

**EL CARNAVAL CANIBALIZADO
O EL CANÍBAL CARNAVALIZADO.
DESCONTEXTUALIZANDO EL CHISTE DEL
CANÍBAL EN EL CALIPSO Y LA LITERATURA**

Gordon Rohlehr
University of the West Indies
grohler@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo trata de situar a *Congo Man* en el contexto de la crisis post-independencia del Congo y de determinar, hasta donde sea posible, la posición que Sparrow, como descendiente de africanos, mantuvo ante el desarrollo de esta catástrofe. Usando la metáfora que sugiere *Congo Man*, este artículo tratará de determinar desde qué matorrales, desde qué posición privilegiada en la jungla de su corazón Sparrow observa a su hermano y doble congoleño. En este artículo se prestará atención particularmente a esa extraña risa frenética y el aparentemente inagotable deleite con que Sparrow como narrador/protagonista ha interpretado la risa de Umba por más de cuatro décadas. Nuestra investigación apunta a la conclusión de que lo grotesco de la risa de Umba y la actuación de Sparrow es inseparable del espíritu reduccionista de la mascarada de carnaval, la cual una vez desenmascaradas, revela un horror: la calavera debajo de la sonrisa.

Palabras claves: *Congo Man*, Sparrow y Umba, carnaval

ABSTRACT

This article tries to locate to the Congo Man in the context of the post-independence crisis of the Congo and to determine, where it is possible, the position that Sparrow, like descendant of African, it maintained before the development of this catastrophe. Using the

metaphor that suggests the Congo Man, this article will try to determine since scrubs, ever since position privileged in the jungle of its heart Sparrow observes its brother and double Congolese. In this article attention will be lent particularly to that strange frenetic laughter and apparently and inexhaustible delight whereupon Sparrow like narrator-protagonist has interpreted Uмба's laugh for more than four decades. Our investigation concludes that the grotesque of the laughter of Uмба and the performance of Sparrow is part of the reductionist spirit of the carnival maskarade, which, once unmasked, it reveals a horror: the skull underneath the smile.

Key words: *Congo Man* , Sparrow y Uмба, carnival.

RÉSUMÉ

«Congo Man», un calypso interprété originellement par Mighty Sparrow en 1964, a suscité des questions par rapport à l'ethnicité, la culture, le genre et la politique, sur le rencontre de l'Afrique et l'Europe depuis des siècles, sur les stéréotypes raciales, sur l'élimination de n'importe quelle image claire de l'Afrique dans l'esprit des citoyens du Nouveau Continent issus de la diaspora africaine, et sur la représentation carnavalesque de l'Afrique dans les bals masqués de Trinité-et-Tobago et de la Nouvelle-Orléans. Cet article essayera de situer «Congo Man» dans la crise de la post-indépendance du Congo, et de déterminer la position que Sparrow a maintenue comme descendant des africaines, pendant le déroulement de cette catastrophe. En plus, on prêtera d'attention à cet étrange rire frénétique et à la délectation apparemment inépuisable avec laquelle Sparrow, comme narrateur-protagoniste, a interprété le rire d'Uмба pendant plus de quatre décades. Notre recherche vise à la conclusion que le grotesque rire d'Uмба et le comportement de Sparrow sont inséparables de la condition réductionniste des masques du Carnaval, lesquelles, quand elles sont enlevées, révèlent une horreur : la tête de mort en dessous du sourire.

Mots clés: Calypso, carnaval, cannibalisme.

I Congo Man

El calipsonero Mighty Sparrow cantó por primera vez *Congo Man* en el Queen's Hall, Puerto España, Trinidad, a comienzos de octubre de 1964 (T.G., 5/10/64). Por más de cuatro décadas lo ha interpretado regularmente y le ha hecho seis grabaciones (de Four, 1993, 72). Como si fuera su marca musical, Sparrow se deleita creando una nueva versión de sonidos extraños cada vez que lo interpreta. El periodista Debbie Jacob ha dicho que para el propio Sparrow "*Congo Man* es su favorita de todos los tiempos" (Jacob, 10/2/91). *Congo Man*, un calipso intrigante que solamente Sparrow puede interpretar convincentemente, ha levantado preguntas en la arena de la etnicidad, de la cultura, del género y de la política sobre el encuentro habido entre África y Europa desde hace siglos; de los estereotipos raciales que han sido un aspecto casi eterno de este encuentro; de la eliminación de cualquier imagen clara de África en la mente de los ciudadanos del Nuevo Mundo que sean descendientes de la diáspora africana, y la representación carnavalesca de "África" en las mascaradas de Trinidad y Nueva Orleans.

El argumento de *Congo Man* es muy simple: dos mujeres blancas que viajan por el Congo (el calipso no nos dice por qué razón), se encuentran en terreno congoleño hostil, en lo profundo del territorio del feroz y hambriento Baluba, uno de sus guerreros las captura, cocina a una en una enorme olla y devora cruda a la otra. El *Congo Man*, quien no tiene nombre en la primera versión del calipso, pero que en las versiones siguientes, el narrador identifica como "mi hermano mayor Umba", casi delira de placer, ríe, gruñe, grita, y baila sin parar alrededor de sus presas en alíño cantando alegremente el estribillo "Ah never eat a white meat yet" (nunca me he comido una carne blanca). El narrador, el típico "chismoso" que con frecuencia aparece en los calipsos de vecindario, afirma haber visto la actuación de *Congo Man* desde una posición estratégica entre los matorrales, y muestra su envidia por *Congo Man* a quien se siente urgido por felicitar ya que él tampoco "nunca se ha comido una carne blanca".

Él no da ninguna explicación de su presencia en África, que pareciera ser tan gratuita y sin causa como la de las dos viajeras o aventureras blancas. Este artículo trata de situar a *Congo Man* en el contexto de la crisis post-independencia del Congo y de determinar, hasta donde sea posible, la posición que Sparrow, como descendiente de africanos, mantuvo ante el desarrollo de esta catástrofe. Usando la metáfora que sugiere *Congo Man*, este artículo tratará de determinar desde qué matorrales, desde qué posición privilegiada en la jungla de su corazón Sparrow observa a su hermano y doble congoleño. En este artículo se prestará atención particularmente a esa extraña risa frenética y aparentemente inagotable deleite con que Sparrow como narrador/protagonista ha interpretado la risa de Umba por más de cuatro décadas. Nuestra investigación apunta a la conclusión de que lo grotesco de la risa de Umba y la actuación de Sparrow es inseparable del espíritu reduccionista de la mascarada de carnaval, la cual una vez desenmascaradas, revela un horror: la calavera debajo de la sonrisa.

II

Antecedentes históricos en la creación de *Congo Man*

En 1966, en una entrevista con el periodista Wayne Brown, Sparrow explica cómo compuso *Congo Man*:

Se me ocurrió *Congo Man* en el metro de Nueva York (sólo la melodía). Y la letra salió de las varias actividades que ocurrían en África en esa época. Tantas monjas y curas que eran emboscados y golpeados, tú sabes... Y se me ocurrió que probablemente esto estaba pasando allá: blancos que iban simplemente viajando y eran atrapados por cazadores de cabezas, tú sabes, y los echaban en una olla, y les metían candela y cantaban. (Ahí es donde viene el “jo, jo, jo”). Y brincaban pa’ rriba y pa’ bajo, y no dejaban que nadie fraternizara con la carne. (Brown, TO. 2/10/66)

Según Sparrow, *Congo Man* es puramente humorístico y no insi-

núa nada más. Aunque viéramos este calipso de una forma puramente literal, aún nos quedaríamos con el problema de explicar cómo circunstancias tan sórdidas, como los asesinatos y actos de canibalismo que se reportaban en el Congo, pudieron engendrar un humor y una risa tan puros y poco sugestivos.

Lo que Sparrow llama “las actividades que ocurrían en África en esa época”, en realidad era la trágica desintegración del Congo, luego de que el 30 de junio de 1960 Bélgica inesperadamente diera la independencia a más de 200 grupos étnicos cuyos territorios había invadido, explotado con ferocidad brutal y luego abandonado sin ninguna preparación para enfrentar el reto de la independencia y la creación de una nación. Dos semanas después de haber sido electo Primer Ministro de un Congo independiente, Patrice Lumumba tuvo que enfrentar la secesión de la rica provincia de Kananga y una rebelión militar. Con lo que le quedaba de su ejército, por pocos meses luchó desesperadamente por recuperar el poder que nunca le dejaron ejercer, pero fue capturado por las tropas de Mobutu, entregado a su rival, Tshombe, y ejecutado el 17 de enero de 1961.

Convertido en un mártir, Lumumba resultó una inspiración más grande después de su muerte para la resistencia que cuando estaba vivo. Los Simbas, una guerrilla harapienta de jóvenes rebeldes liderada por Pierre Mulele, el Ministro de Educación de Lumumba, se ganaron una reputación por sus modos inclementes y feroces de combate. Reinterpretando la idea de lo primitivo con el fin de crear terror, se pintaban los cuerpos para la guerra, se armaban con arcos y flechas, lanzas, machetes y cadenas de bicicleta afiladas clavadas a trozos de madera. Se consideraban a sí mismos como la llama verdadera y pura de la revolución de Lumumba, y veían el monumento que se le había levantado en Stanleyville como su santuario. Las tropas de las fuerzas de paz de las Naciones Unidas destruyeron el monumento en 1964.

La desintegración había comenzado incluso antes de la independencia y la partida de los belgas, quienes activamente apoyaban las

rivalidades tribales que tradicionalmente habían existido entre los grupos étnicos más grandes, como eran los balubas y los luluas. La estrategia belga era la simple y antigua de “divide y vencerás”. Sus intereses en Kananga se debían a que sus riquezas minerales de cobre, uranio, cobalto, diamantes y oro habían sustituido los productos originales, el marfil y el caucho, como los pilares sobre los cuales la economía de la Bélgica moderna se había erigido. Las luchas entre tribus agotarían, creyeron, el ímpetu y el sentido de unidad que la nueva nación necesitaba para explotar sus propios recursos. Y estaban en lo cierto, pero no anticiparon que las tribus guerreras, junto con los jóvenes leones, los simbas, terminarían no sólo destruyéndose unos a otros, sino que dirigirían sus energías contra los más indefensos entre sus enemigos, los belgas. De manera que el holocausto baluba/lulua de pueblos en llamas, cuerpos descuartizados y cadáveres violados y canibalizados, se extendió de ser casi una “crisis de sacrificio” – para usar el término empleado por René Girard en *Violence and the Sacred* (Girard, 1977)– hasta convertirse en un matanza de todos contra todos en la cual los puestos madereros aislados o las remotas misiones cristianas tenían tantas posibilidades de ser atacadas como las aldeas de los baluba o los lulua. Fue entonces que la catástrofe del Congo se convirtió en una crisis para los europeos, y los asesinatos en una masacre.

III

***Congo Man* “canibaliza” el Carnaval de 1965**

Alguien que tenía una buena razón para hacer la conexión entre *Congo Man* y las atroces noticias sobre el Congo, era la maestra de escuela Valda Sampson, quien a mediados de febrero de 1965 invitó a Sparrow a interpretar *Congo Man* en la Escuela Primaria Católica Romana Mount Lambert ante una audiencia de alumnos y ancianos jubilados, muchos de los cuales se dejaron llevar por el espíritu festivo del calipso y cantaron con Sparrow. La Sra. Sampson, fundadora y colaboradora de una seccional de la Cruz Roja, la Verbena Junior Link, creyó que estaba haciendo un acto de caridad al organizar el evento. Sin embargo, fue duramente condenada por la prensa y por el arzobis-

po católico, Count Finbar Ryan, por llevar a Sparrow a la escuela a “enseñarles canciones cochinas a los niños” (T.G.23/2/65). La Asociación de Profesores Católicos “hizo una investigación” sobre el incidente de Mount Lambert (T.G: 24/2/65). Varias escuelas decidieron boicotear la competencia del Rey del Calipso Infantil que patrocinaba Sparrow y realizar a cambio competencias en sus colegios (T.G. 24/2/65). Además de todo esto, el Director de la Cruz Roja le envió a Sampson una carta en la que condenaba su persona y su iniciativa (Express, 20/12/84, 9).

Casi veinte años después, al recordar el incidente, la Sra. Sampson se eximía de culpa y revelaba lo que ella creía era la fuente real de *Congo Man* y la razón oculta de la airada reacción de la iglesia católica a la canción:

Unos pocos días después, en una visita a la Casa Roja (la sede del Parlamento Trinitario), hojeaba una revista *Time*, y comencé a leer un artículo titulado “Masacre en el Congo”. Según el artículo, unos caníbales se habían comido a dos monjas y dos sacerdotes en el Congo, en África. Sólo pude concluir que Sparrow, que al parecer estaba mejor informado que la mayoría de la gente, estaba contando en su inimitable estilo una historia real. El calipso no tenía nada de cochino, a no ser, como dice otra canción, “las perversiones de tu propia cabeza” (Sampson, Valda. *Express*, 20/12/84: 9)

Sampson, en parte, tenía razón. De hecho, el calipso de Sparrow había sido una reacción a varias noticias que desde 1960 reportaban canibalismo en el Congo, incluyendo las de 1964 sobre ataques a monjas y sacerdotes, una de las cuales fue el reportaje publicado en *Time* en enero de 1964 sobre el levantamiento en la provincia de Kwilu. Sin embargo, la revista que la Sra. Sampson había encontrado en la Casa Roja con el titular “La Masacre del Congo” (no “Masacre en el Congo”) era de fecha 4 de diciembre de 1994 (Vol. 84, No 23), mientras

que la primera presentación que hizo Sparrow de *Congo Man* ocurrió dos meses antes, a comienzos de octubre de 1964. Para la segunda semana de enero de 1965, el calipso se había tocado tantas veces en la radio que una audiencia molesta en San Fernando, diciendo estar hartos de *Congo Man* y de “Get to Hell Outa Here”, abuchearon a Sparrow durante su presentación en enero de 1965 (T.G. 4/1/65).

Irónicamente, tales respuestas negativas, la de la iglesia católica y la de San Fernando, son testimonio de cuánto *Congo Man* había atrapado la imaginación del público trinitario, con lo simple y gráfico de su letra, su coro pegajoso y por lo mucho que se prestaba para la mímica y la actuación. *Congo Man* era un “performance” que había salido de dos contextos muy familiares para los trinitarios y sus mascaradas de carnaval. En primer lugar, estaba el contexto de los chistes de caníbales hechos por blancos, las películas de selvas ambientadas en junglas o en Haití y los populares dibujos animados de caníbales que buscaban darle otra probadita a un clérigo.

En segundo lugar, estaba el contexto específico de la interpretación del Carnaval de Trinidad, que estaba lleno de representaciones de hombres salvajes, guerreros, indios feroces, cazadores de cabezas, demonios de todos los tamaños y colores, guerreros Juju y monstruos salidos del cine y de la imaginación popular. Además de todo esto, Sparrow era una revelación en la escena del calipso precisamente en la época en que el gran diseñador de carnaval George Bailey había generado interés en realizar versiones carnavalescas y pintorescas de “África” y otros sitios “exóticos”. Bailey produjo la comparsa *Back to Africa* en 1957, el mismo año que salió el calipso del mismo nombre compuesto por King Fighter. Luego Bailey realizó *The relics of Egypt* (1959), en la que se reflejaba la tendencia del discurso panafricanista de la época que exploraba los nexos entre la civilización egipcia y las culturas de África subsahariana del este y del oeste. La novela de Dennis Williams *Other Leopards* (1963) es una obra iluminadora, olvidada aunque importante, de la angustia y la complejidad de lo que implica reubicar las diásporas híbridas en los espacios africanos, ya sean ancestrales o postcoloniales.

Carol Boyce-Davies observó en 1985, cuando todavía no se había definido el asunto del significado de *Congo Man*, que los críticos habían tomado dos posiciones con respecto al calipso. En aquel momento, ella escribió:

La discusión sobre este calipso se puede resumir perfectamente en las posiciones tomadas por Gordon Rohlehr y Lloyd Brown. Para Gordon Rohlehr es “el ejemplo más chocante de calipso fálico”, el cual Sparrow ha proyectado a lo largo de su carrera, especialmente tratándose de la recreación del hecho real de la violación de unas monjas belgas en 1964. Añade que es un excelente indicador del limbo cultural caribeño, ya que Sparrow ha usado el estereotipo del africano que tienen los blancos, lo que revela su divorcio del africano, para hacer una burla seria y profunda contra los blancos, lo que revela su alienación de los blancos. Pero al hacer esto, Sparrow revela la profunda necesidad psíquica del caribeño de probar su masculinidad llevando a cabo una venganza fálica como la violación ancestral; lo cual demuestra la alienación de sí mismo.

Lloyd Brown ofrece otro análisis excelente, en el cual *Congo Man* es una revocación importante de los estereotipos que los blancos han hecho del africano, una expiación de la “máscara de bestia sonriente” para fines irónicos.

El *Congo Man* es objeto del ridículo, no como realidad africana, sino como una imagen que los blancos de occidente tienen de los africanos y otros negros: los africanos son salvajes, y los hombres negros tienen un apetito de bestia insaciable por las mujeres blancas. De aquí que las risas se vuelvan un arma satírica importante que es típica de la ironía del calipsonero. Los ruidos animales de expectativa reproducen los mitos blancos sobre la sexualidad de los negros... el deseo-odio del negro por la mujer blanca, como objeto de deseo sexual y de la “venganza” racial es dra-

matizado con la realización sádica que implica el motivo del caníbal. (Boyce-Davies, 1985)

Este ensayo, al rastrear las posibles fuentes de *Congo Man*, ha reforzado, hasta ahora, la observación que hiciera Rohlehr en 1970 sobre la alienación de Sparrow de lo africano. Sparrow mismo había declarado en 1966 su desvinculación, o para ser más precisos, su sentido de nunca haber tenido una vinculación tangible con África. El que Sparrow tomara el estereotipo del caníbal y se riera de él fue, como esperamos demostrar, algo más complejo y ciertamente más ambiguo y ambivalente de lo que concede Brown.

Comentando la actuación de Sparrow en la primera noche de la *Original Young Brigade*, Derek Wallcot menciona unos “chistes raros de caníbales” que se habían contado o que habían aparecido en algunos de los calipsos. *Congo Man*, aparentemente, no fue el único calipso en 1965 que tenía el tema del caníbal. Uno podría suponer que al salir el calipso relativamente pronto (la primera semana de octubre de 1965) podría haber motivado la aparición de algunos otros calipsos con el mismo tema: una tendencia normal en el calipso, donde pueden surgir ciclos de canciones sobre un tema de moda. En efecto, *Congo Man* había ‘canibalizado’ el Carnaval de 1965.

Dos comentaristas no estaban para nada contentos con la popularidad de *Congo Man* y el tema del caníbal-cazador de cabezas que éste había estimulado en el Carnaval de 1965. Uno escribió “alabando” sarcásticamente la televisora local por transmitir a Sparrow interpretando la canción y “felicitando” las estaciones de radio por tocarla y a la discográfica RCA por la grabación, y proponía la distribución mundial de *Congo Man*. El escritor que se hacía llamar “Librepensador” dijo que hubo un tiempo en que un calipso como éste habría provocado una avalancha de cartas condenatorias a los medios, enviadas por ciudadanos que creían que “el país estaba al borde del infierno. Hoy en día, me doy cuenta de que no pasa nada. Hurras y felicitaciones a TTT (Trinidad and Tobago Television) por estos progresos” (T.G 18/2/65).

L. Milne, de Maracas Valley, comentó sobre lo escrito por “Librepensador” y añadió su propia pizca de sarcasmo al discurso:

Algo me dice que si Sparrow entrara a la política, sería electo al cargo más alto del país. Alguien que pueda lograr tanta adulación por cantar *Congo Man* de seguro puede salirse siempre con la suya, especialmente tomando en cuenta que su “arte” cuenta con el apoyo de nuestras estaciones de radio y televisión. ¡Qué vergüenza! (Milne, L. T.G. 25/2/65.)

En esta discusión había un delicado silencio en lo que se refería a la causa de las tan intensas vergüenza y rabia que *Congo Man* había inspirado en los autores de estos comentarios. El único que estuvo cerca de revelar el verdadero tema del calipso fue Clifford Sealey, un verdadero libre pensador y dueño de una librería. En una carta a “Librepensador”, él se opone a la recomendación implícita de este crítico de censurar los calipsos (como de hecho hubiese ocurrido tres décadas antes). Sealey escribió:

No puedo estar de acuerdo con la tercera implicación de que *Congo Man* es objetable; y lo invito a reconsiderar su opinión. Porque, sin declarar su objetivo, esta canción deja al descubierto un supuesto deseo que por mucho tiempo se le ha imputado al negro, lo objetiva, lo interpreta, lo ridiculiza, quitándole de esta forma su poder de deformación. Para esto es necesario un sorprendente grado de distanciamiento de sí mismos, tanto del artista como del público que le responde, el cual incluye a ambas razas en Trinidad. Finalmente, el hecho de de *Congo Man* produzca esta catarsis, como se puede constatar en cualquier celebración este año, lo coloca, en mi opinión, muy por encima de los indiscutiblemente brillantes ensayos de James Baldwin, como una contribución al relajamiento de las tensiones raciales. (Sealey, Clifford, T.G. 23/2/65)

La carta que envía Sealey al editor identifica a *Congo Man* como una interpretación y la demolición por medio del ridículo de un estereotipo tradicional y dañino; la pesadilla de los colonizadores blancos desde que Próspero había concebido al hombre africano como un monstruo libidinoso deseoso de probar a la “admirada Miranda”, capaz de cualquier truco con tal de montar la oveja blanca, Desdémona. Sealey identifica perfectamente el calipso con la corriente dialéctica de las relaciones raciales blanco/negro, incluyendo a autores afroamericanos como James Baldwin, Ralph Ellison, Richard Wright, Eldridge Cleaver, y humoristas radicales como Dick Gregory. Al confrontar y desarmar los estereotipos y actitudes tradicionales, esta dialéctica había transformando, ya para mediados de la década de los 80, la forma en que el deseo interracial blanco/negro se debería discutir en el futuro.

Sealey había desenmascarado el tema implícito e innombrable de *Congo Man* y su intensión y método subversivos. Para Sealey, Sparrow explotaba el estereotipo del caníbal/monstruo al tomarlo y usarlo como su máscara. Más allá de esto, estaba explorando las posibilidades metafóricas de la fábula del caníbal a través de la cual el acto de “comer” se convierte en un acto sexual o en un acto de estimulación oral. Y es que, a pesar de que Sparrow dijera que *Congo Man* era simplemente una canción cómica, declaración esta que debe tomarse en un plano puramente literal, él sabía muy bien que una sociedad criada en “dobles sentidos” y en el vocabulario visual codificado de las comparsas de carnaval leería el calipso como una metáfora y exploraría el abanico de sus posibles sentidos e implicaciones sociales.

A través de sus actuaciones Sparrow había “carnavalizado” al caníbal. Cualquiera que viera una interpretación de *Congo Man* en 1965, habría reconocido automáticamente su afinidad con la mascarada y la cuestión que planteaba acerca de la relación entre Sparrow (quien por medio de la interpretación, se transformaba o entraba y era poseído por el personaje del caníbal) y el *Congo Man* (con quien el calipsonero no comparte, a pesar de sus viajes y esfuerzos, la alegre experiencia de “comer” carne blanca)

I envy the *Congo Man*
 Ah wish ah coulda go and shake 'e han
 All you know how much trap I set
 Until ah sweat
 But ah never eat a white meat yet

(Envidia al *Congo Man*
 Ojala pudiera estrecharle la mano
 Todos saben cuántas trampas he puesto
 Y cuánto he sudado
 Pero todavía no me he comido una carne blanca.)

Congo Man se narra e interpreta en la tradición del cuento popular africano, en la cual el narrador/calipsonero interpreta todos los personajes, cambia los gestos y el tono de voz según lo exige el cuento, interrumpe el flujo narrativo con canciones y coros. En algunas narraciones de cuentos populares afrocaribeños, el narrador puede repetir la fórmula “crick crack” a mitad del cuento⁴¹. Sparrow como narrador se convierte, pero no es el *Congo Man*. El narrador se convierte, pero no es el *Congo Man*. El narrador dice ser un voyeurista que “espía desde los matorrals para ver lo que pasa”. En pocas palabras, él se comporta como lo han hecho generaciones de narradores de calipso: como un “chismoso”, un mirón, una persona que está siempre en el sitio para saber de los asuntos privados de los demás.

Sin embargo, como narrador popular, él debe “convertirse” en el *Congo Man* y debe reproducir sus gritos de guerra, sus cantos, sus gruñidos, sus risas, sus eructos, sus chasquidos, la alegría de su frenesí orgásmico al comer. En el proceso de “convertirse” en el *Congo Man*, el narrador dice envidiar su buena fortuna y habilidades superiores como cazador. Esta confesión de envidia se contradice con su declaración de 1967 y la nueva versión de *Congo Man* de 1988, en las que dice que él nunca se habría comido a las mujeres si se hubieran perdido en su terri-

41 En el Caribe inglés se mantiene una tradición de cuentos de origen africano, en la que el narrador comienza diciendo “crick” y la audiencia contesta “crack” (N. del T.).

torio, sino que “las habría mandado de vuelta a casa con sus esposos” – una declaración que no espera que nadie crea, no más de lo que espera que crean que él tampoco “nunca se ha comido una carne blanca”. En la grabación de 1965, la original, hay un coro que proclama que el narrador es un mentiroso, cuando declara su inocencia en eso de haber comido carne blanca; pero defiende su honor e integridad hasta el final diciendo: “¿Quién miente? ¿Quién miente? ¿A quién le dicen mentiroso?”; una negación destinada a aumentar su imagen de Casanova trotamundos, un padrote de la aldea global dispuesto y capaz de servir a las mujeres del mundo, como en su calipso anterior “Sailing Boat Experience”.

Congo Man no puede leerse adecuadamente fuera de los contextos donde ha sido interpretado, ya sea el original o los posteriores. La versión original de 1965 ya había establecido una enorme distancia entre los hechos reales que ocurrieron en el Congo y la reducción que hiciera Sparrow de ellos a una extraña celebración de su propia conquista y consumo, aunque elaboradamente negada, de la tan deseada carne blanca. Las versiones que se grabaron posteriormente parecen más bien piezas que siguen un patrón con la introducción actual: “ooday, oodia, oo”, que se repite con un coro que canta la audiencia en medio de la canción. También es nuevo que el *Congo Man* se llame Big Brother Umba of the Baluba (Mi hermano mayor Umba de los balubas). Esto no significa ninguna referencia al sufrimiento de los balubas, sino que ofrece el marco para la representación cómica de lo que en principio era una tragedia. La inclusión del canto “yabba, dabba, doo”, el grito del cavernícola Pedro Picapiedra, la versión graciosa en dibujos animados del cazador de cabezas africano, le permite al oyente no sólo medir lo primitivo del africano contra su contraparte europea, sino que le permite observar lo primitivo de ambos en un coro global e híbrido de gritos, risas, eructos y carcajadas de placer. Las versiones posteriores de la canción fueron populares como música para fiestas, y aunque completamente sacada de su contexto socio-político original, levantaba comentarios mordaces de los nacionalistas negros molestos por lo que consideraban la superficialidad de Sparrow y un irrespeto a África y los africanos.

IV

La calavera debajo de la sonrisa

El tipo de humor que tanto sorprende a quien escucha *Congo Man* tiene una larga historia en la literatura. Es una variante de géneros como la comedia negra (no pretendo hacer un juego de palabras) o comedia grotesca, que se burlan del dolor de otros. ¿Qué es lo que tiene el canibal o el canibalismo que nos inspira tan extraña diversión?

Uno recuerda la famosa *Modesta Propuesta* de Swift, quien sugería que la mejor forma de transformar en ganancias la miseria, la indigencia y la fertilidad concupiscente de la sobrepoblada Irlanda, era la cría de bebés para ser sacrificados para el consumo humano. El canibalismo literal, decía Swift, era una sustitución razonable y, de ser bien administrado, incluso rentable del canibalismo metafórico de una aristocracia de terratenientes que estaban, por así decirlo, devorando los recursos humanos y materiales del país.

La masacre de Stanleyville de noviembre de 1964 con sus reportes de belgas destazados y congoleños caníbales, provocó dos tipos distintos de respuestas en la prensa británica: la patética y objetiva y la grotescamente satírica:

Los sobrevivientes de la masacre de Stanleyville, con la tragedia reflejada en sus rostros, llegaron hoy a Bruselas. Los trabajadores sociales que les esperaban lloraron al ver los niños huérfanos y las viudas, la Princesa Paola lloró con ellos.

La Princesa Paola, con un abrigo de visón y botas altas forradas en piel, secó las lágrimas de sus ojos mientras un sacerdote, envuelto en una frazada para protegerse del frío, contaba sus experiencias al Príncipe Alberto. Luego ella se unió a un grupo de mujeres evacuadas a quienes la Cruz Roja les ofrecía café, besando algunas en la mejilla. Ella volvió a llorar al partir. (**The Birmingham Post**, 25 de noviembre de 1964).

Aquí no hay ningún rastro de sátira, aunque cualquiera que hubiera leído *El Corazón de las Tinieblas*, *El Soliloquio del Rey Leopoldo* o los reportes de Roger Casement sobre las atrocidades perpetradas en el Congo a finales del siglo XIX por los administradores genocidas del rey Leopoldo II, podría pensar que la masacre de Stanleyville no era sino el final inevitable de un horrible comienzo, muchas atrocidades antes; el amargo juicio que daba la historia a la hipócrita “mission civilatrice” del rey Leopoldo.

Un ejemplo de las respuestas grotescamente satíricas fue una caricatura que apareció en Inglaterra pocos días después de la masacre de Stanleyville (24 de noviembre de 1964; el autor de este artículo recuerda que se encontraba en Inglaterra en ese momento trabajando en *El Corazón de las Tinieblas* de Joseph Conrad, y aunque tiene una copia de la caricatura, no tiene el nombre de la publicación en que apareciera). La caricatura era un díptico en cuya parte izquierda un niño inglés pide una colaboración a los transeúntes para su muñeco de Guy Fawkes con la expresión tradicional: “A copper for the Guy” (una moneda para el muñeco). El dibujo de la derecha muestra a un caníbal negro junto a una enorme olla humeante que les pide a los transeúntes: “A guy for the copper.” (Un tipo para la caldera)⁴².

La caricatura era comiquísima, pero dado el momento en que salió, hizo preguntarme sobre su significado más allá de ser un extraordinario juego de palabras. El día de Guy Fawkes se celebra todos los años el 5 de noviembre quemando un muñeco de Guy Fawkes, líder de la Gunpowder Plot (la conspiración de la pólvora) que pretendía volar el Parlamento Británico. Reducido actualmente a un muñeco relleno de paja, Guy Fawkes fue una advertencia de que la sociedad civilizada no toleraba ni tolera la anarquía subversiva. Era lo opuesto del caníbal congoleño que siendo aún un neandertal salvaje e inapropiado, era una amenaza viva para la civilización, no un peligro distante o simbólico.

42 El chiste se basa en un juego de palabras. En inglés, *guy* es un nombre propio, pero también significa “muchacho”, mientras que *copper* significa “moneda” y “caldera” (N. del T.).

Esta representación cómica del caníbal me hizo revisar *El Corazón de las Tinieblas*, que es una de las obras de Joseph Conrad en la que aparece el caníbal. Los treinta fuertes marineros y leñadores que junto a Marlow y a otros cuatro hombres blancos remontan el serpenteante y oscuro Congo, comen carne humana. Reclutados en la Estación Exterior de la Compañía cerca de la desembocadura del río, se encuentran a ochocientas millas de casa y desconocen esta parte remota del país tanto como los europeos. Sin tener noción del tiempo, según presume Marlow, han sido contratados para trabajar por seis meses. Nadie asume la responsabilidad de alimentarlos y la carne de hipopótamo que ellos han traído se ha podrido y han debido botarla. Parece que sólo comen “una cosa como masa medio cocida, de un color morado sucio, que envuelven en hojas” (42) y si pudieran atraparían, matarían y comerían a cualquiera de sus hermanos negros que aúllan entre los arbustos en las orillas del río cubierto de niebla. Están enojados y quizás a punto de amotinarse cuando Marlow alza al agua el cuerpo del timonel africano, muerto por una lanza tirada desde una orilla del Congo.

Lo que llamo “el chiste caníbal” de Marlow se refiere a sus dos reacciones al estar en un barco con hombres que él cree son caníbales. La primera no se dice pero constantemente se insinúa cada vez que se refiere a su tripulación. Habla de sus cuerpos musculosos que se van debilitando lentamente por el hambre; él menciona el brillo en sus ojos, y claramente se ve que es un hombre preocupado. La segunda reacción sí se dice abiertamente: ¿por qué estos caníbales desesperados de hambre no atacan, matan y devoran la presa más disponible, los hombres blancos? Con un chiste sarcástico sobre sí mismo, concluye que los blancos deben parecerles no muy “buenos para la salud” para servirles de presa a treinta caníbales hambrientos. Marlow también tiene la esperanza – atribuyéndole esta idea al avance de su enfermedad y a la sensación de estar en un sueño – de que no se vea tan poco “apetitoso” como los belgas, ni que los caníbales lo hayan puesto en la misma categoría que sus despreciables compañeros de viaje blancos. En otras palabras, Marlow está preocupado por que se lo coman, pero más preocupado aun de que no se lo hayan comido.

Considerando con más seriedad esta situación tan extraña, Marlow abandona el estereotipo para llegar a la conclusión de que estos congoleños deben haber desarrollado un código de honor y de abstinencia mucho más fuerte que el de sus empleadores y civilizadores de raza europea. La lealtad de los caníbales a este código es mucho más fuerte que “la crueldad del hambre prolongada, lo desesperante de este tormento, sus negros pensamientos, su ferocidad sombría y persistente” (p.42). Si ubicamos estas palabras (“crueldad”, “tortura”, “negros pensamientos”, “ferocidad sombría y persistente”) en el contexto de la imaginería y el tono retórico de la novela, reconoceremos que Conrad le da al hambre y a su absoluta dimensión de inanición, las mismas cualidades que otorga a las junglas africanas (y malayas) y a esa amenaza primitiva estereotípica, el caníbal. Sin embargo su tripulación de treinta caníbales ha perturbado el estereotipo aceptado y ha avergonzado el ojo “diferenciador” del hombre “civilizado”, de forma que al final se ven cuestionados tanto el constructo del caníbal, la antítesis del hombre civilizado, y el de “civilización”. El chiste del caníbal se ha empleado aquí, pues, de forma no convencional para subvertir la complacencia y autoignorancia y para desenmascarar la hipocresía de la *mission civilatrice* de Leopoldo II.

Acechando en las orillas del discurso caribeño, el canibalismo ha sido atribuido históricamente a los pueblos del Caribe por Colón y otros conquistadores que necesitaban una excusa moral para sus atrocidades durante la conquista. El caníbal es una parte inalienable de las mitologías de colonización, tal vez desde el comienzo de los tiempos. Sirvió de justificación al imperialismo romano para la persecución de los primeros cristianos. Diecisiete siglos después, fue la justificación moral que Robinson Crusoe necesitaba para matar a los captores de Viernes. Es decir que le dio al imperialismo británico la misma excusa que siglos atrás los caribes de Colón le habían ofrecido al imperio español. En el momento en que los Estados Unidos declaraba su derecho a la hegemonía del hemisferio occidental, sus escritores de ficción popular y sus cineastas reconocieron la necesidad de reconstruir el caníbal en la imagen de cualquiera que pudiera haber habitado primeramente los territorios invadidos por Estados Unidos.

Leasa Farrar Fortune, en un comentario sobre *la mission civilatrice* estilo americana, dice que las novelas y películas de vudú: “contienen todos los elementos necesarios para ser éxitos de taquilla: canibalismo, negros desventurados, zombis y médicos brujos, muerte, espíritus poseídos, y mujeres blancas en peligro que son salvadas en el último momento por un viril hombre blanco” (*Hollywood's Haiti*, Cit. por Paddington). Tales estereotipos, implantados en la conciencia de los caribeños amantes del cine, son disueltos de una manera jocosa y mordaz en el *Congo Man* de Sparrow, en el que el héroe blanco no aparece en el último instante, y las mujeres son devoradas por un caníbal que invierte la jerarquía de quién ríe y de quién se ríe.

En 1965, el año que *Congo Man* canibalizó el Carnaval de Trinidad, Derek Walcott en *Crusoe's Journal* contemplaba sarcásticamente el efecto de imponer a Viernes, el caníbal que se ha convertido al cristianismo después de haber sido salvado de ser comido por sus semejantes, la religión y la lengua.

Like Cristofer he bears
 In speech mnemonic as missionary's
 The word of savages,
 Its shape an earthen, water-bearing vessel's
 Whose sprinkling alter us
 Into good Fridays who recite his praise
 Parroting our master's
 Style and voice, we make his language ours
 Converted cannibals
 We learn with him to eat the flesh of Christ
 (The Castaway and Other Poems, 51)

(Al igual que Cristofer, él lleva
 En su memoria verbal como en la de un misionero
 La palabra de los salvajes,
 Su forma la de un cuenco de arcilla
 Que al rociarnos nos transforma

En Viernes buenos que recitamos su plegaria
Imitando a nuestro amo
En voz y estilo, nos apoderamos de su lengua
Caníbales conversos
Con él aprendimos a comer la carne de Cristo)

El chiste de caníbal que hace Walcott tiene una larga historia, aunque su predecesor inmediato en la literatura moderna puede encontrarse el *Ulises* de James Joyce. En esta novela, Leopold Bloom el protagonista judío llega a una iglesia en el momento de la comunión y cómicamente medita sobre la liturgia y práctica cristianas: “Cierra los ojos y abre la boca. ¿Qué? Corpus. Cuerpo. Cadáver. Buena idea esa del latín. Los dejás estupefactos primero. Hospicio para los moribundos. Me parece que no la mastican, sólo se la tragan. Qué rara idea: comer trozos de un cadáver porque a los caníbales les gusta” (Joyce, 1960). Bloom concluye sarcásticamente que el éxito del imperialismo cristiano, la “mission civilizadora”, para convertir naciones caníbales debe deberse a la afinidad que los caníbales pueden reconocer entre la práctica simbólica cristiana de “comer trozos de un cadáver” y su propio y literal consumo ritual de carne humana para poseer, o ser poseído, por los poderes y energía espirituales del enemigo muerto.

Sin embargo, la primera y más profunda fuente del chiste del caníbal de Walcott, yace en los orígenes mismos del cristianismo: la época en que los cristianos eran vistos como los máximos bárbaros en un imperio romano decadente y en crisis. El sicohistoriador Norman Cohn afirma en *Europe's Inner Demons* que era común la creencia en los siglos I y II D.C. que los cristianos eran subversivos y que se realizaban orgías promiscuas e incestuosas, infanticidios y canibalismos. Estas nociones estaban según Cohn: “muy difundidas tanto geográfica como socialmente. Los apologistas cristianos dicen que florecían en todas las áreas donde se encontraran cristianos: el norte de África, Asia Menor, y la misma Roma; y no solamente entre el populacho iletrado” (1976: 3).

Tales acusaciones, alimentadas por la creencia cristiana en la destrucción apocalíptica del reino de este mundo y la llegada de un rey

divino, y por la confusión de los paganos ante el rito de la eucaristía de comer el cuerpo (pan) y beber la sangre (vino) de Cristo, brindó a los romanos la justificación política y moral para perseguir, torturar y, en algunos casos, masacrar comunidades cristianas.

Es de particular interés la conexión que existía en la mente de los europeos altamente civilizados, entre las intensiones subversivas, el canibalismo y la promiscuidad sexual – una conexión, que según el historiador Livio, estaba claramente ilustrada en la conducta del bacanal que amenazaba la sociedad. Cohn concluye que:

En la época de Livio – es decir, en los albores de la era cristiana – las orgías eróticas más o menos perversas pertenecían al estereotipo de una conspiración revolucionaria contra el Estado. Dirigida contra los cristianos, las acusaciones de celebrar tales orgías apuntan justamente en la misma dirección que las acusaciones de canibalismo. Al asimilar el ágape cristiano con la bacanal, los paganos romanos estaban, una vez más, etiquetando a los cristianos de conspiradores inmisericordes, decididos a derrocar el Estado y tomar el poder para ellos. (1976: 11)

Las advertencias contra el caníbal y el carnaval tienen el mismo origen. Retrocedamos a Crusoe en el tiempo dos mil años y él se convierte en Viernes, Calibán o *Congo Man*, el estereotipo hambriento, libidinoso, en bacanales, carnívoro, subversivo: el máximo Otro de la civilización, y su lúgubre Sombra, y una excusa útil para justificar las guerras pacificación y humanización, como la de la intervención belga que llevó al Congo a tan triste ruina.

V

Antecedente. Ancestro. Arquetipo

Curiosamente, una de las primeras canciones de la antigua Trinidad criolla francesa de la que se tiene memoria y registros se burlaba de

la confusión que rodeaba el ritual cristiano de ‘comer el cuerpo’ y ‘beber la sangre’ de una víctima sacrificada que es a la vez humana y divina. Esta canción que también estaba relacionada con el carnaval y que jugaba sin sutilezas con el estereotipo del caníbal, era el arquetipo y ancestro del *Congo Man* de Sparrow. No digo que Sparrow, (o quien haya sido el responsable de la letra y concepto de *Congo Man*) supiera de la existencia de esta canción más antigua; sino que ciertos textos, ideas y tipos de representación se vuelven arquetípicos, se inscriben en una sociedad y, finalmente, adquieren permanencia a través del proceso conmemorativo de la comparsa. Trinidad, como se ve, ha estado haciendo comparsas y contando chistes subversivos con el estereotipo del caníbal/salvaje y la misión civilizadora/pacificadora, desde la fundación de la isla como un teatro para el encuentro y confrontación de las tribus europeas, africanas e indígenas del Caribe.

La canción en cuestión decía así:

The bread we eat
Is white man's flesh
The wine we drink
Is the white man's blood
He St. Domingo
Remember St. Domingo

(El pan que comemos
Es la carne del blanco
El vino que bebemos
Es la sangre del blanco
Saint Domingue
Acuérdate de Saint Domingue)

Esta canción, citada en 1805 como evidencia de un complot de esclavos para asesinar “a todos los habitantes blancos y mulatos” de la isla en una revuelta que se estaba planeando en la plantación Shand, podría haber sido solamente un grito de guerra de uno de los Convois o

Regimientos, como se llamaban en esa época las sociedades de danza africanas. (Cowley, 1992: 12-14; Joseph, 1838: 229-230)

El gobernador y los plantadores, sin embargo, en su Tribunal Supremo, interpretaron la canción como evidencia condenatoria de que negros africanos (es decir, los africanos 'liberados' de barcos negreros que no fueran británicos, quienes, según Don Basil Mathews, estaban reconstruyendo replicas de sus culturas perdidas) y franceses (negros criollos trinitarios nacidos en el Caribe) habían estado contemplando "la destrucción de todos los hombres blancos, y deshonorar a todas las mujeres blancas de la isla" (Cowley, 12). Cuatro esclavos fueron ejecutados, otros fueron torturados y mutilados, de una modo que el reportaje de la revista *Time* sobre las masacres en el Congo 160 años más tarde, llamaría 'salvaje', 'bárbaro' e 'incivilizado', pero que por siglos había sido práctica corriente en todas la civilizaciones del mundo.

Canto de guerra caníbal o marcha aborígen de caníbal, "Pain nous ka mangé" (pan que comemos), contiene varias características frecuentes de las comparsas o del carnaval. Ritualiza la confrontación de dos antagonistas que no son iguales socialmente. Un protagonista es caucásico, autoritario, cristiano, católico, asentado, dotado por la Cédula de 1783 con tierras en proporción con su grado de blancura y la fortuna en dinero o en esclavos que hubiera traído a Trinidad. Este protagonista tiene la autoridad para imponer su texto y su imagen, su religión, su visión de este mundo y del más allá, a otro, a un negro salvaje sumiso. El protagonista que se presenta como el "otro", es una alianza entre el negro africano y el negro criollo trinitario. Implícito en el texto de "Pain nous ka mangé" está su resentimiento y firme rechazo de la imagen del africano como monstruo y caníbal. Tal resentimiento, sin embargo, se transmite a través de una aparente "aceptación" por parte del negro subalterno de la imagen de caníbal y salvaje bebedor de sangre que su amo y mentor caucásico ha construido e impuesto al africano. De hecho esta "aceptación" de estereotipo que es una negación de estereotipo, también debe haber inspirado a grupos congoleños modernos como los simbas a volver a las armas tradicionales, pintarse el cuerpo para la guerra y rituales atávicos como el canibalismo.

El texto de la canción “Pain nous ka mangé” también rechaza y se burla abiertamente del ‘canibalismo’ del blanco (como lo sugieren las metáforas de la eucaristía de comer el cuerpo y beber la sangre), y valora y aclama el equivalente afro-caribeño de esta metáfora canibalística: la revolución estilo Haití. Hay aquí una agria provocación racial: un chiste perverso, una burla que se ríe de la pesadilla de que los esclavos se rebelen como en Haití o en la Granada de Fedon diez años antes; la posibilidad de la violación por retaliación, el asesinato, la “transgresión gastronómica” (Davis, 19/03/05) y una violencia en todo modo igual a la que los caucásicos habían inflingido habitualmente a los africanos en el Caribe. Se reconoce el vocabulario de amenaza y la técnica de caricatura grotesca que son comunes a todas las formas de la retórica del discurso de enfrentamiento entre hombres que vendría a ser consagrado en el carnaval de Trinidad. El estilo y la estética del encuentro interracial se estaban estableciendo y marcando en esa temporada de navidad/carnaval de 1805-1806, 160 años antes que Sparrow se convirtiera, con *Congo Man*, en un medio para la conmemoración y en la reencarnación a través de la actuación, de aquella estética primigenia.

“Pain nous ka mangé” plantea las mismas preguntas que *Congo Man*. ¿Estaban los Convois o Regimientos – sociedades, clubes sociales, uniones sociales – dando señales abiertamente de sus intenciones de demoler la raza y clase social del amo, o sólo conmemoraban y celebraban de manera desafiante el gran ejemplo del éxito del guerrero africano en el Nuevo Mundo: ¿la Revolución Haitiana? ¿Qué tanto era la canción una mascarada, como parecía creer E.L. Joseph, y qué tanto era una declaración seria de la determinación de exterminar la clase del plantador? ¿Se trata entonces de un juego, un chiste, una burla, una amenaza, la retórica glorificante de los eternamente desposeídos, para quienes la beligerancia verbal debe compensar su falta de guerreros? Los blancos franceses y los criollos ingleses, con el recuerdo de Haití y Granada siempre presente en sus mentes, no iban a tomar ningún riesgo. Muchos de ellos eran refugiados de Haití, Granada y otras partes del colapsado imperio francés en el Nuevo Mundo. La severidad sádica de su retaliación – como las lentas torturas, ahorcamientos, ahogamientos

y descuartizamiento de los “Gun plotters” que planeaban volar el Parlamento Británico—era tanto un castigo por la ofensa cometida como una advertencia preventiva contra cualquier futuro intento de alzamiento.

La pesadilla de “otro Haití”, junto con el temor del exterminio de todos los hombres blancos y el deshonor (o sea, violación) de todas las mujeres blancas por unos monstruos negros vengativos, seguía siendo una parte subliminal de la consciencia caucásica mucho después de la Emancipación se ha convertido en una suerte de vestigio fóbico de la nueva burguesía indo-trinitaria que está en el proceso de ubicarse y definirse en el complejo de las etnias trinitarias (Rohler, 2004: 281-334). Para resumir, la historia del encuentro de europeos y africanos en el Nuevo Mundo creó, alimentó y posteriormente necesitó la validación que da la pesadilla del monstruo negro que acecha en el monte justo detrás de nuestras cercas. Esa pesadilla debía ser controlada y confinada al lugar que le corresponde. La xenofobia del blanco en Trinidad, el terror de “otro Haití”, siguieron sanos y salvos en el siglo XX.

Luego de la huelga de los trabajadores portuarios de 1919, y hasta 1930 la elite blanca buscó u obtuvo permiso para portar armas, como lo hicieran sus ancestros, y para organizarse en patrullas de vigilantes para defenderse del inminente destino del despertar de la consciencia panafricanista que representaba el movimiento fuertemente censurado de Garvey (Rohler, 1990: 103). El *Trinidad Guardian* reportó una conspiración que consistía en:

La destrucción del Gobierno organizado y la eliminación de la población blanca. La propaganda diseñada por los líderes de la organización está saturada de animosidad racial en su forma más extrema. Todo niño negro debía ser entrenado para odiar al blanco, todo recurso debía ser usado para irritar a los negros contra los europeos. Se planearon esquemas para establecer un boicot contra los comerciantes blancos, todas estas acciones tenían como objetivo esencial y admitido la expulsión del Gobierno Británico y la creación de una república negra en Trinidad [WO., 27/3/20]

El *Congo Man* de Sparrow, una vez ubicado en el contexto histórico de Trinidad, es, pues, una revisión de uno de los temas arquetípicos del encuentro colonial. Es una interpretación moderna de una mascarada más antigua que la Cédula de 1786, aunque reforzada por ésta. Sin embargo, hay poca evidencia de la paranoia de 1919 en las respuestas a *Congo Man* en 1965. Ciertamente, algunos pensaron que la transmisión sin censura de la canción significaba que el país estaba al borde del colapso moral, y predijeron la condena en el infierno para aquellos que promocionaron la canción. Sin embargo, a diferencia de “Pain ka nous mangé”, no se pudo encontrar ninguna relación entre *Congo Man* y una conspiración política o racial para subvertir el status quo. Era simplemente una canción de carnaval, que hasta las comparsas de los blancos la habían tomado simplemente como una pieza cómica un tanto rara. No hay ninguna evidencia en la adopción de *Congo Man* por las comparsas de los caucásicos del Tennis-Club, de que ellos estuvieran conscientes de hasta qué punto las risas de la canción estaban dirigidas a ellos.

St Augustine, 2005

REFERENCIAS

- Alexander, Vernon “The Noble *Congo Man*” *Sunday Express*, February 5, 1989.
- Alleyne-Forte, Learie, “Open letter to Sparrow on That Idi Amin Calypso,” *Trinidad Guardian*, January 21, 1978.
- Anthony, Michael, *Parade of the Carnivals of Trinidad 1839-1989*, Port of Spain, Circle Press, 1989.
- Baksh, Vaneisa, “The King and I,” *Sunday Express*, October 6, 1991.
- Bennett, Louise, “Back to Africa” *Jamaica Labrisli*, Kingston, Sangsters Book Stores, 1996, 214
- Black Brother, Letter to Editor, *Express*, Wednesday, February 22, 1978.
- Boyce-Davies, Carol, “The Africa Theme in Trinidad Calypso,” *Caribbean Quarterly* Vol 31, No. 3, June 1985, 67-86.

- Brown, Wayne, Interview with Sparrow, *Trinidad Guardian*, 2 October, 1966.
- Cato, Reuben "Oh Sparrow, You Have Shocked Me," *Express*, January 16, 1978.
- Cohn, Norman, *Europe's Inner Demons*, St. Albans, Paladin, 1976 (first published in Great Britain by Sussex University Press/Leinemann's Educational Books, 1975).
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Edited by Robert Kimbrough, Norton Critical Edition, New York 1961 (first published in *Blackwood Magazine*, 1899).
- Cowley, John, *Carnival, Canboulay and Calypso: Traditions in the Making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Davis, Cynthia of Barry University, speaking on "Calypso and Carnival Influences in the Works of Jean Rhys" at Conference on *Calypso and the Caribbean Literary Imagination* University of Miami, Coral Gables, Florida, Sat March 19, 2005.
- de Four, Linda, *Ginnie Room to Sing: Calypsoes of the Mighty Sparrow 1958-1993: A Discography*, Port of Spain, Linda de Four, 1993.

Express Newspaper

- Fortune, Leasa Fanar "Hollywood's Haiti: the Genesis of 'Voodoo Movies'," Abstract of paper presented at Conference of the Centre for Black Music Research, Port of Spain 2001. (Cited in Paddington, Bruce, "Caribbean Cinema: Cultural Articulations, Historical Formation and Film Practices," unpublished PhD Thesis, UWI, St. Augustine, Trinidad & Tobago, 2004.
- Freethinker, Letter to the Editor, *Trinidad Guardian*, 16 February, 1965.
- Girard, René, *Violence and the Sacred* translated by Patrick Gregory, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1977.
- Jacob, Debbie, "Sparrow's Own MI-time Favourite" *Sunday Express*, 10 February, 1991.
- Joseph, EL. *History of Trinidad*, London, Hi. Mills, 1838 (Reprinted by Frank Cass & Co. Ltd. London, 1970)

- Joyce, James, *Ulysses*, London, The Bodiey Head, 1960,99 (first published Paris 1922)
- Karamoko, Modibo: Letter to Editor, *Express*, Wednesday February 15, 1978
- Mathews, Dom Basil, *Crisis of the West Indian Family*, Port of Spain, UWI Extra-mural Department, 1952.
- Mime, L "I Am Ashamed," Letter to the editor *Trinidad Guardian*, 18 February, 1965.
- Naipaul, Vidia, *The Middle Passage*, London, Andre Deutsch Ltd., 1962.
- Robinson, Arthur "The New Frontier and the New Africa," *Trinidad Guardian* Friday 17 January 1964 (one of a series of articles running weekly in the T.G., January/February 1964.
- Rohlehr, Gordon, "Interview with Lord Melody" November 24, 1987, *Library, UWI, St. Augustine Trinidad*.
- Rohlehr, Gordon, *Calypso and Society in Pre-Independence Trinidad*, Port of Spain, Gordon Rohlehr, 1990.
- Rohlehr, Gordon, "Towards and then beyond a Balance of Tenor," *A Scuffling of Islands: Essays an Calypso*, Port of Spain, Lexicon Trinidad Ltd, 2004, 281-334.
- Rudder, David, *David Rudder 1990*, Port of Spain, Lypsoiand, 1990, 33~rpm LP Record, CR013.
- Sampson, Valda, "De Vice in Dey Own Head," Letter to the Editor, *Express*, Thursday 20, December, 1984, 9.
- Sealey, Clifford "Ah Mr. Censor" Letter to the Editor, *Trinidad Guardian*, Thursday 23 February, 1965.
- Sunday Express (SE).*
- Sunday Guardian (5.0).*
- Sparrow (The Mighty) (Slinger Francisco) "Dey Washin Dey Mouth" in *120 Calypsoes to Remember*, Port of Spain, 1963, 21.
- Time Trinidad Guardian (TO.).*
- Walcott Derek "A Far Cry from Africa" *Derek Walcott: Collected Poems 1948-1984*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1986, 17-18 (first published 1960).

Walcott, Derek, "Efficient Birdie Minus the Feather-ruffling" Review of the Original Young Brigade, *Trinidad Guardian* Wednesday, 6 January, 1965.

Walcott, Derek, "Crusoe's Journal" in *The Castaway and Other Poem*; London, Jonathan Cape 1965, 51.

Weekly Guardian (W.&). "Seditious Publications Act Passed" March 27, 1920, 11,

Waidron, D'Lynne, "*Tribal War in Luluabourg, Belgian Congo*" 1960.