramos preferido una reunión más temprana, pero en esta vida las cosas ocurren en la forma en que ocurren por una razón. Sólo concluyo al decir que, con el paso de los años, llegué a cobrarle mucho cariño y admiración a Carlos y él a mí, y de ahí los títulos “Wofa” y “Maabiinu”, que el lector va a encontrar en lo que sigue. “Wofa” significa, “Tío” en el idioma Akan de Ghana. “Maabiinu” es el nombre que me pusieron mis padres en la lengua “Sisaali” del noroeste de Ghana—mi idioma materno. Como con todas entrevistas, he tenido que modificar un poco el contenido de las respuestas de Carlos para asegurar la claridad de comprensión.

HZ: Gracias por concederme esta entrevista, Wofa. Es un verdadero honor poder conversar en persona contigo sobre tus libros. Aunque hemos tenido la oportunidad de hacerlo múltiples veces en nuestras pláticas telefónicas, no es lo mismo que sentarnos cara a cara para seguir esa conversación. Es un honor incalculable. Quisiera empezar la charla

de hoy, preguntándote, ¿cómo te sientes ahora en términos de salud? Como muchos de tus lectores ya saben, no has estado bien desde 2005 cuando te descubrieron el tumor cerebral. Me gustaría que les dieras alguna noticia alentadora para que sigan teniendo fe y esperanza en tu recuperación.

CGW: Pues, mejor que al principio del incidente. Aunque me quedé paralizado en el lado izquierdo del cuerpo y tuve que usar una silla de ruedas por muchos meses, nunca perdí el habla. Solamente perdí la elocuencia porque ahora tengo que buscar las palabras en algún rincón de la mente. Lo llamamos el cancaneo en Panamá—cuando pausas para buscar las palabras adecuadas en una conversación. Por lo tanto, no te sorprendas si hago breves pausas antes de contestar a tus preguntas. Otra mejora es el hecho de que ya no uso una silla de rueda. Sólo uso el bastón que ves y a veces la andadera que tengo en la sala para mayor seguridad. Me facilita caminar a cortas distancias sin peligro de caerme porque me he caído más de veinte veces, y los doctores temen que las caídas me provoquen hemorragias en el cerebro. Terminó al agradecerte a ti también por venir de tan lejos para realizar esta entrevista. Aunque mi condición física ha mejorado a lo largo de los años, yo sospecho que ésta va a ser mi última entrevista porque pronto voy a cumplir 75 años y cada nuevo día es un regalo del Señor.

HZ: Hablemos de tus libros. Empezaste con *Los Cuentos del Negro Cubena* (de aquí en adelante *Cuentos*) en 1977, seguido por *El Pensamiento del Negro Cubena* en 1978. Tres años más tarde, en 1981, publicaste tu primera novela *Chombo*, la cual fue seguida por *Los Nietos de Felicidad Dolores* (de aquí en adelante *Nietos*) en 1991. En 1994, comenzaste a escribir *Los sueños ancestrales*, título que cambiarías posteriormente a *La misión secreta* (de aquí en adelante *Misión*). Estabas trabajando sobre ese libro cuando te enfermaste. Puesto que el objetivo

principal de todas esas obras es llamar la atención del mundo a las injusticias que ha sufrido la gente de ascendencia negra en las Américas desde su llegada a estas tierras, ya sea en Panamá o en otras partes del continente, ¿cuánto éxito dirías que has tenido en los treinta y siete años que llevas librando esa batalla?

CGW: Bueno, realmente, es una odisea que afortunadamente a mí me tocó poner por escrito—la esencia y el espíritu de este grupo. Yo soy descendiente de los africanos que fueron capturados, esencialmente en el área que hoy conocemos como la Costa de Marfil, Ghana, Nigeria y el Congo. Entre ellos se hallaban a veces niños y niñas de apenas 7 o 10 años, y los barcos negreros tardaban hasta tres meses para llegar a los puertos negreros de Cuba y La República Dominicana desde donde los repartían a las otras islas del Caribe—Granada, Barbados, Jamaica, Santa Lucía, Dominica, Haití, etc. Como pertenecían a distintos grupos étnicos, no hablaban el mismo idioma y fueron forzados, primero, a abandonar sus lenguas originales y, luego, a formar un mestizaje o una amalgama cultural. Yo soy producto de esa mezcla. Como ya sabes, mi abuela Nenén llegó a Panamá desde Jamaica, y mi abuelo Papá James vino de Barbados. La pérdida de sus idiomas fue tal vez el daño psicológico más profundo que sufrieron aquellos ancestros, pero gracias a su empeño y creatividad, fueron forjando nuevas formas de comunicación que les permitieron combatir la pérdida lingüística y crear nuevas comunidades.

HZ: ¿Entonces la expresión lingüística de sus descendientes sigue siendo la manifestación más palpitable de los vínculos que tienen con África?

CGW: Pues, claro. Y eso me ha dado a mí materia en mis libros para tratar de enfocarme en la comunicación entre grupos que por razones históricas aprendieron una lengua que ya no era ni francés, ni inglés, ni español. Era una nueva lengua, una amalgama con expresiones que tenían en su vocabulario africano que todavía se nota en bailes como la bamba veracruzana en México. Eso es tan africano como la cumbia panameña, la cual originó en la región de donde yo soy porque nació en 1941 en la Ciudad de Panamá y nuestra música se conocía alrededor del mundo. Tanto en la bamba como en la cumbia se ve un espíritu que refleja la *joie de vivre* o la alegría que heredamos de África. Demuestran, en esencia, que la cultura africana sabe expresar lo que es vivir con paz y alegría. En los bailes de la bamba

y la cumbia se ve un canto a la vida, una aceptación de la esencia del ser humano. En cuanto a nuestro modo de hablar, yo me maravillo de cómo fue posible todo eso. ¿Cómo se desarrollaron las distintas lenguas que hoy día se escuchan a lo largo de nuestro planeta? ¿Cómo se inventaron sin computadoras o diccionarios? Y eso está sobrentendido que esa fascinación la expreso constantemente en mi vida personal. He estudiado más de una docena de lenguas porque son la manifestación más maravillosa del ser humano. No sirven solamente para comunicarnos sino también para disimular mensajes. El mejor ejemplo lo ofrecen los soldados navajos durante la Segunda Guerra Mundial, quienes, como habrás oído, confundían a los japoneses al comunicar los mensajes del Ejército Norteamericano y sus aliados en su idioma. Quienes no entiendan esos códigos dirán que son tontos o que hablan de manera ridícula, pero ignoran que se trata de una estrategia.

HZ: Entonces la amalgamación lingüística, en tu opinión, ha ido más allá del propósito de comunicación. También es una forma de defensa.

CGW: Claro que sí. El ejemplo de los indios navajos lo confirma, pero también existe el caso de los negros *congos* de la costa Atlántica de Panamá, quienes, al igual que los navajos, se comunican en ciertas circunstancias sirviéndose de códigos secretos. Ellos tienen un vocabulario que aún no han estudiado los expertos para descifrar la plenitud de su psicología. Ahora, en el subgrupo al que yo pertenezco, los panameños de ascendencia afroantillana, tenemos nuestro propio acento como consecuencia de la mezcla de los diferentes idiomas caribeños inclusive, los oficiales. Aún recuerdo muy bien palabras que usaba mi abuela Nenén. Por ejemplo, si quería regañar a mi hermana, le decía: “Cho pickney, don’t play with dat maga gial!” No creo que lo esté diciendo lo suficientemente fuerte, pero “Cho” significa más o menos “¡Rayos!” mientras “pickney” quiere decir “niño” o “niña”. Por su parte, “maga” significa ‘delgada’ y “gial” viene de “girl”, entonces la traducción literal de la frase sería algo así como: “¡Rayos, niña, te prohíbo jugar con esa muchacha flaca!” La lección aquí es el hecho de que ella nunca fue a la universidad. Sin embargo, siempre lograba comunicar claramente lo que quería decir sin tener que detenerse para analizar la estructura gramatical de lo que profería. Yo me crié pues, en un hogar multiétnico y multilingüístico.

HZ: ¿Dirías entonces que los afroantillanos que vinieron de distintas partes de las Antillas a Panamá (Jamaica, Barbados, Haití, Martinica) mantuvieron sus versiones del inglés y el francés como una forma de rebeldía contra el español, el idioma oficial de la República que en las palabras de Jacques Lacan es el “Discurso del maestro”?

CGW: Pues, has atinado en un aspecto muy importante porque desde que zarpó el primer barco negrero de la costa de África, enseguida nos usurparon nuestras religiones ancestrales y hemos sobrevivido en la santería a través de las Siete Potencias. Ya hemos hablado de la bamba y la rumba. Si bien hoy día han pasado a ser parte de bailes y géneros musicales populares, al principio eran manifestaciones religiosas, principalmente, de los esclavos de etnia yoruba, que se servían para recordar las costumbres africanas que dejaron atrás. Esas canciones eran su manera de decir: “Me robaste mi lengua twi, me robaste mi lengua yoruba, me forzaste a hablar tu lengua—el portugués, el español, el francés, el inglés— pero aquí te ofrezco y te regalo mi nueva lengua. Y si tú no la entiendes, es tu problema—allá tú.”

HZ: Efectivamente. Compartes el pensamiento de Derek Walcott, quien en un artículo titulado “The Muse of History”, describe el inglés caribeño como “una búsqueda nostálgica por la voz perdida del abuelo”.

CGW: Sí, sí, claro que lo es.

HZ: Empezaste tus comentarios con la conexión histórica entre los negros caribeños y por extensión los de la América Latina, en general. A mí siempre me ha interesado el tema de la historia, entonces no pude dejar de fijarme en un comentario que hiciste en una entrevista con Elba Birmingham-Pokorny en torno a *Nietos*, publicada en *Denouncement and Reaffirmation of the Afro-Hispanic Identity in Carlos Guillermo Wilson's Works* (Ediciones Universal), donde diste a conocer lo siguiente: “Africa is the source of life, the source of pride that will help Afro-Hispanics cope with the painful reality of daily discrimination; e.g., socioeconomic exclusion, marginalization, and rejection. If the Afro-Hispanic maintains his/her contact with his roots, then and only then will he/she be able to achieve wholeness”.

Esa declaración se hizo hace 21 años. ¿Aún opinas lo mismo, que en 2014 África sigue siendo la fuente de inspiración para los pueblos, los hijos y los nietos de ese continente en el Nuevo Mundo?

CGW: Pues sí. En Panamá usamos con frecuencia la palabra “cabanga”, otro término africano, y raras veces se usa otro término de nostalgia. Es una palabra que expresa con más fuerza el sentimiento de cómo añoramos la esencia de poder comunicarnos en las lenguas africanas—yoruba, congo, ashanti—que se nos borraron, pero siempre terminamos riéndonos porque nos damos cuenta enseguida de que todavía las hablamos, aunque de manera disfrazada (*risitas*).

HZ: Hablemos de *Nietos*. Tengo una observación acerca de esa novela. Hacia la conclusión del libro el lector encuentra “Cumbres del Kilimanjaro” (de aquí hacia adelante *Cumbres*), un espacio ficticio muy similar al pueblo de Ruby en *Paradise*, la novela de Toni Morrison. Y al igual que Ruby, *Cumbres* está totalmente libre de blancos, detalle que la galardonada del Nobel explicó de la siguiente manera en una entrevista con el “News Hour with Jim Lehrer” en marzo de 1998: “Isolation and separation are always part of any utopia. And it is my meditation, if you will, and interrogation of the whole idea of paradise as a safe place, a place full of bounty where no one can harm you. But in addition to that, it's based on the notion of exclusivity. All paradises, all utopias, are defined by who is not there, by the people who are not allowed in.”

¿Dirías que buscabas una meta similar en *Nietos* cuando en *Cumbres* excluyes a las personas de tez blanca?

CGW: Claro, claro. Hoy día diríamos “non grata”, y los excluí de ese país ficticio porque quería que los habitantes disfrutaran de un lugar bello y tranquilo donde estarían libres de los problemas del mundo real. *Cumbres del Kilimanjaro* es nuestro espacio, nuestro terruño, o nuestro fuerte contra todas fuerzas enemigas.

HZ: Un destino final similar a la tierra prometida de los judíos en la Biblia porque el narrador describe el lugar como la tierra promisoría para los nietos de Felicidad Dolores.

CGW: Exacto. Has leído con mucha atención; has analizado profundamente ese capítulo. No es cualquier lugar. Habrás notado que no es un desierto. Se trata de un territorio en las cumbres más altas, un lugar que queda fuera del alcance del enemigo. Es el concepto de la muralla china, la cual tenía el propósito de impedir que los bárbaros llegaran al corazón de la población. Planteo la misma idea en *Cumbres del Kilimanjaro*. Allí hay paz, tranquilidad

y mucho orgullo porque es nuestro terruño. Ya no somos ciudadanos de segunda clase. Ahora pertenecemos a un grupo que nos aprecia, y ya no es necesario llevar tantas máscaras para poder sobrevivir. Eso roba mucha autenticidad.

HZ: No hay indicios sobre la ubicación de *Cumbres*. El lector no puede determinar si está en África o el Nuevo Mundo. Me pregunto si es un detalle más o se trata de una estrategia con la que comunicas la idea de *home is what you make it, home is where you feel you are safe*. *Cumbres* está conectado con África—esté o no esté en ese continente. La casa es donde uno se siente a gusto.

CGW: Exacto. Es la idea, ¿no? Así como los pichones tienen su paladar, yo quiero crear un lugar sagrado, un lugar seguro, un lugar donde se enfoca solamente en la esencia y no la estatura o el color del cabello, o sea, la hermandad.

HZ: La idea de la hermandad se sugiere claramente en la siguiente declaración, hallada en la penúltima página de la novela durante el estreno de la república de *Cumbres*: “Por fin, nosotros, los nietos de Felicidad Dolores nos hemos organizado. Sí, nosotros los afrolatinos estamos UNIDOS” (231). Puesto que es también el momento en que el lector descubre por primera vez el significado de la palabra SODINU, que es UNIDOS escrito al revés, ¿me imagino que querías llamarle la atención retroactivamente a la importancia de esa palabra, usada tan repetidamente a lo largo de la novela?

CGW: Exactamente. Gracias por analizar a ese nivel el concepto que quise desarrollar en la palabra SODINU. Yo temía que nadie lograra descifrarla, aunque es realmente la clave a la novela. La unidad es efectivamente nuestra salvación. Ahora, esa palabra [UNIDOS], ¿por qué la escribo al revés? Es para desarrollar cierta curiosidad en los lectores. Los que se acercan al libro de esa forma van a descubrir que considero la unidad como el primer paso a la recuperación de todo lo ancestral que se nos fue destruido o negado. Sólo a través de ella vamos a redescubrir nuestra historia y nuestros valores.

HZ: Otro detalle que siempre me ha interesado es el título mismo—*Los nietos de Felicidad Dolores*. Ya me tomé la libertad en una ocasión, un congreso precisamente, para explicar que además de ser un título como cualquier título, en las obras de Carlos Guillermo Wilson, hay una tendencia a atribuirle un sentido a todos los detalles, como haría un

buen cuentista. Por consiguiente, si bien la figura de Felicidad Dolores en *Nietos* es la Madre África, como le explicaste a Elba Birmingham-Pokorny, sostengo que la palabra “Felicidad” alude a los muchos triunfos que nuestra gente ha tenido en estas tierras, mientras “Dolores” se refiere a los numerosos abusos e injusticias que ellos también han tenido que aguantar. Los nietos de la Madre África hemos vivido muchos momentos tristes, pero también momentos agradables; y de ahí la dualidad “felicidad/dolores”.

¿Qué opinas de esa lectura del libro?

CGW: Pues muy acertada. Y ese contraste o dualidad que experimentamos constantemente en la vida—noche y día—es lo que nos da la esencia. Cuando yo estaba en el seminario, muchas personas se asombraron de que lograra pasar cinco años en ese lugar con el espíritu rebelde que tengo. No entendieron cómo pude aguantar la forma no dualística en la que nos presentaban los misioneros tantas cosas en la vida. Pero bueno, tuve mis razones. Me serví de mi experiencia como negro para reinterpretar los hechos que me presentaban, sea la idea de la vida y la muerte u otro tema. Unos años más tarde tuve la oportunidad de viajar a Australia con mis compañeros de clase donde noté que los aborígenes hacían lo mismo. Cuando les hablamos de la nieve en Estados Unidos, de lo fría que es, ellos inmediatamente la asociaron con el fuego y el sol porque les dijimos que podía quemar esta cosa a pesar de ser fría.

HZ: Para concluir esta parte de nuestra plática, ¿qué opinas de la idea de la aldea global, la alegación de que la identidad étnica es irrelevante hoy en día porque el mundo está tan interconectado? ¿Crees que es un argumento válido o una simple ilusión quimera por parte de quienes prefieren ignorar la continua realidad del prejuicio racial y las diferencias culturales?

CGW: ¿Sabes? Es un concepto muy interesante; sumamente interesante. Cuando yo analizo o pienso en el concepto del “global village”, estoy pensando en la experiencia que tuvieron los que sobrevivieron los barcos negreros, el hecho de que vinieron de tantas diferentes partes de África, pero no se pueden borrar completamente los ingredientes. Es como un sancocho que, a pesar de sus múltiples componentes, siempre sale muy rico y produce una nueva identidad. Veo la aldea global en términos similares. Es algo muy positivo porque aprendemos mucho de la tolerancia y la importancia de la hermandad.

HZ: Me alegro que hayas tocado sobre el tema de la comida. En casi todos libros de Carlos Guillermo Wilson siempre hay referencias a arroz con guandú, mangos succulentos y jugosos, etc. La prevalencia de ese detalle en tus obras me indica que la comida no es un pormenor decorativo sino un detalle cultural, sobre todo, en el contexto caribeño. ¿Me quieres comentar sobre el detalle? ¿Qué significa la comida para ti como panameño y caribeño?

CGW: Creo que mi obsesión responde a la felicidad que me daban los platos que preparaba mi abuelita Nenén. Yo pasé los primeros siete años de mi vida a su lado y siempre quería ingredientes frescos, nada congelado. Cuando íbamos al mercado, yo tenía que cargar la bolsa y si quería preparar un pollo o una gallina, tenía que ver y tocar la gallina. Los otros ingredientes también tenían que ser libre de defectos, entonces siempre olfateaba los tomates, la lechuga y hasta el ñame. O sea, todo fue cuidadosamente seleccionado. La preparación misma de la comida también seguía un ritual. Aunque nunca medía nada, como se hace ahora, todo salía perfecto porque tenía su método. Su única guía era una cuchara con que probaba la sal y el picante. En fin, así me nació el interés en la comida. Yo debería ser un gran chef, pero como no le presté suficiente atención a ella, me quedé solamente con las memorias que cuento en mis libros.

HZ: Entonces todo se hacía siguiendo el método ancestral.

CGW: Exacto. Y los niños sólo pensábamos en lo rico que iba a salir todo, cómo íbamos a chuparnos los dedos.

HZ: Según lo que estoy escuchando, parece que la comida se usaba en tu familia como un foco para el desarrollo de lo humano, o sea, un pegamento social a través de la cual la gente desarrollaba sus relaciones sociales.

CGW: Exactamente. Es una manifestación de la felicidad, una de las mejores definiciones de ese sentimiento en el ser humano. Yo paulatinamente fui captando la importancia de esa manifestación en la esencia de la cabanga africana. Por lo tanto, te repito que atinaste muy bien en observar ese detalle en mis obras. Es parte de la herencia ancestral en el ámbito de la comunicación que se ha ido perdiendo. Aún recuerdo cómo mi abuela Nenén reaccionaba cada vez que yo le decía “Granny” (*Grandma*) en la cocina o cualquier otra parte de la casa. Siempre me miraba

con mucho más cariño y entablaba conmigo algunas de las conversaciones más placenteras que aún guardo de mi infancia. Sólo con escuchar la palabra, no importa en presencia de quién, ella siempre me concedía todo lo que yo quería. Era entonces un refugio para mí en mi niñez, una manera especial de introducirme en el mundo interior de mi abuela.

HZ: Ahora que estamos hablando de “Granny”, yo tuve la suerte de leer un documento autobiográfico que me enviaste en el año 2000 donde descubrí por primera vez que “Granny” es Lena McZeno, a quien conocen tus lectores como Nenén. Otra persona que también descubrí en el documento, un individuo sumamente importante para ti que no hemos discutido todavía en esta entrevista, es James Duglin, quien va por el nombre de Papá James en tus libros. A continuación, tenemos a Abena Mansa Adesimbo, quien, en la vida real, es tu madre Henrietta Wilson de Wagner. Quisiera que compartieras con tus lectores que significan estas tres personas para ti porque prevalecen en *Chombo* y vuelven a aparecer en *Nietos y Misión*. Lo dejaste muy claramente en el documento antes mencionado que son individuos que te moldearon la vida. ¿Quieres compartir con tus lectores las historias de esos tres ángeles? ¿Cuál fue la relación entre tú y ellos? Tengo aquí fotos de los tres por si te despierten la memoria.

CGW: (*Pausa larga*) Pues, Maabiinu, como has observado en la pausa, en todo lo que yo escribo, busco una manera de presentar a las tres personas claves en mi vida. Puedo darte lujo de detalles, pero no sé si el tiempo lo permita, porque es una historia extraordinaria que siempre me ayuda cuando recuento la esencia de lo que es fraternidad y amor, la bondad en el ser humano. Para mí, ellos son los mejores ejemplos de esos sentimientos en este mundo—los veo como la Santa Trinidad. Es un simbolismo muy importante en la religión católica—la familia, lo que regala lo esencial de la vida, el techo para sentir tranquilidad y felicidad. Mi *granfara* (*grandpa*), Papá James, siempre fue el ancla de la familia. Todo el vecindario le decía Papá James porque era tan amable. Era pintor de brocha gorda, pero tenía un grupo de hombres que lo ayudaban para pintar edificios y negocios de panameños muy acaudalados. Logró establecer el negocio con ellos aun siendo niño. Uno de los clientes era la Familia Toledano, españoles de ascendencia judía, de la ciudad de Toledo, quienes a lo mejor llegaron a

Panamá después de la expulsión de 1492. Mi abuelito James Duglin vino de Barbados para participar en la construcción del Canal. Por su parte, mi abuelita Lena McZeno, o “Granny”, llegó de Jamaica. Los dos alquilaron una casa en la Avenida B, en la vecindad de Guachapalí-Parañón en Ciudad de Panamá, donde recogían a los niños más necesitados del vecindario y los alimentaban con el negocio de comida que tenía mi *granny*. Pronto llegó a conocerse entre los afroantillanos como “la Casa 12, entre la Calle 20 y la 21 de la Avenida B, donde viven Papá James y Nenén”, nombre que en el inglés jamaicano quiere decir “madrina”. Pero la Casa 12 también tenía otra fama. Era donde encontrar al hombre con más enchufes que cualquiera en la vecindad, el hombre que ayudaba a todos los afroantillanos recién llegados a la ciudad que buscaban empleo: mi abuelo Papá James.

HZ: ¿Entonces Papá James y Nenén se conocieron por primera vez en Panamá?

CGW: Exacto—por el canal. Sin él, hubiera sido imposible que se conocieran.

HZ: En una ocasión mencionaste que Papá James traía dulces a ti y los otros niños diariamente.

CGW: Sí. Yo, afortunadamente tuve una niñez con mucha felicidad y cariño. Entonces llegó el dolor. Todo lo que yo escribo efectivamente tiene rasgos autobiográficos. Ya sé que muchos rechazarán autobiografía en una novela, pero para mí, no hay mejor ejemplo para explorar el concepto de la felicidad. Así como en la vida real tenemos azúcar-sal, día-noche, esa dualidad se repite constantemente en mis obras, ¿verdad?

HZ: Pues, en cuanto a los elementos autobiográficos te digo que eres el mejor representante de lo que Richard Jackson llama “public servants” en la literatura afro-hispana. Los escritores en esa literatura tienden a ser servidores públicos, los cuales define él como las personas que dan voz a los que no la tienen. O sea, la voz de grupos marginados como los afroantillanos en Panamá y los afrolatinos, en general. En ese sentido tú sigues la larga trayectoria de aquellos escritores afro-hispanos que se han enfocado en la realidad vivida de sus lectores implícitos, en su lucha diaria contra el hambre y la injusticia en vez de inventar realidades extra mundiales en nombre del arte por el arte.

CGW: [*Sonrisas*]

HZ: Abena Mansa Adesimbo, conocida en la vida real como tu mamá Henrietta Wilson de Wagner, es una de las tres personas que influyeron mucho en tu vida. Lamentablemente, falleció hace poco, pero veo fotos de ella en todas partes de la casa inclusive, el lugar más sagrado para ti—tu recámara. Eso me dice que no se trata simplemente de recordarla sino un esfuerzo tuyo para mantener un vínculo con el mundo que dejaste atrás. ¿Me equivocó?

CGW: Pues no. Tienes razón. Has atinado en otro detalle clave de mi vida.

HZ: En una conversación hace ya tiempo, me informaste que viajaste a Jamaica en tres distintas ocasiones en busca de tus raíces caribeñas. ¿Quisieras compartir los resultados de esos viajes con tus lectores?

CGW: [*Larga pausa*] Vuelvo a agradecerte tu interés en mis obras. Escribir es una actividad solitaria. Yo paso hora, días, meses, años, pero no es un castigo porque estoy tratando de hacer un aporte para llenar un vacío en la literatura latinoamericana y panameña así que es casi una obsesión. Hoy día hay tantas distracciones que no es posible dedicarse uno a tantas actividades en comparación con la responsabilidad que me han dado, mejor dicho, ordenado mis antepasados. Ellos quieren que yo divulgue la historia de mi gente, que asegure que no se olvide nunca esa historia, sea los horrores de la trata transatlántica misma o los abusos que han sufrido y siguen sufriendo los descendientes de las víctimas directas.

HZ: Entonces el viaje a Jamaica tenía el propósito de conectarte con esa historia que empezó en África, pasando por Panamá, y que terminó metafóricamente en Jamaica. Tenías, como quien dice, que ponerle puntos a las “i” y cruzarle las “te”.

CGW: Exacto. Tuve esa sensación de que algo faltaba. Entré en un estado de sonambulismo. Por muy cansado que estuviera, no podía dormir. Absolutamente nada de sueño. Me pregunté por qué sería eso. Entonces se me ocurrió que a lo mejor me hablaban los antepasados, que querían que yo escribiera sobre la historia ignorada de mi pueblo. Al principio, yo simplemente escribía palabras y párrafos en el papel. Nunca componía historias enteras. Eso vino después, cuando empecé a reconstruir eventos completos, primero en la mente antes de

pasarlos a papel. Nunca usaba pluma hasta después de estar satisfecho. Y aun así, siempre distinguía entre los diferentes colores. Por ejemplo, la tinta azul significaba que lo escrito todavía necesitaba mucha revisión. El color rojo quería decir que me quedaba solamente buscar una que otra palabra. Cuando estaba cien por ciento satisfecho, como en que “esto ya no puede mejorarse más”, entonces lo pasaba al color verde. Imprimía el borrador sólo en este punto.

Escribir *Chombo* fue lo más difícil, pero el proceso se fue aligerando con los próximos libros. Y debo agregar que siempre me sentía acompañado por los antepasados. Sentía su presencia cada vez que escribía. Entonces he tenido una odisea bien larga, pero la considero un honor. “Hay que mejorar la raza”, me digo.

HZ: Entonces los ancestros son un llamado a narrar la historia de tu gente, o sea un tema y una musa al mismo tiempo.

CGW: Indudablemente. Al principio pensé que era un talento personal, pero luego me di cuenta de que los ancestros me impulsaban.

HZ: Si te estoy escuchando bien, la historia ocupa un sitio central en tus libros ya que la vemos en los muchos episodios históricos que en ellos se cuentan y en los comentarios que hiciste sobre el tema en la entrevista con Elba Birmingham-Pokorny. Sin embargo, me pregunto, ¿por qué te interesa tanto? ¿Será porque ves la historia como una herramienta para promover y facilitar cierto entendimiento de la vida?

CGW: Me alegro que me hayas hecho esa pregunta porque siempre he querido anunciar a nuestra gente y a todos los otros grupos que aquí está el mapa o la historia de nuestros antepasados. Pero como fue una historia suprimida durante siglos, es difícil contarla fielmente. Por eso acudo a las experiencias de mis personajes. A través de esas experiencias, trato de reconstruir la historia de los antepasados porque las considero como parte del continuum. Y te cuento que todo empezó en una clase de literatura. Me enojé mucho cuando el profesor declaró con harta convicción que Colón descubrió las Américas. ¿Cómo las descubrió si ya había millones de personas aquí con sus instituciones y sus pirámides? Yo escribo, pues, para llenar esas lagunas, completar la historia para que sea verdadera.

HZ: Entonces, es lógico suponer que los episodios históricos en tus libros se encaminan a insertar a tus lectores implícitos en la historia nacional de sus respectivos países de nacimiento, a reinscribirlos en ese discurso del que antes fueron excluidos porque la veracidad histórica siempre la determina el que la compone. Si es una verdad falsa o deformada, la única forma de corregir la mentira es asumir el papel de historiador.

CGW: Exactamente.

HZ: En ese caso te has unido a una larga línea de *ekobios*, como diría Manuel Zapata Olivella, que han intentado hacer lo mismo: Candelario Obeso, Nicolás Guillén, Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass, Nicomedes Santa Cruz, Virginia Brindis de Salas, Nancy Morejón, Quince Duncan, Eulalia Bernard y Cristina Cabral, para mencionar solamente unos ejemplos. Todos se metieron en la literatura precisamente para corregir esas imágenes falsas y distorsionadas que se han venido propagando desde el siglo XVI acerca de los pueblos negros.

CGW: Sí, así es.

HZ: Una interpretación muy oportuna en tu caso no sólo para los afroantillanos en Panamá sino también todas las comunidades negras de las Antillas cuyas historias también fueron distorsionadas o extirpadas totalmente del discurso oficial de sus respectivos países de nacimiento.

CGW: Has logrado captar muy bien ese concepto. Es un llamado de los antepasados a terminar de corregir y enriquecer nuestra historia. Y ahora, a los 73 años y además enfermo, temo desaparecer antes de cumplir con la misión—sería un insulto a ellos. Establecieron la fundación o el punto de arranque de esta odisea y yo tengo que cumplir con mi parte.

HZ: Es interesante que digas eso porque se conecta con un comentario que salió en el documento autobiográfico que comentaba antes. Es sobre *Chombo* y reza lo siguiente: “Mi primera novela *Chombo* fue escrita a la carrera porque extrañamente a diario me preocupaba mucho con la obsesión de morir antes de narrar la novela que ya había desarrollado en mi mente. En aquel entonces todo me fastidiaba porque consideraba el comer, dormir y trabajar como distracciones fastidiosas que me quitaban el tiempo para poner en papel todo lo que tenía escrito en mi mente. Además, todo me impacientaba angustiosamente menos escribir. Sufrí

mucho por la obsesión con la muerte, morir antes de dar a conocer públicamente lo que había narrado en mi alma”.

CGW: Gracias a Dios sobreviví esos años.
[*Risitas*]

HZ: Hablemos ahora de tus libros en general. Mencionamos al principio de esta entrevista que empezaste con *Cuentos del Negro Cubena*, el cual fue seguido de *Pensamientos*, *Chombo* y *Nietos* en ese orden. Estabas trabajando sobre la última parte de *Misión* cuando se te dio la embolia. ¿Quisieras comentar sobre *Chombo* y *Nietos*? En tu opinión, ¿en qué manera son diferentes?

CGW: Son muy diferentes en el aspecto de que *Chombo* es una obsesión de presentar como mejor pueda una historia personal. Es una autobiografía disfrazada como novela, pero realmente es mi infancia. Ahora, en *Nietos* hay una madurez porque ya no siento esa obsesión de que, si muero mañana o esta noche, todo esto se va a perder, como suele ocurrir en la realidad. Me refiero al hecho de que muchas personas a menudo tienen información valiosa que quisiera documentar para la posteridad, pero por falta de la tecnología correcta (CDs, computadoras), no lo pueden hacer. La gran diferencia entre *Chombo* y *Nietos* es entonces que *Chombo* fue escrito a una velocidad vertiginosa porque me temía morir sin contar la historia que ya tenía narrada en mi mente. En cambio, con *Nietos*, ya estaba más calmado. Aunque ese libro también tiene aspectos autobiográficos, tiene más creatividad, y tanto tú como el Dr. Ian Smart lo han señalado.

HZ: Bien, otra observación que yo tengo sobre *Chombo* es el carácter mismo o el alcance de la historia que en ella se narra. Para mí, es como una pelea familiar, una crítica de las relaciones conflictivas que existen entre los negros coloniales y los afroantillanos dentro de Panamá. Pero ya cuando uno llega a *Nietos*, esa pelea ha salido de la familia y se ha estallado en la calle, como quien dice, la cual podría verse como una metáfora del Nuevo Mundo. Si bien en *Chombo* los malentendidos familiares se limitan a la América Central y el Caribe, en *Nietos* van a ir más allá de esa región para abarcar el continente africano, la América del Sur y Norteamérica. Por consiguiente, es una visión más amplia que la que se ha propuesto en *Chombo*.

CGW: Exacto.

HZ: Entonces, ¿cuál sería el pegamiento temático entre esas primeras dos novelas (*Chombo* y *Nietos*) y *Misión*, la cual, si Dios quiere, vamos a publicar pronto? Puesto que es la conclusión de una trilogía que empezó con *Chombo* y cada trilogía forma un continuum, ¿cuál, en tu opinión, es ese continuum?

CGW: El punto de arranque es el hecho de que estoy realmente reescribiendo a *Chombo* en *Nietos*, y a esos dos libros en *Misión*. He vivido más y tengo más experiencia. También he leído más y tenido mayor contacto con los *ekobios*. Por consiguiente, ya no me limito a mi grupo étnico (los afroantillanos). Ahora, tengo una visión más amplia del concepto de la hermandad; he tenido la oportunidad de conocer a otros seres humanos que han dado más valor a mi vida—negros cubanos, garífunas hondureños y guatemaltecos, africanos de la Madre Patria. Ellos han vivido las mismas experiencias que yo así que no importa que tengan otros apellidos o que hablen otros idiomas. La similitud de nuestras experiencias nos une. Todos hemos vivido las mismas humillaciones. Como resultado, mi lucha para conseguir justicia para mi pueblo debe incluir a ellos también.

HZ: Siguiendo con *Misión*, he notado que hay muchas referencias a la cultura garífuna, sobre todo el idioma, que en mi opinión es parte del ensanchamiento de la tienda familiar que empezaste en *Nietos*. Pero ya pasando a esta tercera novela, ampliarás esa tienda aún más para abarcar al pueblo garífuna que, como decías antes, son parte de nuestra familia o comunidad de oprimidos que fue extirpada de la historia global. ¿A qué obedece esta ampliación de tu mundo novelesco?

CGW: Me alegro de que te haya llamado la atención ese aspecto del libro. Es muy importante. En cuanto a tu pregunta, la respuesta es obvia. Los garífunas también han sido víctimas de la odisea o tormenta que nos tocó vivir los negros en estas tierras. También han sido oprimidos y marginados por su apariencia física y su historia. Ni siquiera la reciente decisión de la ONU a nombrar la cultura garífuna como un patrimonio de la humanidad ha cambiado esa situación. Yo los celebro porque creo que, junto con los haitianos, ellos son algunos de los *ekobios* que más han luchado para preservar los recuerdos ancestrales en estas tierras. Mi fascinación con la cultura me llevó hasta a aprender el idioma garífuna y a sostener conversaciones con

muchas personas de esa cultura, principalmente de Guatemala y Honduras, porque quería saber más sobre ellos.

HZ: La idea de incluir a los garífunas en *Misión* me parece muy lógica porque como conclusión de una trilogía que pretende poner de manifiesto la totalidad de la experiencia negra en el Nuevo Mundo, sería una obra incompleta sin ese grupo ya que son mitad negro y mitad indígena. Y que yo sepa, *Misión* es la primera novela afro-hispana que aborda el tema.

CGW: Sí. Exacto. Y como dije hace un rato, yo siempre he tenido asociación con las lenguas porque es una de las maravillas del ser humano— poder expresar la misma idea con otro acento o vocabulario. Eso enriquece la comunicación.

HZ: Bien, continuando con el tema general de *Misión*, la última frase de la novela es “¡Viva Panamá!”, palabras que claramente sugieren un acercamiento emocional al país por parte de su autor. Puesto que la Panamá que retratas en *Chombo* y *Nietos* es un lugar repleto de odio y divisiones raciales, ¿dirías que en *Misión* estás anunciando una nueva Panamá, un país que ya no es igual que el que estrenaste en 1977?

CGW: Efectivamente. *Misión* se enfoca en la Panamá de finales del siglo veinte y los comienzos del actual—el siglo XXI. Aunque algunos de los problemas que desató la Constitución de 1941 bajo el Presidente Arnulfo Arias aún persisten, no puedo negar que se ha adelantado mucho nuestro reto y que hay una mayor concientización o reconocimiento de los aportes de nuestro pueblo ahora. Como tú y todos los lectores de *Chombo* ya saben, esa constitución les negó la ciudadanía a muchos panameños de ascendencia antillana, mi mamá inclusive, simplemente porque ellos tenían parientes nacidos fuera de Panamá. Por lo tanto, cuando en agosto de 2002 la Presidenta Mireya de Moscoso me condecoró a mí y a 8 otros panameños, en su mayoría afroantillanos, con el Orden de Vasco Núñez de Balboa, el reconocimiento civil más alto en Panamá, para agradecernos nuestros aportes a la cultura nacional, llegué a la conclusión de que el país había empezado a cambiar para bien. Pero tal vez la ceremonia no tuviera tanto simbolismo si no fuera por quien la dirigió. Por si no lo sepas, la Señora de Moscoso es la viuda del Dr. Arnulfo Arias, el mismo señor que engendró la constitución del 1941. Por lo tanto, su

decisión nos demostró a todos los panameños, pero en especial a los de ascendencia antillana, que en Panamá había nacido un nuevo día—un día en que ahora éramos todos iguales ante la ley. No obstante, eso no quiere decir que es un país totalmente libre de conflictos raciales ahora. Aún queda camino que recorrer.

HZ: Hay otro detalle que iba a saltar, pero no puedo resistir. Se trata de la representación de Hernán Cortés en *Misión*. Me llama mucho la atención porque me recuerda *Todos los gatos son pardos*, una obra teatral de Carlos Fuentes donde el famoso conquistador y la Malinche salen reivindicados. En esa obra, Cortés ya no es el pillín que conocemos en los libros de la historia sino un hombre que gracias a la influencia de la Malinche, tiene ahora cualidades positivas. Noto un tratamiento similar en *Misión* donde lo presentas como un defensor de los indios y los negros a causa de su larga amistad con su acompañante negro Juan Garrido. Al igual que en la obra de Fuentes, es ahora un blanco racional que rechaza los estereotipos hacia esos dos grupos raciales y los pone casi en el mismo plano moral como sus compatriotas. ¿Qué mensaje querías comunicar con ese retrato del conquistador de los Aztecas?

CGW: Que a pesar de los insultos, los golpes y la letanía larguísima de humillaciones que hemos sufrido como pueblo, hay esperanza. Tenemos que tener fe en la capacidad de todos los seres humanos inclusive Hernán Cortés, de elegir el bien sobre el mal si así lo deciden. Obviamente, no quiero decir con eso que creo en construir castillos en el aire, pero sí creo en los sueños—en la esperanza.

HZ: Yo creo que esa es la palabra clave. *Misión* es efectivamente una novela muy esperanzadora. Y parte de esa esperanza reside no solamente en reconciliar a los diferentes grupos étnicos sino también en reconstruir la historia de las Américas de tal manera que se libere de las imágenes tan negativas y violentas que siempre han sido parte de ella. En ese sentido la imagen de Cortés que uno encuentra en la novela cabe perfectamente dentro de ese proyecto.

CGW: Sí, pero todavía falta mucho camino que recorrer. Aún nos falta mucho que hacer, pero como dice el proverbio chino, un viaje de mil millas empieza con el primer paso. Ya se ha dado el primer paso por el reto que nosotros hemos hecho para

enriquecer a Panamá, nuestra patricia y nuestro terruño, pero dure lo que dure el resto del camino, “Viva Panamá!”

HZ: Finalmente, muchos de tus lectores ya saben, al menos los de *Chombo*, que estuviste en dos seminarios, *Saint Augustine* en Mississippi y *Divine Word* en Massachusetts, donde por poco te haces cura. La pregunta aquí tiene que ver con los muchos comentarios anticlericales que se notan en *Chombo* y *Nietos*. En *Chombo*, por ejemplo, el narrador se burla de las oraciones latinas con que el cura bautiza a Litó. En otra parte de la novela le cambia el apellido del Padre de las Casas a “las Chozas”, o sea, “Bartolomé de las Chozas”. Más allá de los hechos históricos, el hecho de que muchos crímenes se han cometido a lo largo de la historia en nombre de Dios inclusive la decisión del fraile dominicano a recomendarles a los reyes españoles la importación de esclavos africanos a estas tierras para salvar a los indígenas, ¿a qué obedece este desprecio o hostilidad hacia la Iglesia Católica? ¿Acaso te pasó algo feo en uno o los dos seminarios mientras estudiabas allí?

CGW: Sí, es algo que he logrado presentar en varios sitios, en varios lugares de la novela. Unas amargas experiencias, ¿verdad? Yo siempre pienso que por algunas experiencias en el seminario, yo perdí mi catolicismo. ¿Cómo es posible que teniendo la oportunidad de enseñar, de ser un modelo, la pierdan tantos curas? Ha sido una experiencia con muchas manchas. Y lo seguimos viendo aún hoy en día. Como ya sabes, la Iglesia fue obligada recientemente a abrir las ventanas para que entre el aire, a admitir que algunos de sus miembros, precisamente los que han sido responsabilizados con guiar a nuestros hijos, los han traicionado. Pero me anima lo que está haciendo el Papa Francisco con su acercamiento a los otros sistemas de creencia y su empeño en proteger a nuestros niños. Ojalá no sean acciones superficiales encaminadas tan sólo a sofocar la crítica. De todos modos, hay que seguir criticando la hipocresía y la falta de hermandad que tanto predica la Iglesia.

HZ: Otra vez, muchas gracias por recibirme en tu casa y por concederme esta entrevista. Espero que aporte algo nuevo al conocimiento que ya tienen tus lectores y críticos sobre tus libros.

CGW: Y gracias a ti por darme esta oportunidad para dialogar sobre algo que es tan importante para mí. Tus preguntas hoy y las conversaciones

telefónicas que hemos tenido a través de los años me han hecho reflexionar sobre aspectos de mis libros que antes ignoraba o simplemente se me habían olvidado. Gracias por ampliar y subrayarlos hoy.

HZ: Fue un placer. Gracias otra vez.

Dr. Haakayoo Nobui Zoggyie
Morehouse College

Endnotes

ⁱ Poco después de enfermarse, Carlos me envió el manuscrito para terminar las revisiones que él le estaba haciendo. Logré lo pedido pero no tuve tiempo para finalizar los trámites de la publicación antes de que falleciera. Ahora, necesito conseguir el permiso de su familia para poder continuar con el proyecto. Si Dios quiere, el libro saldrá publicado en 2018.

Poniéndonos al día con Gerardo Fullea León

“Soy transgresor. No me gusta el centro . . . Me interesa lo que está en la periferia, todo lo que se ve dañado, todo lo que está marginado, sea el hombre, sea el negro, sea la mujer, sean las personas con sensibilidades o peculiaridades diversas. Eso es lo que me interesa porque no soy perfecto.”

– Gerardo Fullea León

Gerardo Fullea León es uno de los más destacados dramaturgos de Cuba. Perteneció a una generación de escritores afrocubanos, entre ellos se destacan las poetisas, Nancy Morejón y Georgina Herrera, el dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa y el cineasta Sergio Giral, todos centrados en los discursos de la cultura e identidad afrocubana en sus obras. El teatro de Fullea trata el tema del negro con una visión personal, nacional y universal. Sus piezas se sitúan principalmente en la historia y revelan una riqueza de mitos, ritos y leyendas que acentúan la retención e hibridez de la cultura africana en la diáspora. Su mundo teatral es lleno de música, entretenimiento, un lenguaje poético y humor agudo y se ve ejemplificado en todo su quehacer, así como en la obra singular, *Chago de Guisa* (1989). De esta obra obtuvo el reconocido premio, Casa de las Américas en 1989.

A la edad de 17, escribió su primera obra *La muerte diaria* (1960), que narra el asesinato de un joven negro de Santiago de Cuba provocado por el perjuicio racial. Su pieza para niños, muy estudiada y aclamada internacionalmente, *Ruandi*

(1977), cuenta la historia de un niño esclavo con un gran anhelo de libertad y que encuentra el coraje para huir y luego convertirse en cimarrón. Quizá su pieza histórica más sobresaliente, *Plácido* (1982) trata sobre la vida y la controvertida muerte del poeta mulato cubano, Gabriel de la Concepción Valdés, “Plácido”, llevada al cine por Sergio Giral.

“Fullea es uno de esos artistas que se inscriben en lo que se ha llamado Cultura Popular. Parte su discurso de una contracultura ignorada e interiorizada por el discurso hegemónico, pero que viene reclamando sus fueros. Él es de los que, siguiendo la tradición de un Nicolás Guillén, un Fernando Ortiz o un Alejo Carpentier, entre otros, ha ayudado a devolver, preservar, rescatar y reafirmar la legitimidad

de las expresiones de la vida espiritual del pueblo,” ha afirmado la investigadora Inés M. Martiatu Terry.

Ahora, a los 75 años de edad y jubilado, Fullea afirma que dedicó con entrega y pasión, 25 años de su carrera a la Dirección General de la Compañía Teatral Rita Montaner, que mucho le aportaron como experiencia vital. En la actualidad trabaja como Director Artístico en dicha agrupación tras habérselo otorgado el Premio Nacional de Teatro 2014 por la obra de toda la vida.

Atentamente me recibió en su apartamento en La Habana

el 30 de agosto y el 1 de septiembre de 2015 para concederme una entrevista en la que hablamos sobre su vida, su carrera teatral, el tema afrocubano, sus



Foto por Darrelstan Ferguson

obras en progreso, y sus planes para el futuro.

Darrelstan Ferguson: ¿Quién es Gerardo Fullea León?

Gerardo Fullea León: Soy un negro santiaguero que nací en 1942 en Santiago de Cuba, y los tíos que me criaron me trajeron a La Habana en 1956, y creo que ya desde niño tenía intención de ser escritor o director de teatro porque me acuerdo de que cuando jugaba con los muchachos de mi calle, en vez de jugar a los bandidos y los buenos, me gustaba más jugar a los héroes y a los mártires que estudiaba en la escuela. Y por supuesto, siempre era el héroe que moría combatiendo, como Antonio Maceo u otros tantos patriotas cubanos, pero específicamente, Antonio Maceo que era una figura que admiraba mucho, al igual que José Martí.

Te puedo decir que también sabía de las películas que no podía ver en el cine, oyendo a los mayores que hablaban de ellas, y eso me despertaba la imaginación; y me ponía a dibujar en mis libretas como una especie de comics. A los que agregaba e inventaba cosas de mi propia inventiva y que los mostraba luego a los demás, a los amigos míos de la escuela por bolas o botones. O sea, que, por lo visto, estaba predestinado para ser escritor o algo parecido.

Y luego, en La Habana, hice disímiles trabajos desde los 14 años, y no pude seguir estudiando. Fui ayudante de mecánica de autos, peón de carpintería, repartí en los automóviles en una esquina céntrica, propaganda de lugares en que vendían efectos eléctricos y limpié zapatos, y así me cogió la Revolución. O sea, no iba a poder estudiar. No tenía condición ni apoyo económico para ello, y había terminado el octavo grado y no podía aspirar a una carrera universitaria.

Y vino la Revolución y me abrió las puertas. Empecé mi primer trabajo estatal, si bien comencé limpiando pisos en la Estación Experimental Agronómica de San Antonio de los Baños. Esa labor me dio un sueldo que no imaginaba, y por las noches pude empezar a estudiar mi bachillerato. Y ahí en el bachillerato y en la Escuela de Artes y Oficios tenía amistades, relaciones con inquietudes culturales, y empecé a escribir poemas y unas cosas, yo las llamaba “diálogos”, que eran como unos relatos, pero dialogados; quizá, ahí estaba el germen del teatro, no lo sabía.

Y un día me senté en 1960, frente a la mesa de

mi casa donde vivía entonces, y de un tirón escribí mi primera obra para adultos que se llama *La muerte diaria*. Tenía 17 años, y la mandé al periódico donde publicaban cosas de jóvenes—en un suplemento literario llamado *Lunes de Revolución*—y me la publicaron. Anteriormente, había mandado unos poemas y me los habían publicado. Y gracias a ello me acerqué así al Seminario de Dramaturgia que había en el Teatro Nacional, y conocí a mucha gente maravillosa, muchos amigos, y así fue cómo empecé mi carrera como dramaturgo y seguí escribiendo poesía. O sea, creo que estaba condenado a ello. Algo decía que tenía que de alguna forma tratar de entender al mundo en que vivía, escribiendo.

DF: Con respecto a lo que hizo la Revolución para la realización de su carrera, ¿en qué manera específica le ayudó? ¿Y cómo describiría su relación con la Revolución como escritor? ¿Percibe algún conflicto de interés entre los dos en cuanto a los temas que usted escoge para abordar, por ejemplo, el perjuicio racial?

GFL: Mira, me dio la posibilidad de dejar de limpiar pisos y de otorgarme una beca para estudiar dramaturgia en el Seminario de Dramaturgia del CNC 1961-1964 donde me daban una mensualidad que en aquel tiempo era considerable para un joven como yo, con profesores como Osvaldo Dragún, Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Rolando Ferrer, Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, Enrique Pineda Barnet, Wanda Garatti, Rogelio Martínez Furé, Ugo Ulive, Eduardo Robreño, María Teresa Linares y Nestor Raimondi, entre otros más.

El poder asistir, como invitado, a todas las múltiples representaciones escénicas que se daban entonces en diversos teatros de la capital, de martes a domingo; de estrenar mis primeras cuatro obras, tres para títeres y una para adultos; de conformarme como intelectual y poder estudiar una carrera universitaria, sin pagar ni un centavo, ni en libros.

Mira, ha sido publicado todo el teatro que he escrito, bien remunerado, por cierto, se han estrenado la gran mayoría de mis obras. Y sé que algunas han molestado quizás a algunos por la temática tratada como en *Plácido*, que levantó una polvareda en su estreno. Pero se representó con buen público, se llevó al cine luego y provocó una polémica bastante virulenta, en la cual se manifestaron diferentes puntos de vista contradictorios. Pero hoy no creo

que nadie pueda negar el valor que tienen como dramaturgia.

El que se hable del perjuicio racial en Cuba, aún molesta a muchos pues quieren no ver los matices de la realidad que vivimos. Por ejemplo—¡al fin!—en los últimos meses en la TV nuestra han aparecido locutores y comentaristas negros y negra con gran profesionalidad que nunca antes asomaban el rostro. Pero en el cine y en las telenovelas no aparecen los protagonistas negros, como sí ocurrió en algún momento. ¿Habrá que esperar a que surjan otros Sara Gómez, Maité Vera, Abraham Rodríguez y Sergio Giral para que aparezcan los “negrometrajés,” como les llamaban peyorativamente a sus realizaciones unos cuantos detractores?

DF: Y su primera obra, *La muerte diaria*, ¿había algo que le inspiraba a escribirla?

GFL: La primera obra, *La muerte diaria*, fue producto de que oía, al comienzo del triunfo revolucionario, comentarios de que los negros no habían participado de forma muy fuerte en la lucha contra la tiranía. Y da la casualidad que cuando tuve mi segunda novia—que era un muchacho, no llegaba a los 14 años, en Santiago de Cuba—el hermano de ella, María, estudiaba en Arte y Oficio, y era un negro y lo mataron los esbirros de la tiranía. Y entonces quise escribir una obra en que el personaje principal veía cómo mataban a un negro compañero de estudios, y él—era un joven blanco—decide alzarse.

Y la obra se llama *La muerte diaria* por eso, porque habla de esa vida, que vivíamos sin ninguna posibilidad de transformación, de cambio, y de los jóvenes que querían cambiar la realidad, y ese fue el tema. Creo que el problema racial estuvo desde muy joven en mi perspectiva. Tenía mucha conciencia, leía mucho, escuchaba la conversación de los mayores.

Me sentía muy bien como era, pero me interesaba saber por qué ya desde muchacho, allá en Santiago, de 12 o 13 años, supe lo que era la discriminación racial.

DF: La discriminación racial se presenta en otras obras históricas como *Plácido*. ¿Por qué escoge revisar el pasado en vez de abordar el presente? ¿Quizá algo del presente le provocó a escribir una obra como *Plácido*?

GFL: No me interesa revisar sino reflexionar. Mira, la Revolución desde su inicio rompió lanzas en contra de la discriminación racial, y creó leyes y

tomó medidas para que ésta fuera eliminada de la faz pública de la realidad cubana. Pero, no obstante, los prejuicios de diferente tipo subsistieron en el hombre y la mujer cubana. Estos son más difíciles de extirpar porque subyacen en arquetipos conformados por las mentes, los sentimientos y determinados hábitos que han pasado a integrar nuestra subjetividad y valoración como seres humanos y sociales.

Un poco después de terminar mis estudios en el Seminario de Dramaturgia la problemática de la realidad me fue nutriendo de muchas inquietudes y necesidades, a medida que avanzaba el proceso revolucionario que no satisfacían del todo, en determinados aspectos, a una porción de la población. Leía, me informaba, conocí la obra de Fanon, Marcussi, supe de las Panteras negras y el Black Power, con Angela Davis, y todo el movimiento de Liberación en América Latina y Sudáfrica, y de lo que comenzó a pasar en toda América Latina. Y me di cuenta de que para atrapar la realidad de mi país, en toda su complejidad, tenía que armarme con más potencia y decidí estudiar Historia en la Universidad de La Habana, pues primero tenía que saber bien de dónde había venido para valorar en justeza donde estaba, y llegar a donde quería llegar con mi teatro.

No me interesaba volverme un cronista de mi época, copiarla o retratarla, eso lo hicieron y lo podían hacer muchos, algunos muy bien. Aspiraba, aspiro a más. Y allí, en la Universidad, encontré en los estudios de Historia respuestas a las causas y a los por qué, desde donde habíamos venido a llegar al presente. La historia me dio un arma para, hurgando en el pasado, encontrar formas de reflexionar e interpretar al presente con mayor lucidez. Y mis textos de tema histórico o con temáticas del pasado, siempre, en el sustrato estoy hablando del presente sin translaciones mecánicas. O salvando, las distancias, ¿Vamos a creer que los griegos con sus temas mitológicos y Shakespeare y otros tantos no estaban hablando de su presente en sus obras?

Así surgió *Plácido*, una reflexión sobre un ser marginado de la sociedad—por pobre, poeta y mestizo—que se hace consciente, aunque sea al final, de su lugar en esta y de todo lo que habría que hacer para transformarla. Un creador que aprende que no hay varitas mágicas para cambiar la existencia que se vive, sino que hay que lograrlo con reflexión, osadía y lucidez; descubriendo y haciendo ver a los demás que

somos como somos, y cómo podríamos o debemos transformarnos.

Descubrí que la Revolución es un complejo proceso social, cultural y humano que—para su enriquecimiento y transformación ante los embates del tiempo, las necesidades y las deformaciones, de todo tipo, que puedan surgir—requiere reflexiones que ayuden a ver con mayor hondura la realidad y provocar los cambios necesarios para ser mejores.

DF: Su afinidad por los jóvenes afrocubanos se nota en otras obras como *Ruandí, Chago de Guisa, Azogue y Betún*. ¿Por qué escoge tales protagonistas? ¿Cuál es la relación entre ellos y el tema racial?

GFL: Los escojo porque me tocan, me sensibilizan y hacen que surjan en mí los más encontrados sentimientos y las revelaciones más vitales; porque fui joven como ellos y de diferente manera he tenido retos semejantes y he visto, entre muchos, rasgos y apetencias de ellos, buenas y malas y todos están marcados, para los demás, con el signo de su raza y de su momento histórico.

De haber vivido sus circunstancias hubiera sido como ellos. Y creo que a los que vengan podría servirles de algo el palpar sus semejantes quebrantos, sus anhelos y sus luchas por ser y realizarse, en un mundo mejor. En la creación de todo ellos quizás busqué lograr un tipo de exorcismo personal. Es lo que creo que me corresponde y a la vez me revela mejor: mi interioridad y mi razón de ser.

DF: ¿Contienen elementos autobiográficos sus obras?

GFL: Aparezco en mis obras, y mi vida y mis problemas por los que he pasado aparecen, pero transmutados. Arthur Miller, un dramaturgo norteamericano, cuando publicó su obra *Después de la caída*—que dramatiza la historia de un intelectual y su mujer que era una actriz famosa—le preguntaron si esa era su vida con Marilyn Monroe y él dijo, “No, si yo hubiera escrito mi obra sobre la vida de Marilyn Monroe y nuestra relación, habría sido muy aburrida para ustedes. He tomado de muchas mujeres como Marilyn Monroe y de muchos hombres como yo, y les he puesto sus sentimientos y los míos mezclados; y así he hecho literatura dramática, esa no es la historia de Marilyn Monroe y mía”. O sea, ninguna de mis obras es mi historia, pero en todas hay pasajes, sentimientos, pensamientos, problemas, conflictos que he vivido, y

por supuesto puntos de vistas muy personales.

Para mí el teatro es un espacio imaginario para la interpretación reflexiva y lúdica de lo sensible de la realidad. Si no hay reflexión y no hay nada lúdico, ¿qué estás haciendo? Estás haciendo lo que hacen a veces por la televisión o por la radio, novelitas que las viste y las olvidaste, en cinco meses nadie se acuerda de ellas. Como decimos al cabo del tiempo: “Ah, ¿cómo se llamaba aquella novelita?”

El arte, el teatro, es algo más, por consiguiente. No es la vida misma, es algo parecido a la vida, y a la vez tienes que tratar de lograr, encontrar en él el meollo de la realidad, de los conflictos, y no dejarte llevar por las apariencias ni las cosas superficiales que pasan. Porque, por ejemplo, en la Revolución, se han hecho muchas obras en 50 años que han tratado problemas muy puntuales que suceden en un momento y hoy a nadie le interesan, porque son como programas de radio o son periódicos de la realidad, y eso pasa de moda porque no se ha ido profundamente, ni raigalmente y con intensidad. Detrás de todo eso, hay que ver al ser humano que está hablando, desangrándose y viviendo. A mí me gusta el ser humano, sobre todo, y el ser humano es algo más que la circunstancia que vive.

DF: Para mí, sus obras parecen filosóficas, políticas, culturales, y aún psicólogos, todos a la vez. ¿Cómo definiría su obra completa, su estilo de escribir, su “identidad de escritor”?

GFL: Eres muy amable. De todo ello me nutro, indudablemente, pero no creo que pueda decir una verdad más cierta que un filósofo, tener más poder para transformar la sociedad que un político, ser más necesario que algún dirigente cultural, ni ayudar mucho a canalizar sus problemas síquicos a un paciente como un psicólogo.

Lo mío es sensibilizar, conmover, entretener y ayudar al espectador a reconocer en sí lo que él también puede y podría ser, ayudarme y ayudar a los demás a ser mejores. Mi obra es una indagación muy personal de los tiempos que han sido y de los que vivo. Alguien que quiere y hace todo lo posible por encontrar una definición mejor, un futuro promisorio.

DF: ¿Diría que escribe con una agenda?

GFL: Si reincidir en determinadas temáticas una y otra vez, si ahondar en situaciones que desde disímiles puntos tocan mi sensibilidad, si hurgar en caracteres e intensidades que me obligan a reconocer

a los demás y a mí mismo, si voy de la historia a la realidad contemporánea, si no ceso en descubrir nuevas probabilidades, develarme nuevos retos e intentar ir a nuevos alcances, gracias a la poesía de la existencia, sí, entonces tengo una agenda como escritor.

Creo que mi teatro se nutre de tres vertientes:

1. *La histórica*. A mí me interesa mucho la historia porque creo que nos ayuda a saber de dónde vinimos y por qué las cosas son como son y a dónde estamos y a dónde podemos ir.

2. *Las leyendas, los mitos, los ritos*. Porque todo eso aporta una riqueza y una sabiduría que está regada, diseminada en nuestras sociedades, en la cultura popular tradicional pero no justamente valorada, a veces, y me interesa de alguna manera integrarlos a mi discurso escénico.

3. El *humor, el entretenimiento, la música, la vida*.

Creo que tanto en la vida que llevamos como en el arte necesitamos de todo ello.

Escribo porque hay cosas que no me explico de la realidad, que no entiendo a cabalidad, o porque no estoy de acuerdo con ellas, y trato de alguna forma de saber por qué son así, y cómo esas cosas se pueden transformar o se pueden cambiar en mejores.

No escribo para decir nada, sino para descubrir cosas, cosas de los demás y de mí. Particularmente, soy menos importante, lo importante son los demás, los otros, escribo sobre los otros, aunque a veces a los otros les transfiero sentimientos que pasan por mí; pero los demás, son los que más me interesan, sobre todo el mundo de los jóvenes, de los niños, de las mujeres, de todo lo que está al margen. No soy del centro, nunca voy a ser del centro, pero me interesa todo lo que está al margen, y al margen, de cierta manera, todavía en nuestra sociedad están la mujer y el negro, y nuestra cultura popular es vista por muchos y considerada como algo inferior.

DF: Usted mencionó en un artículo en *Cubahora* que le interesa arreglar este mundo. ¿No diría que su agenda es “arreglar” el problema de la marginalización de los afrocubanos? ¿Y cómo cree que sus obras buscan alcanzar esto?

GFL: Prepotencia, entendido literalmente. Hablaba de ayudar a arreglar la interpretación del mundo, desde lo que creo. No soy el indicado para arreglar algo que no podamos conseguir si no es con

la anuencia de todos. Más que arreglar diría avizorar, ayudar a transformar mentalidades y actitudes, sensibilizar, despertar inquietudes, abolir rechazos y fronteras, encontrar esa esquiva y ansiada plenitud, no con discursos sino con acciones, sentimientos y la sensibilidad que puede despertar desde la poética escénica ese acto de revelación que nos ofrece el arte.

DF: ¿Qué significa ser “afrocubano”?

GFL: Significa, antes de todo, un orgullo y una conciencia. Estuve en África, en Ghana hace años. Fui a Mount Cape y a otro lugar que era como un laberinto, por debajo de la tierra a donde llevaban a los esclavos encadenados y se morían muchos en el camino. Los llevaban como cerca de seis kilómetros por debajo de la tierra para meterlos en los barcos negreros, y no me atreví a pasar: me dio horror, me dio mucho espanto, y esa conciencia quiero que los negros, y las negras, sobre todo, del mañana y de mi país y de todo el mundo lo tengan; que sean mejores y sean más conscientes de su fortaleza, de su historia, de su valentía, de todo lo que han sufrido, de todo lo que hemos padecido, y estén orgullosos de ser lo que somos. Eso es lo que me interesa. Me siento muy contento, nunca he querido ser de otro color, nunca he pensado ni he soñado en decir “si fuera blanco, rubio y fino porque ellos tienen el poder”. Soy negro, soy valioso y único.

DF: Entonces, escribe para los afrocubanos, ¿no?

GFL: Para ellos, para nosotros y para los demás también, para sensibilizarlos también, porque creo que debemos tener conciencia de nuestra identidad, y para que los otros aprendan a respetarnos y a considerarnos, porque no vivimos—ni quiero vivir—en un mundo completamente negro, ni en un mundo completamente blanco. Quiero vivir en un mundo en que nos entendamos y nos aceptemos todos. No me gusta la palabra tolerancia. Ya no creo en la tolerancia, no es suficiente, no soporto la tolerancia—lástima, ninguna quiero—reclamo y quiero la aceptación. La tolerancia es una lástima disfrazada, es como decir “Pobrecito. Tolérame que te soporto, porque soy mejor”.

DF: ¿Por qué es importante que escriba sobre la cultura afrocubana?

GFL: Porque pertenezco a ella, soy parte de ella, y creo que es muy importante porque hay muchas cosas todavía que decir sobre lo que somos, lo que

sentimos, y a lo que aspiramos, y lo que necesitamos. A mí me interesa escribir, sobre todo, lo que está al margen. En muchas sociedades todavía el negro, y sobre todo la mujer negra, están al margen. No ocupamos el carácter representativo que deberíamos ocupar en la sociedad y por eso creo que es importante que uno se detenga a analizar, a estudiar y a mostrar las necesidades, las apetencias, los criterios, los sentimientos, los anhelos, los aportes y también las frustraciones de nuestra raza.

DF: ¿En qué manera cree que sus obras han impactado al canon de la literatura afrocubana?

GFL: No te lo puedo decir. Esa es una labor de los críticos. He intentado de alguna forma dar mi visión—mi punto de vista—más que una filosofía, y he tratado de alguna forma de hacerlo que sea una cosa atractiva, rica, profunda, reflexiva y a la vez divertida.

DF: ¿Y en general cómo los críticos han recibido sus obras?

GFL: Tengo muy buenos críticos. Por ejemplo, en Jamaica Paulette Ramsay¹ y Joseph Pereira², y en Inglaterra el profesor, Conrad James³, que ha escrito sobre mis obras y no me puedo quejar. En los Estados Unidos, Inglaterra, Suiza, Brasil, y en otros sitios tengo también estudiosos de ellas, profesores y profesoras que están interesados en ella. Y en Cuba, por supuesto, tengo analistas como Inés María Martiatu⁴, Nancy Morejón⁵, y a otros que se han detenido a valorarlas.

Normalmente, hay una parte de la crítica a la que le parece que hago teatro afrocubano, o sea “afrocubano” entre comillas, y que hago un teatro que es un teatro sin trascendencia—eso lo piensan algunos—“porque toca otra vez: el problema del negro”. Y claro, casi todos ellos son blancos. Y entonces, por consiguiente, no se detienen en mi interioridad, y me tildan de “afrocubano”.

No estoy muy de acuerdo con el término afrocubano porque nadie dice de Abelardo Estorino, que era un gran dramaturgo cubano, blanco por supuesto; o de Virgilio Piñera, que era otro dramaturgo, el más grande que hemos tenido; o Héctor Quintero, que es un inmenso comediante cubano; no dicen de ellos que eran “hispanocubanos”, dicen que son cubanos. Entonces, el “afrocubano”, cuando ellos lo utilizan, lo utilizan como una forma discriminatoria.

Soy un escritor cubano que toca los temas que

me corresponden, ¿Por qué debo escribir como los blancos, por qué? Y mis personajes son blancos y negros, reitero: no vivo en gueto. En Cuba no existen los guetos como existieron en los Estados Unidos, y entiendo más el término afrodescendiente. En los Estados Unidos los negros vivían en guetos, vivían separados, pero en Cuba los negros nunca hemos vivido separados, a no ser en tiempos de esclavitud. Los blancos fueron los que se apartaron en la llamada República. Vivían en los barrios de los blancos con dinero, pero en todos los demás barrios, vivimos blancos y negros juntos. No hay un barrio solamente de negros en mi país.

En ese sentido, eso me parece que fue algo muy importante para el movimiento de los negros norteamericanos, igual que posteriormente la obra de Fanon, la función de Fanon. Es un hombre imprescindible. En su libro, *Piel negra, máscara blanca*—¡genial!—y el otro, *Los condenados de la tierra*—¡es un libro increíble!—pero él vivía en una subyugada nación donde existían poderes racistas y guetos; y por eso respeto y considero al movimiento de los Black Power.

El perjuicio racial existe aún en Cuba, pero es soterrado, callado, solapado, a veces miserable, pero se siente, se palpa todavía. Se ha avanzado mucho pero aún se manifiesta. Todavía cuando alguien dice, “No, él hace teatro afrocubano”, yo sé que me está discriminando porque no dicen de los otros que ellos hacen teatro “hispanocubano”. Entonces, ¿por qué a mí? ¡Carajo! ¡Qué diablos me tienen que poner el sambenito de afrocubano!

Estoy muy contento de ser afrodescendiente. Ese es un término con el que más congenio—¿Cuál ser vivo no lo es?—y cuando me levanto por las mañanas y me veo ante el espejo, lo primero que descubro es un ser humano; lo segundo un hombre; el tercero un negro; cuarto, entro en mi interioridad – cubano – y eso es algo que es interno. ¿Cómo no escribir desde ese punto de vista?

DF: Es bastante interesante ese orden: humano, hombre, negro y cubano. ¿Diría que sus obras intentan mostrar esta imagen del afrodescendiente? ¿Opina que la lucha de los afrocubanos para verse y aceptarse como “auténticamente cubano” ha cumplido su meta, o continúa?

GFL: Más que mostrar, indagar en el afrodescendiente que soy, en lo que somos y redescubrirnos a cada paso, para transformarnos

con el tiempo. La lucha continúa, es un lento y largo proceso con logros y altibajos como cada lucha. No es cuestión de una generación sino de sucesivas con acciones, logros, alcances y recaídas y vueltas a la contienda, hasta que un día se logre la finalidad. No sé lo que falta, pero continuará y se alcanzará el logro, algún día.

DF: ¿Considera que el uso del término “afrocubano”, con respecto a sus obras es un tipo de límite?

GFL: No un tipo de límite siempre, sino depende de quién me cataloga porque sirve para estudiarme y para ensalzarme, pero lo usan también para denigrarme y opacarme. Algunos lo usan para eso. “Él tiene unas obras de negritos esclavos, mira lo que trata, es un poeta esclavo”. Soy “racista” para ellos, probablemente, porque trato de lo que soy. No me molesta el término siempre, sino según de quién venga, según de quién me clasifica.

Si tú lo usas, tú no me estás limitando, tú me estás singularizando, pero si lo usa alguna otra gente, en muchas ocasiones, para aminorarme. “Él es un poeta afrocubano, un dramaturgo afrocubano, no un dramaturgo cubano—’afrocubano’—él no es como nosotros, ¡qué cubano!” Carpentier es cubano, ¿por qué no dicen eso de Carpentier que hizo *El reino de este mundo*, que hizo dos novelas que tienen personajes negros? Discriminación.

Entonces, ese es el problema, por eso es muy molesto, depende de quién mira. Algunos críticos a los que no intereso. Bien. Ya vendrán a los que interese. ¿Quién me iba a decir que a los 32 años de estrenado *Ruandí* iba a ser un éxito en Alemania y traducirse al inglés, al italiano y al francés?

DF: ¿Hay algún escritor dentro de Cuba o de afuera que le inspira?

GFL: José Martí, Nicolás Guillen, por supuesto, Alejo Carpentier, Lydia Cabrera. De afuera, Mark Twain, Lewis Carroll, Saint-Exupéry, Dickens, Gogol, Antón Chéjov, Emily Dickinson, Virginia Woolf, y otros tantos que harían la lista interminable.

Soy muy amante de la literatura, sobre todo de la poesía, pero leo muchas novelas, muchos cuentos: *La cartuja de Parma* de Stendhal me encanta; *La guerra y la paz* de Tolstoi; *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevsky; Fanon, es alguien para mí muy importante; Césaire, como poeta y como ideólogo; la Biblia. Hay muchas cosas que me han conformado, y

de todo cojo, chupo, trago para llenarme un poco.

DF: ¿Cómo es su relación con los otros escritores afrocubanos?

GFL: Es excelente. Creo que un hombre no es una isla y necesita de personas que tengan los mismos intereses o inquietudes para de alguna manera provocarse, porque es muy necesaria la visión del otro. A mí me interesan más los otros que yo mismo. Por ejemplo, casi nunca me releo porque cuando lo hago me doy cuenta de que podía haber hecho esto así o de otra forma, y no quiero pasar por eso. Me gusta leer a los demás, mi gran disfrute es leer a los demás.

Y en mi generación—tengo una generación maravillosa, no solamente de dramaturgos sino también de poetas y escritores—hay poetisas tan intensas como Excilia Saldaña, una gran amiga y ya desaparecida; Nancy Morejón, una excelente poetisa y además ensayista y crítica y de obra muy sólida; Georgina Herrera, una poeta singular, con una autenticidad y unos valores únicos; Isel Rivero, que hace años vive fuera del país pero sigue siendo muy creativa; Miguel Barnet, que es un singular poeta y novelista, tiene un trabajo cumbre: *Biografía de un cimarrón* que nos sirve a nosotros mucho; y otros más, como Lina de Feria, que es una poetisa santiaguera penetrante y vital.

Eran los compañeros de mi grupo, de El Puente, y también por suerte contamos con la cabeza de un sabio eminente, que además de ser poeta es etnólogo e historiador, Rogelio Martínez Furé.

Entre los dramaturgos al primero que citaré: Eugenio Hernández Espinosa, un gran dramaturgo, tiene obras espléndidas y clásicas como *María Antonia*, *La balsa* y *Mi socio Manolo*; René Fernández Santana, que ha escrito obras para niños con el tema afrocubano que es muy importante; Jesús Gregorio, un dramaturgo que fue muy exitoso; José Milian, que no es su tema principal el tema afrodescendiente pero que aprovecha la cultura popular con mucha chispa y mucho ingenio; un brillante autor de farsas antológicas como Nicolás Dorri; y, quizás uno de los más trascendentes creadores de mi generación, Tomás González, dramaturgo, guionista, poeta, pintor, cantante y gran maestro escénico.

DF: ¿Y entre los narradores?

GFL: De los narradores: Manolo Granados, fallecido ya, escribió una novela como *Adire y el tiempo*

roto y libros de cuentos muy personales en que por su procedencia humilde y racial se expresó con una capacidad de ingenio y fabulación muy grande, hizo una obra muy importante. En mi generación hay una mujer que para mí es una excepcional narradora que escribió también importantes obras de teatro, Ana María Simo.

Hay unos que no tienen temas sobre los afrodescendientes, pero son poetas importantes de mi generación: José Mario Rodríguez, el fundador de las Ediciones del Puente con Isel Rivero; está también Reinaldo García Ramos, un poeta que ha logrado un equilibrio y una forma de representación lírica muy válida.

No quiero olvidar a Guillermo Cuevas Carrión, que sepa, tiene sólo un libro que publicó entre nosotros, *Ni un Sí, ni un No*, pero que tiene ingenio, y esa cosa, ese demonio de los creadores verdaderos. Y por ahí está Santiago Ruiz, un dramaturgo que escribe también teatro y que ha tocado el tema afrocubano que vive en Nueva York, al igual que Pedro Monge, que lo han hecho atinadamente.

Hay unos dramaturgos que no son de mi generación que en alguna forma han tocado el tema, están Rolando Ferrer, que fue un profesor, un amigo y alguien muy trascendente; Carlos Felipe, que tiene una obra magistral, *Réquiem por Yarini* en que la protagonista es una mujer negra; y el dramaturgo cubano más reconocido internacionalmente, José Triana.

DF: ¿Tiene en progreso alguna otra obra?

GFL: Sí, ahora estoy escribiendo una obra que se llama *Adoración confesa por Marilyn Monroe*. Es la historia de tres personajes: una actriz negra; su esposo que es escritor de la radio, mulato; y un blanco, mayor que ellos, que viene con la Caravana de la Revolución desde Santiago de Cuba y todo ocurre durante cinco décadas en un mismo lugar en un nightclub que está en los altos de un edificio en El Vedado. Y los conflictos tienen de fondo sucesos que considero muy importantes para ellos en esas cinco décadas que hemos pasado, pero conflictos que no están nombrados aunque inciden en los personajes y sus conductas. Nunca se van a citar o nombrar en la obra los hechos en sí, sino las repercusiones que han tenido sobre ellos. La gente podrá entender lo que está pasando en qué momento, pero no se van a explicitar nunca escénicamente.

Por ejemplo, la primera escena ocurre la noche

antes de los misiles de 1963 en que al día siguiente podía desaparecer Cuba porque los Estados Unidos nos iban a atacar. No se habla tampoco de la Unión Soviética, sino se habla de la angustia, anhelos y actitudes que los personajes tienen y todo lo que ellos quieren de la existencia porque mañana podría ser el último día de sus vidas. No se va a decir cosas históricas, ni a dilucidarlas, pero se va a oír por cada época una canción cubana que más o menos va ubicando la época.

DF: ¿Cree que hay una nueva contribución que puede hacer con una nueva obra en cuanto a la Cuba actual o en relación a la Cuba del futuro?

GFL: Sí, sobre eso, casualmente, es la obra que estoy escribiendo. Creo que estoy listo para una nueva acometida, y voy a tratar de llevarla al máximo. Tengo la suficiente insatisfacción y el suficiente goce a la vez con la vida para emprender nuevas aventuras y correr nuevos riesgos. Eso es lo más importante. Hace mucho rato que no tengo ningún miedo a los nuevos proyectos, el único miedo que podría tener es algo inevitable, y eso cuando sea, será. Quiero seguir mientras creando, quiero experimentar, quiero buscar, encontrar y lo voy a seguir haciendo. Es un proyecto muy ambicioso y renovador que está exigiendo mucho de mí.

DF: ¿Qué opina de la nueva relación entre Cuba y los Estados Unidos?

GFL: Es algo de lo que ambos países nos estábamos perdiendo. Cuba era el mercado más cercano que tenía los Estados Unidos y viceversa, y creo que los Estados Unidos nos proveyeron de muchas cosas durante mucho tiempo, al igual que nosotros a ellos. Creo que no se puede ser enemigo de alguien durante tanto tiempo y vivir tan cerca el uno del otro, y que este paso es necesario, es un sosiego. Lo que no quiere decir que los americanos vayan a cesar de su interés de alguna forma de ser imprescindibles e incidir en el desarrollo de los acontecimientos de Cuba.

Pero ya será de otra forma. No creo que vayan a colonizarnos con los McDonald's y la Coca-Cola y todas esas cosas, para mí frívolas, no van a engolosinar a una gran parte de la población, por lo menos a mí no. Y el turismo no es necesario a ambas partes.

Fidel Castro Ruz creó, indudablemente un movimiento en toda América Latina con su proceder

y con nuestra Revolución, al igual que Camilo, el Che y todos los que lucharon en La Sierra. Para mí es un hombre fuera de serie, un genio. Raúl es un gran estadista, un hombre indudablemente de transición, pragmático y que ha entendido la necesidad de entablar buenas relaciones para el mejoramiento mutuo, no solamente para adquirir en los Estados Unidos las otras cosas que necesitamos más baratas que lo que nos cuesta ahora por el bloqueo. El bloqueo creo que es algo infame; un horror, el haberlo padecido y ha estado obstruyendo la forma de vivir de los cubanos durante mucho tiempo. Creo que aún lo es. Obama y Raúl van a pasar a la historia como esos dos hombres, sin borrar el pasado, trataron de mirar hacia el futuro, y espero que sea para beneficio de ambas naciones; pero espero que esto no se convierta en Miami. Creo que no se va a convertir en Miami, que es un lugar hermoso, pero que a mí no me dice mucho en lo cultural, lamentablemente.

DF: ¿No le interesaría incorporar lo político en una nueva obra?

GFL: No me interesaría. La política es una cosa muy social, muy real y a veces creo que puede manchar o afean la literatura. Aunque en última instancia, quizás todo lo que haga es “política”, en otro sentido más visceral pero no tengo por qué explicitarla en mi obra creativa; la bota del militar no tiene que aparecer en una obra para saber que sea militar un personaje, decía Chéjov. Entonces, no es necesario. No voy a hacer teatro político, aunque... ¿quizás lo hago?

Mira, tengo un viejo sueño de hacer una obra de teatro—que a lo mejor no voy a cumplir— que es coger a 12 personajes de los que asaltaron el Moncada y hacer una obra sobre el Moncada; porque hay una heroína que luchó en el Moncada que se llama Haydée Santamaría, a la que admiro profundamente, que fue la que fundó la Casa de las Américas. Y me gustaría hacer una obra sobre eso, sobre el asalto del Cuartel Moncada desde su visión de esa epopeya y desde mi perspectiva humana. Fue un momento y un hecho trascendente en nuestra historia. Atesoré durante mucho tiempo mucho trabajo sobre el tema, y en particular, todo lo que ella escribió, pero no sé si la podré escribir la obra. Tengo que escribir al menos dos o tres obras más que me interesan, como una que se llama *Peregrinaje al Cobre*⁷. Pero nadie sabe las vueltas que va a dar la vida.

Y si tú quieres saber algo, no me considero...

“revolucionario”—mira, la palabra “revolucionario” no es una palabra que uno se debe asignar a sí mismo, eso lo designan los demás por lo que tú haces, produces o creas. Entonces, no tengo un carné del partido, no soy militante del partido, sin embargo, agradezco mucho al proceso revolucionario; lo he defendido y lo defenderé y—sin excluir la crítica—trato de alguna forma de que todos los que vivamos dentro de él, seamos mejores, pensemos mejor, y actuemos mejor. Si esto es ser revolucionario, que me lo digan los demás, pero ya no me preocupo con eso. Soy transgresor. No me gusta el centro, reitero. Me interesa todo lo que está en la periferia, el centro no me interesa y ahí cae la palabra política. Me interesa lo que está en la periferia, todo lo que se ve dañado, todo lo que está marginado, sea el hombre, sea el negro, sea la mujer, sean las personas con sensibilidades o peculiaridades diversas. Eso es lo que me interesa porque no soy perfecto.

DF: ¿Qué significa ser “transgresor” en el contexto del socialismo cubano, de la Revolución cubana? ¿En qué manera diría que lleva a cabo transgresión como dramaturgo?

GFL: Ser transgresor es: tener siempre alertas las antenas a todo lo trascendente e importante que ocurre en mi realidad y el mundo; no conformarme con lo alcanzado y tratar de ir más allá y lograr concretizar las aspiraciones y los sueños de una sociedad mejor y más equitativa; no repetir fórmulas creativas que sirvieron pero que ya son obsoletas para la creación contemporánea; no asentarme en lo logrado y crear nuevos retos, voces y visiones a la hora de recomponer mi realidad en una obra de teatro; correr los riesgos con osadía y verdad a la hora de enfrentarme ante la hoja en blanco.

DF: ¿Está satisfecho con sus obras de teatro?

GFL: Satisfecho no es la palabra sino agradecido. Agradecido por lo que me han proporcionado y por lo que me han ayudado a conocerme más a mí y a los demás.

DF: ¿Cómo se siente al saber que algunas de sus obras se han llevado al cine?

GFL: Muy contento pero consciente de que el cine es otra cosa. Soy muy amante del cine y veo mucha TV cuando no leo y escribo. Todo eso me ha enseñado a ver los límites y las posibilidades del teatro y cómo enriquecer al teatro con mecanismos que aparentemente, son cinematográficos o literarios,

pero le pueden aportar el teatro. Eso lo aprendí con *Plácido* y lo agradezco mucho.

Ahora mismo tengo el guión de *Ruandá*⁸, de la cual que quieren hacer en los Estados Unidos una película. Es una estructura diferente a *Ruandá* teatral, pues tiene otros aportes y estructuras en las cuales no pensé y me parece muy bien. El cine es el cine, el teatro es el teatro, la literatura es la literatura, y no se puede pretender la fidelidad del calco. La fidelidad es una fidelidad a las esencias, a las cosas centrales, no a las estructuras. Las estructuras tienen que cambiar, y algunas tienen que perderse y transformarse en otra cosa según el medio expresivo.

DF: Si pudiera cambiar algo de su carrera, ¿qué sería y por qué?

GFL: ¿Quieres que te sea franco? Me hubiera gustado haber escrito más poesía de la que he escrito.

DF: ¿Cómo quisiera ser considerado después de la muerte?

GFL: Si alguien algún día me considerará un poeta dramático, dondequiera que esté, me voy a sentir muy satisfecho y muy agradecido.

DF: Muchas gracias, Señor.

GFL: Muchas gracias a ti.

Notas

1. Paulette Ramsay es Catedrática de Literatura Hispanoamericana en The University of the West Indies, Mona Campus. Se especializa en la investigación de la cultura afro-latinoamericana y ha estudiado la vida y las obras de Gerardo Fullea León en publicaciones como, “Conversación con el Dramaturgo Afro-Cubano Gerardo Fullea León” y “On Page and On Screen: An Examination of Gerardo Fullea León’s *Plácido* (1982) and its Cinematic Representation.”

2. Joseph Pereira es Vicedirector Retirado de The University of the West Indies, Mona Campus. Ha realizado investigación destacada y extensiva en la cultura afrocubana y particularmente, en el teatro cubano. Trata las obras de Gerardo Fullea León en su ensayo “(Sub) Versions of the Cuban State: The Plays of Gerardo Fullea León.”

3. Conrad James es Doctor de Estudios Latinoamericanos en University of Birmingham. Su

campo de investigación es la producción cultural en el Caribe, particularmente, en Cuba y la República Dominicana. Ha editado dos libros de ensayos que tratan este campo: *The Cultures of the Hispanic Caribbean* (2000, editado con John Perivolaris) y *Writing the Afro-Hispanic: Essays on Africa and Africans in the Spanish Caribbean* (2012).

4. Inés María Martiatu falleció el 3 de julio de 2013. Fue crítica cultural, investigadora teatral, ensayista, y narradora que hizo una inmensa contribución a la cultura afrocubana. Se otorgó la Distinción por la Cultura Nacional en Cuba. Ha estudiado Gerardo Fullea León en la publicación *Resistencia y cimarronaje: Teatro de Gerardo Fullea León*.

5. Nancy Morejón es poetisa, periodista, crítica literaria y teatral, ensayista, y traductora cubana. Actualmente, es la Directora de la revista Unión. Ganadora del Premio de la Crítica en 1986, 1997 y 2000 por sus libros, *Piedra pulida*, *Elogio y paisaje*, y *La Quinta de los Molinos*, respectivamente.

6. Previamente a la publicación de esta entrevista, Gerardo Fullea León comentó que *Adoración confesa por Marilyn Monroe* todavía es una obra en progreso.

7. Previamente a la publicación de esta entrevista, Gerardo Fullea León confirmó que *Peregrinaje al Cobre* todavía es una obra en progreso.

8. Previamente a la publicación de esta entrevista, Gerardo Fullea León comentó que *Ruandá* se ha traducido al inglés para ser publicada en los EUA.

Agradecimientos

Estoy altamente agradecido al Señor Gerardo Fullea León por la oportunidad brindada en la realización de esta entrevista. Además, me gustaría agradecer a la Señora Martha Esmeralda Nunes, Instructora de Español en The University of the West Indies, Mona Campus, por haber colaborado en la revisión de esta transcripción. En este proyecto he aprendido que ningún hombre es una isla.

Darrelstan Ferguson
The University of the West Indies, Mona
Campus

Book Review

Alexander Craft, Renée. *When the Devil Knocks: The Congo Tradition and the Politics of Blackness in Twentieth-Century Panama*. Columbus: The Ohio State UP, 2015.

When the Devil Knocks provides an insightful view into the Congo tradition (s) that coincides with Carnival in Portobelo, Panama and surrounding Atlantic-based Afro-Colonial Panamanian communities. Reminiscent of the Peruvian ethnography *Yo soy negro* due to its Afro-diasporic focus, Renée Alexander Craft demonstrates an exhaustive maneuvering of knowledge pertaining to a nuanced understanding of blackness in contemporary Panama. Two distinct Afro-descendant groups are alluded to: Afro-Colonials, who established palenques during Spanish colonization and are the focal point of the book in large part to the analysis of the Congo tradition and Afro-Antilleans, blacks who migrated during the 19th century due to the railroad industry and later in the 20th century for the construction of the Panama Canal. Utilizing a multi-dimensional theoretical framework that includes Victor Turner's concept of *communitas* and Raymond William's postulations of official and practical consciousness, the book offers a meticulously intimate perspective for the casual reader and broad multi-leveled theorization for the academic reader. Although not the only character that comprises the "Congo" tradition in Portobelo, the Devil character is featured extensively throughout the book with a focus on the most renowned "Major Devil" in Panama- Celedonio Molinar Ávila. Performativity is the predominant element in analyzing the cast of "Congo" characters in *When the Devil Knocks* and the author distinguishes between local communal understandings of the Congo tradition and "like-local" performances that are intended for tourists.

Chapter 1 provides an in-depth explanation of the complexity of the Afro-descendant in contemporary Panama. There are two distinct groups of blacks in Panama- the Afro-Colonials and the

Afro-Antilleans (West Indians). The author explains that a disjuncture occurred between Afro-Antilleans and Afro-Colonials due to national perceptions that the first group assimilated in Panamanian society because of the linkage to *cimarrón* communities dating back to the early 17th century. Conversely, the Afro-Antilleans were perceived as immigrants and "outsiders" that worked as laborers on the Panama Canal. Moreover, "black" transformed into a signifier meaning "West Indian." Nevertheless, the 1964 Flag Riots and the 1989 U.S. invasion of Panama created a strong sense of *communitas* between the two Afro-descendant groups, eventually permitting visibility and opportunity to establish unique ethno-racial identities.

Chapter 2 utilizes Raymond Williams' postulations of official consciousness and practical consciousness pertaining to the Congo community's cultural and ceremonial performances. The contextualization of "official" consciousness in the Congo community is defined as a historically based narrative by primarily older generations (orality accounts) that seeks to orchestrate uniformity and continuity of Congo performance. During Carnival season, tourists and spectators outside of the Congo tradition(s) in particular witness an interpretative mode of performativity based on a more rigid conformity to tradition; in this regard, the "official consciousness" optic standardizes a scripted performance that aligns with a more conservative ritual performance. By contrast, practical consciousness gravitates towards a more ambiguous and nuanced series of Carnival performances designed specifically for the Portobelo community. For example, the polychromic nature of a practical consciousness approach signifies that Carnival does not commence on a specific day, but is an approximation. Thus, 20th and 21st century addendums such as the Devil's baptism (not related

to the historical narrative) reflect the adaptability of the practical consciousness mode in a modern context while it retains the Congo's historical trajectory.

Highlighting the Devil character in Congo tradition(s), Alexander Craft demonstrates the influence of "circum-local" dynamics considering a Black diasporic context in Chapter 3. The author postulates that Congo performativity varies due to migration within local environs and correlates the phenomenon to Paul Gilroy's notion of the "Black Atlantic". "Micro-migrations" affect each individual differently as each spatial boundary (city, district, province) has a unique set of local culture(s). One provided significant example is the influence of Celedonio Molina Ávila who is featured in the chapter. The "circum-local" example that the author utilizes describes how Celedonio transformed the locality of Portobelo, Panama, producing the Major Devil character, which lacked precedence in the town previously. Celedonio transformed the Devil character by implementing the baptism component, solidifying his uniqueness to this particular community and expanding on the "practical consciousness" premise in Chapter 2. Subsequently after Celedonio's retirement, Carlos Chavarría, Celedonio's mentee, shares his personal account of playing the Major Devil and how the "passing of the torch" occurred. The chapter concludes with a commentary about El Festival de los Diablos y Congos, another manifestation of *communitas* that expands on the "circum-local" differences of Congo interpretations within Panamanian communities especially along the Caribbean coast.

Chapter 4 envisions an approach that distinguishes "local" and "like-local" Congo performances. "Local" performances are intended to entertain the Portobelo community during Carnival season whereas "like-local" connotes a commodification of Congo ritualistic performance and is directed towards foreigners and tourists. "Like-local" Congo presentations require an external element (a group outside of the community) because it comprises the community's "double consciousness." Utilizing Du Bois' theorization, the author juxtaposes the community's self-perception and the outside world's perception towards the local Congo practitioners. Furthermore, the chapter explains how and why the community

utilizes the outside group's misconceptions and stereotyping against them in order to invert power relations historically and contemporarily. The parodying of colonization plays a vital role in the community's "game" of revealing and withholding cultural elements in the prepackaged "like-local" performances. Regarding the gendering of performativity, the author employs Peter Wilson's respectability/ model by defining respectability as feminine and reputation as masculine, which ironically is determined by Eurocentric ideals.

Chapter 5 examines the performative mode of Congo dance traditions as an active ritualistic embodiment of the Portobelo Carnival's most renowned characters such as Devil, King and Queen. The author decides to make the transition from researcher to performer, contextualizing the "Devil" trope in its historical context. Touching on the symbolism of the subversive level of rituality in Congo tradition, Alexander Craft collaborates with the local Portobelo community to bring back the social consciousness of the *cimarrón* tradition. Via a juxtaposition of the author's own positionality as a U.S. Southern black female and the local Congo practitioners, she experiences the nuancing of corporeal movement as it pertains to performing Congo dance tradition. The chapter concludes with the realization of the museo Congo exhibit as a way of providing an organic portrayal of Congo visual art and *cimarrón* legacy. Additionally, performativity underscores the importance of criticizing and parodying Spanish colonization and enslavement from the perspective of the *cimarrón*.

When the Devil Knocks utilizes eclectic approaches considering gender, race, sexuality, diasporic politics, and theatre performativity in disseminating meaning and interpretation of the Congo tradition(s) from the actors' standpoint (Afro-Colonial community in Portobelo) and the positionality of the witnesses (the author herself and the tourists). Chapters two, three and four are representative of the book's premise; however, Chapter one distinguishes between two Afro-descendant populations in Panama, but attempts to analyze Afro-Colonial and Afro-Antillean relationships and histories over a roughly 150-year period. The latter part of the book's title is somewhat misleading because *When the Devil Knocks* is almost entirely dedicated to Congo tradition during Carnival and the representations of the Devil character and

its importance to Portobelo and other Afro-Colonial communities in Panama. Chapter five involves Alexander Craft's personal theatrical interpretation of Congo based on her first-hand witnessing of Congo customs. Pertaining to the specificity of Congo tradition(s) and the renditions of the Devil in particular, chapters one and five can be viewed as separate entities in comparison to the rest of the book. *When the Devil Knocks: The Congo Tradition and the Politics of Blackness in Twentieth Century Panama* is a recommended read for Latin Americanists and Alexander Craft successfully fulfills a void in the limited scholarship as it relates to Afro-Panamanian blackness and interconnections between the African diaspora in the Americas.

Jerry Scruggs
University of Tennessee-Knoxville

Book Review

Anne Fountain. *José Martí, the United States, and Race, UP of Florida, 2014.* 161 pp.

“Brevity is the source of wit,” claimed the Bard, and Argentine-American scholar Anne Fountain’s latest contribution to Martí studies, one of many, clearly exemplifies this adage. Almost any presentation or manual on how to turn a dissertation into a book conveys the same message: outside the most elite circles, academic books longer than 90,000 words are things of the past. The polysyllabic gobbledygook in which so many cultural studies scholars peddle simply does not sell. With an ever-smaller canvas on which to paint, one must choose her colors carefully. Fountain found a way to add many shades of Martí into her work, encapsulating the author’s entire twenty-seven volume oeuvre and adding perspective to a limpid, compelling argument: José Martí’s notions of race were, while sometimes inconsistent and contradictory, highly progressive and profoundly influenced by his exile in the United States, which lasted one third of his life (xii, 10). Overcoming racism was central to his vision for an independent Cuba and an autonomous Latin America (xii). These arguments make the book relevant to scholars on Cuba, race, the African diaspora, Native Americans, and Latino studies. While providing ample documentation for her arguments, she expresses herself in a way that is accessible and engaging not only for those who are not literary scholars, indicated by her endorsement by the *American Historical Review*, but also undergraduates. The ten to fifteen-page chapters are a quick read and a valuable resource for teachers with realistic expectations of how much students typically complete. Her reader easily remembers what each chapter is about, due to her clear, explicit headings, introductions, and conclusions.

Fountain’s first chapter describes Martí’s formative years in Cuba and Spain, mentioning new resources for further study and understudied works.

Among his rebellious early works is the play *Abdala*, an allegory depicting Cuba’s 1868-1878 struggle for independence, the Ten Years’ War. Based on the African heritage of most independence fighters, he establishes parallels between his country and a Nubian kingdom (4). The second chapter deals with the early days of Martí’s exile in the United States. He sees in the lynchings of the US South the repetition of a haunting leitmotif of his – and Fountain’s – work: the hanging of an escaped slave he witnessed as a boy in Cuba (16). These injustices were for him, along with many other abolitionists, a shameful example of the ills of slavery and racism. While Martí decried injustice, he also attempted to underscore the accomplishments, dignity, and, in many ways, agency, of blacks. For example, Martí’s journalism depicts Tomás Surí, an Afro-Cuban independence fighter whom he praises for his valor, for learning to read with few resources, and for his dedication to the nation, though she notes he does not advocate for marronage (30). I would add that, on this point, Surí is not Esteban Montejo, and Martí is not Miguel Barnet, but he can be seen as a nineteenth-century precursor in some ways. Fountain’s third chapter describes the Afro-Cubans Martí taught and inspired to support national independence while he was in the United States. Fountain highlights Afro-Cubans Rafael Serra, Martín Morúa Delgado, Juan Gualberto Gómez, and Paulina Pedroso, all of whom deserve further study due to their unique perspective as Afro-Latino immigrants and exiles *avant la lettre* (36, 43). Photos of most of them provide visibility for an often-invisible or distorted population, not just decoration. She does not mention Martí’s collaborator, Afro-Puerto Rican Arturo Alfonso Schomburg, perhaps because there are other studies on him. Fountain’s chapter on African Americans

during Reconstruction presents Martí's horror at lynching, described in his journalism, as a precursor to Nicolás Guillén's "Elegía a Emmet Till" (1955) (57). Her "Chronicle of the Crusaders" discusses the impact of abolitionists William Lloyd Garrison, John Brown, Wendell Phillips, and Harriet Beecher Stowe on Martí, who considered abolitionism humanity's "most noble crusade" (59). Fountain's inter-American perspective sheds an uncomfortable light on Frederick Douglass, though. She claims he "had sold out in his old age" by the time he was US ambassador to Haiti, echoing Martí's description (72). While the Cuban admired him as a former slave, orator, and abolitionist, he seemed afraid the US would attempt to invade Cuba as it was establishing a neo-Colony on Hispaniola (72). Here, Fountain could have added a sentence portraying Douglass as a puppet in an imperialist scheme, which might be more forgiving (72). Martí ties the abolitionist to the slaveocrat ambitions of William Walker in Nicaragua (73). On the other hand, he praises the nonviolent abolitionism of Henry Highland Garnet and John Greenleaf Whittier (74). Native Americans – and Guatemalans, and Mexicans – are shown in Chapter 6 to have influenced Martí personally and in his classic "Nuestra América" (77). In Mexico, he befriended the lawyer Manuel Mercado and penned an "Indian Drama" on Aztecs and Taínos for the Guatemalan government (78–79). He was sometimes frustrated by failed attempts to teach disadvantaged Guatemalans to read, indicating his deep, if not always realistic, faith that traditional, secular education would help others advance (79). On the other hand, US Wild West Shows, museum exhibitions of the Americas, and Helen Hunt Jackson's novel on the Mexican-American war *Ramona* (1884) presented a more stirring image of the indigenous (79). Martí sympathized with the injustices meted out on American Indians but expected them to assimilate through individual property and Western education (85). Fountain is wise to point out that Amerindians had ample reason to distrust the US government and educational systems and relates US Indian policy to Argentina's genocidal Guerra del Desierto (85). This context illuminates her claim that "Nuestra América" is not disparaging to Amerindians (94). "Immigrant Communities" puts the exile in context with other immigrants, whom Martí prophetically called "hebreos," since the term "diaspora" was, in the

late nineteenth century, used primarily for Jews (97). His American-ness is evident in his witnessing the unveiling of the Statue of Liberty, and Fountain ties the "huddled masses" of European immigrants to Martí's take on unions (96). Martí contrasted the relative welcome given to Europeans to the Chinese immigrants that, as Fountain adds, would form Havana's China town when they were (re)exiled from the United States (102). In her penultimate chapter, she presents the Cuban's "Responses to US Racism," showing that he disavowed Social Darwinism and Whitening discourse, and again making US and Argentine connections (113-14). His rejection of his time's dominant forms of racism was tied to his top priority: Cuban independence, which was challenged by the US's common justification for colonizing "inferior races" like those of the Caribbean (115). Fountain concludes by confessing: "I originally thought Martí was more ambivalent about race. . . but now I believe that his perspective is more revolutionary than ambivalent" (120), and her research shows that "contacts with many different ethnic groups in the United States informed and enriched Martí's writing about race" (126).

In a case of what appears to be serendipity, Cuban writer Miguel Cabrera Peña, writing in Chile, published in the same year as Fountain his *¿Fue José Martí racista? Perspectiva sobre los negros en Cuba y Estados Unidos (Una crítica a la Academia norteamericana)* (Betania, Madrid, 2014). As the title implies, he summarily rejects all US criticism on Martí (because, he claims, he is Latin American) since 1990 because it does not present him as being anti-racist. Fountain's book is so clear, so well-researched, and so definitive in its contradiction of this claim that it is not only a must-read for English-speakers but it should also be translated into Spanish to participate more fully in the polemic on Martí, the United States, and race.

Dr. John Maddox
University of Alabama at Birmingham

Contributor Biographies

Thomas Wayne Edison is an Assistant Professor of Spanish in the Department of Classical and Modern Languages at the University of Louisville. He is also an affiliated instructor with Quality Leadership University in Panama City, Panama. His area of research includes African-Caribbean spirituality in contemporary Latin American narrative and cinema. This former Fulbright Scholar has published numerous articles in prestigious journals such as *Afro-Hispanic Review*, *The Griot*, *Hispania*, *The Journal of the College Language Association*, *PALARA (Publication of the Afro-Latin/American Research Association)*, and *WANI: Revista del Caribe Nicaragüense*. He is currently working on a translation of the 1948 Puerto Rican Drama *Vejigantes* by Francisco Arriví. He has served as an active member including First Vice-President for the Maryland Foreign Language Association (MFLA), the College Language Association (CLA) and the Latin American Studies Association (LASA).

Darrelstan Ferguson is a graduate student at The University of the West Indies, Mona Campus, where he also serves as Special Instructor of Spanish. He recently submitted his MPhil thesis titled “Transgression in Selected Plays of Gerardo Fullea León.” His research interests include Afro-Hispanic Caribbean literature and culture, Afro-Cuban theatre, and Hispanic masculinities.

John Maddox is Assistant Professor of Spanish and African American Studies at the University of Alabama at Birmingham. He specializes in narrative of the African Diaspora in the Hispanic Caribbean and Brazil. He has translated Puerto Rican abolitionist Alejandro Tapia y Rivera’s play *La cuarterona* as *Juliet of the Tropics* (Cambria, 2016). His essays have appeared in *Latin American Literary Review*, *Hispania*, *Visitas al Patio*, and on Afro-Colombian Manuel Zapata Olivella in *Atlantis Otherwise* (2016).

Luisa Ossa is Associate Professor of Spanish and Area Chair of the Undergraduate Spanish Program at La Salle University. Her research interests include Afro-Hispanic Literatures and Cultures and the Chinese presence in Latin America. She has published articles on the work of Manuel Zapata Olivella in the *Afro-Hispanic Review* and the *Monographic Review*. Her other publications include, “Conciencia social y la herencia africana en la salsa de Joe Arroyo y Grupo Niche” in the *Afro-Hispanic Review* and “Muerte caliente: El erotismo y la muerte en *La última noche que pasé contigo*” in the anthology, *La narrativa de Mayra Montero: Hacia una literatura transnacional caribeña*, edited by Madeline Cámara and Kevin Raúl Sedeño and “Babalawos chinos: Religion, Ethnicity and Identity in Mayra Montero’s *Como un mensajero tuyo*” in the *Delaware Review of Latin American Studies*. Dr. Ossa also served for six years as the President of the Afro Latin/American Research Association (ALARA), an international scholarly organization devoted to the study of the African Diaspora in the Americas, and continues to serve on its executive committee.

Jerry Scruggs received a Master degree in Teaching Foreign Languages (with a concentration in Spanish) at Middle Tennessee State University in 2007. He obtained a Master in Spanish/Latin American Literature at the University of Tennessee-Knoxville in 2014. As an advanced PhD student at the University of Tennessee-Knoxville, Jerry focuses his general research on issues of race, gender, sexuality, nation-building, and masculinity/femininity in Caribbean and Latin American Literature. His specific area of research involves the characterization of the black male protagonist in contemporary 20th and 21st century in Latin American Literature with focuses on Haiti, Brazil, Puerto Rico, Dominican Republic, and Cuba. He has been an adjunct professor of Spanish for ten years at Columbia State Community College in Columbia, the University of Tennessee and Mississippi State Community College.

Sonja Stephenson Watson is Associate Dean of Academic Affairs for the College of Liberal Arts and Associate Professor of Spanish at the University of Texas at Arlington. Her areas of specialty are Afro-Panamanian and Hispanic Caribbean Literature and Culture, Hip Hop, and Critical Race Theory. Dr. Watson has published articles in the *College Language Association Journal*, the *Afro-Hispanic Review*, the *Latin American and Caribbean Ethnic Studies Journal*, the *Cincinnati Romance Review*, *El Istmo*, *Callaloo*, *PALARA*, *Hispania*, *alternativas*, and *LiminaR* about black identity in the Hispanic Caribbean. She is the author of *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention* (University Press of Florida, 2014). She is also co-editor along with Dr. Dorothy Mosby of the journal *PALARA: Publication of the Afro-Latin American Research Association*.

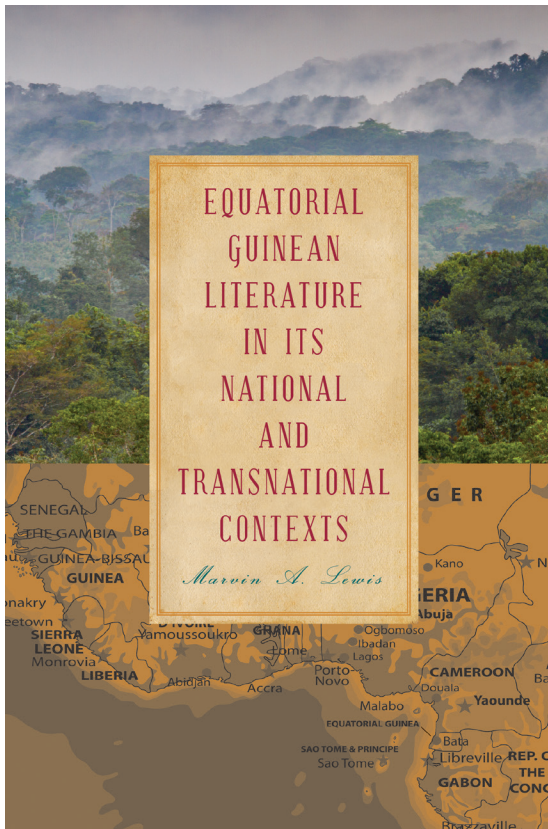
Haakayoo Nobui Zoggyie is an Associate Professor of Spanish at Morehouse College in Atlanta, GA. His research focuses on the expressions of racial and gender identity through such constructs as language, history, and general culture. Dr. Zoggyie is the author of *In Search of the Fathers: The Poetics of Disalienation in the Narrative of Two Contemporary Afro-Hispanic Writers* (University Press of the South, 2003). He has also published articles in such peer-reviewed journals as the *Afro-Hispanic Review*, the *CLA Journal*, *Caribe: Revista de cultura y literatura*, *Estudios de Literatura Colombiana*, *Revista Universidad de Medellín*, the *Journal of African American Studies*, and *Tropos*.

New Publication Guidelines for PALARA

1. Effective November 1, 2017, all articles for review must be submitted through the open access system at <https://journals.tdl.org/palara/index.php/palara/index>.
2. In order for your manuscript or book review to be considered for publication with PALARA in the fall, then that manuscript or book review must be submitted by **July 1** of that same year.
3. Manuscripts must include an abstract of 100-200 words. The abstract should provide the major objectives, methods used, findings, and conclusions. The abstract should not include references or footnotes.
4. The minimum number of text pages for a manuscript is 18 and the maximum is 25. In addition, the manuscript should follow publication guidelines of the latest edition of the Modern Language Association (<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/747/01/>) or Chicago Manual of Style (<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/717/01/>)
5. Use endnotes and not footnotes.
6. Book reviews should be 1500 words and follow MLA or Chicago style.

UNIVERSITY OF MISSOURI PRESS

113 Heinkel Bldg · 201 S 7th St · Columbia · MO · 65211



“Lewis argues convincingly that the varying perspectives inspired by the writers’ lived experiences in the African, European, or American cultural milieu form the basis of a truly unique and transnational literature.” —**James J. Davis**, Professor of Spanish and Associate Dean for the Division of the Humanities, Howard University

“Provides an excellent overview of a little-known area of African Hispanophone cultures and literatures.” —**Dellita Martin-Ogunsola**, University of Alabama, author of *The Eve-Hagar Paradigm in the Fiction of Quince Duncan*

EQUATORIAL GUINEAN LITERATURE IN ITS NATIONAL AND TRANSNATIONAL CONTEXTS

Marvin A. Lewis

\$65.00 · ISBN: 978-0-82620-2120-9 · 252 pp. · 6 x 9

University of Missouri Press books are distributed by the Chicago Distribution Center.

To place an order, call 800-621-2736 or email orders@press.uchicago.edu.



ALARA CONFERENCE

“Citizenship and National Politics: Race in the 21st Century”

AUGUST 7-11, 2018

<http://www.alarascholars.org/>



Submission deadline

Monday, February 19, 2018. Notifications of acceptance will be sent on a rolling basis, with all notifications sent by March 5, 2018.

The conference organizers are soliciting one-page abstracts for papers in Spanish, English, French, and Portuguese on any topic explored from a humanistic or social science perspective. Proposals for complete panels are especially encouraged. Although all proposals will be considered, individual papers and full panels exploring this year's theme are particularly welcome.

**Send abstracts via E-MAIL to:
ALARA 2018 c/o Dr. Sheridan Wigginton
Professor of Spanish
Department of Languages and Cultures
California Lutheran University
E-mail: wigginton@callutheran.edu**

**Conference Organizing Committee
Prof. Dorothy Mosby – Mount Holyoke
College
Prof. Daniel Mosquera – Union College
Prof. Luisa Ossa – La Salle University
Prof. Sonja Stephenson Watson –
University of Texas, Arlington
Prof. Antonio Tillis – University of
Houston
Prof. Sheridan Wigginton – California
Lutheran University**

HOUSTON, TX

**Hosted by the College of Liberal Arts and Social Sciences
University of Houston**



In Memoriam

Dr. Flore Zéphir 1958-2017



Dr. Flore Zéphir, 59, of Columbia, died on Friday, Dec. 15, 2017 at the University of Missouri Hospital. Flore was born on Jan. 11, 1958 in Jeremie, Haiti to Sylla Zéphir and France Garoute. In 1975, she moved from Haiti to the United States. She graduated from Hunter College of the City University of New York, where she earned a Bachelor of Arts degree in French and education in 1980. She attended Indiana University-Bloomington where she earned two Master of Arts degrees in 1983 and a Ph.D. in French Linguistics in 1990.

Dr. Flore Zéphir started teaching at the University of Missouri-Columbia in 1988 in the Department of Romance Languages and Literatures. She was a professor of French and chair of the department, as well as, coordinator of the Master's program in foreign language teaching. She was a faculty fellow in the Division of Inclusion, Diversity, and Equity. She served previously as department chair from 2008 to 2014, and as director of the Afro-Romance Institute from 2008 to 2016. She was also chair of the Linguistics Area Program



In Memoriam

from 2004 to 2007. She served on the MU Faculty Council from 2015 to 2017 and from 2003 to 2006.

Dr. Flore Zéphir is the author of three books on Haitian immigration and ethnic identification, as well as, numerous articles and review essays. She received several awards at MU, including a 1995 Kemper award for excellence in teaching, a 2003 award for excellence in advising and a Faculty-Alumni award in 2004.

She is survived by her daughter, Ambre Zéphir Michel and husband, Terrance Floyd of Minneapolis; her mother, France Garoute of Columbia; her sister, Dominique Zéphir and husband, Roland Amoussouga of Montreal, Canada; her brothers, Kalil Zéphir and Emmanuel Zéphir of Haiti. Her father preceded her in death.

Memorial contributions may be made to the Professor Flore Zéphir Memorial Fund at the University of Missouri. The Fund will support research and travel for graduate students in the Department of Romance Languages and Literatures. Online contributions may be made at: <https://tinyurl.com/zephirmemorialfund>.

You will be missed, Flore.

