

October 2021

'Y mi rebelión se convirtió en arte' Raúl Salinas y su poesía política: una historia literaria chicana

Santiago Vidales
University of Massachusetts Amherst

Follow this and additional works at: https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2



Part of the [American Studies Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), [Digital Humanities Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Vidales, Santiago, "'Y mi rebelión se convirtió en arte' Raúl Salinas y su poesía política: una historia literaria chicana" (2021). *Doctoral Dissertations*. 2381.
<https://doi.org/10.7275/23713032> https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2/2381

This Open Access Dissertation is brought to you for free and open access by the Dissertations and Theses at ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

'Y mi rebelión se convirtió en arte'
Raúl Salinas y su poesía política: una historia literaria chicana

A Dissertation Presented by

SANTIAGO VIDALES

Submitted to the Graduate School of the

University of Massachusetts Amherst

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

September 2021

Spanish and Portuguese Studies

© Copyright by Santiago Vidales 2021

All Rights Reserved

'Y mi rebelión se convirtió en arte'
Raúl Salinas y su poesía política: una historia literaria chicana

A Dissertation Presented By

SANTIAGO VIDALES

Approved as to style and content by:

Luis A. Marentes, Chair

Albert Lloret, Member

Stephanie Fetta, Member

Isabel Espinal, Member

Albert Lloret, Unit Director
Department of Languages, Literatures, and
Cultures

Robert Sullivan, Department Chair
Department of Languages, Literatures, and
Cultures

DEDICATION

A las mujeres de mi familia, quienes no tuvieron la oportunidad de escribir esta tesis.
Y ante todo, para Tony y para Flor.

*crece el mal por razones que ignoramos
y es una inundación con propios líquidos,
con propio barro y propia nube sólida!*

César Vallejo

ACKNOWLEDGMENTS

Esta tesis es el fruto de muchos años de trabajo y le debo agradecimientos a más personas de las que podré mencionar. Primero, todos mis maestros y profesoras, comenzando con mi primer tutor, el profesor Gareth Matthews, el filósofo más ejemplar que he conocido. A la profesora Anna Carastathis por brindarme horizontes intelectuales más amplios y por empujarme a desarrollar una política cada día más radical. A mi primera tutora en la maestría, la profesora Bárbara Zecchi, quien me mostró la multiplicidad de caminos que se pueden abrir mediante el estudio del cine y la teoría. Al director de mis dos tesis, el profesor Luis Marentes, mi eterno Calibán. Son muchos los años de estudio y solidaridad, de conversaciones críticas y guía intelectual. A él le debo mi entrada al colectivo intelectual que resguarda el legado de Raúl Salinas. Es un honor ser parte de esta familia académica comprometida con la rebelión y el arte.

Al profesor Albert Lloret, no sólo por mostrarme el valor de los estudios textuales y las humanidades digitales, pero también por haberme dado la oportunidad de conocer a Luis de Góngora y las posibilidades infinitas de la poesía. A la profesora Stephanie Fetta, por empujarme a ver que la chicanidad no tiene fronteras; por su labor y dedicación a crear espacios académicos que sean plurales, abiertos e intencionales. Si no fuese por ella no hubiese tenido la valentía de llamarme a mi mismo un historiador literario. A Isabel Espinal, nuestra bibliotecaria y mi miembra externa. Por su entusiasmo con este proyecto y por nuestras conversaciones de cómo presentar una tesis como una instalación de museo. Esas conversaciones me ayudaron mucho a visualizar este proyecto.

A la profesora Margara Russotto, por el honor de estudiar juntos a César Vallejo y Marvel Moreno; esas lecturas cambiaron radicalmente mi pensamiento y siguen siendo

directivas vitales en mi desarrollo intelectual. Al profesor Roberto Márquez, mi ejemplar máximo de lo que es un crítico hemisférico comprometido. A la profesora Kristi Soares, aún escucho su voz claramente diciéndome al comenzar este proyecto: don't pull your punches.

Al profesor Agustín Lao-Montes por llevarme a Cuba y por ser un intelectual orgánico. A los profesores Louis Mendoza y Ben Olguín, por llevarme a Stanford y por abrirme puertas que yo desconocía. A los archivos y los archivistas en Stanford, Smith y UMass. Sin esos recursos y sin el apoyo de esos equipos, esta tesis no se hubiese dado. A Lilia Raquel Rosas y Laura Varela, las guardianas del legado de Salinas; por los proyectos que espero emprender con ustedes.

A mis familias, los Vidales y los Martínez. Por el apoyo durante todos estos años de estudio y trabajo. Especialmente a mi mamá y mi papá por su respaldo constante, sus lecturas de mis ensayos y por ser ejemplos a siempre seguir. Este doctorado es colectivo, de familia, desde Alexandria hasta Suesca.

To my chosen family: Edwin and Kevina, my brother and sister in love and solidarity forever. To the whole WhatsApp group: Armanthia, Jishava, Nara, Josh, Devika, Marwa, Matthew, Neelofer, Sean, and Tiamba. You all don't know how much your grace, humor, and resistance helped me get through all these years of chaos. To Marlene, for our mutual perplexity at trying to be latina/o/e/x's. To Pilar, for making Herter Hall our home far from Bogotá and being un amor. To Manuel, we miss you so much every day.

To Anastasia, for all our shared loves and all our shared struggles, especially this last year which has tested us to our core. I will always hold close your brilliance, dedication, and compassion.

And finally, to GEO: UMass Works Because We Do! End Whitmore Rule.

ABSTRACT

‘Y MI REBELIÓN SE CONVIRTIÓ EN ARTE’

RAÚL SALINAS Y SU POESÍA POLÍTICA:

UNA HISTORIA LITERARIA CHICANA

SEPTEMBER 2021

SANTIAGO VIDALES,

B.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Ph.D., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Luis A. Marentes

In this dissertation I present a literary history of poet and revolutionary Raúl Salinas. Born in 1934, Salinas left a major legacy for Latinx and Chicanx letters. I focus on narrating, for the first time in Spanish, the relationship between his prison radicalism and his poetic production. The time Salinas spent as a political prisoner in Leavenworth Penitentiary (1967-1972) was foundational to his political transformation and (re)education. Along with members of the Black Panthers, AIM, Puerto Rican Nationalists, and other radicalized Chicanos, these inmates formed study groups, networks of support, and established a newspaper to both combat the oppressive conditions of the prison and create spaces for solidarity connected to global social movements. Through textual studies, archival research, and literary analyses, I highlight the influence that these movements and moments had on Salinas’ poetry. His work expresses the complexity and creativity of the Chicano and Black Power Movements through his inclusion of jazz, corridos, tattoos, and graffiti in his poems. At the same time, his prolific production and ability to put his work in circulation while behind bars, facilitated his release

from prison and his eventual path towards canonization. Salinas' lifelong call to collective action, abolition, and visualizing radical possibilities, holds inspiration and guidance for today's struggles for liberation.

En esta disertación presento la historia literaria del poeta y revolucionario Raúl Salinas. Nacido en 1934, Salinas dejó un gran legado para la letras chicanas y latinas. Este trabajo se enfoca en narrar, por primer vez en español, la relación entre su radicalismo carcelario y su producción poética. Entre 1967 y 1972 Salinas fue un preso político en la prisión de Leavenworth. Esos años fueron fundacionales para su transformación y (re)educación. En colaboración con miembros de las Panteras Negras y AIM, nacionalistas puertorriqueños y otros chicanos radicalizados, estos presos formaron grupos de estudio, redes de apoyo y establecieron un periódico para combatir la opresión carcelaria y crear espacios solidarios conectados a movimientos sociales a nivel global. Mediante los estudios textuales, mis investigaciones de archivo y análisis literarios subrayo la influencia de estos momentos y movimientos en la obra poética de Salinas. Su obra expresa la complejidad y la creatividad del Movimiento chicano y el *Black Power Movement* mediante la inclusión del jazz, el corrido, los tatuajes y el grafiti en su obra. A la vez, su prolífica producción y su habilidad de poner en circulación su obra, aunque estuviese preso, facilitó su libertad y su eventual camino hacia la canonización. Su constante llamado a la acción colectiva, la abolición y a visualizar posibilidades radicales guarda inspiración y pautas para las luchas libertarias de hoy.

Keywords: Chicano/Chicanx Studies, Latino/Latinx Studies, Textual Studies, American Studies, Poetry, Prisons, Leavenworth, Aztlán, Raúl Salinas.

TABLA DE CONTENIDOS

	Page
ACKNOWLEDGMENTS.....	vi
ABSTRACT.....	viii
CAPÍTULOS	
PRESENTACIÓN.....	1
1.TAMBIÉN PAJARILLOS PRESOS TIENEN EL DERECHO DE VIVIR.....	7
2.EN ESTOS DÍAS EMPIEZO A SENTIR MI LIBERACIÓN.....	35
3.VIVES CAUTIVO EN LAS CELDAS DE MI MENTE.....	63
4.TRAIGO RIÑA CON CIERTOS ACADÉMICOS.....	76
5.Y LE PELEAMOS LA CAUSA AL GRINGO.....	114
6.ARCHIVO DIGITAL.....	135
7.BIBLIOGRAFÍA.....	143

Presentación

Raúl Salinas nació en San Antonio, TX el 17 de marzo de 1934. Al morir, el 13 de febrero del 2008 en Austin, TX, tras 74 años de vida revolucionaria, dejó un enorme legado artístico y político. Su legado literario ha quedado testimoniado en sus poemarios, sus memorias póstumas, su periodismo, sus entrevistas, el archivo que guarda sus manuscritos y el centro cultural que fundó en 1983. Su legado político es más difícil de resumir: desde su rebeldía juvenil y sus años de encarcelamiento, hasta su imparable solidaridad con movimientos libertarios internacionalistas, la vida de Salinas siempre reflejó las luchas populares hemisféricas contra la opresión del racismo y el capitalismo. Más allá de su arte y su activismo, el legado humano que Salinas fomentó, mediante sus relaciones, es su contribución más vital y duradera.

Yo no tuve el placer de conocer a Salinas. Pero mediante las conexiones que establecí con la gente que trabajó con él, aprendió de él y luchó con él, he podido ser parte de esta red de solidaridad que tiene como eje central la contestación ante la opresión y la reivindicación de la lucha popular. Este proyecto académico que aquí presento, esta historia literaria de Salinas y su obra carcelaria, es mi contribución a esta red de solidaridad y mi aporte a narrar la compleja vida de un poeta y revolucionario ejemplar.

Mi meta original era presentar una historia literaria que acaparara la obra poética completa de Salinas. En poco tiempo me di cuenta que esto sería imposible; un proyecto enciclopédico de la vida y obra de Salinas es viable pero requerirá mucho años más de estudio e investigación. Lo que presento en estas páginas es una historia literaria parcial, dividida en seis partes, que narra la biografía poética de Salinas desde su infancia hasta su salida definitiva de prisión en 1972. Lo original y contribuyente de este trabajo es que agrupa diversos estudios biográficos y literarios para brindar una narrativa singular enfocada en presentar una cronología

actualizada que corrija ciertas contradicciones y confusiones previas. La segunda contribución de este proyecto es que por primera vez se presenta un estudio detallado en español. Salinas es una figura canónica reconocida y su obra tiene una audiencia amplia en los Estados Unidos. Con este trabajo busco abrir un diálogo con audiencias hispanoparlantes globales que hasta ahora no han tenido acceso a su vida, su obra y su crítica.

En la primera parte de este trabajo, titulada “‘También pajarillos presos tienen el derecho de vivir’”, narro su infancia y juventud en relación a su educación familiar y sus influencias culturales. La primera influencia que se destaca es la importancia del corrido bajo el marco de la educación matriarcal que Salinas recibió por parte de su madre, sus tías y su abuela. El corrido, con su particular ritmo, rima y temas fronterizos, fue una fuente inspiradora lírica y folclórica para el desarrollo artístico de Salinas.

En el contexto de su educación de barrio, se presenta la influencia que tuvo la cultura negra, especialmente mediante el jazz. El jazz tejano que Salinas escuchó y amó desde su infancia condicionaron la importancia de la música y la improvisación en su obra poética futura. El jazz y el corrido, es decir, las convergencias de las culturas chicanas y negras, son motores que impulsan la creatividad de Salinas en su primer periodo de encarcelamiento en la prisión federal Soledad en California. Estos primeros años de prisión y poesía, entre 1957 y 1965, confirman la importancia que tuvieron estas influencias culturales en su obra y dejan un testimonio de la brutalidad del sistema carcelario y la resistencia del preso ante esta violencia estatal. El título de este capítulo es un verso tomado de ‘Poema Pa’ Mi Cell Partner’ de 1958 en el cual Salinas bebe del jazz y el corrido para defender la dignidad del preso.

En la segunda parte de este trabajo, titulada “‘En estos días empiezo a sentir mi liberación’”, narro las reincidencias carcelarias y los desarrollos poéticos que Salinas sufre entre

1964 y 1972 en las prisiones de Huntsville (Tejas), Leavenworth (Kansas) y Marion (Illinois). Este periodo relaciona la creciente creatividad de su poesía con el fomento de sus educaciones. Digo educaciones en plural pues ésta sucedió sobre varios niveles. Como individuo, Salinas aprovechó las oportunidades educativas que el sistema carcelario promovía para tomar cursos a distancia y recibir créditos universitarios. Al ser parte de colectivos insurgentes politizados que promovían la solidaridad entre presos negros, chicanos, latinos, puertorriqueños, indígenas y blancos, Salinas transformó su conciencia política mediante espacios pedagógicos clandestinos que promovían la colaboración carcelaria, el estudio, la lucha y el sabotaje como arma contestataria.

Esta gama pedagógica, que va de lo oficial y autorizado a lo insurgente y clandestino, queda plasmada en el desarrollo artístico de Salinas. Durante este periodo madura su voz poética, refina su política revolucionaria y establece sus conexiones con movimientos sociales. El título de este capítulo es un verso tomado del poema ‘Enorme Transformación’ de 1971 en el cual se ejemplifica su política radical internacionalista, su deseo por una liberación colectiva y su filosofía antiautoritaria.

De las cuatro prisiones en las que Salinas estuvo preso Leavenworth en Kansas fue el espacio más productivo para el desarrollo de su poesía y su política. En Leavenworth conoció, estudió y se transformó al estar en contacto con nacionalistas puertorriqueños, miembros de las Panteras Negras y otros chicanos politizados. Estas relaciones, y los relativos privilegios que los presos tenían, le permitieron participar en el desarrollo del periódico carcelario *Aztlán de Leavenworth*. El poema más conocido, celebrado y antologizado de Salinas, ‘A Trip Through the Mind Jail’, se publicó por primera vez en las páginas de este periódico en 1970. La tercera parte

de esta disertación, titulada “You live on, captive, in the lonely cellblocks of my mind” (“Vives cautivo en las celdas de mi mente”) lidia con la compleja historia textual de este poema.

Mediante un estudio detallado de todas sus iteraciones públicas se recupera el trayecto literario de este poema que a su vez testimonia el proceso que facilitó la liberación de Salinas. La historia textual de este poema es también un microcosmos del proceso que llevó a la canonización de su obra; entre 1970 y el 2006 este poema se publicó por lo menos siete veces en una variedad de poemarios y antologías. Desde iteraciones carcelarias hasta publicaciones académicas, este poema marca la trayectoria de Salinas desde preso político hasta poeta canónico. El título de este capítulo es un verso tomado del poema ‘A Trip Through the Mind Jail’ en el cual se reconstruyen los barrios chicanos por los cuales pasó Salinas. En este viaje a través de sus memorias, Salinas reivindica las vidas de su gente y las luchas de sus camaradas.

Para acompañar este estudio textual, presento un recuento detallado de la crítica y recepción de este poema. En la cuarta parte de este trabajo, titulada “Traigo riña con ciertos académicos”, repaso cronológicamente los artículos y ensayos que se han dedicado a estudiar este poema. Estos trabajos interpretativos hacen hincapié en escritos previos para desgranar los elementos biográficos, históricos y culturales que este poema presenta. Cada texto interpretativo aporta a la lectura crítica de Salinas: desde trabajos comparativos globales e históricos que relacionan a Salinas con figuras como Dante y críticas que contextualizan este poema dentro del entorno literario chicano hasta trabajos que estudian la relación entre la poesía y los tatuajes de Salinas.

La historia textual y la historia de la crítica y recepción de este poema se complementan para formar una red textual e interpretativa que canoniza a Salinas y afirma su legado como la voz ejemplar de la poesía carcelaria chicana. El título de este capítulo viene de una presentación

que Salinas dio antes de recitar sus poemas en el Festival Flor y Canto en 1972. Su riña se refiere a la commodificación y mercantilización de las artes carcelarias por parte de académicos que no necesariamente se solidarizan con la lucha insurgente de los presos y sus demandas emancipadoras. Esta riña es un llamado de atención para que el estudio de Salinas responda con un compromiso partidario y no le saque provecho a su obra sin responder de manera solidaria.

En la quinta y concluyente parte de este trabajo, titulada “Y le peleamos la causa al gringo”, respondo a este llamado de atención para aportar mi propia contribución a las lecturas de ‘A Trip Through the Mind Jail’. Tomando en cuenta los silencios de críticos previos y notando los espacios multimedia que este poema abre, vuelvo a la primera iteración para hacer explícita la importancia de esta publicación al ser un texto ante todo colectivo y propagandístico. En los libros que han publicado este poema y en los trabajos críticos que lo han analizado, se minimiza la relación entre el poema y el periódico en el cual aparece. Mediante un estudio holístico de su iconografía mexicana, su manifiesto bilingüe y las estrofas gráficas que el poema incluye, argumento que al minimizarse estos elementos se desatiende el contexto insurgente y subversivo del que surgió.

La estrofas gráficas que menciono son tatuajes y grafiti que Salinas incluye en su poema. Estos elementos multimedia abren una dialéctica que acapara el texto literario, el cuerpo tatuado del poeta y el grafiti de su juventud. Esta complejidad artística no ha recibido su merecido estudio; en este capítulo hago explícitas esas importantes relaciones para demostrar que ‘A Trip’ fue un texto fugitivo que representa las ideologías abolicionistas de Salinas. Desde esta perspectiva partidaria y politizada, la obra de Salinas invita a la complicidad antiautoritaria y no simplemente el mero consumo pasivo de su arte. Como indica el título de este capítulo, a su vez versos tomados del poema ‘Homenaje al Pachuco’ de 1973, la poesía era vista por Salinas como

un arma de contestación y de reivindicación. Las contestaciones ante la violencia carcelaria siguen en pie de lucha, por eso es vital reivindicar esta lucha desde la crítica partidaria.

La sexta parte de este trabajo incluye el archivo digital de esta tesis como apéndice. En el verano del 2019 tuve la oportunidad de viajar a la Universidad de Stanford en Palo Alto, California para explorar e investigar el archivo que guarda los materiales inéditos de Salinas. Los documentos de archivo que pude fotografiar hacen parte de mi proyecto de humanidades digitales que he estado curando en esta página web: [Literary Histories & Digital Humanities: The Arts & Politics of Raúl Salinas](#). Al leer esta tesis habrá enlaces que lleven a esta página y a los documentos citados pero también incluyo estos documentos en el apéndice para evitar que se pierdan esas imágenes.

“También pajarillos presos tienen el derecho de vivir”

Presentación

En esta primera parte de la historia literaria de Raúl Salinas (1934-2008) narro su infancia y juventud en el marco de su educación familiar y sus influencias culturales. Salinas nació en una familia para la cual las tradiciones orales y el folklore mexicano y tejano hacían parte de su contexto cotidiano. En este contexto matriarcal el joven Salinas aprendió a ser bilingüe, a apreciar la música y la poesía y a participar en la transmisión oral del folklore mediante la creación y divulgación de los corridos. La educación que recibió en su juventud influenciará su poética de manera profunda y duradera.

Esta parte de su historia literaria, que lidia con su juventud y su contexto familiar, se presenta cronológicamente. En primera instancia narro la (pre)historia literaria de su familia mediante ‘El corrido de Marcos Rodríguez’. Este corrido nos remonta a 1913 y los conflictos del abuelo de Salinas. La reconstrucción de este corrido, basado en la historia oral de la familia, sirve como antecedente para entender el impacto que tuvieron estas influencias en su poética. La otra influencia notable en su poética temprana es el jazz. En su adolescencia Salinas se enamoró de esta música que escuchaba en los bares y clubes de Austin, Tejas. Los primeros poemas que escribió, entre 1957 y 1959, beben abiertamente del corrido y su educación matriarcal y del jazz y su contexto cultural juvenil. Estos primeros poemas, escritos en prisión, también dan voz al abandono social y la violencia racial que los chicanos han sufrido y resistido.

Este primer periodo carcelario llega a su fin en 1959. Esta fecha también concluyó la primera explosión de producción poética que nos deja 10 poemas. Para contextualizar esta primera parte, presento un estudio histórico y literario que sienta las bases para entender los procesos históricos y las tradiciones folclóricas que influyen la vida y obra de Salinas. Con la

reconstrucción del corrido familiar, la presentación de su juventud y la contextualización histórica y literaria de sus influencias, abro esta historia literaria que tiene como eje central los poemas de este prolífico intelectual, escritor y revolucionario chicano.

1913 – 1934: ‘El corrido de Marcos Rodríguez’, historias, memorias y legados

La historia literaria del poeta y revolucionario chicano Raúl Salinas comienza en 1913, es decir, 21 años antes de que él naciera en la ciudad tejana de San Antonio el 17 de marzo de 1934. Su familia, de ascendencia indígena y clase trabajadora, pasaba de generación a generación un corrido que narraba la vida del patriarca de la familia y el abuelo de Salinas, Marcos Rodríguez. Este corrido se convierte en un poema al ser publicado por primera vez en las memorias póstumas de Salinas del 2018, *Memoir of Un Ser Humano: The Life and Times de raúlsalinas*.

En su introducción a las memorias, el editor Louis G. Mendoza, explica que en la primera sección del libro, donde se presenta ‘El Corrido de Marcos Rodríguez’, se compilan perfiles breves basados en las conversaciones que Salinas sostuvo con su familia y las memorias que él procuraba apuntar para la posteridad (12). Estos breves perfiles, recuerdos y conversaciones brindan datos informativos, aunque a veces contradictorios, sobre la vida y muerte de Marcos Rodríguez. La meta de Salinas era (re)construir este corrido basado en las historias orales de su familia para publicar lo que varias generaciones llevaban transmitiendo oralmente. La iteración que se publica en las memorias del 2018 es un poema colectivo que Salinas editó basado en múltiples iteraciones orales que su familia compartía y transmitía. Este poema colectivo es el producto de múltiples voces creadoras que Salinas editó y compiló, agregando su propia voz y contribución.

La información relacionada a este corrido se puede reconstruir a base de tres conversaciones que Salinas tiene con sus tías. Estas tres breves viñetas (‘Pláticas con Pepa’,

‘Plática con Tía Nene’ y ‘Conversando con Tía Carmen’) le dan contexto al corrido e indican la importancia que siempre ha tenido la oralidad, la escritura y la memoria para los Salinas. Copio aquí en su totalidad ‘El Corrido de Marcos Rodríguez’ para reflexionar sobre el proceso colectivo de editar este poema familiar y elaborar cómo esta obra colectiva sirve como punto de partida para esta historia literaria.¹

Aunque fuese contestatario, reivindicativo y solidario con la comunidad mexicana, el corrido tiene una larga historia sexista. Generalmente, era recitado por el patriarca de la familia para socializar a sus hijos y transmitirles su ideología, sus valores y sus tradiciones. Las mujeres podían recitar corridos pero en la privacidad del hogar; en general, esta tradición oral era cosa de hombres: canalizaba las luchas sociales y políticas de los mexicanos mediante la figura masculina heroica para perpetuar valores sexistas (Saldívar 38-9). Por tal razón es importante notar que en el ámbito de los Salinas y Rodríguez, son las mujeres que mantienen esta tradición oral. Como veremos, ‘El Corrido de Marcos Rodríguez’ no es una alabanza a una figura masculina heroica que lucha en contra de injusticias sociales y políticas. Dentro del matriarcado de los Salinas y Rodríguez, el corrido es usado para la transmisión de historias familiares honestas y el uso de la rima y el ritmo con fines creativos más que para la perpetuación

¹ El corrido tiene una historia larga y compleja. Véase el libro *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry* (1992) de José Limón. Limón detalla la evolución e importancia del corrido en México y en la comunidad chicana. En general, se acepta que el corrido se popularizó a fines del siglo XIX y comienzos del XX. La Revolución mexicana (1910-1920) vio un auge en su producción y aprecio. Aunque el corrido aquí citado aparece como poema, el corrido emana de una tradición oral y es usualmente cantando. Generalmente se acepta que el corrido tiene sus orígenes en el estado del suroeste mexicano de Michoacán. La voz más autoritativa que presenta una opinión divergente a esta aceptación general es la de Américo Paredes en su libro *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and its Hero* (1958). Paredes argumenta que el corrido tiene sus orígenes en el sur de Tejas. Históricamente, el corrido se remonta a los romances españoles que llegaron a las Américas con la Conquista. Con los años el corrido evolucionó, perdió algunos aspectos propios del romance y desarrolló su estética como voz testimonial de los conflictos sociales de una comunidad particular. Los corridos, en su gran mayoría, responden a conflictos sociales. La guerra de independencia (1810-1821), la guerra con EEUU (1848) y la Revolución mexicana fueron los eventos históricos que más propulsaron la cristalización estética del corrido como expresión artística propia de México y la zona fronteriza (Limón 18-9).

ideológica. Este legado lo veremos en los primeros poemas de Salinas que beben de esta tradición artística pues lo que él rescata es la lírica y la musicalidad del corrido.

El corrido de Marcos Rodríguez
08/18/'82

El día 21 de noviembre
de mil novecientos trece (1913)
ha muerta [sic] Natividad
porque ya su signo era ese.

Saliendo yo de mi casa
ya con malas intenciones
allí me encontré a Moreno
y me dijo malas razones.

Ya no le pude aguantar
porque yo andaba tomado
eché mano de mi pistol
y allí lo dejé tirado.

Francisca Gandara [sic] dice:
“Lo mataron, pobrecito.”

Vuela, vuela, palomita
si no estas [sic] muy fatigada
anda lleva estos versitos
para Matías Estrada (17).

El poema está fechado agosto 18 de 1982, la misma fecha de la viñeta ‘Plática con Tía Nene’. Las otras dos viñetas, ‘Pláticas con Pepa’ y ‘Conversando con Tía Carmen’ no llevan fecha pero probablemente son contemporáneas. Las memorias no indican si estas viñetas son las notas de una conversación, la transcripción de una grabación o las memorias de Salinas puestas sobre papel.² Lo que más llama la atención en ‘Pláticas con Tía Nene’ es que ella afirmó que a

² Las tres viñetas son cortas, la más larga es de media página, y dan la impresión de ser bosquejos parciales de conversaciones más largas. Aunque pueden ser confusas y presentar información incompleta, estas viñetas cristalizan las voces de la familia. En estas voces escuchamos la particularidad lingüística de esta comunidad, su manejo híbrido del inglés y el español y su arraigo a la tierra. En las tres viñetas se le brinda particular importancia a nombrar los barrios, los pueblos, los ranchos y las ciudades en que vivieron y murieron los Salinas y Rodríguez.

Marcos Rodríguez lo colgaron, aunque ella no sabía por qué (19). Si se lee el poema y esta viñeta de manera intertextual, se puede asumir que Marcos Rodríguez murió colgado por haber matado a tiros a un señor llamado Moreno que lo había ofendido (“allí me encontré a Moreno/y me dijo malas razones [...] eché mano de mi pistol/y allí lo dejé tirado”).

En la viñeta sin fecha ‘Pláticas con Pepa’ se confirma que Marcos Rodríguez murió en 1918, cinco años después del asesinato de Moreno (16). La tía Pepa no indica cómo murió el abuelo pero sí afirma que en los años 30 su hermana, Mane, escribió un corrido. Podemos asumir que Pepa se refiere a una primera iteración del corrido de Marcos Rodríguez. La indicación que para los años 30 se escribió este corrido es de gran valor pues indica que este corrido ya se transmitía de manera oral entre los miembros de la familia.

En la viñeta ‘Conversando con Tía Carmen’ se corrobora la fecha de muerte de Marcos Rodríguez: siete de octubre de 1918, confirmando el testimonio de Pepa (20). Pero Carmen narra unos eventos divergentes. Ella afirma que “cuando papá murió [...] Lo trajeron de Abelin [sic] muy grave ‘con la influenza’”(20). Nótese que ‘con la influenza’ va en comillas como si esto fuese un eufemismo para no mencionar las circunstancias reales que llevaron a la muerte de Marcos Rodríguez. Aunque Carmen no aclara la supuesta enfermedad o la causa de muerte de Marcos Rodríguez, sí confirma el drama central del corrido; ella enfatiza que “en 1913 papá mató a un hombre en un bautizo”(20).

‘El Corrido de Marcos Rodríguez’, está fechado 1982 y se publicó en el 2018. Pero el relato que narra nos remonta al 21 de enero de 1913 cuando el abuelo de Salinas, en una borrachera y con “malas intenciones”, se sintió ofendido por algo que le dijo el señor Moreno y lo mató a tiros. Don Marcos murió cinco años después, el siete de octubre de 1918, colgado por causa del asesinato o por “la influenza”. Las viñetas que contextualizan este corrido indican

además las repercusiones familiares que tuvo la muerte de Marcos Rodríguez. La tía Nene decía que después de su muerte “a veces se metían en problemas sus hermanos. Se iban por El Paso o por Oklahoma y se iban para el otro lado. Mi tío Chino es lo que hacía. A los dos les tiraron, a él y a mi tío Abraham [...] Algunos están enterrados aquí en Montopolis (San José)” (19).

A los tíos Chino y Abraham eventualmente “les tiraron”; es decir les dispararon pero no queda claro si mortalmente. Ambos tíos fueron enterrados en el cementerio San José que queda en Montopolis, hoy un barrio al sureste de Austin. Si el destino de los hombres Salinas fue trágico y mortal, el de las mujeres fue igual de traumático y llevó a la pobreza. La tía Pepa relataba que tras la muerte de don Marcos la familia se vio necesitada de mudarse, constantemente buscando trabajo y escapando la pobreza (16). Pepa menciona que la familia quedó dispersada en pueblos, ranchos y ciudades de todo el estado: Anson y Abelin en el noroeste, Govalle y Garfield en el centro y Piedras Negras en Coahuila, México.

Despojo, dispersión, violencia y pobreza son algunos de los traumas que contextualizan las vidas de esta familia. Pero también queda claro que mantenían viva su historia mediante la tradición oral, el corrido y la poesía. ‘El Corrido de Marcos Rodríguez’ y las viñetas que lo acompañan dejan un legado histórico y literario que nos brinda un vistazo a las vidas de las comunidades chicanas de Tejas. Además, esta biografía literaria familiar nos brinda un punto de entrada para estudiar la enorme obra de Salinas que, como veremos, está profundamente influenciada por estas prácticas culturales y tradiciones familiares.

El legado matriarcal, la oralidad, la musicalidad, la necesidad de narrar la historia y el amor por el arte serán bases fundamentales sobre las cuales Salinas construirá una voz poética polifónica, revolucionaria y hemisférica. Esta (pre)historia literaria basada en la (re)construcción de ‘El Corrido de Marcos Rodríguez’, contextualiza el ámbito familiar y cultural en el que nació

Raúl Salinas en 1934: un pequeño mundo que vibraba con poemas y esperaba la contribución de quién será su máximo exponente.

1934 -1940: De San Antonio a Austin, la infancia de Raúl Salinas

Raúl Salinas nació en San Antonio el 17 de marzo de 1934. Su madre Francisca ‘Kika’ Rodríguez, nacida en 1917, fue abandonada por el padre de Salinas (el nombre de este nunca se menciona) a los pocos años de su nacimiento. Francisca y Raúl vivían en un barrio empobrecido y abandonado en el sector negro de San Antonio. Ella trabajaba de lavandera, igual que sus hermanas, hasta que decidió mudarse y buscar un mejor futuro en Austin, la capital del estado. Los dos llegaron a la capital en 1937 o 1938 donde se instalaron en la calle Gregory en una casa decrepita, pequeña y con goteras. Como en San Antonio, este barrio de clase trabajadora era de gente negra y mexicana. Por tal razón, era una rareza que el vecino de enfrente fuese un hombre blanco. Este señor, Samuel Hill, que trabajaba en la licorera del barrio se casó con la madre de Salinas y se convirtió en su padrastro (*Memoir* 21-2).

Al casarse Francisca Rodríguez cambió de nombre. Frances Hill y su nueva familia se mudaron a una casa pequeña en la calle San Marcos. Allí Salinas tenía su propio cuarto con su propia cama. En 1940, a los 6 años, Salinas vivía en Austin y comenzaba la primaria en la escuela parroquial del barrio. De niño pasaba mucho tiempo en casa de su abuela, Gabriela Rodríguez, quien le inculcó desde pequeño el aprecio por los corridos de la Revolución mexicana y las baladas fronterizas de los chicanos. En la escuela parroquial aprendió a amar la música, hacía parte del coro y le fascinaban los himnos en latín que cantaban los curas. Escribiendo sus memorias años después, Salinas recuerda su escuela y su abuela con cariño y comenta: estos fueron entonces los años formativos de lo que llegará mucho más tarde (22-6).³

³ “These then, were the formative years of what was to come much later” (26).

Lo que llegará más tarde son 3 poemarios, 2 álbumes musicales, un libro de entrevistas y artículos, incontables lecturas públicas, las memorias ya citadas, un archivo académico y la fundación de un centro cultural en su ciudad natal.⁴ Obviamente esos “años formativos” dejaron una profunda impresión en lo que será la voz poética de Salinas. Un breve ejemplo servirá para constatar estos legados y presentar el horizonte poético sobre el cual se desarrolla esta historia literaria.

2000: LOS MANY MUNDOS del corrido: familia, poesía y política

En el año 2000, Salinas lanzó un álbum musical titulado *LOS MANY MUNDOS de raúlsalinas: un poetic jazz viaje con friends*. De las 13 pistas, 12 son poemas previamente publicados que se recitan con el acompañamiento de un trio instrumental de jazz. La primera pista se titula ‘Intro’ y es la única que no lleva acompañamiento musical. Salinas recita con fuerza este breve corrido:

Sobre cuestiones políticas
mi mamá me dijo: “No mijito
Cuando llegue a Chiapas
dígales que es Salinas
pero de familias finas
no de las narcoasesinas”

⁴ Los tres poemarios son: *Un Trip Through the Mind Jail y otras Excursions: Poems by raúlsalinas*. San Francisco: Editorial Pocho-Ché, 1980. Este poemario se vuelve a publicar en 1999 por Arte Público Press de Houston. *East of the Freeway: Reflections de Mi Pueblo: Poems*. Austin: Red Salmon Press, 1995. *Indio Trails: A Xicano Odyssey Through Indian Country*. San Antonio: Wings Press, 2007.

Los dos álbumes son: *Los Many Mundos of raúlsalinas: Un Poetic Jazz Viaje con Friends*. Calaca Press/Red Salmon Press, 2000. *Beyond the BEATen Path*. Austin: Red Salmon Press, 2002.

El libro de entrevistas y artículos es: *raúlsalinas and the Jail Machine: My Weapon is My Pen: Selected Writings*. Editado por Louis G. Mendoza. Austin: U. Of Texas Press, 2006.

Algunas lecturas públicas se pueden ver en esta página web: [Performances and Interviews](#)

Las memorias son: *Memoir of Un Ser Humano The Life and Times de raúlsalinas*. Austin: Red Salmon Arts, 2018.

El archivo académico se encuentra en: Raúl Salinas Papers, 1957-2008. M0774, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford CA.

El centro cultural se llama: Red Salmon Press & Casa de Resistencia Books, queda en la 2000 Thrasher Ln. Austin, TX 78741.

Salinas incluye directamente la voz de su madre para afirmar su solidaridad con los Zapatistas en Chiapas y rechazar la violencia estatal ejemplificada por la poderosa y corrupta familia Salinas de Gortari.⁵ Este breve corrido nos recuerda a ‘El Corrido de Marcos Rodríguez’ con su oralidad, musicalidad, ritmo y rima. Ambos corridos usan lo colectivo pero de maneras diferentes. ‘El Corrido de Marcos Rodríguez’ fue construido colectivamente al pasar oralmente de generación a generación (al parecer sólo por las mujeres) y eventualmente ser editado por Salinas como poema. Esta ‘Intro’ es un corrido unívoco que transmite un mensaje colectivo: la familia Salinas toma partido, se solidariza con la lucha indígena y rechaza la violencia del Estado. La importancia de la educación matriarcal que Salinas recibió por parte de su abuela, sus tías y su madre se ve reflejada en el uso del corrido en español. La importancia de la solidaridad se ve en la autorización política que transmite la voz materna.

1940 – 1956: La juventud de Salinas y sus primeras influencias

Al vivir e interactuar con comunidades negras y mexicanas, Salinas estuvo influenciado por la música más popular del momento: el jazz. Sus primas mayores escuchaban y bailaban al compás de esta música juvenil.⁶ Salinas recuerda específicamente que el jazz de Duke Ellington (1899 – 1974) lo impactó profundamente. La influencia del jazz en su obra poética es

⁵ Carlos Salinas de Gortari fue presidente mexicano de 1988 a 1994. Durante este periodo se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1990 (TLCAN; mejor conocido como NAFTA), comenzó la rebelión indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) de 1994 y fue asesinado el candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, también en el 94. El hermano del presidente, Raúl Salinas de Gortari, estuvo preso desde 1995 hasta 2005, acusado de corrupción, narcotráfico y asesinato, entre otros crímenes. Los Salinas de Gortari, con sus escándalos de corrupción y conexión al narcotráfico, contrastan claramente con los Salinas de Austin que son de clase trabajadora y apoyan los movimientos indígenas de insurrección.

⁶ “Secondly, there were a group of girls, my cousins, who were already dancing to the top bands of the day, and buying all the latest hit records. It seems that every time my mother and I visited these relatives, the girls would be dancing to the record player. On one particular occasion, I went into the room where the girls happened to be dancing. The record being played was Duke Ellington’s ‘Don’t Get Around Much Anymore,’ with Al Hibbler doing vocals [...] I was so enthused with this record, that its lasting effect was to play an important role in my taste of music for years to come” (27).

significativa. Algunos de sus poemas llevan instrucciones para ser recitados con instrumentación. Como hemos visto, el álbum musical que lanzó en el 2000 bebe abiertamente de esta tradición artística negra. También es importante notar que en los años 60, cuando estaba en la prisión de Leavenworth en Kansas, escribió múltiples artículos sobre el jazz; la influencia del jazz en la poesía de Salinas se discutirá detalladamente más adelante (27).

El jazz tejano emana de la cercana relación entre mexicanos y gente negra que vivían en ciudades como San Antonio, Houston y Corpus Cristi. Corpus Cristi es de particular importancia en esta historia musical tejana multicultural pues es ahí donde El *Texas Jazz Festival* debutó en 1961. La idea de organizar este festival fue desarrollada por Joe Gallardo, Charles Vettters, Sal Pedraza y Raúl Cuesta, estudiantes de música en el Del Mar College. Ellos comenzaron a dar conciertos en Corpus Cristi y a fomentar el jazz; con ayuda de la universidad lograron establecer la *Texas Jazz Festival Society* para organizar el festival anualmente (San Miguel, 10-1).

El jazz es un estilo de música negra que nació del blues, el ragtime y la música cristiana. De manera similar, la música tejana es una mezcla de estilos musicales mexicanos como las rancheras y estilos estadounidenses como el rock, el country y el swing. El sur de Tejas y Corpus Cristi específicamente, ha sido un lugar de intercambio cultural y mezclas musicales. Guadalupe San Miguel argumenta que la diversidad étnica de la población del sur de Tejas y sus tradiciones musicales híbridas crearon las circunstancias para que los mexicanos apreciaran el jazz y lo fomentaran de manera apasionada (9).

Los mexicanos del sur de Tejas siempre han estado influenciados por una diversidad de estilos musicales y el jazz ha sido un importante aspecto de este repertorio musical. Es más, los mexicanos de Corpus Cristi jugaron un papel activo en el desarrollo del jazz tejano, no sólo en la creación del *Texas Jazz Festival*, sino también en introducir un jazz tejano con toques mexicanos

y latinoamericanos. San Miguel explica que esta historia cultural y musical no es muy conocida pero es importante para ubicar a músicos mexicanos en el génesis del jazz tejano y en el fomento de instituciones que lo mantendrán vivo por décadas (19).

Salinas estaba ya en su ciclo de reincidencia carcelaria para cuando este festival de jazz se organizó en 1961 en Corpus Cristi. Pero con el artículo de San Miguel podemos contextualizar la juventud de Salinas y sus primas y ver claramente cómo las interacciones urbanas entre mexicanos y gente negra estaban ancladas en el intercambio cultural y el aprecio musical. Los mismos espacios urbanos que San Miguel menciona como epicentros del jazz tejano (San Antonio, Houston, Corpus Cristi) son las ciudades donde vivían los Salinas. En estos centros urbanos, donde se encontraban los clubes de jazz, Salinas se enamoró del jazz y encontró su primer grupo de amigos cercanos.

La Loma, en Austin, es la vecindad con la cual más se identifica y donde formó su primer grupo de amistades (Salinas, *Jail Machine* 312). Desde muy joven se asociaba con adolescentes mayores que él. Con ellos se escapaba de la escuela para ir a escuchar música y bailar en los restaurantes aledaños. En este entorno juvenil comenzó a tomar alcohol y consumir drogas. Hay una fuerte relación en su juventud entre el amor por la música y el desarrollo de sus adicciones. Entre más clubes de jazz conocía más tomaba y fumaba con sus amigos (Salinas, *Memoir* 29).⁷

Salinas explica que siempre fue buen estudiante y que se le consideraba un joven inteligente. Pero las condiciones de pobreza y su entorno social lo llevaron a la vida de la calle.

⁷ "I firmly believe that it is quite just, to state at this time, that being a part of this environment, it was only natural for me to fall prey to one of the many sordid vices which seem to flourish so abundantly in certain sections of the city. I started smoking marijuana. I also acquired the terminology used by the set in which I was now traveling. Everything was alright. In fact, I was enjoying myself immensely. So what if I was a youngster leading a wild and hectic nightclub life? I was pretty successful at keeping up with much older and more experienced inhabitants of these nitespots [sic]. I couldn't care less about what anyone had to say about my behavior"(29).

Salinas narra que a los 15 años se convirtió en un “discípulo del bajo mundo” de Austin. En este bajo mundo conoció a trabajadoras sexuales, tuvo sus primeros encuentros íntimos y se adentró en el mundo de las drogas y el alcohol (33).⁸ Es importante matizar que esta vida en el bajo mundo de Austin no es exclusivamente negativa. Allí también estableció comunidad y creció como persona y como artista. Entre los doce o trece años se tatuó por primera vez y como veremos, el tatuaje y el grafiti serán elementos claves en el desarrollo de su sistema simbólico, poético y artístico (Salinas, *Jail Machine* 307).

A los 17 años abandonó el bachillerato en Tejas. Al parecer, Salinas participó en el robo de una tienda y por consecuencia había sido acusado de un delito juvenil. Para evitar procesos penales se fugó y llegó a Plainview, Tejas donde tenía familia. Allí trabajó en ranchos y campos de alfalfa y papas recolectando la siembra (*Memoir* 43). Este trabajo lo mantuvo por algunos meses antes de unirse a las caravanas laborales que viajaban a California para trabajar en los campos y las granjas. En esta migración masiva Salinas conoció a familias trabajadoras de todo el suroeste y vio la opresión laboral de su pueblo: él describe la industria agrícola de California como campos de concentración (41-2).⁹

A los 18 años Salinas trabajaba en los campos pero también continuaba su vida de vicio y fiesta. En los bares del barrio chino de San Francisco probó por primera vez la heroína; esta droga lo seguiría por varios años y algunos de sus poemas lidian con el impacto que esta

⁸ “It was my inauguration, or as Larry said, my indoctrination into the world of drugs, bop, women and the underworld of Austin. It was my introduction to a life of pleasure, an addiction to feeling good, a love for listening to cool music, and to a criminal world where I became a disciple of the fast life in as many ways as possible” (33).

⁹ “Some of these migrant labor camps are so close to being concentration camps that if a person has never been a fruit tramp, they’d find it almost incredible that such conditions exist” (41-2).

adicción tuvo sobre su vida (48).¹⁰ En 1953, con 19 años, se casó por primera vez con su novia, Carmen, que había conocido en el bachillerato de Austin. Ella también trabajaba en las caravanas migrantes. Al año de casarse nació su primer hijo, Rick. Carmen y él vendían drogas en Los Ángeles para sobrevivir y poder sostener su vida de fiesta. En 1957 entró por primera vez a la cárcel por venta de marihuana. Al salir de la cárcel en 1959 volvió a vivir con Carmen y su hijo. Al tener antecedentes penales le fue muy difícil conseguir trabajo y por tal razón continuó en el negocio de la droga. Su matrimonio con Carmen llegó a su fin en 1965 después de otro periodo de estar encarcelado. Al salir de la prisión el matrimonio se desmoronó y nunca volvió a hablar con Carmen (59).

Entre 1957 y 1972 Salinas estuvo en un ciclo de reincidencia carcelaria en múltiples prisiones. Como gran parte de la población carcelaria de este país, hoy y en los años 60, los ‘crímenes’ cometidos son dudosos. Salinas fue condenado por un sistema profundamente racista por participar en economías alternativas y marginales pues la sociedad no le brindaba a su comunidad las herramientas educativas y laborales para salir adelante. Salinas sufrió largas condenas por vender marihuana; hoy la venta de marihuana es una industria multimillonaria mientras que millones de víctimas de la supuesta ‘guerra contra las drogas’ siguen encarceladas injustamente. En sus años de prisión, con pocas opciones para distraerse o entretenerse, comenzó a escribir extensamente y leer las antologías de literatura británica y americana a las que tenía

¹⁰ “ I started shooting dope in the late summer of my 18th birthday. I had been following my girlfriend, whose family was following the migrant stream, all up and down the Santa Clara, Salinas valleys of fertile California fields” (48). Poemas como ‘DOS por UNO’ (1964), ‘Meth-odically Speaking’ (1969) y ‘El Tecato’ (1969) lidian con la drogadicción y sus consecuencias. También es de notar que en 1964 Salinas publicó un artículo en el periódico *The Beaumont Enterprise* titulado ‘The Drug Addict’, su primer escrito publicado por fuera de la prisión. Este artículo se incluye en las memorias de Salinas (*Memoir* 79).

acceso. Es en la prisión donde comenzó su trayectoria literaria que lo llevará a ser un poeta prolífico y un revolucionario comprometido.

1957 – 1959: los primeros años de prisión y su explosión poética

En 1957, a los 23 años, Salinas fue condenado por una corte en Los Ángeles, California a 2 años y 8 meses en la prisión estatal Soledad por posesión y venta de marihuana. Los presos de Soledad se referían a esta prisión como ‘la escuela de gladiadores’ por la brutalidad y el sadismo de los guardias y la energía ansiosa que se sentía entre los presos más jóvenes. Es en esta prisión que comenzó a escribir sus primeros poemas que articulaban sus preocupaciones con sobrevivir (65).¹¹ De este primer periodo carcelario se publicarán 10 poemas en su primer poemario *Un Trip through the Mind Jail* de 1980. El primero, ‘Poema Pa’ Mi Cell-Partner’, fechado 15 de noviembre de 1958, utiliza la rima, el ritmo y la musicalidad de los corridos que su familia compartía para expresar el terror y la tristeza del encarcelamiento, pero también la esperanza de ser libre algún día. La primera estrofa de este primer poema nos lleva a la celda del preso (Salinas, *Un Trip* 27-8):

En aquel abismo
tan profundo y negro,
donde han caído nuestras almas;
siempre entra un rayo de luz.

La luz que entra a la oscura celda opera como metáfora de esperanza y libertad. Esta metáfora esperanzadora se convierte, un par de estrofas después, en un sistema simbólico en el cual la prisión es presentada como una pajarera. En esta pajarera los presos son representados como pollos mecanizados y pavos reales sin alas y los guardias como águilas. En ambas metáforas, la voz poética busca la elevación para escapar la prisión.

¹¹ “it was at the ‘Gladiator School’, as Soledad was appropriately termed, where my first attempts at writing begin. In these earliest poems, I was pre-occupied with survival on the streets” (65).

El tratar de derrotar
esta inmensa pajarera ('que contiene aves de distintas
variedades')
con pura fuerza física, es (ahorita) un poco
imposible. Sólo queda una esperanza.

[...]

El águila que nos tiene
así...así,
como pollos mecanizados
llenos de dolor;
no tiene el poder
verdadero de arrestar
la mente superior.

Un día las alas le cortaron
a un pobre pavo real
en su corazón había tristeza
por no poder volar.

Este primer poema aun no expresa el refinamiento lírico, la originalidad poética y el

vanguardismo de su obra madura pero sí nos indica que el lenguaje poético será usando como
una herramienta para la transformación personal y como arma de contestación ante la opresión.

En estos versos vemos la esperanza personal como herramienta para la supervivencia:

Pero el día glorioso se acerca
en qu'el pavo (otra vez) irá a volar,
espero qu'esta ave si [sic] escoja
el mejor camino para navegar.

El poema concluye pasando de lo individual a lo colectivo. De manera breve, Salinas expresa
que los presos forman lazos duraderos que se mantienen después de que algunos salgan en
libertad y que estas relaciones les sirven como inspiración a los que aun están presos:

Al ascender el cielo azul
(lejos de este lugar)
sábelo que has cumplido una misión
en haber dejado mentes
llenas de inspiración.

En la creación de una comunidad poética carcelaria está la posibilidad de compartir experiencias e inspirar la creatividad en otras mentes encarceladas. A través de la comunidad que se crea con la producción y la circulación de la poesía, los presos pueden afirmar su dignidad y demandar que se les respete su humanidad. De nuevo el tropo de la elevación se usa para expresar la esperanza de salir en libertad. Los pájaros que se han librado de la pajarera carcelaria vuelven al cielo azul y los que siguen presos mantienen viva la esperanza mediante la inspiración de los que salen libres.

La estrofa con que se cierra el poema es un mensaje colectivo y reivindicativo que se acerca a las contestaciones que ejemplificarán su obra más desarrollada:

Con ésta ya me despido
nomás como queriendo decir
que también pajarillos presos
tienen el derecho de vivir.

11:15:'58
E-Wing – SOLEDAD

My first poem

Esta última estrofa es la más lírica y política del poema. Además, es la que más se acerca a la economía expresiva del corrido: mediante la rima y el ritmo se transmite un mensaje político y metafórico de añoranza, esperanza y libertad. Este primer poema, como casi la mayoría de sus versos futuros, concluye con la fecha y el lugar de su redacción: noviembre 15 de 1958 en el ala este de la prisión Soledad. Aunque el poema está escrito en español y sigue las tradiciones del corrido, el título se expresa de manera bilingüe. Muchos poemas llevarán títulos bilingües y el lugar y fecha de redacción pero no necesariamente siguiendo patrones establecidos. Nótese también la similitud entre esta estrofa y los versos concluyentes de 'El Corrido de Marcos Rodríguez':

Vuela, vuela, palomita
si no estas [sic] muy fatigada
anda lleva estos versitos
para Matías Estrada.

Si leemos el corrido y este primer poema juntos notamos la influencia del corrido en la inspiración poética de Salinas. No hay la suficiente evidencia para afirmar que Salinas tuviera en mente este corrido al escribir su primer poema, pero sí se puede afirmar que la oralidad y la musicalidad fueron elementos constitutivos de su poética. Estos elementos constitutivos emanan de la educación matriarcal que recibió de pequeño y las tradiciones orales que hereda de su comunidad tejana y chicana. Sin afirmar una genealogía poética, la imagen del ave voladora también indica una posible relación directa, o un eco metafórico, entre estas dos obras.

Donde sí podemos afirmar una conexión directa mediante la metáfora del ave es entre este primer poema y su segundo poema ‘Lamento’ fechado febrero 17 de 1959, tres meses después de ‘Poema Pa’ Mi Cell-Partner’. La metáfora del ave se mantiene pero de manera más abstracta; este segundo poema está escrito en inglés, una diferencia notable dado que el primer poema está escrito en un español tejano. Este regionalismo lo podemos escuchar en esta expresión propia de la voz mexicana y chicana: “Órale pavo, a preparar!” y en el uso del arcaísmo ‘haiga’ (“Quizás haiga una llama opaca”) que aún se puede escuchar en el habla de algunos mexicanos y chicanos.

‘Lamento’ es un poema experimental complejo. El título, que lleva un asterisco, remite a una nota al pie de página con estas instrucciones: este poema es un experimento sónico, debe ser leído de manera contra puntual con la letra de la canción ‘Night and Day’ de Cole Porter.¹² Cole Porter (1891 – 1964) fue un compositor americano que compuso ‘Night and Day’ en 1932 para el musical *Gay Divorce*. El poema va dedicado a otro músico, el jazzista Charles ‘Bird’

¹² “An experiment in sound, to be read contrapuntally with lyrics of Cole Porter’s ‘Night and Day’ interwoven” (29).

Parker (1920 – 1955) al que Salinas calificaba como un “genio musical”. La primera estrofa del poema no es de Salinas sino que cita la primera estrofa del poema ‘The Bobolink’ escrito por Edna St. Vincent Millay (1892 –1950) en 1928. Copio aquí este poema pues es altamente visual (*Un Trip* 29):

Lamento*

*to the memory of Charles “Bird” Parker
8/29/20 – 2/23/55
(musical genius & soother of early societal wounds)*

“Blackbird scudding
Under the rainy sky,
How wet your wings must be!
And your small head how sleek and cold with water.”
-Edna St. Vincent Millay

NIGHT AND DAY
“...you are the one,”

ON AN ENDLESS FLIGHT
FROM A MUSICAL JOURNEY INTO PERFECTION

“only you beneath the moon
and under the sun...”

A WEARY BIRD, TORMENTED

FROM WITHIN

SOUGHT REFUGE IN AN ALIEN WORLD.

No human ear was there to heed
his sad/plaintive/WAIL...
a
Golden
Voice
was
laid
to rest.

SOLEDAD /2/17/59

La inclusión de la estrofa de Millay se debe leer como una cita poética y no como un epígrafe:

“Blackbird scudding
Under the rainy sky,
How wet your wings must be!
And your small head how sleek and cold with water.”

Después de este *imitatio* poético Salinas incluye las letras de la canción de Cole Porter:

NIGHT AND DAY
“...*you are the one,*”

No es hasta la tercera estrofa que escuchamos la voz poética de Salinas:

ON AN ENDLESS FLIGHT
FROM A MUSICAL JOURNEY INTO PERFECTION

Que inmediatamente se contrasta de nuevo con las letras de Porter:

“only you beneath the moon
and under the sun...”

Este ‘llamar y responder’ entre Salinas y Porter concluye con la voz de Salinas:

A WEARY BIRD, TORMENTED

FROM WITHIN

SOUGHT REFUGE IN AN ALIEN WORLD.

No human ear was there to heed
his sad/plaintive/WAIL...
a
Golden
Voice
was
laid
to rest.

‘Lamento’ contrasta lingüísticamente con ‘Poema Pa’ Mi Cell-Partner’ pues este está escrito totalmente en inglés. También contrasta pues en vez de beber de la tradición oral del corrido, bebe del jazz, y su improvisación, que Salinas tanto amaba. Este poema experimental fue escrito y pensado para ser recitado con música aunque no parece haber una grabación o un video en que Salinas recite esta obra. Una conexión entre ‘Poema Pa’ Mi Cell-Partner’ y

‘Lamento’ está en el uso metafórico de las aves. En el primer poema la imagen del ave y los pájaros tiene una correspondencia directa con los guardias y los presos. En ‘Lamento’ esta imagen figurativa es más compleja. La cita de Millay indica un pájaro negro que está mojado, tiene frío y el volar se le dificulta pues el cielo está lluvioso. En la voz de Salinas, este pájaro negro está triste y atormentado; aquí el pájaro es el avatar de Salinas y los presos que ya hemos visto en el poema previo. Pero esta imagen indica un doble sentido. El apodo del músico de la dedicatoria Charles Parker, es *Bird* que significa pájaro. El poema opera, en un segundo plano, como una elegía póstuma para Parker pues su “voz dorada” recibe ritos funerarios al concluir el poema.

Como obra experimental es difícil desgranar las intenciones de Salinas. Pareciera que este poema comparte instrucciones para un recital multi-genérico que combina escritura creativa, canto, música y lecturas de otras obras. Este tipo de poética instructiva se repite en el poema ‘Jazz: a Nascence’ fechado 1964 y escrito en la prisión estatal Huntsville de Tejas, donde Salinas estuvo preso entre 1960 y 1965 (*Memoir* 65). ‘Jazz: a Nascence’ incluye instrucciones para que después de la tercera estrofa haya un coro y un solo. Además, la última estrofa explícitamente combina las imágenes aviarias, el *imitatio* a Millay y el jazz de sus primeras obras (*Un Trip* 43):

O’ JazzBird fluttering in the darkened sky,
the willows have shed their tears too long
does no one hear their mournful cry?

Estos dos poemas experimentales son los precursores para el ya mencionado álbum musical *LOS MANY MUNDOS de raúlrsalinas: un poetic jazz viaje con friends* del 2000 donde sí se despliegan la música, el canto y la poesía. Afortunadamente hay un video del 2006 en el cual Salinas recita la sexta pista de *LOS MUCHOS MUNDOS* [‘Bass in Yo Face’ con](#)

[acompañamiento musical](#), brindándonos una idea del tipo de *performance* que el joven Salinas tenía en mente.¹³

Volviendo a los poemas escritos en Soledad, hemos visto un poema en español que bebe de la tradición del corrido y un poema en inglés que se nutre del jazz y la improvisación. El poema ‘Quise (Casi-Soñar) Soneto’ fechado agosto 14 y 15 de 1959 es bilingüe y es su obra más emotiva y vulnerable de esta etapa de su vida. Este soneto augura la polifonía políglota de su poética más madura e indica cómo la poesía le sirvió para sobrevivir el aislamiento carcelario mediante la reflexión con fines terapéuticos. Este poema va dedicado a su padre al que casi no conoció (37):

Quise (Casi-Soñar) Soneto

*Pa’ mi jefe
(whom i hardly know)*

Quizás, some day when you are dead and gone
recordaré nights roaming empty streets, alone;
buscándote por los numerous bars
discovering years later i was just chasing stars.

Al encontrarnos in that distant land
quisistes embrace me, i offered my hand.
bien me recuerdo that night when we met,
eres un perfect stranger i’ll never forget.

We were perplexed by that tragic affair
as we sought to renew that which never was there.

SOLEDAD
8-(14/15)-59

¹³ ‘Poet Raúl R. Salinas in San Antonio’ Agosto 6 2006:
<https://www.youtube.com/watch?v=Cvir4iUjBNM&feature=youtu.be>

Este poema es una de las pocas obras que aluden a su padre. Las memorias mencionan que este abandonó a su madre cuando Salinas aun no cumplía los seis años. Ni sus memorias, ni sus múltiples entrevistas brindan información sobre esta figura paterna. Este soneto es entonces, al parecer, el único escrito en el cual Salinas, sin recriminarle el abandono, expresa la nostalgia y el vacío emocional que causó la pérdida de su padre. Menos de un año después de escribir su primer poema, se puede notar que la voz poética de Salinas ha madurado. En ‘Poema Pa’ Mi Cell-Partner’ las estrofas no fluyen con gracia y aunque la rima tiene destellos de ingenio, en general es forzada. Este soneto combina el bilingüismo y la rima de manera elegante y expresa una lírica delicada y detallada. Por ejemplo, el bilingüismo con que comienzan estos versos y la rima en inglés que los concluye acapara la musicalidad que es tan fundamental para Salinas sin sacrificar la vulnerabilidad y la emotividad que busca presentar:

Al encontrarnos in that distant land
quisistes embrace me, i offered my hand.
bien me recuerdo that night when we met,
eres un perfect stranger i'll never forget.

Los tres poemas que se han presentado presagian la destreza poética, la creatividad lingüística y la multiplicidad de influencias en el desarrollo artístico de Salinas. Estos elementos constitutivos evolucionarán con los años. Recordemos que estos poemas fueron escritos por Salinas entre los 23 y 25 años sin haberse graduado del bachillerato y sin formación formal en las artes. La fuerza de la educación matriarcal que recibió en su niñez y adolescencia operan como el trasfondo pedagógico de este joven autodidacta.

En estos poemas escritos en Soledad también vemos el tono burlón y juguetón que atraviesa toda su obra. Esto lo vemos en el poema visual ‘Emegence of a Poet (Self-realization)’ en el cual Salinas imita visualmente el proceso de orinar dese las alturas de un árbol (32). También vemos la temprana influencia de la poesía en español en el poema ‘A Glimpse of

Lore(ca)’ donde Salinas alaba la imagen del poeta granadino Federico García Lorca (1898-1936) (25-6).

Los poemas de Soledad también le permiten a Salinas dejar un testimonio del tipo de abusos que los guardias infligían sobre los presos. En ‘Declaration of a Free Soul’ y ‘(IN OTHER WORDS, i’d just as soon...)’ se detallan estas interacciones violentas y se presenta a los guardias como perros y ratones; un marcado contraste con la imágenes aviarias reservadas para los presos (30-8).

Esta primera explosión de producción poética llegó a su fin en diciembre de 1959 cuando Salinas salió libre de la prisión estatal Soledad. La libertad le duró poco tiempo pues en julio de 1960 vuelve a ser encarcelado, esta vez en la prisión estatal Huntsville de Tejas (*Memoir* 65). Allí retomó la poesía; en 1963 vuelve a escribir un poema, ‘Justification: A Discourse with Myself (después de otro shakedown)’, en el cual de nuevo testimonia la brutalidad de los guardias (*Un Trip* 39).

Literatura e historia: contextos fronterizos y corridos rebeldes

El historiador Paul Ortiz, en su libro *An African American and Latinx History of the United States* (2018), explica que para 1910 los EEUU ya era la nación con más poder industrial en el mundo. Este poderío, que promovía un crecimiento económico desenfrenado, estaba fundamentado en la inequidad social, el racismo, la opresión de clase, la supresión electoral y la represión laboral. Ortiz explica que los logros políticos conseguidos después de la Guerra Civil y la emancipación se vieron atacados y socavados por la reconfiguración del capitalismo racial que dependía de la explotación laboral de grupos minoritarios y marginados (120).

Tejas fue un estado esclavista hasta 1865. Desafortunadamente, la Reconstrucción tras la Guerra Civil y sus ideales democráticos, fueron esperanzas efímeras. Como explica el historiador

Arnoldo De León el racismo, la segregación y la violencia siguieron plagando a comunidades marginadas de Tejas (320). La institución que más violentaba a los mexicanos del sur y el este tejano eran los *Texas Rangers* (los cuerpos especiales de seguridad estatal). Esta entidad actuaba para mantener el poder de la sociedad blanca mediante la criminalización de poblaciones de color (320-1). Pero el terror racista no se limitaba a los *Rangers*. Los linchamientos, que se realizaban a nivel personal y comunitario, también hacían parte de la perpetuación de los códigos del *Jim Crow*. Los historiados William D. Carrigan y Clive Webb estiman que entre 1848 y 1928 se lincharon por lo menos 597 mexicanos; de estos al menos 282 fueron ejecutados en Tejas (Carrigan y Webb, 413 -5).

Ante esta violencia generalizada, De León explica que los tejanos buscaban su inclusión en la sociedad mediante la participación cívica y la resistencia política. El sur de Tejas ha sido históricamente la región que más ha fomentado movimientos y luchas a favor de la justicia y la igualdad. Las organizaciones políticas más duraderas se fundaron en esta región sureña: organizaciones y partidos como LULAC (La liga de ciudadanos latinoamericanos unidos, establecida en 1929) MALDEF (El fondo mexicoamericano para la educación y la defensa legal, fundado en 1968) y RUP (El partido de la Raza unida, fundado en 1970) se fundaron en el sur del estado y desde ahí se expandieron a todas sus regiones (321-2).

La violencia racista que recaía sobre los mexicanos de Tejas tras la Guerra Civil hacía parte del *Jim Crow* pero también era consecuencia de los conflictos fronterizos causados por el imperialismo estadounidense. Tras el Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848, que dio fin a la guerra mexicanoamericana, México cedió gran parte de sus territorios. Aunque el Tratado le extendía la ciudadanía a los mexicanos que decidieran quedarse en sus tierras natales, estos no siempre tuvieron acceso a sus supuestos derechos y privilegios constitucionales (Saldívar

17-8). Ramón Saldívar enfatiza que el conflicto y la violencia eran particularmente agudos en las regiones fronterizas tejanas. Los resentimientos y las retaliaciones por parte de las poblaciones mexicanas fronterizas quedaron archivadas en los corridos que operaban como crónicas de resistencia (17-8). El auge en la producción del corrido coincidió con el aumento del contacto entre mexicanos y anglos, especialmente sus conflictos violentos después de 1848 (27).

El corrido tejano se cristalizó como un género literario en la segunda mitad del siglo XIX. Los temas típicos del corrido relataban eventos significativos de una comunidad como conflictos sociales, desastres naturales, polémicas políticas o crisis individuales. Con su auge también se concretaron sus temas fundamentales: los testimonios de conflictos fronterizos y la reificación del héroe masculino que luchaba por sus derechos. La politización del corrido tejano contrasta con las baladas del siglo XVIII y comienzos del XIX que lidiaban ante todo con temas cotidianos. Con estos dos temas en mano, el conflicto fronterizo y el héroe masculino, Saldívar traza una historia literaria basada en los corridos ejemplares que formaron las bases del folklor y la cultural popular chicana (27-8).

Saldívar califica a los corridos tejanos como canciones de resistencia cultural y da como ejemplo ‘El corrido del General Cortina’ como una de las primeras expresiones de este género cultural. En este corrido se narran las hazañas de Juan Nepomuceno Cortina que en 1859 mató al *Marshal* Bob Shears de Brownsville, Tejas en retaliación por injusticias cometidas. Cortina y sus hombres ocuparon Brownsville hasta que el ejército estadounidense dio fin a esta rebelión. Este conflicto armado animó protestas anti-anglo y estableció el corrido como una expresión artística y simbólica de la comunidad mexicana en Tejas. A su vez, esta primera ola de corridos fue el modelo para obras subsecuentes (28).¹⁴

¹⁴ ‘El corrido de Rito García’ de 1885 narra los eventos sucedidos cuando García tuvo que huir de su hogar tras una búsqueda injustificada por parte de las autoridades estatales. García huyó a México pensando que el gobierno de

Saldívar argumenta que ‘El Corrido de Gregorio Cortez’ es el epítome de esta tradición cultural. Este corrido tiene múltiples variantes que narran la fuga de Cortez tras haber matado a un alguacil que erróneamente lo acusaba de haber robado un caballo en el condado de Karnes, Tejas. Los eventos que transcurrieron el 12 de junio de 1901 en la granja de los Cortez son las bases para el desarrollo del corrido más famoso y de más impacto social. Cortez se vio obligado a escapar su granja tras matar al alguacil y saber que en Tejas no recibiría un trato justo en las cortes. A pie y a caballo Cortez esquivó a cientos de hombres que buscaban capturarlo. En Laredo, Tejas, a punto de cruzar la frontera y asegurar su fuga, se entregó a las autoridades para evitar las represalias contra su familia y la gente que apoyó su huida (32-3).¹⁵

Porfirio Díaz le brindaría refugio. En vez de brindarle protección, García fue arrestado y extraditado de vuelta a Tejas. El mensaje de este corrido es que los mexicanos de Tejas sufrían injusticias de ambos lados de la frontera y que esta comunidad sólo podía depender de sí misma (29).

Los conflictos con el Estado mexicano llegaron a su clímax en 1891 cuando Catarino Garza, un editor de periódicos de San Diego, Tejas, cruzó la frontera con 100 insurrectos armados para derrocar a Porfirio Díaz. Garza y sus rebeldes demandaban el fin del régimen militar, control civil del Estado, elecciones libres, derechos individuales y reforma agraria. Los rebeldes liderados por Garza volvieron a Tejas para reagruparse. Pero los *Rangers* esperaban a los rebeldes y al cruzar la frontera los arrestaron y ejecutaron con un pelotón de fusilamiento (30).

La insurrección de Catarino Garza quedó grabada en el corrido ‘Los pronunciados’. Estos dos corridos que narran la injusticia y la rebelión de los mexicanos de Tejas testimonian la doble opresión que sufrían: los Estados Unidos y México se aliaban para reprimir estas insurrecciones y suprimir sus demandas de justicia. Estos mexicanos fronterizos se veían política y culturalmente enajenados de ambas naciones, forzados a resistir doblemente y obligados a formar ideologías de resistencia transnacional (30).

Esta ideología transnacional y anti-estatal se puede ver en el corrido ‘Los sediciosos’ de 1915. Este corrido conmemora el levantamiento liderado por Luis de la Rosa y Aniceto Pizaña que buscaban fundar una nueva nación llamada la República del Suroeste que uniera a mexicanos, indígenas, negros y asiáticos. De la Rosa y Pizaña lideraron incursiones y redadas por todo el estado atacando y quemando ranchos y unidades militares. Los *Rangers* y la Caballería eventualmente arrollaron a los insurrectos que huyeron a México. Como es de esperarse, los rebeldes fueron arrestados por las autoridades mexicanas mientras que los *Rangers* masacraban a más de 100 mexicanos en Tejas como revancha (31).

¹⁵ El proceso judicial de Cortez, que unificó a la comunidad mexicana de Tejas, duró tres años. Cortez fue absuelto de algunos asesinatos que cometió en su fuga y condenado a cadena perpetua por otros crímenes. En 1913 el gobernador de Tejas, O.B. Colquitt, lo perdonó y le permitió salir en libertad. Para la comunidad mexicana de Tejas la absolución y el eventual perdón fueron celebrados como una victoria de la justicia y los derechos civiles. Esto a su vez convirtió a Cortez en un héroe popular y marcó esta historia como un hito de la emergente conciencia colectiva. Los corridos y canciones elogiando y exagerando las aventuras de Gregorio Cortez se divulgaron rápidamente (33).

Las múltiples variantes de este corrido y su importancia cultural se estudian de manera detallada en la obra canónica de Américo Paredes (1915-1999) *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and its Hero* (1958). En

Es importante notar que la familia Salinas y Rodríguez es una excepción a esta tradición patriarcal del corrido que celebra el héroe masculino. Los miembros de la familia que mantuvieron la tradición oral, mediante ‘El corrido de Marcos Rodríguez’, eran las mujeres. Fueron las tías, la abuela y la madre de Salinas quienes le transmitieron a él este folklore y esta cultura. Esto lo sabemos pues Salinas siempre mantuvo que la influencia matriarcal le sirvió como primera inspiración y como educación fundamental. Es más, nótese que ‘El corrido de Marcos Rodríguez’ no presenta un héroe típico. Don Marcos es presentado como un borracho sin ninguna motivación política o ideológica.

Conclusiones

Roberto Márquez explica que el crítico de la literatura caribeña tiene que ser más que un mero crítico literario. Este crítico tiene que estar versado, lo más posible, en la historiografía y la historia social de esta región, tiene que ser sensible a sus corrientes ideológicas y sus tradiciones folclóricas expresadas mediante sus productos literarios y culturales (Márquez, 20). El desafío que plantea Márquez es enorme pero me sirve de inspiración pues la meta de este proyecto es narrar la historia literaria de Raúl Salinas. De manera matizada, en este proyecto presento una primera contribución a lo que podrá algún día ser un proyecto enciclopédico.

‘El corrido de Marcos Rodríguez’ y los primeros poemas carcelarios de Salinas narran una particular historia chicana y dan voz a una experiencia familiar que expresa, a su manera, los

este estudio Paredes brinda las bases académicas para entender cómo el legado cultural del corrido influyó la narrativa chicana de los años 60, 70 y 80. En los corridos del siglo XIX y comienzos del XX se desarrolló una ideología transnacional y contestaria que es fundamental en la conciencia colectiva chicana. Al mismo tiempo, el machismo que vemos en la literatura chicana también tiene sus raíces en el corrido. Paredes y Saldívar explican que el patriarca de la familia servía como el historiador oral de la familia. Mediante sus relatos el padre socializaba a sus hijos y les compartía su ideología. Aunque las mujeres podían, en ocasiones, recitar corridos en la privacidad de la familia, esta tradición oral era cosa de hombres. Aunque el corrido canalizaba las contestaciones y reivindicaciones de la comunidad mexicana en Tejas también perpetuaba la figura heroica masculina para mantener el poder patriarcal en la familia y perpetuar sus valores sexistas (38-9).

antagonismos históricos que crearon una cultura contestaria, reivindicativa y transnacional. Gloria Anzaldúa calificó la frontera mexicoamericana como “una herida abierta” donde estas dos naciones sangran y dan luz a un tercer país con una nueva cultura fronteriza (Anzaldúa 25). Esta imagen, dolorosa y a la vez generadora, es una apta metáfora que expresa la emergente conciencia colectiva transnacional, estudiada por Saldívar, y la incesante violencia que han sufrido los mexicanos de Tejas, documentada por historiados locales como De León.

Como hemos visto, y como se verá en las páginas siguientes, la producción poética de Salinas está arraigada a la historia social chicana, sus tradiciones folclóricas y la cultura negra expresada mediante el jazz. Como escritor, intelectual y revolucionario hizo parte de esta rica historia cultural y como todo gran artista, también trascendió sus contextos nacionales, culturales y estilísticos que lo formaron. El punto intermedio entre sus primeras influencias y su eventual trascendencia y canonización se puede ubicar entre 1968-1971. Estos tres años, en los que estuvo presos en la prisión federal Leavenworth en Kansas, fueron un periodo de enorme transformación. En Leavenworth Salinas comenzó a entenderse a sí mismo como un preso político y no como un delincuente común. Este cambio de perspectiva se dio tras su transformación, concientización y radicalización política. Esta educación carcelaria politizada y su subsecuente explosión poética es el tema central de la segunda parte de esta historia literaria que narro a continuación.

“En estos días empiezo a sentir mi liberación”

1961-1965: reincidencia carcelaria y desarrollo literario

En diciembre de 1959 Salinas salió en libertad tras cumplir dos años y ocho meses de condena en la prisión estatal Soledad en California. Su esposa Carmen, quien lo había esperado, vivía con su familia en Los Ángeles. Ambos decidieron mudarse a Austin donde los padres de Salinas, Frances y Samuel, habían comprado una casa para ayudarles en el proceso de reintegración social. Salinas trabajaba como obrero y quiso comenzar sus estudios en la Universidad de Tejas pero su agente de libertad condicional (*Parole officer*) le negó esta oportunidad por razones que Salinas no elabora. Su padrastro era aún el dueño de una licorera pero Salinas no podía trabajar con él pues sus antecedentes penales se lo prohibían. Sus años de trabajo migratorio en California, sus inicios en el tráfico de la droga y sus años de prisión le habían dejado una dura adicción a la heroína. Para sostener esta adicción Salinas siguió vendiendo marihuana y comenzó a robar tiendas de electrodomésticos y joyerías. El 21 de noviembre de 1961, en un concierto de Ray Charles, unos agentes antinarcóticos lo arrestaron a él y a un amigo. Por haber violado su libertad condicional, Salinas fue condenado a 15 años en la prisión estatal Huntsville en Tejas. En 1965 volvió a salir libre (Salinas *Memoir* 59-60).

En Huntsville escribió seis poemas que se publicarán en *Un Trip Through the Mind Jail* (1980, republicado 1999). Durante este periodo no sólo escribió poemas: entre enero de 1964 y enero de 1965 publicó por lo menos cinco artículos de crítica de jazz en el periódico carcelario *The Echo*. Estos artículos nos indican el compromiso duradero que Salinas tenía con esta música (*Memoir* 72-7). Es más, en diciembre de 1965 se le publicó un comentario editorial en *The Beaumont Enterprise* de Beaumont, Tejas. En este editorial titulado ‘The Drug Addict’ Salinas reflexiona sobre la necesidad social de tratar a drogadictos como víctimas que necesitan apoyo

médico y psicológico en vez de perpetuar castigos carcelarios. Este artículo fue su primera publicación por fuera de la prisión (79).

Es importante resaltar que estas son las primeras interacciones de Salinas con periódicos carcelarios y con publicaciones por fuera de la prisión. Sus publicaciones con *The Echo* fueron fundamentales en su formación pues años después, en Leavenworth, volvería a involucrarse con periódicos carcelarios. En primera instancia como editor de la revista carcelaria *New Era* y después como cofundador del periódico *Aztlán de Leavenworth*. En *New Era* y *Aztlán* desarrollará sus habilidades como escritor y editor y publicará por primera vez sus poemas. También es importante mencionar que en Huntsville comenzó a conectarse con publicaciones por fuera de la prisión y a tener una audiencia más amplia. Estas primeras experiencias con procesos de escritura pública son el prólogo al florecimiento editorial que desarrollará en Leavenworth.

Los seis poemas escritos en Huntsville están todos escritos en inglés. Los primeros dos ‘Justification: A Discourse with Myself’ y ‘The Pisser’, de 1963 y 1964 respectivamente, lidian con el tormento y la violencia de las requisas de los guardias y la tortura física y psicológica del confinamiento solitario. ‘DOS por UNO’ es su poema más experimental de este periodo, pues expresa visualmente el proceso de la desintoxicación de la heroína mediante la modificación de los márgenes. Es decir, cada verso de la primera estrofa está endentado un espacio más hacia la derecha que el previo, creando la imagen de una escalera inversa.

‘Topic of Capricious/Cantankerous Thought’ es una obra dedicada al escritor Henry Miller (1891-1980) en que aparecen sus primeros versos eróticos. En ‘Jazz: A Nascence’ se puede observar la continuación de la musicalidad y el jazz; este poema tiene sus antecedentes en el poema ‘Lamento’ de 1959 que se estudió en el capítulo previo. Su último poema de 1964

‘Lightning Steed Immaculate’ presenta por primera vez imágenes pastorales de campos nevados y caballos galopando. Este tipo de poética naturalista se volverá a ver en su obra inspirada por sus viajes por las reservas indígenas en los años 70, 80 y 90 que se publicarán en *Indio Trails: A Xicano Odyssey Through Indian Country* (2006).

Estos poemas mantienen la influencia del jazz y la necesidad de testimoniar los abusos de los guardias. Curiosamente, ninguno de estos poemas están escritos en español o se expresan de manera bilingüe, a diferencia de sus obras de Soledad (excepto ‘DOS por UNO’ que está titulado en español pero sus versos son en inglés). Es más, la importancia del corrido, con su ritmo y rima, parece desvanecerse en este periodo de producción literaria. Los seis poemas de Huntsville son entonces un punto intermedio entre sus primeros versos de Soledad y la alta creatividad y originalidad poética que desarrollará en la prisión federal Leavenworth en Kansas entre 1967-1972. Puede que este periodo carcelario no nos deje los poemas más ejemplares de Salinas, aunque es importante notar que en Huntsville refina su escritura a través de sus artículos de jazz y reflexiona sobre su adicción mediante la poesía y la prosa. Estas primeras publicaciones marcan el comienzo de su educación carcelaria pues mediante estos procesos aprendió a redactar, editar, compartir y publicar su obra dentro de la prisión y conectarse con publicaciones por fuera de la cárcel.

El cuatro de mayo de 1965 salió en libertad y volvió a Austin. Para estos años su padrastro tenía un restaurante donde Salinas pudo trabajar como cocinero. Después consiguió trabajo en otro restaurante mientras que seguía vendiendo drogas. En 1966 logró dejar la heroína. Pero en 1967, tras una redada federal de antinarcóticos, volvió a caer preso y esta vez fue mandado a la prisión federal Leavenworth de Kansas donde estará recluido hasta 1972 (*Memoir* 60). Su estancia en Leavenworth será la más productiva en términos poéticos: 18 poemas de este

periodo se publicarán en *Un Trip Through the Mind Jail*. Su poema más conocido y antologizado, 'A Trip Through the Mind Jail' se escribió en Leavenworth y se publicó por primera vez en las revistas y periódicos carcelarios que los presos creaban y editaban.

Prólogos educativos: literatura de resistencia y poesía carcelaria

La obra de Salinas es una expresión de la poesía carcelaria y la literatura de resistencia. La literatura de resistencia y la poesía carcelaria, como las define Barbara Harlow, tienen implicaciones específicas para la lectura y la interpretación de obras escritas bajo la opresión y la violencia de la prisión. Harlow explica en su libro *Barred: Women, Writing, and Political Detention* (1992) que la literatura carcelaria es por necesidad partidaria y polémica (4). La poesía de Salinas es partidaria pues siempre defiende la dignidad del preso. Además, su poesía centra las luchas por la liberación de minorías como los negros y los chicanos. Su poesía es polémica pues desarrolla un espíritu contestatario anti-estatal y anti-racista.

La literatura carcelaria sirve como una crítica a los sistemas hegemónicos que han encarcelado a estos presos. Al ser una crítica a estos sistemas, esta literatura tiene como fundamento mantener en primer plano las condiciones institucionales e históricas que informan su producción y distribución (4). Los poemas carcelarios de Salinas lidian explícitamente con su experiencia en prisión y le recuerdan constantemente al lector que estos poemas fueron escritos tras las rejas. La prisión está en el primer plano de la poética de Salinas mediante su contenido literario. En lo literario Salinas describe, por ejemplo, su sufrimiento a manos de los guardias y el dolor del confinamiento solitario. En lo textual, Salinas concluye todos sus poemas carcelarios con el lugar y la fecha de su redacción. Él le indica al lector que estos poemas fueron producidos y distribuidos en la prisión y que por tal razón su poética es abiertamente política, reivindicativa y contestataria.

Harlow argumenta que la lectura y la interpretación de la literatura carcelaria tiene que ir acompañada de un acercamiento activista que esté politizado. Es decir, el lector no debe leer e interpretar la literatura carcelaria de manera pasiva, buscando una mera gratificación estética basada en el placer del consumo literario (4). El lector de la literatura carcelaria debe cuestionar las políticas que han llevado al encarcelamiento de los presos y solidarizarse con su lucha libertaria. La literatura carcelaria es una categoría bajo el manto de la literatura de resistencia que se define por su énfasis en la posibilidad de cambiar el mundo basado en el poder de la literatura como acto de resistencia (Harlow *Resistance Literature* 30). Esta literatura, y en este caso la poesía de resistencia carcelaria de Salinas, demanda que tomemos partido y seamos aliados de los procesos históricos que buscan derrumbar las hegemonías culturales (40).

En el caso de Salinas, tomar partido y ser aliado de sus contestaciones y protestas, es participar en los procesos históricos que él vivió. La solidaridad que él expresaba mediante sus versos nos permite ver el desarrollo de los movimientos sociales en la década de los 60. Los poemas escritos en Leavenworth, entre 1968 y 1972, testimonian estos procesos históricos y nos dejan un legado de su resistencia política. Por ejemplo, el primer poema que Salinas escribió en Leavenworth, ‘Epiphany’ fechado 1968, nos indica la importancia para Salinas de la relación política y cultural entre la gente negra y chicana (*Un Trip* 45).

En 1968 unos estudiantes de la Universidad de Missouri, Kansas City, fueron a Leavenworth para recitar sus poemas. Esta interacción es clave pues anticipa los espacios educativos que los presos formaron y que les facilitaba contactos culturales, políticos e intelectuales con el exterior. Comenzando en 1970, como se detallará en las próximas páginas, los presos tuvieron acceso a las clases del profesor Francisco Ruiz que trabajaba en el Penn

Valley Community College. Ruiz facilitaba la entrada a la prisión de grupos culturales y comunitarios para interactuar con los presos y hacer presentaciones.

Como se explicará, las autoridades carcelarias crearon clases para fomentar los estudios étnicos (*Ethnic Studies*) pues consideraban que estos recursos serían positivos para una población carcelaria tan diversa. Las clases del profesor Ruiz hacían parte de este proyecto educativo comenzando en 1970. No me queda claro cómo llegaron estos poetas a visitar a Leavenworth en 1968 pero especulo que era parte de los programas para estudios étnicos impulsados por las autoridades. Lo que sí es obvio es que esta experiencia inspiró a Salinas. Estos poetas eran estudiantes negros que recitaron poemas sobre la brutalidad policial y los deseos de libertad. Su discurso juvenil y urbano dejó una impresión duradera en Salinas:

i heard some black cats blow today
who spoke of pigs, of being free, of many things.
No Shakespeare/Keats/ or Shelley, they;
no bullshit sonnets of nobility and kings.

Salinas afirma que esta era poesía callejera (“Theirs was street poetry”) que bebía del jazz y no del canon británico. La expresión “some black cats blow today” alude a la raza, juventud y musicalidad de estos poetas que para Salinas eran de más valor que los versos de Shakespeare, Keats y Shelley. En este poema, y asumo que para los poetas visitantes, las figuras que se deben celebrar no son estos británicos sino Eric Dolphy (1928-1964), jazzista reconocido por sus habilidades improvisadoras y Malcolm X (1925-1965), líder central en la lucha por la liberación negra.

NOW IS THE TIME for all oppressed humans to be set
free.

Eric Dolphy knew
& Malcolm too;
O’ yass, they did!

El mensaje que Salinas recibió de estos poetas y que a su vez nos trasmite es que sobrepasar la opresión se alcanza mediante el arte (Eric Dolphy y su jazz) y la rebelión (Malcolm X y el *Black Power*). En la conclusión del poema también se nota que Salinas y los poetas visitantes tienen un mismo enemigo opresor contra quien hay que luchar. Es decir, este colectivo entiende la opresión de manera estructural y que para combatirla se necesita la lucha de pueblos unidos.

the MAN'S stepped on our toes his final hour
from now on he should get
steady bombardment of our
People's Power.

El JEFE nos ha pisado los dedos por última vez
de ahora en adelante recibirá
constante bombardeo de nuestro
Poder Popular.

Esta orientación hacia críticas estructurales y solidaridades interraciales son las influencias que Salinas desarrollará mediante su pedagogía colectiva en las clases del profesor Ruiz y en otros espacios colectivos que se detallarán a continuación.

1967-1971: Educación carcelaria y colectivos pedagógicos

“Durante los días de politización conocí a los nacionalistas puertorriqueños [...] Rafael Cancel Miranda, Irving Rodríguez Flores, Andrés Figueroa Cordero y el maestro Óscar Collazo quienes, 25 años antes, habían intentado asesinar al presidente Harry Truman. Este era el calibre de los presos de Leavenworth [...] Yo nunca sería la misma persona después de conocer a estos hombres enfocados y comprometidos con la liberación y la justicia” (*Memoir* 66).¹⁶ Las

¹⁶ “Much later, during the days of politicization, I met Puerto Rican Nationalists [...] Rafael Cancel Miranda, Irving Rodríguez Flores, Andrés Figueroa Cordero, and the Maestro Óscar Collazo who had, 25 years prior, made an assassination attempt on u.s. president Harry Truman. This was the caliber of prisoner at Leavenworth [...] I was never to be the same after meeting these potentially focused men committed to liberation and justice”(66).

relaciones que Salinas formó, con los nacionalistas puertorriqueños y otros presos políticos en Leavenworth, lo transformarían de manera radical. Las amistades y los procesos educativos que desarrolló en este periodo de su vida son las bases para la formación de su identidad revolucionaria.

El atentado fallido al que se refiere Salinas ocurrió el primero de noviembre de 1950. Óscar Collazo (1914-1994) y su camarada Griselio Torresola (1925-1950), ambos militantes del Partido Nacionalista de Puerto Rico, intentaron asesinar al presidente Truman como respuesta a la imposición de ley marcial en Puerto Rico. La ley marcial se había impuesto tras las rebeliones lideradas por el Partido Nacionalista; estas rebeliones resultaron en miles de arrestos, entre ellos el de Pedro Albizu Campos (1891-1965), el líder del partido desde 1930 (Berger, 128). El magnicidio intentado por Collazo y Torresola hacía parte de estas rebeliones independentistas y buscaba traer atención al estatus colonial de Puerto Rico. Pero el atentado falló: Torresola murió en el enfrentamiento y Collazo fue arrestado y condenado a muerte. En 1952 su condena fue conmutada a cadena perpetua (Gómez 74-5).

Los otros independentistas, Rafael Cancel Miranda (1930-2020), Irving Rodríguez Flores (1924-1994) y Andrés Figueroa Cordero (1924-1979), liderados por Lolita Lebrón (1919-2010), llevaron a cabo un segundo atentado insurgente. El cuatro de marzo de 1954 este pequeño grupo de independentistas llegaron al Capitolio en Washington, D.C., entraron en la Cámara de Representantes y desde las galerías abrieron fuego sobre los representantes que estaban en sesión (Berger 128). Cinco congresistas sufrieron heridas, pero nadie murió en el atentado. La meta de este, como el previo, era traer atención al estatus colonial de Puerto Rico y protestar la exclusión de la isla de la lista de territorios ocupados que mantenían las Naciones Unidas. Lebrón fue

condenada a 50 años de prisión en Anderson, Virginia Occidental. Los otros cuatro fueron condenados a 75 años y eventualmente llegaron a Leavenworth (Gómez 75).

El contacto que Salinas tuvo con estos nacionalistas fue un catalizador para que él transformara su visión del mundo. Salinas comenta que en 1969 comenzó esta transformación mediante su reeducación (*Memoir* 68). Esta se dio a cabo, parcialmente, en el curso ‘Cultura e historia del suroeste’ dictada por el profesor Francisco Ruiz (1929-1993) que trabajaba en Kansas City en el Penn Valley Community College.¹⁷ Comenzando en marzo de 1970, Ruiz y unos 30 presos estudiaron historia, cultura, política y relaciones internacionales. Estas clases, que se daban los viernes por las tardes, tenían la meta de ser procesos de aprendizaje colectivos que rechazaban las relaciones jerárquicas entre profesor y estudiante (Gómez 77-8).

Salinas explica que los administradores de Leavenworth consideraron que estos cursos de estudios étnicos beneficiarían a los diversos grupos de presos. Los cursos del profesor Ruiz hacían parte de la agenda educativa promovida por las autoridades. En primera instancia, Ruiz y los presos recibieron mucha autonomía en el desarrollo de sus cursos (*Jail Machine* 49). Estas clases, aunque instituidas por las autoridades, no ofrecían créditos universitarios. Estos cursos educativos, autorizados por los administradores pero diseñados y desarrollados de manera colectiva, complementaban los cursos que Salinas tomó mediante las clases de educación continua (*Continuing Education*) y clases a distancia (*Extension Classes*) que la Universidad de Kansas ofrecía en Leavenworth. [En estos documentos de archivo](#) podemos ver que desde febrero

¹⁷ Francisco Ruiz nació en San Diego, Tejas; allí estudió ciencia política. Años después recibió una maestría en español de la Universidad de Kansas. A mediados de los años 60 fue contratado como profesor en el Penn Valley Community College como su primer instructor chicano. Ruiz estaba muy involucrado en procesos educativos comunitarios pues además era asesor de idiomas para el distrito escolar de Kansas City. Este compromiso comunitario y educativo hacía que fuera el candidato idóneo para dictar clases a los presos de Leavenworth. Para más información sobre Ruiz: <https://kchistory.org/islandora/object/kchistory%3A115241>

de 1968 a mayo de 1971 Salinas recibió créditos universitarios por los cursos que completó.¹⁸

Estos certificados indican algunas de las clases que tomó como: Composición y literatura, Fundamentos para la oralidad, Razas humanas, Elementos de la sociología e Historia del arte.

Salinas y los otros presos chicanos aprovecharon estas clases para aprender historia de los aztecas y mayas, leer literatura mexicana y ver películas como ‘Huelga’ (1968) y ‘Yo soy Joaquín’ (1969). Estas clases también funcionaban como cursos de lengua para que los presos aprendieran y mejoraran su español. Además, el profesor Ruiz facilitó que grupos de teatro como Los Mascarones de México y Teatro Chicano de Tejas vinieran a la prisión para dar presentaciones. Mediante esta clase, los presos mantenían relaciones cercanas con organizaciones políticas y activistas a quienes invitaban. Los miembros de los *Brown Berets*, un colectivo chicano que seguía las prácticas y los patrones del Partido Pantera Negra de Autodefensa (*Black Panther Party*), participaban en estos encuentros colectivos. Estas relaciones fueron clave para que los presos se informaran de los acontecimientos del Movimiento chicano y otras luchas libertarias en Cuba, Puerto Rico y México. Los presos también desafiaban a los organizadores y activistas chicanos para que ellos incluyeran los derechos de los presos en sus análisis del Movimiento (78).

Estos intercambios de experiencias le ayudaron a los presos a estar actualizados, mediante revistas y periódicos, sobre los movimientos sociales y sus acciones. En este ámbito colectivo, los presos chicanos y los independentistas puertorriqueños formaron lazos de amistad basados en el estudio de la lengua y la historia. En una entrevista de 1994, Salinas recuerda específicamente la labor educativa de Óscar Collazo. Collazo, lingüista que al parecer hablaba

¹⁸ ‘Certificaciones de cursos universitarios’. Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 9, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

siete idiomas, le daba clases de español a los chicanos y usaba textos revolucionarios para su enseñanza. Usando los escritos de Pedro Albizu Campos, Emiliano Zapata y Che Guevara Salinas estudió gramática y recuerda particularmente los ejercicios de acentuación (*Jail Machine* 316).¹⁹

No tengo acceso a los textos radicales que leían y estudiaban los presos pero sí puedo compartir [este documento de archivo](#), titulado ‘Reglas del acento prosódico’ y sin fecha, donde se pueden observar los ejercicios de acentuación mencionados por Salinas.²⁰ En la entrevista de 1994 él se refiere específicamente a este documento pues las reglas del acento hacían parte de las lecciones de lenguaje que Collazo dictaba (*Jail Machine* 316). Comparto este documento para relacionar explícitamente lo que Salinas mencionaba en la entrevista con este documento de archivo y así concretar esa conexión.

Estas clases de lengua, cultura, historia, literatura y política fueron fundamentales en el fomento de la solidaridad entre los presos y el desarrollo de espacios para la expresión política y creativa. Estos procesos de acción solidaria, expresión creativa y desarrollo técnico y artístico se pueden ver en la formación del periódico carcelario *Aztlán de Leavenworth*, editado y publicado por los presos, y C.O.R.A, Chicanos Organizados Rebeldes de Aztlán, una agrupación de presos chicanos con cara autorizada y cara clandestina. Entre mayo de 1970 y febrero de 1972 se publicaron cinco ediciones de *Aztlán*, que publicaba ensayos, artículos, poemas, manifiestos y

¹⁹ Especulo que las autoridades carcelarias menospreciaron a los presos y la rigurosa labor educativa que desarrollaron en colaboración con el profesor Ruiz. Salinas menciona que en algunas ocasiones Ruiz traía a estudiantes graduados y líderes comunitarios que, probablemente, ingresaban estos textos radicales de manera clandestina. Asumo esto pues dudo que las autoridades hubiesen aceptado que los presos leyeran al Che Guevara y usaran sus textos como recurso educativo para aprender gramática. El tráfico clandestino de textos, o de instrumentos para hacer tatuajes como se notará en el próximo capítulo, era común aunque de alto riesgo.

²⁰ ‘Reglas del acento prosódico’. Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 7, folder 13. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

pinturas. Salinas fue elegido dos veces editor de este periódico y también publicó en sus páginas sus primeros poemas (Gómez 80).

C.O.R.A se fundó en octubre de 1970.²¹ La meta política de esta organización era dirigir acciones directas dentro de la prisión y proteger a los presos. Rafael Cancel Miranda recuerda que para el día de la independencia mexicana, el 16 de septiembre de 1970, los chicanos llamaron a una huelga en la prisión para paralizar la industria carcelaria. Cancel Miranda reporta que un grupo diverso de presos se unió a esta movilización y le pidió a él que fuera su portavoz ante las autoridades. Esta movilización política se llevó a cabo porque los presos habían desarrollado identidades culturales e identidades políticas entrelazadas. Este paro laboral era la forma más clara para expresar los descontentos de los presos y también funcionó para crear una comunidad política. Dos meses después este colectivo político organizó un paro laboral aún más grande y las autoridades mandaron a Cancel Miranda al confinamiento solitario, asumiendo que él era el líder del paro (74). En las próximas páginas se contextualizarán estos paros laborales.

A largo plazo, C.O.R.A. buscaba formar un espacio de estudio y análisis para los presos y crear un colectivo que los prepara para sus vidas pos-encarcelación (84). Salinas explica que estos espacios políticos y colectivos le ayudaron a ser más disciplinado. Los cursos universitarios fueron una salvación pero grupos como C.O.R.A le ayudaron también a desarrollar y articular sus agravios en sus procesos legales. Con la meta de prepararse para su eventual libertad, Salinas explica que se enfocó en vivir una vida sana, hacer ejercicio y respetar a los demás. Su meta era

²¹ C.O.R.A. era el nombre que se le dio al grupo de chicanos que participaban en las clases del profesor Ruiz. Como grupo educativo las siglas significaban Chicanos Organizados Raza de Aztlán. Esta abreviación se presentaba para despistar a las autoridades pues el nombre verdadero del grupo era Chicanos Organizados Rebeldes de Aztlán que era la cara clandestina y militante de este grupo educativo (*Jail Machine* 50-1) Es decir, los presos se aprovecharon del menosprecio de las autoridades carcelarias para convertir espacios pedagógicos autorizados en espacios subversivos.

que nadie lo viera como un criminal o como un pandillero. Esta disciplina colectiva y política promovía la vida sana, el estudio y las buenas relaciones para mejorar las condiciones dentro de la cárcel y preparase para su próxima etapa (*Jail Machine* 317).

La ideología política que se desarrolló en C.O.R.A. y en las páginas de *Aztlán* era simultáneamente internacionalista y a la vez arraigada en las experiencias locales y regionales de los presos. Los lazos de solidaridad y amistad entre puertorriqueños y chicanos llevaron al desarrollo de identidades hemisféricas basadas en legados históricos compartidos y sus experiencias colectivas mediante la educación y el activismo político. Este colectivo de presos desarrolló un entendimiento matizado de la identidad ‘latina’. Para ellos, esta identidad era necesariamente política y tenía sus raíces en los legados históricos que compartían mediante la dominación y la resistencia. Las fuentes principales para el desarrollo de una identidad latina hemisférica era el nacionalismo chicano y el independentismo puertorriqueño. Estos procesos de formación identitaria cristalizaban el anticolonialismo del tercer mundo y también lo matizaban para expresar las experiencias específicas de estos presos (Gómez 84-5).

1971-1972: De Leavenworth a Marion, del castigo a la libertad

Leavenworth tiene una historia larga y compleja de opresión y subversión. En su libro *The Prison of Democracy: Race, Leavenworth, and the Culture of Law* (2019), Sara Benson presenta esta historia y explica los contextos y las tensiones que se desarrollaron durante los años de prisión de Salinas. Benson menciona, como ya hemos estudiado, la presencia de los nacionalistas puertorriqueños en Leavenworth tras su atentado al presidente Truman y al Capitolio en Washington D.C. Estos no eran los únicos presos políticos; en 1956 llegaron a Leavenworth 131 miembros del Partido Comunista por haber abogado por el derrocamiento del gobierno federal (Benson 113). Es decir, Leavenworth aglomeraba a presos con antepasados

revolucionarios muy serios que traían a la prisión mucha experiencia radical para resistir el sistema carcelario.

Una de las estrategias colectivas que los presos desarrollaron para resistir la violencia carcelaria era traer antes los tribunales sus agravios por maltrato y violación de derechos. Entre 1971 y 1974 los presos de Leavenworth denunciaron antes las cortes la discriminación racial, el confinamiento solitario y las irregularidades en las audiencias disciplinarias. En todos estos procesos judiciales, las cortes rechazaban los argumentos de los presos y le brindaban amplia latitud a las autoridades para violentar a los presos (114).

Al no tener recursos legales para expresar sus agravios, los presos de Leavenworth decidieron responder a estas injusticias mediante paros laborales masivos. Benson menciona que en 1971 hubo dos huelgas: la primera tras el asesinato de George Jackson y en solidaridad con la rebelión carcelaria en Attica.²² La segunda huelga comenzó con unos 165 presos chicanos; a estos se les unieron otros 800 presos que de manera colectivas lograron cerrar, en marzo de 1972, el taller de ropa que tenía Leavenworth. En julio de 1972 se dio un tercer paro laboral en que casi 600 presos votaron a favor de la huelga (114).

Como castigo a estas movilizaciones masivas las autoridades ordenaron un encierro punitivo general (*punitive lockdown*) que duró siete días. Además de estas represalias, las autoridades carcelarias desmantelaron el currículo de estudios étnicos, cancelaron las clases del profesor Ruiz, cerraron la publicación de *Aztlán* y transfirieron a 64 líderes carcelarios a la

²² La rebelión de Attica comenzó el nueve de septiembre de 1971, dos semanas después del asesinato de George Jackson en San Quentin. Los presos lograron tomar a 42 guardias como rehenes y así forzaron negociaciones con las autoridades. Los presos tenían 27 demandas, entre ellas mejoras a sus condiciones de vida y más derechos políticos. Tras cuatro días de negociación, el gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, ordenó que la policía estatal retomara la prisión. Por lo menos 39 personas murieron en la toma, incluyendo a 33 presos. Para más información sobre esta rebelión recomiendo el libro *Blood in The Water: The Attica Prison Uprising of 1971 and its Legacy* (2016) de Heather Ann Thompson.

Penitenciaria Federal Marion en Illinois. Salinas era uno de estos líderes transferidos en lo que Benson denomina ‘las purgas del 72’ (114).

‘Las purgas del 72’ y el cierre de estos espacios colectivos pedagógicos hacían parte de un proyecto nacional por parte de la Agencia Federal de Prisiones para incapacitar a los movimientos sociales dentro de las prisiones. Los líderes de Leavenworth llegaron a Marion, la prisión designada para el encarcelamiento de cabecillas de muchas prisiones, y allí sufrieron todo tipo de torturas incluyendo el confinamiento solitario, el uso de drogas psicoticas y experimentos para la modificación del comportamiento (*behavioral modification*) (Gómez 86).

Salinas permaneció en Marion desde abril hasta noviembre de 1972 cuando obtuvo la libertad condicional con la ayuda de estudiantes y profesores de la Universidad de Washington. Antes de pasar al análisis de su poesía carcelaria de este periodo, quiero explicar el largo proceso que llevó a su libertad condicional. Mediante el relato de cómo diligenció su libertad, se puede observar la influencia que tuvieron los espacios pedagógicos de Leavenworth y los fuertes lazos que formó a través del estudio, la lucha y sus contactos epistolares.

En 1970, la fecha exacta no se menciona, Salinas le escribió una carta a su madre cuando se encontraba en Leavenworth ([aquí se puede acceder a esta carta](#)). La carta, redactada en español, concluye con estas palabras:²³

Afortunadamente, ya mis días en esta prisión son contados. No estoy seguro, a este punto, si saldré libre o no. Libre, diremos, en términos de rejas, paredones, y otras porquerías. Todo depende de Tejas. Si acaso se me concede mi libertad, estaré en un centro de post-parole por noventa días. Aún, estaré libre para viajar, recibir familiares, etc. Unos amigos que conocí a través de mis escrituras, me han conseguido una plan escolar maravilloso! Tengo una beca de \$2,000 en una universidad en el noroeste pacífico.

²³ ‘Carta a su madre 1970’ Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 3, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

Los ‘días contados’ se convirtieron en años pues Salinas no salió en libertad hasta noviembre de 1972 tras haber sido transferido, como castigo, a la prisión de Marion por su liderazgo político y su rol como organizador en las huelgas laborales de Leavenworth. Lo que quiero resaltar con esta cita son las relaciones epistolares que Salinas mantuvo para asegurar su salida de prisión con la ayuda de ‘unos amigos’ de una ‘universidad en el noroeste pacífico.’ Salinas se refiere al grupo de académicos activistas conformado por los profesores Tomás Ybarra-Frausto, Joseph Sommers, Lauro Flores y la entonces estudiante graduada Antonia Castañeda-Schular. Estos cuatro eran investigadores de la Facultad de español y portugués de la Universidad de Washington en Seattle. Salinas estuvo en contacto epistolar con ellos desde 1970, entablando discusiones literarias y políticas además de mandarles poemas (Olguín 131).

El dos de abril de 1972 Joseph Sommers le escribió al director de la Junta para la libertad condicional e indultos (*Board of Pardons and Paroles*) para abogar por la libertad de Salinas. Sommers mencionó que la Universidad de Washington tenía un programa de apoyo para ex-convictos que incluía trabajos de medio tiempo, alojamiento y apoyo personalizado. El siete de abril de 1972 los encargados de procesar este tipo de peticiones le avisaron a Sommers que el caso se estudiaría pero que la petición se veía de manera positiva pues podía llevar a la ‘rehabilitación’ de Salinas (*Jail Machine* 130-1).

La libertad condicional de Salinas se oficializó el 27 de noviembre de 1972; el Departamento de justicia certificó su libertad bajo la condición que se tenía que mudar y quedar en el estado de Washington por 180 días bajo la ‘supervisión’ de Sommers y la Universidad de Washington (263). Al salir de prisión y con el apoyo de estos académicos viajó a Seattle para ser estudiante universitario. Allí recibió apoyo económico para comenzar sus estudios y

eventualmente trabajó como instructor de literatura chicana (Mendoza 'The Poetics of Human Transformation' 12).

El 26 de noviembre de 1972, es decir, el día previo a salir en libertad condicional, Salinas le escribió una carta de despedida a su compañero Alberto Mares. Mares había sido camarada de Salinas en Leavenworth donde trabajaron juntos en el grupo editorial de *Aztlán de Leavenworth*. En esta carta, redactada en inglés y escrita en el confinamiento solitario de Marion, Salinas hace un breve recuento de los tres años de estudio y aprendizaje que compartieron en Leavenworth ([aquí se puede acceder a este carta](#)):²⁴

Hemos estudiando y aprendido juntos por tres años. Discutimos y conversamos. A veces estábamos de acuerdo y a veces no. Todo por el beneficio mutuo de nuestra causa. A veces fuimos flojos en nuestros deberes, en otras ocasiones contribuíamos con todo el corazón. Cometimos errores y también los sobrepasamos. Pero ante todo éramos sinceros y estábamos dedicados a nuestra lucha.

Ahora dejo la prisión pero con mi hombría intacta. Aunque ahora sea libre, nunca seré realmente libre mientras que mis hermanos leales estén presos. Dejo mi espíritu contigo y con los otros hermanos. Que mi espíritu permanezca por siempre con los hombres que se rehúsan a que el sistema los rompa.

Gracias por tu entendimiento, nunca lo olvidaré. La fe que depositaste en mi, nunca la traicionaré.

Hermano mío bello y moreno, sé fuerte. Siempre estaré al servicio de los presos y la lucha de todos los oprimidos.

Con estas dos cartas podemos afirmar que la educación carcelaria de Salinas se desarrolló sobre un espectro continuo que acaparaba cursos universitarios oficiales (Universidad de Kansas), espacios pedagógicos autorizados (Las clases del profesor Ruiz) y espacios educativos clandestinos, subversivos y militantes (C.O.R.A.). En combinación, estos fundamentos educativos le brindaron las herramientas para entenderse como un preso político, mantener relaciones que le facilitarían la salida de la prisión y desarrollar una voz poética singular.

²⁴ 'Carta a Mares Nov. 26, 1972' Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 5, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

1967-1971: Poesía carcelaria en Leavenworth y Marion

En Marion Salinas escribió solamente un poema: ‘Chan/Dan Go’ fechado dos de mayo de 1972 (*Un Trip* 87-8). Este es su último poema carcelario y está firmemente anclado en el registro del jazz que hemos visto previamente: va dedicado a Robert Chandler, al parecer, un saxofonista amigo de Salinas que usaba su instrumento para decir la verdad tras las rejas (“Sequestered Saxophones bespeaking TRUTH”). El poema, escrito totalmente en inglés, expresa una alta creatividad visual mediante la manipulación de las márgenes y el uso de la mayúscula en ciertas palabras y frases:

I heeaaard...
A
FREEDOM JAZZ DANCE!!
DO
U
recalls

Pero lo que quiero rescatar de este poema es la pregunta retórica que Salinas plantea como un astuto recuerdo de su militancia en Leavenworth: “who’d bring ol’ Leaven’ to a ‘screeching halt’?” (¿quién paralizaría a la vieja Leavenworth?). Aquí Salinas está testimoniando los paros laborales que los presos llevaron a cabo para paralizar la industria carcelaria de Leavenworth.

Esta pregunta no se contesta directamente aunque sabemos que el activismo carcelario de C.O.R.A y sus huelgas llevaron a que Salinas y otros líderes fueran trasladados a Marion por ser los supuestos líderes de estas rebeliones. Alan Eladio Gómez ha hecho un trabajo magistral en narrar la transformación política de los presos de Leavenworth mediante sus colectivos pedagógicos y revolucionarios. Desde lo poético, Salinas testimonió estos procesos solidarios en su poema ‘Enorme Transformación’ fechado noviembre de 1971 (*Un Trip* 85-6).

En ‘Enorme Transformación’, escrito totalmente en español, el sufrimiento del preso se ejemplifica al decir que él se siente como “un león/en jaulas de odio y soledad” y como un

“nopal/ya casi-moribundo”. En ambos casos, Salinas presenta cómo la prisión le quita la posibilidad de vivir en comunidad (un león enjaulado) y la posibilidad de desarrollarse como persona (un nopal moribundo). En estos versos vemos también las consecuencias psicológicas y emotivas del aislamiento. La violencia carcelaria y la tortura psicológica operan como trasfondo para demostrar la transformación que él supera. En este poema Salinas personifica esta Enorme Transformación (nótese las mayúsculas que indican que se entiende como un nombre propio) y le habla directamente:

Enorme Transformación
Hoy me das a conocer
Que no tan sólo yo... soy el que sufro.

Aquí entendemos que los procesos de concientización y re-educación le han brindado a Salinas un horizonte de solidaridad internacionalista sobre el cual entender su sufrimiento. Sus meditaciones y su concientización lo llevan a considerar que toda persona que sufre bajo la opresión y la explotación tiene algo en común:

Enorme Transformación
que me hace comprender
que el vietnamita es balaceado
el negro pisoteado
y el latino encarcelado.

Es importante interpretar la conclusión de este poema de manera matizada. En primera instancia parece que Salinas sabía que en pocos meses saldría de prisión:

Por eso en estos días
Empiezo a sentir
mi liberación
cual se me está concediendo
sobre
esta
ENORME TRANSFORMACIÓN

Pero para fines de 1971 Salinas y sus camaradas estaban comprometidos con sus acciones directas y con los paros laborales en protesta de los abusos carcelarios. Salinas ya había estado en confinamiento solitario por consecuencia de su militancia y por ende entendía las represalias que vendrían al seguir protestando. Es decir, para fines de 1971 no era claro cuándo saldría de prisión si las protestas seguirían y las autoridades impondrían represalias y castigos. Por eso considero que estos versos concluyentes deben ser leídos de manera filosófica: la liberación que se le está concediendo tras su enorme transformación indica una emancipación mediante su concientización política. En una entrevista de 1974 Salinas resalta que él y sus camaradas eran presos políticos pues habían desarrollado una conciencia política que hacía necesaria la protesta contra las injusticias carcelarias. Salinas explica que estos presos estaban dispuestos a luchar por sus derechos, aunque les costara la vida (*Jail Machine*, 297).²⁵

Bajo esta interpretación, la liberación más importante es la emancipación de su conciencia política. Esta conciencia fue forjada mediante la comprensión de que la opresión del negro, el vietnamita y el latino están entrelazadas y la liberación de uno no está completa sin la emancipación de todos. Esta interpretación político-filosófica hace hincapié en las reflexiones de Salinas sobre este poema en una entrevista de 1994. En esta él afirma “comencé a darme cuenta que no era yo el único que sufría. Me di cuenta de cuánto sufrimiento recaía sobre personas en todo el mundo [...] Mi hermano en la otra celda es negro y yo soy moreno, y en la otra celda está nuestro hermano blanco, y no se pueden permitir esas distinciones. Al menos no en mi mundo carcelario” (319).²⁶ Estas distinciones no se pueden permitir pues frenan las posibilidades de

²⁵ “We were political prisoners because we had started a process of political awareness [...] if the shit is wrong in the hospital, we’re going to let you know, and if the laws for parole are ridiculous, we’re going to talk about it, write, petition, and do whatever we have to, stand up and fight or get killed...” (*Jail Machine* 297).

²⁶ “I began to realize that it is not only I who suffers. I was turned on to so much suffering that people have undergone in this world [...] My brother’s in the next cell with me, and he happens to be black, and I am brown,

coalición mediante la solidaridad y refuerzan el sistema judicial y carcelario que busca dividir a la población mediante el racismo, el clasismo y la criminalización (297).

Esta transformación carcelaria y su acompañante solidaridad global le durará toda la vida. Mediante su poesía, Salinas expresa la imposibilidad de sentirse verdaderamente libre hasta que todos los presos salgan de las cárceles. En el primer poema que escribió por fuera de la cárcel, ‘Crash Landing’ escrito en Seattle entre noviembre de 1972 y mayo de 1973, Salinas expresa esta insatisfacción (*Un Trip* 98):

But somewhere beyond
Majestic Mount Rainier
in dungeons built by evil men
are brothers/sisters (prisoners)
who are still not free
As i am still not free...
though i walk Seattle streets.

Pero en algún lugar más allá
del majestuoso monte Rainier
en calabozos construidos por hombres malvados
están hermanos/hermanas (prisioneros/as)
que aún no están libres
Igualmente yo tampoco soy libre...
aunque camine por calles de Seattle

Caudillos chicanos, caudillos carcelarios: los héroes de Salinas

En los poemas ‘Pregúntome’, ‘Los Caudillos’ y ‘News From San Quentin’ Salinas expresa de manera poética el entendimiento que él tenía sobre las dinámicas de los movimientos sociales. Estos poemas demuestran los procesos pedagógicos que los presos desarrollaron para estar al tanto de estos acontecimientos. De esta manera, Salinas deja un testimonio de los líderes más destacados de diferentes movimientos sociales y cómo este liderazgo influenciaba e inspiraba a los presos de Leavenworth.

and next to us our brother is white, and you can't afford anymore to make those distinctions. At least not in my prison world" (*Jail Machine* 319).

En el poema ‘Pregúntome’ fechado 1970 y escrito en inglés, Salinas postula un número de preguntas retóricas que plantean las dudas de los movimientos sociales de su momento y surgen de su orientación crítica e internacionalista. Estas preguntas no tienen respuestas pues más que buscar soluciones contextualizan los debates de los movimientos sociales (*Un Trip*, 67):

is revolution a sole solution?
¿es la revolución la única solución?

whom do we attack, and must we?
¿A quién atacamos, es necesario?

when does a rainbow coalition take place,
And where?
¿Cuándo se da una colación arcoíris,
y dónde?

do we sacrifice our leaders?
¿sacrificamos a nuestros líderes?

El único verso que se aproxima a una respuesta llega en la estrofa concluyente:

so much to learn...so much to do.
tanto por aprender...tanto por hacer.

Este último verso indica que la transformación y concientización de Salinas están ancladas en procesos educativos a largo plazo. Como ya hemos notado, estos procesos educativos eran colectivos y estaban diseñados para impartir lecciones de historia, cultura y política y traer a la cárcel información sobre lo que sucedía en movimientos sociales y organizaciones políticas.

Cordelia Candelaria interpreta que el poema ‘Los Caudillos’, fechado octubre 1970, responde parcialmente a las preguntas retóricas planteadas en ‘Pregúntome’. En su lectura intertextual de estos dos poemas, Candelaria pone en conversación estas obras. Al poner estos poemas en conversación intertextual, ella interpreta que ‘Los Caudillos’ presenta como respuesta a ‘Pregúntome’ un listado de líderes sobresalientes del Movimiento chicano. Estos líderes, todos

hombres, son presentados de manera poética como la esperanza para la lucha ante la opresión (Candelaria 112):

- César Chávez (1927-1993) sindicalista y cofundador de la *United Farm Workers*.
- David Sánchez (1950-) miembro fundador de los *Brown Berets*.
- Reies Lopez Tijerina (1926-2015) activista y fundador de la Alianza Federal de Mercedes.
- Rodolfo ‘Corky’ Gonzáles (1928-2005) boxeador, activista y poeta quien escribió el poema canónico ‘Yo soy Joaquín’.
- José Ángel Gutiérrez (1944-) miembro fundador de MAYO (*Mexican American Youth Organization*, 1967) y del Partido Nacional de La Raza Unida (1970)

Como si fuese un corrido, este poema enaltece al héroe masculino. Aunque este es el único aspecto del corrido que se rescata pues el poema está escrito en inglés y no imita su rima y el ritmo (*Un Trip* 71-2).

En segunda instancia, ‘Los Caudillos’ conecta la lucha chicana con otros movimientos sociales latinos, específicamente los jóvenes puertorriqueños de Chicago y Nueva York que hacían parte de la *Young Lords Organization* y los *Latin Kings*.²⁷ De tal manera, este poema es un llamado optimista y masculinista chicano y también un manifiesto de rebelión latina

²⁷ La *Young Lords Organization* se fundó en 1959 por jóvenes puertorriqueños del barrio Lincoln Park de Chicago. YLO se formó como una organización para proteger a la comunidad de Lincoln Park de las pandillas blancas que los violentaban. Influenciados por la *Black Panther Party* y en colaboración con BPP, YLO estableció proyectos comunitarios de educación, alimentación y protección ante la gentrificación. En su orientación internacionalista, YLO defendía la independencia de Puerto Rico y mantenía relaciones cercanas con los nacionalistas. Los *Latin Kings* eran la pandilla puertorriqueña más grande de Chicago que, en colaboración con YLO, se organizaron políticamente para proveer desayunos gratuitos para niños de la comunidad. Ambas organizaciones desafiaban la autoridad y la violencia de la policía y promovían la autonomía comunitaria. Para más información sobre las coaliciones multirraciales de Chicago y la creación de la primera *Rainbow Coalition*, véase: “‘We Need to Unite with as Many People as Possible’: The Illinois Chapter of the Black Panther Party and the Young Lords Organization in Chicago” de Jakobi Williams.

multirracial. El poema cierra con la afirmación que en la unidad multirracial está la posibilidad de cambios sociales radicales:

Arise! Bronze People,
the wagon wheels gather momentum.

¡Despierta! Pueblo de bronce,
las ruedas del vagón aceleran.

Aunque Salinas procura presentar una poética de convergencia entre comunidades chicanas y latinas mediante imágenes de unidad multirracial, sus ejemplos concretos, los caudillos, son todos hombres. Esto es un reflejo del sexismo excluyente que permeaba no sólo el Movimiento chicano sino también muchos espacios radicales de esta época. El Movimiento chicano y su nacionalismo no se pueden separar del sexismo y la homofobia que hacían parte de su desarrollo político, social y cultural. No se puede negar que el sexismo y la heteronormatividad de esta identidad masculinista galvanizó al Movimiento (López 6). Es importante notar que las subsecuentes intervenciones feministas y *queer* en los estudios chicanos han contribuido de manera importante en plantear chicanismos plurales e incluyentes.

Como ya hemos visto, Salinas exalta a un número de caudillos del Movimiento chicano en sus poemas dado que un caudillo es un líder político y/o de un grupo armado. Pero la elegía más detallada que Salinas escribió, es decir su poema a un caudillo ejemplar, fue para George Jackson (1941- 1971) en su poema ‘News From San Quentin’ fechado 1971. El subtítulo de este poema es la fecha agosto 21, 1971, el día en que Jackson fue asesinado por guardias de la prisión californiana de San Quentin tras un supuesto intento de fuga.²⁸ Salinas lo califica como un guerrero cariñoso que fue víctima de la máquina carcelaria (*Un Trip*, 81):

²⁸ Para más información sobre Jackson recomiendo el artículo “The Age of Jackson: George Jackson and the Culture of American Prisons in the 1970s.” (2007). En este, Lee Bernstein argumenta que Jackson era una figura central e inspiradora para la generación de intelectuales carcelarios de los años 60 y 70. Bernstein relaciona a Jackson con Malcolm X y Angela Davis para contextualizar su impacto como ícono revolucionario (310).

A Tender Warrior
fell today
victim
of the JAIL MACHINE!!

La vida de George Jackson tiene paralelos a la de Salinas. En 1960, a los 18 años Jackson fue acusado de robarse \$70 de una gasolinera en Los Ángeles. Por ya tener dos previas condenas por delitos menores fue condenado y recluido en la prisión estatal Soledad. Allí pasaría 10 años encarcelado y sufrió una transformación política profunda que lo llevó a convertirse en un teórico, activista y escritor reconocido. Sus cartas y manifiestos fueron publicados en 1970 en su libro *Soledad Brother* (Jackson ix). Cuando la noticia de su asesinato llegó a Leavenworth Salinas y sus camaradas organizaron un paro laboral para honrar a Jackson y solidarizarse con la rebelión carcelaria en la prisión neoyorquina Attica que había dejado a 33 presos muertos entre el 9 y 13 de septiembre de 1971. Los presos de Attica, como los de Leavenworth, estaban organizados y demandaban mejoras a sus condiciones de vida. El paro de Leavenworth fue organizado por C.O.R.A y contaba con la participación de chicanos, puertorriqueños, negros, blancos e indígenas (Gómez 65).

La elegía poética para Jackson cristaliza ese momento histórico de solidaridad y rebelión trans-carcelaria. Mediante el arte Salinas testimonia las conexiones que se establecieron entre los presos de diferentes cárceles e indica que la muerte de Jackson afirmó la necesidad de reforzar e intensificar la lucha contra la opresión carcelaria (*Un Trip* 82):

We all grew a bit today,
brother george.

Our struggle became more intense!

En la entrevista de 1994, Salinas contextualiza este poema al indicar que él había leído el libro de George Jackson y que esta lectura le había ayudado en su proceso de transformación en

el cual dejó de verse a sí mismo como un criminal y comenzó a identificarse como un preso político. Salinas también aclara que los presos de Leavenworth entendían que ellos encajaban en el despertar político carcelario desarrollado durante la década de los 60. Salinas y sus camaradas entendían que ellos eran parte de lo que llegó a llamarse los años de rebelión carcelaria (*The Prison Rebellion Years*) (*Jail Machine* 320).

Conclusiones

A comienzos del siglo XXI, la fecha concreta no aparece, Salinas le escribió una carta a Álvaro Luna Hernández. Hernández es un anarquista y organizador chicano que está cumpliendo 50 años de prisión en la unidad carcelaria James Allred de Tejas. En esta carta Salinas escribió lo siguiente (copio sin corregir el original):²⁹

Yo soy un 70+ year old individual who, with the help of chingos de gente, transformed his life and has been committed to a 30-year struggle for social justice and human rights. En terminos academicos podriamos decir que I got my BA in the fertile monterey valley of califas, my MA in the piney woods of east texas, my PhD en los wheatfields de Kansas, con post graduate work in the boonies of So. Illinois (*Memoir* 171-2).

Yo soy un individuo de más de 70 años a quien mucha gente ha ayudado en transformar mi vida. En los últimos 30 años me he comprometido con la lucha por la justicia social y los derechos humanos. En términos académicos podríamos decir que recibí mi licenciatura en los campos fértiles de Monterrey, California (Salinas se refiere a la prisión Soledad), mi maestría en los bosques del este tejano (es decir, la prisión de Huntsville), mi doctorado en los campos de trigo de Kansas (la prisión de Leavenworth) y un posdoctorado en las lejanías del sur de Illinois (la prisión de Marion)

Con su particular humor y discurso bilingüe Salinas nos indica que sus largos años de prisión fueron fundamentales en sus procesos educativos. Esta carta la escribía desde la librería y centro cultural Resistencia que Salinas fundó en 1983 cuando por fin pudo volver a su ciudad natal de Austin tras la conclusión de su libertad condicional.³⁰ Aparte de su labor en Resistencia,

²⁹ Para más información sobre Luna Hernández visite: <https://freealvaro.net/>

³⁰ Red Salmon Arts & Casa de Resistencia Books: <https://www.resistenciabooks.com/>

Salinas le menciona a Hernández que en los últimos años había estado trabajando en las trincheras, organizando y desarrollando talleres de escritura en centros de detención juvenil en todo el país (173).³¹

Su transformación, concientización y radicalización carcelaria no sólo quedó testimoniada en sus versos al escribir, por ejemplo, que no podía sentirse realmente emancipado hasta que todas las prisiones fueran liberadas. La educación solidaria que él recibió en prisión fue también la semilla para su labor como educador de jóvenes presos y gestor cultural en Resistencia. Esta carta indica cómo la vida de Salinas completó un ciclo al volver a Austin y aplicar todo lo aprendido al servicio de su comunidad. Los procesos pedagógicos carcelarios, especialmente los de Leavenworth, marcan un paso fundamental en el desarrollo político, poético y pedagógico de Salinas.

La tercera parte de esta disertación, a continuación, se centra en el desarrollo político, poético y pedagógico de Salinas mediante la historia textual de su poema más conocido, celebrado y antologizado ‘A Trip Through the Mind Jail’. Este poema se publicó en las páginas de los periódicos y las revistas carcelarias que los presos editaban y publicaban en Leavenworth, aunque hay una cierta confusión entre la crítica sobre cuál fue la primera iteración pública de este poema. Esta confusión se da por inconsistencias entre la bibliografía de Salinas y los datos que aporta su archivo epistolar correspondiente a este periodo de su vida. La mayoría de investigadores mantiene que este poema fue publicado por primera vez el cinco de mayo de 1970 en el periódico carcelario *Aztlán de Leavenworth* y presentado en formato de sábana (*broadhsheet*). Sin embargo, al estudiar las cartas de Salinas se encuentran menciones a otras publicaciones en las que apareció su poema, publicaciones contemporáneas al número de *Aztlán*.

³¹ “For the last few years, I’ve been working in the trenches, organizing, conducting writing workshops in juvenile detention centers throughout the country” (173)

Este próximo capítulo contribuye al estudio de Salinas al recuperar la historia literaria de este poema. La historia textual que este poema forja, mediante sus múltiples iteraciones publicadas en periódicos carcelarios, antologías y poemarios, marcan el proceso de canonización de Salinas. La historia de recepción crítica de este poema también demuestra la importancia de su obra poética y cómo ha llegado a ser visto como la voz ejemplar de la poética carcelaria chicana. A través de esta detallada historia textual y de recepción también se recupera y se contextualiza la manera en que Salinas creó y mantuvo redes de apoyo para publicar su obra, diligenciar su libertad y participar en el Movimiento chicano de manera política y artística.

"Vives cautivo en las celdas de mi mente"

("You live on, captive, in the lonely cellblocks of my mind")

Historia textual de 'A Trip Through the Mind Jail': Inconsistencias en su génesis

'A Trip Through the Mind Jail' fue publicado por primera vez el cinco de mayo de 1970 en el periódico carcelario *Aztlán de Leavenworth* y presentado en formato de sábana (*broadsheet*). Esta primera iteración del poema y a la primera página de este periódico se pueden [acceder aquí](#).³² Sin embargo, al estudiar las cartas de Salinas se encuentran menciones a otras publicaciones contemporáneas a este poema.

En una carta dirigida a Dorothy Harth el 12 de agosto de 1972 Salinas menciona las múltiples publicaciones de este poema. En esta, afirma que 'A Trip' ha aparecido en una revista carcelaria general y dos periódicos chicanos carcelarios; en dos revistas chicanas nacionales, dos antologías y un periódico de una imprenta chicana (*Jail Machine* 154).³³ En la correspondencia con Harth no se mencionan los nombres de estas publicaciones pero al cruzar referencias con una carta que Salinas escribió el 15 de septiembre de 1972 podemos esbozar estas posibles publicaciones. En la carta de septiembre, dirigida a la Junta para la libertad condicional e indultos (*Board of Pardons and Paroles*), Salinas presenta una lista de sus publicaciones y sus contactos en diferentes revistas, periódicos y antologías (164).³⁴ Al leer estas dos cartas de

³² 'Aztlán de Leavenworth número 1 mayo 1970'. Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 7, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries. Nótese que el cinco de mayo marca la conmemoración de la Batalla de Puebla en la cual México derrotó la invasión francesa de 1862.

³³ "It ('A Trip') has appeared in 1 general prison magazine and 2 Chicano prison papers; in 2 national Chicano magazines, 2 anthologies and 1 Chicano press paper" (*Jail Machine* 154). Dorothy Harth (1925 – 2015) fue profesora de lenguas modernas en la Universidad de Syracuse y en el Onondaga Community College. Se especializó en literatura chicana y latinoamericana y fue coeditora de la antología *Voices of Aztlan: Chicano Literature Today* (1974).

³⁴ En la carta dirigida a la Junta de libertad condicional e indultos, reproducida en su totalidad en *raúlsalinas and the Jail Machine* (161-4), Salinas aboga por su libertad condicional citando su progreso educativo, sus publicaciones y la posibilidad de estudiar en la Universidad de Washington. Vale mencionar la notable diferencia en el registro de esta carta a la correspondencia de Salinas con otras personas. Generalmente, Salinas escribía de

manera complementaria se puede inferir que la revista carcelaria general a la que se refiere es *New Era Penal Magazine* (Leavenworth, KS) de la cual Salinas era editor. Uno de los dos periódicos carcelarios chicanos a los que se refiere es el ya mencionado *Aztlán de Leavenworth* (Leavenworth, KS) y el otro puede referirse a *Penal Digest International* (Iowa City, IA). Las dos revistas chicanas nacionales que menciona pueden ser *Con Safos* (Los Ángeles, CA) y *Entrelineas Magazine* (Kansas City, MO). Las dos antologías mencionadas son *Aztlán: An Anthology of Mexican American Literature* (editada por Valdez y Steiner p. 339-344) y *Literatura Chicana: Texto y Contexto/Chicano Literature: Text and Context* (editada por Castañeda-Shular, Ybarra-Frausto and Sommers p. 182-186). No tengo suficiente información para especular sobre el mencionado periódico de una imprenta chicana.

Aunque se puedan cruzar estas referencias para esbozar cuáles fueron las revistas, periódicos y antologías que publicaron ‘A Trip’ por primera vez, sólo puedo confirmar con certeza que este poema se publicó en las dos antologías mencionadas y en las páginas de *Aztlán de Leavenworth*. Los archivos de Salinas en Stanford mantienen dos copias de *Aztlán* y las dos antologías se pueden conseguir en bibliotecas académicas. Las otras revistas y periódicos que Salinas menciona no están en los archivos de Stanford y no las he podido ubicar en otros archivos o bibliotecas. Afortunadamente, las memorias póstumas de Salinas de 2018 incluyen una detallada bibliografía presentada por Lilia Raquel Rosas.³⁵ Al estudiar esta bibliografía

manera bilingüe, reproduciendo su oralidad y usando mucho humor. La carta para la Junta está escrita en un registro formal que expresa un entendimiento del lenguaje judicial necesario para este tipo de peticiones. Queda en evidencia, no sólo el manejo lingüístico de Salinas como escritor, pero también la influencia de aquellos espacios educativos radicales en los que los presos se ayudaban, mediante el estudio de la ley, con sus peticiones y procesos judiciales.

³⁵ Lilia Raquel Rosas es doctora en historia, dicta clases en la Universidad de Texas, Austin y es la directora ejecutiva de Red Salmon Arts, la librería, imprenta y centro cultural que Salinas fundó en 1983.

comprensiva y al investigar el registro epistolar podemos reconstruir las iteraciones públicas de este poema:

Iteraciones públicas de ‘A Trip Through the Mind Jail’ a las que ha sido posible acceder

- **En antologías:**

Valdez, Luis y Steiner, Stan. *Aztlan: An Anthology of Mexican American Literature*. New York: Knopf. 1972. 339-344.

Castañeda-Shular, Antonia, Ybarra-Frausto, Tomás y Sommers, Joseph. *Literatura Chicana: Texto y Contexto/Chicano Literature: Text and Context*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1972. 182-186.

Ortego y Gasca, Philip D. *We are Chicanos: An Anthology of Mexican American Literature*. New York: Washington Square. 1973. 195-200.

Gilb, Dagoberto. *Hecho en Tejas: An Anthology of Mexican American Literature*. Albuquerque: U of New Mexico P. 2006. 286-291.

En poemarios:

Salinas, Raúl. *Viaje/Trip*. Providence: Hellcoal. 1973. 5-9.

Salinas, Raúl. *Un Trip Through the Mind Jail y Otras Excursions: poems by raúlsalinas*. San Francisco: Pocho-Ché. 1980. 55-58.

Salinas, Raúl. *Un Trip through the Mind Jail y Otras Excursions: Poems*. Houston: Arte Público. 1999. 55-60.

En periódicos:

Aztlan de Leavenworth. Kansas: Leavenworth Federal Penitentiary. Mayo 5 de 1970.

Iteraciones que no son accesibles y/o no están archivadas:

New Era Penal Magazine (Leavenworth, KS)

Penal Digest International (Iowa City, IA)

Con Safos Magazine (Los Angeles, CA)

Entrelneas Magazine (Kansas City, MO)

Historia textual: el primer texto público: la iteración carcelaria

Voy a asumir que la versión de ‘A Trip’ publicada en *Aztlán de Leavenworth* en mayo de 1970 es la primera iteración pública de este texto dado que es la iteración más vieja disponible y que las otras iteraciones contemporáneas no parecen haber sobrevivido. Con esta consideración y con la necesidad de seguir buscando estas otras iteraciones, podemos pasar a analizar la historia textual de este poema. Como ya se mencionó ‘A Trip’ se publicó en formato de sábana con dimensiones de 29.5 x 23.5 pulgadas. En un ensayo sobre la formación de este periódico de 1972, Salinas explica que (*Jail Machine* 49):³⁶

Un periódico que lleva el nombre de Aztlán, es decir ‘las tierras del norte’ y que se asume fue el lugar originario de la nación azteca, nació con su primera publicación en mayo de 1970. Hasta la fecha se han publicado cuatro números. Con rara excepción, el material para este periódico es estrictamente compuesto por convictos chicanos. No solicitamos material de por fuera de la prisión y solamente una vez hemos publicado un artículo por un preso que no fuese chicano. De esta manera procuramos resaltar la importancia de la originalidad y la necesidad de nutrir los talentos desconocidos de estos presos a través de poesía, periodismo, trabajos publicados y declamaciones públicas.

Como se puede [ver aquí](#), el equipo a cargo de publicar este periódico estaba conformado por: Albert Mares (correspondencia), Rubén Estrella (publicidades), Alfredo Arellanes (reportero), Ricardo Mena (vice-presidente), Raúl Salinas (editor) y Beto Palomino

³⁶ “A newspaper, which bears the name Aztlán, meaning ‘the lands to the North’, assumed to have been the point of origin for the Aztec nation, came to existence with the first issue printed in May 1970. To date, there have been four issues printed. With rare exception, the material for the paper is strictly Chicano convict work. We do not solicit outside material, and only on one occasion have we featured an article by someone other than the Chicano population of Leavenworth. In this manner we try to stress the importance of originality and the nurturing of unknown hidden talents in the arts, poetry, journalism, publication work, and public speaking” (*Jail Machine*, 49).

(programas).³⁷ Los presos chicanos celebraban elecciones generales cada seis meses para asignar estas posiciones en el periódico (50).

El equipo editorial de *Aztlán* encontraba inspiración artística y política en la iconografía e historia mexicana que estudiaban en sus espacios pedagógicos colectivos. Este periódico era editado de manera bilingüe y presentaba iconografía indígena para enmarcar el nombre del periódico. El nombre del periódico está protegido por cenefas que “fueron tomadas de retratos de vasijas de cerámica azteca” (explicación del editorial en español) y dos representaciones del rey mexicano Tizoc (1436-1486). Estas imágenes están, a su vez, tomadas de la Piedra de Tizoc, un enorme monolito que reside en el Museo Nacional de Antropología en México DF (c. 1480).³⁸ Una versión simplificada de estas cenefas aparece en la parte inferior del poema.

El poema está fechado septiembre 14 de 1969 y firmado por el poeta usando la ortografía alternativa de su nombre, Raúl Salinas.³⁹ Este uso intencional de la minúscula está inspirado por la firma del poeta e.e. cummings (1894-1962) y se usa para desenfatar el ego del escritor (*Jail Machine* 88). El poema va dedicado a Eldridge Cleaver (1935-1998) activista político y líder de la *Black Panther Party*. Aunque es importante notar, y esto se explicará, que Salinas retiró esta

³⁷ ‘Equipo editorial de Aztlán’. Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 7, folder 3. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

³⁸ “El monolito, actualmente en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología (inv. 10-162), es un cuerpo cilíndrico de andesita que se define por su gran magnitud: 94 cm de altura, 265 cm de diámetro y unas 9.5 toneladas de peso. Las caras superior y lateral del cilindro están bellamente labradas bajo los cánones del estilo que ha sido llamado “mexica imperial”. La superior luce la representación convencional del Sol. La lateral tiene una secuencia de 15 escenas, cada una conformada por un guerrero sometiendo a una deidad que personifica al señorío particularizado con un glifo toponímico”
“Piedra de Tizoc, detalle.” <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A321340>
2012. Web. Febrero 2021. <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A321340>>.

³⁹ Nótese que el 14 de septiembre conmemora la derrota mexicana en la Batalla de la Ciudad de México de 1847. Esta batalla dio paso a la rendición de México ante EUA y la eventual pérdida de gran parte de su territorio nacional.

dedicatoria cuando el compromiso político de Cleaver cambió (*Un Trip* 3). Como ya se ha mencionado, esta primera iteración se publicó en formato de sábana y los 164 versos del poema aparecen en dos columnas. Todas las palabras en español están subrayadas, probablemente como recurso pedagógico, pues algunos de estos presos chicanos tomaban clases con el profesor Ruiz y participaban en los proyectos de C.O.R.A. (*Jail Machine* 49).

Los elementos más llamativos de este poema son los versos gráficos que aparecen en la segunda columna del texto. Estas ‘placas’ (para los chicanos las placas son un estilo propio del grafiti; una placa usualmente representa el nombre de una persona o un barrio) son consideradas por Salinas como estrofas que representan una parte fundamental del poema. En la entrevista de 1994, Salinas afirmó que dentro de la tradición poética chicana este es uno de los primeros poemas que utilizó el grafiti como estrofa. Salinas aclaró que, al construir este poema, él incluyó estas placas como un aspecto literario del poema (*Jail Machine* 308).⁴⁰ Como veremos, estas placas no serán reproducidas en todas las iteraciones posteriores. También es importante notar que ninguna de las iteraciones posteriores publica el poema en dos columnas y en formato de sábana, sino que ‘rompen’ este primer formato para desplegar el poema sobre varias páginas.

- **Iteraciones posteriores: antología Valdez y Steiner, Knopf 1972**

En 1972 este poema se reprodujo en dos antologías. La antología *Aztlan: An Anthology of Mexican American Literature* fue editada por Luis Valdez y Stan Steiner. En vez de presentar el poema en formato de sábana, aparece publicado a lo largo de seis páginas.⁴¹ Todas las palabras en español que en la primera iteración aparecen subrayadas aparecen aquí en bastardilla. La diferencia más notable de esta edición del texto con respecto de la primera que he podido

⁴⁰ “...at least in modern times of Chicano writings, it is one of the first poems that utilizes graffiti as a stanza. That’s a stanza inasmuch as I understand the construction of the poem” (*Jail Machine* 308).

⁴¹ El libro está publicado en formato de tapa dura y tiene un tamaño de 19 centímetros.

documentar es que esta iteración no incluye las placas como estrofa. Los editores y preparadores de Knopf pudieron haber tenido dificultades en agregar estas imágenes; la antología no brinda explicaciones. Lo que esta exclusión magnifica es la creatividad y el ingenio de los presos chicanos que lograron publicar un texto altamente complejo y detallado mientras vivían y trabajaban bajo duras circunstancias en una prisión federal.

- **Iteraciones posteriores: antología Castañeda, Ybarra-Frausto y Sommers, Prentice-Hall 1972**

La otra antología de 1972, *Literatura Chicana: Texto y Contexto/Chicano Literature: Text and Context*, fue editada por Antonia Castañeda, Tomás Ybarra-Frausto y Joseph Sommers, investigadores de la Universidad de Washington, quien con su activismo ayudaron a que Salinas saliera de la cárcel y comenzara su vida universitaria. La iteración de Castañeda, Ybarra-Frausto y Sommers es más fiel a la iteración carcelaria, puesto que incluye las placas.⁴² Como la edición de Valdez y Steiner, los editores de esta antología también se decidieron por cambiar a bastardilla las palabras subrayadas. Esta segunda iteración de 1972 agregó un dato importante a la dedicatoria. En las dos iteraciones previas, la dedicatoria leía: ‘For Eldridge’. La iteración de Castañeda, Ybarra-Frausto y Sommers agrega una breve explicación debajo de la dedicatoria:

[A Trip Through the Mind Jail is dedicated by a Chicano poet, Raúl Salinas, from his little room at Leavenworth, to his camarada wherever he is, El Eldridge (Leroy) Cleaver de Rose Hill, barrio Con Safos]⁴³

⁴² El libro está publicado en formato de tapa dura y tiene un tamaño de 24 centímetros.

⁴³ Traducción: [A Trip Through the Mind Jail está dedicado por un poeta chicano, Raúl Salinas, desde su pequeño cuarto en Leavenworth, a su camarada donde sea que esté, El Eldridge (Leroy) Cleaver de Rose Hill, barrio Con Safos]

Dada la cercana relación de los editores y Salinas, es probable que Salinas redactara esta dedicatoria expandida para brindar más información a los lectores y quizás para amplificar el homenaje.

- **Iteraciones posteriores: antología Ortego y Gasca, Washington Square 1973**

En la antología *We are Chicanos: An Anthology of Mexican American Literature* de 1973, editado por Philip D. Ortego y Gasca hay divergencias notables. Igual a la iteración de Valdez y Steiner se excluyen las placas.⁴⁴ También se prefirió la bastardilla para marcar las palabras en español en vez de subrayarlas. Un aspecto notable que vale la pena rescatar es que esta edición, de carácter académico y divulgativo, provee notas al pie de página para explicar algunos puntos claves. Por ejemplo, se explica que “el tricolor” se refiere a la bandera mexicana y que el cinco de mayo marca la expulsión de los franceses por parte de México en la batalla de Puebla. Estas notas de pie de página son pedagógicas y hacen que esta iteración sea más accesible y entendible por una audiencia que desconozca la historia mexicana y chicana y/o que sea monolingüe.

Curiosamente, en vez de incluir las placas, esta iteración incluye una obra de écfrasis artístico. Esta iteración presenta al poema en seis páginas y en la cuarta página se publica una pintura (en blanco y negro) de Salvador Valdez. No queda claro si la obra de Valdez titulada ‘A Trip Through the Mind Jail’ es una reproducción en blanco y negro de un cuadro o es un dibujo pequeño encargado específicamente para remplazar los versos gráficos de Salinas. Como comentario aparte, la obra ecfrástica de Valdez es de calidad; es una representación surrealista del encarcelamiento psicológico que sufre un preso (Ortego y Gasca 198).

⁴⁴ El libro está publicado en formato de tapa dura y tiene un tamaño de 18 centímetros.

- **Iteraciones posteriores: antología Gilb, U of New México P 2006**

Para concluir la historia textual antológica de esta obra, la edición *Hecho en Tejas: An Anthology of Mexican American Literature* del 2006, editada por Dagoberto Gilb, presenta el poema fielmente: incluye los versos gráficos aunque no subraya las palabras en español ni las pone en bastardilla.⁴⁵ Un error significativo es que esta antología titula el poema de manera errónea. La tabla de contenidos titula el poema como ‘La Loma’ en vez de ‘A Trip Through the Mind Jail’. Es un error inexplicable pues la antología incluye una corta nota biográfica de Salinas en la que se explica que participó en la producción de *Aztlán de Leavenworth* y en la que se menciona que publicó por primera vez su poema más famoso ‘A Trip’.

- **Iteraciones posteriores: poemario de Hellcoal 1973**

En 1973, la pequeña imprenta estudiantil Hellcoal Press de la Universidad de Brown, en Rhode Island, publicó la colección de cinco poemas titulada [*Viaje/Trip*](#).⁴⁶ El proceso de publicar esta colección de poemas es bastante curioso y se puede leer en la correspondencia entre Salinas y Jaimy Gordon.⁴⁷ En 1972 Gordon era estudiante de maestría en Brown, donde tomó una clase llamada ‘Poesía americana desde 1900’ dictada por el profesor Glauco Cambon. Cambon había incluido ‘A Trip’ en su clase, pues había estado en contacto con Salinas como parte de sus

⁴⁵ El libro está publicado en formato de tapa dura y tiene un tamaño de 27 centímetros.

⁴⁶ ‘*Viaje/Trip* (Hellcoal Press 1980)’ Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 27, folder 23. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries. Este libro se publicó en formato rústico y tiene un tamaño aproximado de 19 centímetros.

⁴⁷ Jaimy Gordon (1944 -) es profesora y escritora. En el 2010 su novela *Lord of Misrule* ganó el *National Book Award*. <https://www.nationalbook.org/people/jaimy-gordon/#fullBio>. 2010. Web. February 2021 <<https://www.nationalbook.org/people/jaimy-gordon/#fullBio>>.

investigaciones académicas.⁴⁸ A Gordon le gustó el poema y entabló una conversación epistolar con Salinas, quien se encontraba en Leavenworth.

Gordon trabajaba para Hellcoal Press, una imprenta estudiantil que sobrevivía con un mínimo apoyo económico de la universidad. Ella y el editor de la publicación, Bruce McPherson, recibieron por correo cinco poemas de Salinas. Además de 'A Trip' también publicaron: 'Los Caudillos', 'Ciego/Sordo/Mudo', 'Journey' y 'Journey II'. En julio de 1973 Hellcoal Press logró publicar 291 ejemplares que distribuyeron a librerías locales, entre amistades y profesores. Salinas recibió 30 ejemplares cuando ya había salido de prisión y vivía en Seattle (*Jail Machine* 189-207). La iteración de Hellcoal es fiel al original: incluye las placas aunque las palabras en español ni se subrayan ni se ponen en bastardilla y aún se mantiene la dedicatoria a Eldgridge Cleaver.

- **Iteraciones posteriores: poemario de Editorial Pocho-Ché 1980**

El poemario *Un Trip Through the Mind Jail y Otras Excursions: Poemas de Raúl Salinas* fue publicado en 1980 por la editorial Pocho-Ché. El libro contiene 68 poemas, incluyendo los cinco que se publicaron en *Viaje/Trip*.⁴⁹ Esta editorial se formó en San Francisco, California por Roberto Vargas y Alejandro Murguía. Como explica Murguía en su libro *The Medicine of Memory: A Mexica Clan in California* (2002), en los años 70 era difícil encontrar libros chicanos y mucho más difícil encontrar editoriales e imprentas chicanas o latinas. La meta de Pocho-Ché era romper el monopolio que tenía la industria editorial, que bloqueaba la publicación de

⁴⁸ Glauco Cambon (1921-1988) era italianista con especialización en poesía europea y norteamericana. Escribió el primer artículo académico sobre la poesía de Salinas titulado 'Raúl Salinas: Una Nuova Voce Della Poesia Americana' que se publica en el *Annali di Ca' Foscari* vol. X de 1971. En la sección 'Historia de recepción' de detallará este ensayo.

⁴⁹ El libro está publicado en formato rústico y tiene un tamaño de 21 centímetros.

obras chicanas y latinas. Pocho-Ché era un colectivo de artistas que publicaba libros de poesía y fotografía. También publicaban revistas y periódicos que cubrían todo tipo de contenido radical, desde la guerra de guerrillas en Nicaragua hasta los ataques del FBI sobre poblaciones indígenas Oglala en la reservación de Pine Ridge (124). Aunque Salinas no vivía en San Francisco, formaba parte de este movimiento artístico, político y cultural; su poesía encajaba en las directrices ideológicas y artísticas del colectivo. La publicación de este poemario por la editorial Pocho-Ché sitúa los textos de Salinas dentro del Movimiento chicano y atestigua la presencia de su obra en la génesis de la creación del canon poético chicano. También es importante notar que Salinas era miembro del equipo editorial de Pocho-Ché, aunque viviera en Seattle.

Esta iteración reproduce los versos gráficos fielmente, aunque no subraya las palabras en español ni tampoco las pone en bastardilla.⁵⁰ Un cambio notable en esta iteración es que Salinas le quitó la dedicatoria de este poema a Eldridge Cleaver. Mendoza explica en su prefacio a la reimpresión de 1999 que el compromiso político de Cleaver había cambiado tanto que Salinas prefirió eliminar la dedicatoria (*Un Trip* 3). En los años 70, Cleaver se convirtió en cristiano evangélico y cambió su visión política de manera drástica: a través de los años 70 y 80 se volvió conservador y se inscribió al partido republicano.

- **Iteraciones posteriores: poemario de Arte Público 1999**

El poemario *Un Trip Through the Mind Jail: Poems* fue reimpreso por Arte Público Press en 1999 y dentro de la serie '*Pioneers of Modern U.S. Hispanic Literature*' (Pioneros de la literatura hispana contemporánea en EUA).⁵¹ Arte Público es una importante imprenta basada en

⁵⁰ En esta iteración como en el caso previo, la implicación que ya no se pongan las palabras españolas en bastardilla puede indicar que para los editores, desde un punto de vista lingüístico, no se consideren las palabras en español como extranjeras. Puede haber aquí una motivación política pero no tengo evidencia para especular.

⁵¹ El libro está publicado en formato rústico y tiene un tamaño de 22 centímetros.

la Universidad de Houston y la publicación de este poemario forma parte de su proyecto *Recuperación del Legado Escrito Hispano de los Estados Unidos ("Recovery")*.⁵² Esta reimpresión por una importante imprenta en una serie de textos 'pioneros' implica que este poemario ha sido canonizado en la academia y que Salinas es ya una reconocida voz de la letras chicanas y latinas. Esta iteración de 'A Trip' reproduce fielmente los versos de Salinas y no incluye la dedicatoria; tampoco subraya ni pone en bastardilla las palabras en español. A diferencia de la publicación de Editorial Pocho-Ché, este poemario publica 69 poemas, agregando '[Untitled] Lightning Steed Immaculate' fechado en 1964.

Acceso a los textos y su canonización

La colección de poemas que publicó Hellcoal Press (1973) es casi imposible de encontrar. No se ha vuelto a publicar y no se vende por internet. En los archivos de Stanford hay una copia que le pertenecía a Salinas; está en bastante mal estado aunque el poema 'A Trip' se puede leer nítidamente. El poemario *Un Trip Through the Mind Jail* que publicó Editorial Pocho-Ché (1980) se puede encontrar y comprar por internet aunque la mayoría de bibliotecas universitarias no conservan ningún ejemplar de esta edición. El poemario publicado por Arte Público (1999) se encuentra en muchas bibliotecas académicas y se puede comprar con facilidad por internet.

Estos textos autorizados por el autor reflejan el proceso de canonización de esta obra literaria y su creciente prestigio a través de las décadas. La colección de poemas de 1972 (*Viaje/Trip*) es una obra que está casi perdida a lo largo de la historia pero que fue importante al haber sido la primera colección de sus poemas publicada por fuera de la prisión. El poemario de

⁵² "Recovery Program-Arte Público Press." <https://artepublicopress.com/recovery-program/>. 2020. Web. February 2021 <<https://artepublicopress.com/recovery-program/>>.

1980 de Editorial Pocho-Ché demuestra la participación de Salinas en el Movimiento artístico chicano e indica su compromiso político; el libro brinda además la primera compilación extensa de su poesía. La reimpresión de este poemario por Arte Público en 1999 canoniza este libro en la academia, le brinda una audiencia más amplia y establece a Salinas como una voz ejemplar de las letras chicanas y latinas. Por tal razón, la mayoría de los lectores contemporáneos usan este texto.

“Traigo riña con ciertos académicos”

Historia de la recepción: la crítica ante ‘A Trip Through the Mind Jail’

En la historia textual de este poema se nota la red de apoyo que Salinas estableció para compartir su poesía. Esta red de apoyo se formó en las reuniones del equipo editorial de *Aztlán de Leavenworth*, en las clases que tomaban los presos chicanos con el profesor Ruiz y en las conexiones que Salinas estableció con académicos. Al salir de la prisión esta red se expandió; Salinas participó activamente en el Movimiento chicano y se convirtió en una figura importante no sólo en el desarrollo de las artes chicanas sino también en el fomento de la solidaridad entre movimientos políticos diversos. Esta red de apoyo, solidaridad y crecimiento artístico facilitó que Salinas pudiera diseminar su obra poética. La circulación de su poesía en revistas y periódicos chicanos le abrió las puertas para publicar su primer libro completo con Editorial Pocho-Ché y también ser parte de su junta editorial. Otro momento clave de resaltar, en relación a la red artística que Salinas formó, es su participación en el Festival Flor y Canto de 1973 en el cual grandes figuras de la poesía chicana recitaron y compartieron su arte.⁵³

Un aspecto fundamental de esta red de apoyo y solidaridad que contribuyó al reconocimiento de Salinas y su eventual canonización fueron los trabajos críticos e interpretativos que a través de las décadas leían y releían su magnum opus ‘A Trip Through the Mind Jail’. Dedico esta sección para revisar la evolución cronológica de la crítica ante este poema para entender la importancia de este texto y analizar el lugar de Salinas dentro del canon poético chicano y latino.

⁵³ "USC Libraries Digital Collections"

<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/searchterm/Festival%20de%20Flor%20y%20Canto%20de%20Aztlan,%201973%20and%202010/field/relatig/mode/exact/page/7>. 2021. Web. February 2021
<<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/searchterm/Festival%20de%20Flor%20y%20Canto%20de%20Aztlan,%201973%20and%202010/field/relatig/mode/exact/page/7>>.

- **Crítica y recepción: Glauco Cambon y el primer artículo sobre Salinas, 1971**

Glauco Cambon nació en 1921 en la ciudad de Pusiano, Italia. En 1947 terminó su doctorado en literatura de la Universidad de Pavia. En sus primeros años como docente se especializó en la traducción de novelas norteamericanas al italiano. Cambon fue profesor en universidades en su país natal y en los Estados Unidos. Como investigador tuvo una carrera larga y productiva que llegó a un inesperado fin al morir en 1988 justo antes de asumir la plaza de profesor distinguido en la Universidad de Boston (Hambuechen Potter, vii-x).

En 1971 Cambon era profesor de literatura en la Universidad de Connecticut y la Universidad de Brown. El seis de enero Cambon le escribió una carta a Salinas dándole las gracias por haberlo incluido en la lista de correos de la revista *New Era Penal Magazine*; Salinas era el editor de esta revista. Cambon había recibido esta revista y había quedado fascinado con su fotografía y por el poema ‘A Trip Through the Mind Jail’. Cambon elogia el trabajo de estos editores y asegura que este contenido artístico podía aparecer en una revista literaria profesional. Salinas respondió el 29 de abril agradeciéndole su apoyo y mencionando que su poema se publicará en la antología editada por Valdez y Steiner. Los dos continuaron su correspondencia en la cual discutían la poesía de Salinas y Dante, entre otras cosas. En su carta del tres de noviembre, Cambon le informa a Salinas que ha escrito y publicado un artículo sobre su poema ‘A Trip’ y que se publicará en los *Annali de Ca’Foscari* la revista literaria de la Universidad de Venecia. También le informó que ha incluido su poema en las clases que dicta en la Universidad de Brown y que sus estudiantes habían acogido de manera positiva esta obra. A Salinas le llegó un borrador de este artículo titulado ‘Raúl Salinas: Una Nuova Voce Della Poesia Americana’. Salinas intentó traducir el ensayo usando un diccionario italiano-inglés pero no tuvo mucha

suerte. Afortunadamente, Óscar Collazo, militante del Partido Nacionalista de Puerto Rico, hablaba italiano y le ayudó a traducir este texto (*Jail Machine* 177-188).

En los archivos de Stanford se encuentran ambos artículos, el [original en italiano](#) y la [traducción de Collazo](#).⁵⁴ En este corto ensayo Cambon brinda una breve contextualización de Salinas como chicano. Explica que los chicanos son una etnia que “luchan por obtener ciertos derechos naturales que la constitución americana reconoce a sus ciudadanos” y que por tal razón sus contestaciones son similares a las de las comunidades negras y puertorriqueñas. En lo literario, Cambon considera que la “posición étnica” y “el sacrificio personal” de Salinas promete “inaugurar una nueva epopeya” en la literatura norteamericana pues esta se ha “enfrascado” y ha bajado de nivel desde la posguerra (Cambon 2).

Cambon pronostica que la literatura chicana crecerá pues la fuerza de sus denuncias y su idealismo le recuerdan al renacimiento de la literatura afroamericana. El italiano da como ejemplos a Richard Wright (1908-1960), James Baldwin (1924-1987) y Ralph Ellison (1914-1994). Este pronóstico era acertado; la década de los 70 vería el auge del Movimiento chicano político y artístico (4). Ya entrando en un análisis literario, Cambon explica que el título del poema se refiere a “un viaje por la cárcel de la mente” y que esta imagen metafórica le recuerda a los grilletes y cadenas que mencionaba William Blake (1757 – 1827) aunque no menciona cual poema de Blake.⁵⁵ Cambon también explica que la palabra *trip* en inglés tiene connotaciones que

⁵⁴ ‘Cambon: Una Nova Voce’ Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 26, folder 10. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

‘Collazo: Una Nueva Voz’ Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 26, folder 9. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

⁵⁵ Probablemente se refiere al poema titulado ‘London’ de 1794 en el cual aparece el verso: “In every voice: in every ban,/The mind-forg’d manacles I hear”. “En cada voz: en cada prohibición,/las esposas forjadas por la mente escucho”. Hay aquí una relación entre la mente encarcelada de Salinas y la mente esposada de Blake, pero me parece que para Cambon esta relación es más que todo anecdótica no necesariamente genealógica.

implican el consumo de drogas. La relación con las drogas conecta este texto con el poema ‘Howl’ de Allen Ginsberg (1926 – 1997), aunque a diferencia de Ginsberg aquí el uso de *trip* no “nos trasporta al paraíso artificial de la droga” (3).

Cambon entiende la importancia de lo colectivo y lo comunitario en la poética de Salinas. El viaje a través de sus memorias es un recorrido interior que toma posesión de un pasado personal y también comunal. En este proceso de recordar su barrio que ya no existe (“Neighborhood of my childhood/neighborhood that no longer exists”) Salinas también recuerda a los jóvenes de su barrio que murieron o se pudren en las prisiones (“some died young - fortunate – some rot in prisons”). Cambon acierta que en estas invocaciones del barrio y de sus habitantes, Salinas se convierte en un yo poético que construye su identidad a base del sufrimiento chicano, la destrucción de sus barrios y el desafío personal de sobrevivir el encarcelamiento físico y mental. Este yo poético invoca la destrucción colectiva del barrio chicano para brindarle un nombre a lo que se ha perdido y así resucitarlo a través del yo poético individual que sobrevive y recuerda. El yo poético expresa la destrucción y la pérdida del barrio (“La Loma/ Neighborhood of my youth/ demolished, erased forever from/ the universe”) para poder rescatarlo e incorporarlo a la identidad del yo poético (“You live on, captive, in the lonely/ cellblocks of my Mind”) (4).

Cambon observa un tropo clásico homérico y épico en esta operación de recordar lo perdido y al invocarlo, incorporarlo en la identidad del yo poético. Esta poética clásica se puede ver en la manera que el barrio La Loma es presentado como la Musa de Salinas. Bajo esta lectura La Loma es “la personificación de los poderes mágicos colectivos que la comunidad delega a su rapsodo [sic]” (5). Es decir, el colectivo chicano es representado por el barrio La Loma y este barrio se convierte en la identidad poética de Salinas cuando él escribe y recita su poema.

Al poner el poema de Salinas en este contexto clásico, Cambon intenta crear una genealogía que conecta a Homero con Salinas pasando por Dante Alighieri (c. 1265 – 1321) y Walt Whitman (1819 – 1892). Estas conexiones no son muy convincentes pero el artículo no es lo suficientemente largo como para presentar esta genealogía y defenderla. De todos estos puntos comparativos, Cambon se detiene en comparar a Salinas con el poema ‘Song of Myself’ (1855) de Whitman. Cambon ve en ‘A Trip’ una afinidad con Whitman en la “dialéctica entre el yo todopoderoso y la comunidad evocada y escuchada” y la construcción estrófica del poema compuesta por versos narrativos. Aunque la diferencia entre Whitman y Salinas es notable: los poemas de Whitman son ante todo genéricos, representativos y no singulares (5).

La poética de Salinas en ‘A Trip’ es agudamente singular, o personal, pues el poema presenta nombres propios de personas y lugares que de tal manera individualizan la materia épica (6). La afinidad entre estos poetas la ve Cambon de manera clara en la conclusión cuando Salinas recapitula el poema y nombra uno por uno los barrios chicanos, este listado es un eco de los catálogos de Whitman pero mucho más agudo al ser preciso:

i respect you having been:
My Loma of Austin
my Rose Hill of Los Angeles
my West Side of San Anto
my Quinto of Houston
my Jackson of San Jo
my Segundo of El Paso
my Barelitas of Alburque
my Westside of Denver
Flats, Los Marcos, Maravilla, Guadalupe, Magnolia,
Buena Vista, Mateo, La Seis, Chiquis, El Sur and all
Chicano neighborhoods that now exist and once
existed; somewhere... someone remembers....

Si Salinas nombra explícitamente estos barrios también nombra a personajes que vivieron allí: Lalo que mató a Pete Evans por mirarlo mal, Julio que fue acuchillado por Güero por una disputa de borrachos y Ratón que recibió 20 años de prisión por vender una cajetilla de marihuana.

Cambon concluye su artículo recordándonos un aspecto fundamental de la poética de Salinas que lo diferencia radicalmente de la tradición poética angloamericana: ‘A Trip’ es un poema de estilo vocativo, es decir, está escrito para ser recitado públicamente. La palabra ritual ‘*neighborhood*’ abre cada estrofa facilitando su tono litúrgico. En esto, Cambon tiene toda la razón pues la oralidad de este poema es un reflejo de su yo poético colectivo que expresa la épica como un canto rítmico propio del caló chicano. El italiano concluye su artículo expresando que el encierro carcelario puede producir obras de alto valor y deseándole a Salinas una pronta libertad para que pueda seguir compartiendo sus inconfundibles pronunciamentos (8).

- **Crítica y recepción: Juan Bruce-Novoa, *Chicano Poetry: A Response to Chaos*, 1982**

El trabajo analítico e interpretativo de Cambon es importante no sólo por su primicia sino también por su contextualización de Salinas dentro de tradiciones poéticas establecidas. El artículo de Cambon es una observación desde afuera, los puntos de comparación son europeos (Homero, Dante), angloamericanos (Whitman, Ginsberg) y afroamericanos (Wright, Baldwin, Ellison). El primer trabajo crítico desde el interior de los estudios chicanos es el capítulo que le dedica Juan Bruce-Novoa (1944 –2010). Este detallado análisis de ‘A Trip’ se detiene en cada estrofa para desarrollar lecturas cercanas enfocadas en articular la chicanidad que Salinas especifica. Bruce-Novoa abre su estudio afirmando que ‘A Trip’ es la obra ejemplar del poema chicano de barrio (34).

Bruce-Novoa explica que este poema se desarrolla sobre tres niveles: el mito, la memoria y lo material. La encrucijada de estos tres niveles se puede ver en la primera estrofa en la cual

Salinas recuerda su barrio natal, La Loma, que ha sido destruido por las fuerzas de la gentrificación y que ahora sobrevive sólo en las memorias cautivas del poeta.

La Loma
Neighborhood of my youth
demolished, erased forever from
the universe.
You live on, captive, in the lonely
cellblocks of my mind.

La labor de Salinas es reconstruir este barrio a base de sus memorias y trazarlo sobre el poema usando los nombres de sus lugares, las personas que lo habitaban y las experiencias que lo formaban. Es decir, la obra de Salinas se convierte en un mapa poético que reconstruye lo destruido y recupera lo olvidado. La imagen del barrio es el eje central del poema; este a su vez se puede dividir en dos partes. La primera mitad corresponde a la infancia del yo poético y la segunda acapara la adolescencia y la adultez en la cual el yo poético trasciende el espacio natal (35).

La segunda estrofa ubica el poema en la juventud de Salinas y contextualiza su momento histórico. Bruce-Novoa nos advierte que la simpleza de esta primera imagen puede ser engañosa.

Neighborhood of endless hills
muddied streets –all chuckholed lined—
that never drank of asphalt.
kids barefoot/snotty-nosed
playing marbles, munching on bean tacos
(the kind you’ll never find in a café)
2 peaceful generations removed from
their abuelos’ revolution.

Las imágenes del juego y del consumo que aparecen en esta estrofa serán líneas de fuerza que atraviesan todo el poema. Bruce-Novoa explica que en las escenas subsecuentes el juego y el consumo son elementos recurrentes que se ven delimitados por fuerzas exteriores. En esta primera escena se puede notar que el entorno del barrio chicano parece una zona de guerra y que

sus niños descalzos tienen que jugar en las ruinas creadas por la injusticia y la indiferencia social (36).

En la próxima estrofa el juego y el consumo se manifiestan en las fiestas patrias a las que atienden las familias del barrio. La vida de barrio está determinada por las tradiciones de la vida política mexicana.

Neighborhood of dilapidated community hall
---Salón Cinco de Mayo---
yearly (May 5/Sept. 16) gathering
of the familias. Re-asserting pride
on those two significant dates.
[...]
Afterwards, the dance. Modest Mexican
maidens dancing polkas together
across splintered wooden floor.

El ritual previo, el juego de canicas, se convierte aquí en el baile de las niñas. Los niños las observan sin aun acercarse a ellas, prefigurando las relaciones sexuales agresivas y clandestinas que se desarrollarán en la adolescencia y la adultez de este colectivo juvenil (37).

En la próxima estrofa se mantiene la tensión sexual entre los jóvenes, aunque el contexto geográfico cambia. Los domingos por la noche, después de los ritos religiosos, los jóvenes salen a jugar en la plaza, comen tamales y raspados e intentan conquistar a las niñas de los barrios más finos. Las niñas responden con picardía pero siguen estando fuera del alcance de los jóvenes del barrio.

Nighborhood of Sunday night Jamaicas
at Guadalupe Church.
Fiestas for any ocassion
holidays holy days happy days
'round and 'round the promenade
eating snow-cones ---raspas--- & tamales
the games -bingo cake walk spin the wheel
making eyes at girls from cleaner neighborhoods
the unobtainables
who respond all giggles and excitement.

En el juego erótico entre estos jóvenes, Bruce-Novoa nota los matices de la vida chicana. El sexo se convierte en un ritual vital de la vida de estos jóvenes. Pero las diferencias de clase ya han comenzado a diferenciar ciertos sectores de la comunidad. Con los bailes y los juegos, los jóvenes perpetúan los roles de género y marcan sus distinciones de clase. Todos los jóvenes pertenecen a una comunidad de ascendencia mexicana pero desde temprana edad se establece que las niñas de barrios más limpios son inalcanzables. Aquí el poema vuelve a enfatizar que el yo poético y su grupo de amigos viven en el barrio que está en ruinas y que ellos, los niños descalzos, no pertenecen al mismo mundo en el que viven las niñas de barrios limpios (38).

En la próxima estrofa los juegos eróticos de estos jóvenes se vuelven más serios y dejan de tener un tono infantil. En su búsqueda de relaciones sexuales los jóvenes van a otros barrios (Buena Vista, Santa Rita) para violar la privacidad de otras personas. A las escondidas husmean los cuartos de la gente que duerme y persiguen a las muchachas que en su mayoría los ignoran.

Neighborhood of forays down to Buena Vista—
Santa Rita Courts –Los projects—friendly neighborhood
cops n’ robbers on the rooftops, sneaking peeks
in people’s private night-time bedrooms
bearing gifts of Juicy Fruit gum for
the Project girls/chasing them in adolescent heat

La metáfora del juego se mantiene pues Salinas enmarca las relaciones entre estos jóvenes como un juego de policías y ladrones. Esto a su vez convierte el sexo en algo ilícito y peligroso. La consecuencia de este juego de persecución nocturna llega a tener un acto sexual problemático:

Angry fingers grabbing, squeezing, feeling,
french kisses imposed; close bodily contact, thigh &
belly rubbing under shadows of Cristo Rey Church.

Bruce-Novoa afirma que este sexo es explícitamente agresivo e impuesto sobre las muchachas y que la culpa asociada con el sexo antes del matrimonio es representada por la sombra de la iglesia (39). Salinas presenta detalles bastante explícitos: los dedos están bravos y

los besos son impuestos. Más que un acto sexual agresivo esta escena parece presentar una violación. Lo que sí queda claro es que los muchachos están aprendiendo y entendiendo las costumbres sexuales reprimidas y perpetuando el código del comportamiento de su sociedad. La metáfora del juego se convierte en el impulso machista de apaciguar los deseos y ver a las mujeres como trofeos (39).

Las dos próximas estrofas ejemplifican la degradación y la racialización del chicano por parte de la sociedad y la continuidad de la cultura mexicana por parte de la comunidad chicana. Al barrio La Loma no van los buses escolares, así que los jóvenes tienen que llegar caminando a la escuela que queda al otro lado de la ciudad. Llegar en grupo a la escuela es divertido pero el racismo institucional busca humillar a los estudiantes. El yo poético explica que la escuela mandaba de vuelta a casa a los estudiantes que tuviesen piojos en el pelo. Pero al parecer, sólo los jóvenes mexicanos tienen piojos, quitándoles su educación y marcándolos, de nuevo, como gente sucia. Bruce-Novoa afirma que este acto de discriminación enajena a los jóvenes pero también crea un sentimiento de comunidad étnica. La escuela marca a los jóvenes chicanos como ‘otros’ y desde la otredad colectiva los jóvenes responden con una enunciación de protesta ‘qué gacho!’ (39).

Neighborhood that never saw a school-bus
the cross-town walks were much more fun
embarrassed when acquaintances or friends or relatives
were sent home excused from class
for having cooties in their hair!
did only Mexicans have cooties in their hair?
Qué gacho!

El sentimiento étnico colectivo que se forma en contra de la discriminación escolar también tiene sus raíces en las tradiciones mexicanas que se mantienen en los barrios chicanos. En la próxima estrofa los muchachos están de noche en un parque contándose historias de miedo.

El cuento que más miedo causa es el mito folclórico de La Llorona. En México, La Llorona vive cerca del río y allí persigue y atormenta a niños que se portan mal. Este cuento es usado por padres de familia para que los niños obedezcan. En el contexto del poema, los muchachos se cuentan estas historias de miedo en un parque, se asustan y salen corriendo para volver a sus casas. El mundo exterior es marcado como peligroso, donde ronda La Llorona; el mundo interior, el mundo del folklor y el mito, es construido como protector pues al santiguarse en casa los niños mexicanos dejan de tener miedo (40). Con esta imagen del niño miedoso volviendo a casa, se cierra la primera mitad del poema. Bruce-Novoa argumenta que esta primera sección le ha mostrado a los jóvenes los peligros del mundo externo y la importancia de las tradiciones ancestrales. La metáfora del juego y el consumo han sido usados para esbozar la perpetuación de la masculinidad chicana, tan anclada en el deseo y la frustración sexual.

En la segunda parte del poema hay una erupción de nuevas imágenes que retratan los cambios que ocurren en las vidas de estos jóvenes. La primera mitad del poema informa las acciones de la segunda pues ya se han establecido los códigos de lectura poética. Por ejemplo, las metáforas del juego y el consumo toman un tono más serio: el juego de los policías y los ladrones ya no es una actividad infantil; el robo, la criminalidad y la cárcel figuran como elementos fundamentales en las vidas de estos jóvenes chicanos. También se introduce un nuevo aspecto del consumo: no solo se consume comida y bebida sino también drogas ilícitas (41).

Neighborhood of Spanish Town Cafe
First grown-up (13) hangout
Andres,
tolerant manager, proprietor, cook
victim of bungling baby burglars
your loss: Fritos n' Pepsi-Colas ---was our gain
you put up with us and still survived!
You too, are granted immortality.

Aunque en esta estrofa se nota claramente la transformación del juego infantil (policías y ladrones) a robos reales, es importante notar que aún se mantiene un nivel de inocencia ya que el yo poético immortaliza al tiendero, Andrés, como una persona tolerante. Este robo menor que mantiene un tono infantil y juguetón contrasta drásticamente con el crescendo de imágenes de crimen y vicio que las próximas estrofas presentan. Los juegos de la infancia y la adolescencia dan paso rápidamente a las realidades de la adultez de barrio. La próxima estrofa explica las actividades adultas que estos jóvenes desarrollan; ellos inhalan gases, toman alcohol y forman pandillas. Como miembros de estas pandillas se marcan los cuerpos con tatuajes y comienzan a notar el ciclo carcelario que aprisiona a muchachos mexicanos de manera rutinaria.

Neighborhood of groups and clusters
sniffing gas, drinking muscatel
solidarity cement hardening
the clan the family the neighborhood the gang
Nomás!
Restless innocents tattoo's crossed on their hands
"just doing things differently"
"From now on, all troublemaking mex kids will
be sent to Gatesville for 9 months."
Henry home from la corre
khakis worn too low--- Below the waist
the stomps, the greña with duck-tail
-Pachuco Yo-

Bruce-Novoa lee esta estrofa y la interpreta como un momento clave en el desarrollo identitario del yo poético y de estos jóvenes chicanos. Aunque es importante resaltar que Bruce-Novoa entiende esta creación de la identidad chicana como criminal y negativa. Él ve a estos chicanos bebiendo, fumando, creando pandillas y tatuándose como la típica imagen del joven sin dirección (42). En su lectura se interpreta la frase "Nomás" como el nombre de esta pandilla. Este nombre indica rebelión y resistencia pero sin un blanco específico. Bruce-Novoa parece ignorar el llamado a la solidaridad que el poema hace en el verso previo; puede que estas

pandillas no tengan una meta clara para su rebelión y resistencia; pero eso no quita que a través de la solidaridad formen comunidades de apoyo y supervivencia.

La creación de la identidad de estos jóvenes resulta en una autodefinición al concluir esta estrofa. Ser parte de una pandilla y ser testigo del sistema carcelario que atrapa a estos jóvenes hace que se identifiquen como pachucos. Bruce-Novoa afirma que la identidad pachuca es un ejemplo de la síntesis cultural entre lo mexicano y lo anglo. En lo visual, el pachuco se viste de una manera particular, su vestimenta, el *zoot suit*, es un sombrero de ala ancha, traje de paño suelto y zapatos de charol.

La identidad chicana y la resistencia juvenil ante la cultura mexicana y anglo se ve expresada en la llamativa exageración del *zoot suit* que en los años 30 y 40 hubiese sido escandalosa. La moda del pachuco, su caló y su nueva cultura eran una contestación a las tradiciones mexicanas; pero el uso del español como afirmación identificadora, “Pachuco Yo”, indica un rechazo del mundo anglo, especialmente su imposición carcelaria, y un orgullo por las tradiciones mexicana que son (re)imaginadas y (re)construidas por estos jóvenes (43). Esta (re)construcción cultural se puede ver claramente en el uso de la cruz pachuca; un símbolo católico que a través del tatuaje pachuco carga connotaciones nuevas para estos jóvenes y sus pandillas. Este tatuaje los identifica como miembros de una comunidad específica y puede también indicar haber pasado por el sistema carcelario (43).

Las próximas dos estrofas son de gran importancia para el poema. Primero, Salinas explica que los pachucos tienen talentos artísticos que expresan a través del tatuaje y el grafiti. Estos símbolos gráficos no son aceptados por la sociedad y por tal razón solo pueden aparecer de manera clandestina en los muros de los baños.

Neighborhood of could-be artists
who plied their talents on the pool's
bath-house walls/intricately adorned
with esoteric symbols of their cult:

Bruce-Novoa ve en esta estrofa la frustración de los jóvenes de no poder compartir su talento. Este arte de barrio es clandestino y yace en un estado incompleto. Estos símbolos buscan ser similares a los jeroglíficos egipcios:

the art form of our slums
more meaningul & significant
than Egypt's finests hieroglyphics.

Aunque Salinas claramente se refiere a estos símbolos como el arte de su generación, Bruce-Novoa reduce esta expresión artística a signos agresivos que marcan un territorio de pandillas. Bruce-Novoa analiza de manera breve las tres placas de este poema y concluye que son simples representaciones de la frustración chicana y la criminalidad juvenil (43).

Las estrofas que siguen estos elementos gráficos y concluyen el poema son, siguiendo la lectura de Cambon, las estrofas que hacen eco a los catálogos de Whitman. Salinas presenta una lista detallada de personajes y lugares de su barrio. Este catálogo expresa la fase adulta del yo poético y se adentra en los bares y los clubes donde se escucha música negra, se fuma marihuana, se bebe y se perpetua el crimen. El poema muestra la absurda naturaleza de la violencia al nombrar las interacciones mortales de sus personajes. Aquí la metáfora del juego y el consumo llegan a su conclusión más dolorosa; los que al comienzo eran niños jugando con canicas son ahora adultos matándose con cuchillos y pistolas. El juego de policías y ladrones se ha convertido en la realidad carcelaria de muchos pachucos que se ven obligados a cumplir largas condenas de prisión por posesión de narcóticos (44).

Neighborhood of Reyes' Bar
 where Lalo shotgunned
 Pete Evans to death because of
 an unintentional stare,
 and because he was escuadra,
 only to end his life neatly sliced
 by prison barber's razor.
 Durán's grocery and gas station
 Güero drunkenly stabbed Julio
 arguing over who'd drive home
 and got 55 years for his crime.
 Raton: 20 years for a matchbox of weed. Is that cool?

En las últimas estrofas el poema vuelve al presente del yo poético y nos informa que el poema se enuncia desde la prisión. El yo poético recuerda con tristeza la destrucción del barrio, los compañeros muertos, los encarcelados y los que solo existen en las memorias de otros. En el proceso de recordar y enunciar el pasado, el barrio le brinda al yo poético un sentimiento de identidad y de pertenecía. La identidad del yo poético fue forjada a base de las influencias positivas y negativas del barrio y sus habitantes; esta acumulación de experiencias le brinda al yo poético los recursos para sobrevivir el tormento carcelario (44).

Neighborhood of my childhood
 neighborhood that no longer exists
 some died young – fortunate – some rot in prison
 the rest drifted away to be conjured up
 in minds of others like them.

[...]

LA LOMA -AUSTIN – MI BARRIO
 i bear you no grudge
 i needed you then...identity... a sense of belonging
 i need you now.
 so essential to adult days of imprisonment,
 you keep me away from INSANITY'S hungry jaws;

En el proceso de recordar al barrio e inmortalizarlo, Salinas le brinda una existencia material mediante el lenguaje escrito. Para Bruce-Novoa este acto de enunciación y afirmación

es más que una mera recuperación de lo perdido. El poema se convierte en un móvil para escapar la prisión y reintegrarse a la comunidad. El barrio como poema ha escapado la prisión y ahora forma parte de la literatura; su autor, Salinas, también escapa la prisión mental a través de la (re)creación de un espacio social externo. Bruce-Novoa considera que este proceso de creación poética define y legitima a Salinas como un autor que ha realizado su potencial dejando atrás la frustración de ser un artista del grafiti que sólo puede expresar su impulso artístico de manera frustrada y clandestina (45).

Implícita en esta interpretación hay una diferenciación y jerarquización de las artes. La poesía hace parte de la literatura y Salinas es considerado un artista legítimo pues ha escrito un poema. El grafiti que aparece en el poema es simplemente la expresión frustrada y clandestina de un impulso artístico de barrio. El grafiti limita al artista, la poesía lo legitima y le brinda acceso a la literatura. Esta manera conservadora de ver el arte y la literatura es inconsistente con las ideas que concluyen el detallado análisis de Bruce-Novoa. Este afirma que los códigos que subyacen este poema canalizan de manera positiva el espíritu creativo y libertario de la juventud chicana (48). El grafiti y el tatuaje son expresiones creativas de alta complejidad y cargadas de significación que también operan como contestaciones ante patrones sociales opresivos. En vez de limitar las artes chicanas, el grafiti y el tatuaje hacen parte de su creatividad y actividad libertaria.

Esta inconsistencia interna en el análisis de Bruce-Novoa no es grave pues él mismo afirma la genialidad de Salinas y lo nombra como una voz ejemplar chicana. Además, como veremos en críticas subsecuentes, la inclusión del grafiti y el tatuaje se estudiarán de manera detallada y matizada brindándole al poema el estudio completo que se merece. De todos modos, la labor analítica de Bruce-Novoa es vital en la recepción de Salinas; este no solo le brinda su

primer estudio detallado dentro de los estudios chicanos sino que también desgana el poema para explicar los matices propios de la cultura mexicana, tejana y chicana que anclan su expresión artística. De esta manera Bruce-Novoa complementa el estudio crítico de Cambon. La contribución de Cambon fue ubicar a Salinas dentro de tradiciones clásicas y épicas universales y señalar que las artes chicanas podían transformar el panorama cultural norteamericano. Bruce-Novoa, desde el interior de la chicanidad, afirma el ingenio de Salinas mostrando cómo su poema ejemplifica la supervivencia del chicano ante la destrucción de su barrio y la encarcelación de sus jóvenes.

Crítica y recepción: Cordelia Candelaria, *Chicano Poetry: A Critical Introduction*, 1986

Cordelia Candelaria (1943-) es la primera investigadora en contextualizar ‘A Trip’ en relación a otros poemas de Salinas y en relación a otros poetas chicanos. También es de notar que analiza la obra de Salinas considerando el Movimiento chicano como un contexto político que informa su obra. A diferencia de Bruce-Novoa, que a través de sus lecturas cercanas hace un recuento detallado de cada estrofa, Candelaria pone a Salinas en conversación con la poética chicana, demostrando así sus influencias y sus contribuciones. Ambos académicos concuerdan que la poesía de Salinas es importante para la tradición poética chicana pues enuncia una experiencia carcelaria pero también porque los versos de Salinas son de calidad excepcional, se expresan de manera efectiva y presentan una individualidad llamativa (109).

Candelaria presenta a la obra de Alurista (1947-) como antecedente y trasfondo para estudiar a Salinas. Sus poemarios *Floriscanto en Aztlán* (1971) y *Nationchild Plumaroja* (1972) son de singular importancia en la emergencia y formación de una poética chicana. Estos poemarios afirman una experiencia chicana compleja mediante su uso del multilingüismo, la importancia que se le da a elementos indígenas y su adopción del mestizaje. Alurista fue

reconocido por lectores y críticos temprano en su carrera y esto le permitió ser una referencia para otros artistas que desarrollaban sus propias interpretaciones del chicanismo (108).

La obra de Alurista se puede entender como un catalizador de una estética chicana íntimamente relacionada con la (re)formulación de su identidad y su relación con los debates políticos del Movimiento. Otros poetas contemporáneos contribuyeron a esta articulación al contribuir nuevos elementos estéticos, nuevas formas poéticas y nuevas ideas literarias. Este creciente coro de nuevas voces poéticas ayudaron a definir y sostener este movimiento artístico emergente. Candelaria enfatiza que la formación y expansión de esta tradición artística ha aumentado nuestra apreciación de la sociedad y del individuo (109).

Escribiendo en 1986, Candelaria brinda una breve historia textual al mencionar que Salinas ganó reconocimiento literario al haber publicado sus poemas en antologías y publicaciones chicanas en los primeros días del Movimiento. Esto llevó a la publicación de su colección *Viaje/Trip* de 1973 y la publicación de su primer poemario *Un Trip Through Mind Jail* de 1980. En relación a otros poetas, Salinas tenía menos publicaciones, pero Candelaria insiste que la calidad de su obra es sobresaliente pues su estética expande el vocabulario poético chicano con su énfasis en el encarcelamiento y la drogadicción. Obviamente, el poema ejemplar de esta contribución es 'A Trip' que, con sus extenso catálogo descriptivo de lugares, personas y eventos crea un testimonio de los presos de Leavenworth (109).

Haciendo hincapié en Bruce-Novoa y Cambon, Candelaria explica que este poema se desenvuelve siguiendo las instrucciones de un mapa alojado en las memorias de Salinas. Al desplegar este mapa el poema presenta un mosaico de la vida del poeta e inmortaliza las personas y lugares mencionados. Candelaria relaciona el uso del mapa y el catálogo como recursos literarios con el poema 'Out of the Cradle Endlessly Rocking' (1860) de Walt Whitman y el

poema 'Journey II' (1970) de Salinas (110). La conexión con Whitman no es muy clara y no se desgrena. Pero la relación con 'Journey II' es informativa pues este poema adopta la metáfora del viaje a través de las memorias para volver a la juventud, enunciar momentos claves e inmortalizar a parientes y amigos del poeta. Los versos que abren este poema son un eco de la primera estrofa de 'A Trip' donde el yo poético recuerda la destrucción de su barrio. En 'Journey II' la demolición de la escuela parroquial de la Virgen de Guadalupe sirve como punto de entrada y conlleva una avalancha de memorias.

They're tearing down the old school
Wherein i studied as a child
Our Lady of Guadalupe...
Parochial Prison/Internment camp for
underprivileged Mexican kids,
soon to be pummeled by
merciless wrecking ball.
What do i remember?
What childhood mem'ries
cling stubbornly to the brain like bubble-gum under a table?

Candelaria explica que la palabra *trip* se usa con doble sentido. Como hemos visto puede indicar un viaje real o metafórico. *Trip* también puede indicar los efectos narcóticos tras el consumo de drogas. Como se ha notado previamente, el poema 'A Trip' presenta múltiples instancias de consumo de estupefacientes, especialmente la marihuana.

Neighborhood where purple clouds of Yesca
smoke one day descended embraced us all.

El consumo y el efecto de la droga es un tropo de la obra de Salinas especialmente en este primer poemario de 1980. En el poema 'Ciego/Sordo/Mudo' (1970) el yo poético explica que él no tiene cómo pagar su renta ni sus deudas y que por tal razón tiene a su terrateniente y sus fiadores acosándolo. En esta encrucijada sin salida la única posibilidad laboral es vender droga y robar bancos. El sueño americano subyace esta necesidad criminal pues el yo poético sólo quiere

ganar suficiente dinero para salir del barrio y mudarse a las suburbios. Pero antes de cumplir esta meta es arrestado y mandando a la prisión federal.

O' the landord
 he is pounding
& my creditors are
 hounding
soon uptightness
 starts resounding
FOUND: an opportunity to go out
 boosting
 dealing dope
 & robbing banks.

“Yeah, one good score and
i'll move from this
stinkin' barrio into the suburbs.”

I Sentence You To The Federal Penitentiary...

Candelaria conecta las múltiples referencias a la droga para demostrar que ‘A Trip’ hace parte de una red de poemas que desarrollan este tropo. Ella nota que en el poema ‘Dedicatoria’ dirigido a la madre del poeta, Salinas le ofrece este poemario para compensar los malos ratos a los que la sometió. En este caso, Salinas le dedica este libro a su madre como ofrenda por haber empeñado sus trofeos de boxeo para satisfacer su casi incurable enfermedad, es decir, su drogadicción (110):

Amá, whether you read
 this or not;
 Here's hoping
 it makes up
 for
 [...]
 boxing trophies
 i won/
lost at the pawnshop
 to cure incessant
 (almost incurable)
 illness, may this
 book gather dust

on your shelf.

El tropo del consumo de la droga y sus consecuencias está tejido a través del poemario y tiene su expresión más explícita en 'A Trip'. Este método de conectar las ideas fundamentales de 'A Trip' con otros poemas lleva a Candelaria a analizar la importancia que Salinas le brinda a la identidad étnica y al poder del Movimiento chicano. En la estrofa que concluye 'A Trip' se ve claramente como el método del catálogo es usado para recrear un ritual de espacio comunitario entre el poeta y su audiencia. Como si fuesen frases mágicas enunciadas en caló para unir el pueblo chicano, el catálogo de los barrios se asemeja a una encantación entendida solamente por los miembros de estas comunidades (111-2).

LA LOMA -AUSTIN – MI BARRIO

i bear you no grudge
i needed you then...identity... a sense of belonging
i need you now.
so essential to adult days of imprisonment,
you keep me away from INSANITY'S hungry jaws;
Smiling/Laughing/Crying.
i respect you having been:
My Loma of Austin
my Rose Hill of Los Angeles
my West Side of San Anto
my Quinto of Houston
my Jackson of San Jo
my Segundo of El Paso
my Barelitas of Alburque
my Westside of Denver
Flats, Los Marcos, Maravilla, Guadalupe, Magnolia,
Buena Vista, Mateo, La Seis, Chiquis, El Sur and all
Chicano neighborhoods that now exist and once
existed; somewhere... someone remembers....

Como se ha mencionado previamente la supervivencia carcelaria está, parcialmente, anclada en la memoria y la(re)construcción del barrio chicano. Este reconocimiento de la comunidad y esta identificación con su lucha es para Candelaria una extensión del activismo

político del Movimiento chicano. En ‘A Trip’ hay una fuerte conexión con la identidad chicana mediante el ritual y el recuerdo. En poemas como ‘Pregúntome’ (1970) se nota un compromiso con los debates ideológicos del Movimiento a través de la enunciación de múltiples preguntas retóricas que expresan las preocupaciones del poeta y de su comunidad.

where does it all lead to?
[...]
is the problem social/cultural/economical?
is revolution the sole solution?
[...]
who do we attack, and must we?
when does a rainbow coalition take place,
and where?
does Aztlán mean utopia?
do we sacrifice our leaders?

Candelaria ve respuestas parciales a estas preguntas en el poema ‘Los Caudillos’ (1970) donde se presenta un listado de algunos líderes sobresalientes del Movimiento. Estos líderes, todos hombres, son presentados como las esperanzas para la lucha ante la opresión (112).

In rich Delano vineyards
Chavez does his pacifist thing
[...]
Small wonder David Sanchez
Impatient & enraged in East L.A.
Dons a beret, its color symbolizing
Urgent Brown.
[...]
Voices raised in unision
In Northern New Mexico hills
“esta tierra es nuestra!”
[...]
Tijerina;
Indo-Hispano
you’re our man.
[...]
Denver’s Corky boxing lackeys’ ears back
let them live in the bottoms for awhile
see how they like a garbage dump
for a next door neighbor.
[...]

José Ángel Gutiérrez: MAYO's fiery vocal cat
the world does not like energetic noisemakers

En este poema también se puede ver la política de solidaridad de Salinas. Por un lado hace este recuento de líderes políticos chicanos pero a la vez conecta la lucha chicana con otros movimientos sociales, específicamente con jóvenes puertorriqueños de Chicago y Nueva York que hacían parte del Young Lords Organization y los Latin Kings. De tal manera, este poema pasa de ser un llamado optimista a la lucha chicana a ser un manifiesto de rebelión latina. El poema cierra con la afirmación que en la unidad étnica hay la posibilidad de cambios sociales radicales.

Ubiquitous? We're everywhere!

Arise! Bronze People,
the wagon wheels gather momentum.

Mediante esta red poética que Candelaria desarrolla, ella propone un abanico de emociones políticas en la obra de Salinas. ‘A Trip’ es el poema que expresa la autorreflexión, la memoria histórica y el ritual del Movimiento. ‘Pregúntome’ y ‘Los Caudillos’ son poemas dialécticos que interrogan las ideologías políticas del Movimiento y participan en sus debates de manera optimista. El polo opuesto a este optimismo poético se puede ver en el poema ‘Homenaje al Pachuco: Mirrored Reflections’ (1973). En este poema Candelaria ve la ira de Salinas ante una sociedad intolerante.

[...]
de esta gacha sociedad;
que no sabe llorar
por niños hambrientos o migrantes sin trabajo.
Much less give a damn, a good god-damn
about
street-corner born, forlorn fugitives
of the total jail
Hail Pachuco!

El pachuco tiene que ser defendido de su doble exclusión; la sociedad dominante lo ha demonizado y marginado y la comunidad mexicana reproduce esta intolerancia al perpetuar las ideas que los pachucos ambulan por la vida sin metas y están enajenados de si mismos (112). Mediante este abanico de emociones políticas, Candelaria argumenta que Salinas presenta esta red poética para hacer un llamado a la solidaridad global que se opone a los nacionalismos, la necesidad de crear coaliciones entre movimientos sociales y la importancia de conectar estas luchas con la emancipación de todos los pobres del mundo.

A través de esta contextualización de ‘A Trip’ con otros poemas y encajando la obra de Salinas en un panorama más amplio de Movimiento, Candelaria argumenta que *trip* se refiere a un viaje metafórico y a los desafíos de la drogadicción; pero también a la creación de un camino hacia la libertad y la esperanza, metas que sólo se pueden alcanzar con acciones colectivas y apoyo mutuo (113). Mediante este estudio poético y político de ‘A Trip’ Candelaria contribuye a la crítica y recepción de Salinas al complementar a Cambon y Bruce-Novoa. Candelaria nos brinda un entendimiento holístico que resalta el contrapunteo entre arte y política en el Movimiento chicano.

Crítica y recepción: Louis Mendoza, ‘The Re-Education of a Xicanindio: Raúl Salinas and the Poetics of Pinto Transformation’, 2003

En 1997 Ben Olguín publicó su artículo ‘Tattoos, Abjection, and the Political Unconscious: Toward a Semiotics of the Pinto Visual Vernacular’. Cronológicamente este trabajo debería ser el próximo en este resumen crítico, pero Olguín incluirá este ensayo en su libro *La Pinta: Chicana/o Prisoner Literature, Culture, and Politics* del 2010. En su libro se amplía este artículo y se contextualiza la obra y vida de Salinas de manera más detallada. Por tal razón, paso primero a resumir el artículo de Louis Mendoza ‘The Re-Education of a Xicanindio:

Raúl Salinas and the Poetics of Pinto Transformation’ del 2003. En este, se contextualiza la obra de Salinas dentro de una tradición literaria carcelaria y se detalla la transformación política que Salinas vivió mediante su educación carcelaria y su subsecuente concientización.

Antes de entrar plenamente en este análisis es importante resaltar que Mendoza conoció a Salinas en Austin a comienzos de los años 90. Allí comenzó una amistad duradera que conllevó colaboraciones mutuas. Mendoza trabajó cercanamente con Salinas para hacer realidad la republicación de *Un Trip Through the Mind Jail* (1999) por Arte Público. También asistió a Salinas en la preparación de sus poemarios *East of the Freeway* (1995) e *Indio Trails: a Xicano Odyssey thru Indian Country* (2007). Con la ayuda de Ben Olguín lograron persuadir a la biblioteca universitaria de Stanford de incluir los archivos de Salinas en sus colecciones especiales después de intentar, en vano, que la Universidad de Texas, Austin archivara este material (Salinas, *Memoir* 10). La amistad que se formó estaba anclada en el compromiso político y este activismo se ve reflejado en el trabajo académico de Mendoza.

A diferencia de los trabajos críticos previos, Mendoza enfatiza que la importancia de Salinas no es sólo su contribución a las letras chicanas, sino su constante crítica a sistemas opresivos que deshumanizan y violentan poblaciones marginadas. Para entender la poesía de Salinas como una contestación en contra de estos sistemas opresivos, Mendoza lee su obra desde una perspectiva histórica y sociológica.

En primera instancia se tiene que notar que el discurso conservador hegemónico construye a los presos como patológicos y enfatiza las dimensiones punitivas del sistema carcelario por encima de cualquier posibilidad reformativa. A diferencia de este discurso deshumanizante, una lectura radical de Salinas demuestra que muchos presos desarrollan, descubren y refinan su conciencia política. Esta concientización se produce mediante políticas

del conocimiento propias a la prisión que van acompañadas de procesos (re)educativos. Es decir, el preso que se convierte en intelectual carcelario llega a cuestionar las condiciones sociales que llevaron a su encarcelamiento y esto precipita un proceso de ver y actuar en el mundo de manera nueva (40).

En términos históricos, Mendoza enfatiza que las luchas por los derechos civiles en los Estados Unidos y los movimientos anticoloniales y libertarios en África, Asia y América Latina operaban como el trasfondo para el desarrollo de movimientos libertarios dentro de las prisiones de EUA. Específicamente, los años 60 vieron la emergencia de la producción literaria y artística de gente encarcelada que exploraba y cuestionaba las causas sociales, políticas y económicas de su encarcelamiento. Si el Estado creaba programas para reprimir y atacar el movimiento en corta de la guerra de Vietnam y acosaba a los líderes de la lucha por los derechos civiles, los presos que luchaban por la reforma carcelaria también eran blancos para la represión sistemática. De particular brutalidad era el traslado forzoso a cárceles denominadas como unidades para la modificación del comportamiento; estas unidades combinaban el confinamiento solitario y otras torturas psicológicas (41-2).

La relación entre los movimientos libertarios globales y las luchas por la reforma carcelaria, los procesos de (re)educación y concientización entre los presos y la represión estatal generalizada se ven reflejados en la obra de Salinas. Sus escritos (poemas, artículos, cartas, etc.) funcionaban como herramientas de resistencia ante el aislamiento físico y mental. Desde 1957 a 1972 Salinas estuvo en prisión por crímenes sociales (consumo y venta de marihuana) pero mediante su tiempo de encarcelamiento refinó su concientización y formó lazos de solidaridad con chicanos, gente negra, indígenas e independentistas puertorriqueños dentro y fuera de la prisión. Salinas pasó de ser un criminal común a ser un preso político, especialmente dado que

desde 1968 comenzaba a recibir reconocimiento internacional por su abogacía por los derechos de los presos. Su estatus de preso político y líder social fue reconocido por las autoridades carcelarias pues en 1972 lo mandaron a la prisión de Marion donde agrupaban a otros ‘revoltosos’ y los internaban en las unidades para la modificación del comportamiento, es decir centros de tortura (43).

Una cárcel es un espacio para el confinamiento social y la perpetuación de antagonismos raciales y de clase. Pero como hemos visto, también son espacios para la formación de identidades y la producción cultural. En los años 60, y específicamente durante ‘los años de rebelión carcelaria’, los presos de color encontraron maneras de expresar su creatividad a través del arte y así ejercían su poder y su resistencia ante sistemas opresivos. Estas prácticas culturales radicales fueron vehículos educativos para la movilización social y el activismo político (43). La obra de Salinas presenta de manera sostenida y prolongada un ejemplo de estos procesos de concientización cultural, política y artística entre los presos chicanos.

En sus primeros poemas, Mendoza ve en los versos de Salinas la necesidad de expresar su individualidad y usar la escritura como un proceso terapéutico. En el poema ‘Declaration of a Free Soul (después de un shakedown)’ (1959) Salinas expresa la reflexión, la desesperación y el lamento de su soledad. Este poema presenta una actitud desafiante ante el sistema carcelario y ante los guardias que abusan de él. Este poema presagia lo que será una poética de rebeldía explícita (46).

O’ Heinous Gods
who stand for LAW!
to you i shall not bow.
i once knelt to my mother’s God.
but NEVER, to the Likes of YOU!

Mendoza explica que este poema expresa también las primeras influencias literarias de Salinas. Poetas anglo como Emerson, Longfellow, Whitman y e.e. cummings eran parte del currículo educativo de las escuelas y aparecían en las antologías de literatura británica y americana que los presos podían leer. Estos poetas le llamaban la atención por la manera en que exploraban la relación entre el individuo y la sociedad. En sus primeros años de encarcelamiento también tuvo acceso a una antología de literatura en español no identificada. Los poemas de Federico García Lorca (1898 – 1936) y Pablo Neruda (1904 – 1973) lo impactaron de manera particular. Con estas nuevas voces poéticas, Salinas se expone a nuevas formas estéticas, nuevas expresiones de crítica social y a escritores con compromisos políticos (46). En 1959 escribe ‘A Glimpse of Lore(ca)’, un poema dedicado al poeta andaluz en el cual le habla directamente y compara sus sufrimientos. Ambos han vivido tras las rejas y ambos sufren las injusticias de una sociedad opresora.

Yes, Federico;
your presence is near to me this day.
So near that I can see
your glowing eyes and radiant face;
unlike the puzzled youth of old,
who endlessly wandered ‘til he got lost.
in a sickening jungle of concrete and Steel.

It is no different today, my friend.
The scenes are the same as you felt them.
Nothing has changed, Garcia Lorca. Oh, yes!
they are more revolting.

El cambio más radical en la vida política y poética de Salinas se da cuando llegó a la prisión de Leavenworth en 1967. Es en este entorno donde él y sus compañeros comienzan su proceso de concientización mediante el fomento de una política de resistencia. Para estas fechas conoce a los independentistas puertorriqueños Rafael Cancel Miranda (1930 – 2020) y Óscar Collazo (1914 – 1994). Con estos dos revolucionarios afiló su uso del español y también

aprendió a conectar la manera en que el colonialismo impactó a Puerto Rico y a los barrios chicanos. Las lecciones políticas de estos presos incluían los escritos de Amílcar Cabral (1924-1973), Ernesto Guevara (1928 – 1967) y Frantz Fanon (1925 – 1961). Esta educación política radical iba acompañada de educación formal a través de cursos universitarios a distancia. En el caso de los presos chicanos, diligenciaron que el profesor Francisco Ruiz dictara clases de cultura e historia chicana. Entre 1968 y 1970 entre 25 y 30 estudiantes tomaban estas clases (49).

Las herramientas y los recursos adquiridos en estas clases fueron la inspiración para crear el periódico *Aztlán de Leavenworth* que publicó su primer número el cinco de mayo de 1970. Subsecuente a la formación de este periódico también se estableció C.O.R.A. En conjunto, *Aztlán* y C.O.R.A. tenían como meta concientizar a los presos de Leavenworth sobre las injusticias que sufrían, distribuirles información del Movimiento y demandar que los presos chicanos fuesen incluidos en las discusiones sobre justicia social del Movimiento. Por ende, era vital que *Aztlán* fuese distribuido y compartido entre la población de Leavenworth, con presos de otras cárceles y también, ‘en la libre’ con universidades y grupos activistas (50-1).

Durante todos estos años de encarcelación la poesía le sirvió a Salinas como herramienta terapéutica para explorar sus traumas de infancia y entender el impacto que tuvieron las instituciones racistas en su crecimiento. De esta manera, Salinas desarrolló un nuevo aprecio por su identidad como indígena, chicano y mexicano, o xicanindio, el neologismo propio que Salinas inventó. Gran parte de la obra de Salinas, va a girar entorno a la evolución, cuestionamiento y (re)formulación de esta identidad xicanindia.

Los procesos de concientización y (re)educación entre los presos llegó a su crisis máxima en 1972 cuando las autoridades prohíben la publicación de *Aztlán* y mandan a Salinas a las unidades para la modificación del comportamiento en la prisión de Marion. Cientos de otros

presos políticos de todas las cárceles del país fueron mandados a Marion en un intento de calmar los brotes de insurgencia. Para esos años ya había habido grandes disturbios, masacres de presos y luchas de resistencia en prisiones como Attica, San Quentin y Soledad. Las autoridades no se esperaban que en pocos meses, los nuevos presos políticos de Marion llamaran a un paro general para protestar la brutalidad de los guardias. En Marion, Salinas dejó de lado la poesía para enfocarse en escribir cartas a activistas, periodistas y académicos buscando apoyo y rindiendo testimonio sobre el abuso, la tortura y los experimentos inhumanos que se llevaban a cabo (54-5).

Como menciono al comienzo de este capítulo, Salinas formó a través de su vida una gran red de apoyo mediante su activismo y sus publicaciones. Esta red de apoyo fue de gran ayuda pues en noviembre de 1972 salió en libertad con la ayuda de académicos en la Universidad de Washington que abogaron por su libertad y le brindaron los recursos para comenzar una nueva vida. Pero esta libertad no disminuye la solidaridad y la mentalidad colectiva de Salinas. En el primer poema que escribió en Seattle, deja claro que su libertad sigue siendo parcial mientras que sus compañeros sigan presos; como dice Mendoza, Salinas nunca dejó de enfatizar la necesaria relación entre los derechos humanos y los derechos de los presos (57).

An this is Seattle...
But Somewhere beyond
Majestic Mount Rainier
in dungeons built by evil men
are brothers/sisters (prisoners)
who are still not free
As I am still not free...
though I walk Seattle's streets.

La contribución de Mendoza en este artículo fue responder a la poesía de Salinas con una lectura crítica comprometida con la política del conocimiento xicanindio carcelario. Desde su posición privilegiada de amigo, archivista y editor, Mendoza presenta la evolución de la poesía

carcelaria con matices y detalles propios de una relación cercana. Esta relación también informa su lectura crítica y comprometida; si Cambon, Bruce-Novoa y Candelaria vieron la obra de Salinas como un objeto de estudio distanciado, Mendoza entiende su trabajo académico como parte de un proceso libertario y contestatario necesariamente atado al proyecto ideológico de Salinas.

Crítica y recepción: Ben Olguín, *La Pinta: Chicana/o Prisoner Literature, Culture, and Politics*, 2010

De manera similar a Mendoza, la contribución crítica de Ben Olguín está anclada en su relación cercana con Salinas. Junto con Mendoza, Olguín diligenció la inclusión de la obra de Salinas en los archivos de Stanford y lo entrevistó en 1994. Esta estrecha amistad sale a relucir en su ensayo pues en este incluye fotografías del cuerpo tatuado de Salinas para leer su obra de manera holística. Como Mendoza, la crítica de Olguín está informada por el compromiso político y la lucha por la liberación. La importancia del trabajo de Olguín está en contextualizar detalladamente la cultura, economía y comunidad carcelaria en la cual Salinas se movía y desgranar la compleja red de producción y consumo de tatuajes carcelarios.

El cuerpo tatuado de un preso chicano, es decir un pinto, es un desafío material y simbólico al sistema carcelario. Olguín argumenta y demuestra que el proceso (clandestino e ilícito) de tatuarse hace parte de una epistemología colectiva basada en la resistencia al cautiverio y la censura. A través de la historia y en diferentes prisiones los pintos han desarrollado economías clandestinas e industrias para producir y consumir tatuajes. Este proceso es ilegal, difícil de promulgar y de alto valor para los presos. Esta producción y consumo transforma el cuerpo de los pintos mediante un trabajo colectivo que está en directa oposición a las autoridades de las prisiones. Un preso tiene muy pocos derechos y al tatuarse está ‘mutilándose’, un acto ilegal pues es considerado como un acto de destrucción de la propiedad del Estado. El cuerpo del

preso no le pertenece al preso en términos legales; por tal razón el cuerpo tatuado de un pinto es una expresión de desafío y subversión a la ley y la cárcel. A diferencia de otras producciones artísticas carcelarias como el testimonio o la poesía, el tatuaje carcelario es necesariamente un acto colectivo que depende de una ideología no-individualista. El tatuaje carcelario necesita una red de apoyo que depende de múltiples personas y una variedad de herramientas (122-3).

A todos los niveles de producción y consumo se transgrede la legalidad. La tinta y las agujas, por ejemplo, tienen que ser adquiridas de manera clandestina y aquellos que participan en este tráfico ilícito se arriesgan a condenas más largas (124). Cada vez que se obtienen estos materiales ilícitos se celebra una victoria estratégica para los procesos artísticos subversivos carcelarios (126). La obtención de estos materiales es sólo un aspecto de la red económica e industrial que se forma en torno a los tatuajes carcelarios. Los pintos tienen que formar equipos conformados por varias personas para sacar adelante un tatuaje. Estos equipos de apoyo están formados por el artista o ‘tatuísta’, el que recibe el tatuaje o ‘el lienzo vivo’ y por lo menos un observador que protege contra la detección. Dado que el proceso de tatuar una persona puede durar bastante tiempo, esta red de apoyo necesita estar constantemente atenta a los cambios en las rutinas de los guardias y en las cambiantes dinámicas de la población carcelaria (127).

Como práctica económica los tatuajes se pagan con todo tipo de mercancía: alcohol, comida, cigarrillos, productos higiénicos, drogas, etc. Esta industria también opera usando trueques, en algunos casos los observadores reciben como pago la oportunidad de ser los próximos en ser tatuados. Como práctica artística y cultural, el proceso de tatuarse es una empresa colectiva desafiante que lucha contra las autoridades carcelarias. Cada tatuaje realizado es una afrenta a la ley, expone las debilidades del sistema carcelario, amenaza las condiciones de detención y afirma la dignidad y la libertad parcial del pinto. Esos procesos ilícitos y

clandestinos, pero al fin y al cabo artísticos, crean lazos de amistad y solidaridad entre los presos al refinar y expandir las redes de apoyo económico y cultural (129).

Cada pinto que está tatuado es un lienzo vivo que comunica una multiplicidad de significados culturales. A su vez, cada pinto tatuado lleva sobre su cuerpo un estilo distintivo y una iconografía críptica específica a la cultura de cada prisión. Aunque estos tatuajes están anclados en procesos artísticos puntuales, Olguín conecta estas prácticas culturales a procesos estéticos chicanos más amplios mediante el concepto del rasquachismo (130). Siguiendo las ideas de Tomás Ybarra-Frausto, Olguín explica que el rasquachismo es el proceso estético de lo remendado. Es decir, la sensibilidad artística que crea de lo roto y lo desechado obras llenas de color, textura y decoración. El impulso detrás del rasquachismo es expresar la chicanidad de manera sincera e intuitiva. Como expresión artística popular, nace en los barrios y entre gente joven, y mediante apropiaciones e inversiones busca desestimar valores y modelos comunes para centrar la transformación de discursos dominantes (130).

Los tatuajes de Salinas, que preceden e informan su obra poética, ocupan un lugar especial en el contexto cultural chicano. Desde su estética desarrollan la creatividad del rasquachismo y desde su contestación ante la opresión ejemplifican las múltiples maneras en que los pintos desafían su encierro y crean discursos contrahegemónicos. En el caso específico de Salinas, Olguín argumenta que sus tatuajes forman parte de un sistema simbólico multigenérico. Sus tatuajes son inseparables de otras formas de escritura y están en constante interacción con su transformación política. Desde su primer tatuaje, a los 13 años, hasta el 2008 cuando muere, sus tatuajes siempre afirmaron su lealtad a su barrio. Por tal razón, es necesario incluir estos tatuajes en la lectura de sus poemas pues sólo así se puede acceder plenamente al sistema simbólico multigenérico y multimedia que Salinas creó mediante de su obra artística (131).

Salinas consolidó este sistema simbólico en dos de su poemas. ‘A Trip Through the Mind Jail’, como se ha notado, es su manguito opus y su poema más estudiado aunque la inclusión de estas placas se ha subestimado. El otro poema que desarrolló esta semiótica, ‘Sacrasencación in Flying Colors’ (1978), no ha recibido ningún estudio hasta ahora; en las próximas páginas de este estudio se corregirá esta falla siguiendo las ideas de Olguín quien presenta el primer estudio detallado sobre la inclusión de placas en ‘A Trip’. Olguín propone que la obra de Salinas se lea como un tapiz entretejido que remienda la poesía, el tatuaje y el grafiti para crear un rasquachismo poético. Mediante la inclusión de las placas en el poema, Salinas se inscribe en el texto dado que estas placas son a la vez sus propios tatuajes. De tal manera, el poema sirve como un móvil para simbólicamente escapar el encierro y también afirmar sobre el texto las condiciones carcelarias (132-3).

Olguín se opone a la lectura simplificadora de Bruce-Novoa y rechaza su superficialidad y falta de análisis histórico. Para Olguín, la inclusión de estas placas ancla históricamente este poema en las experiencias chicanas carcelarias y hace explícita la correspondencia entre múltiples estéticas chicanas. Como discurso público este poema desarrolla un diálogo estético que conecta varios idiomas (inglés, español, caló) y diferentes expresiones artísticas (poesía, tatuajes, grafiti) para crear una obra multigenérica y multimedia que expresa la concientización y la (re)educación del pinto (134).

Como texto contestatario y desafiante ‘A Trip’ combate el encierro sobre múltiples niveles. Mediante este poema Salinas desafía el encarcelamiento físico, el olvido y los límites de la página. Como ya se ha notado, el poema se publicó en *Aztlán* y así circuló dentro y fuera de la prisión, facilitando una fuga simbólica. Como obra semi-autobiográfica deja un testimonio sobre la vida de barrio al nombrar lugares y personas y así brindándoles inmortalidad. Y como obra

multimedia demanda que se lea desde el contexto del rasquachismo que crea un tapiz entretejido que remite una lectura detallada a múltiples textos y cuerpos (134).

Mediante una lectura cercana de ‘A Trip’ y observaciones detalladas de fotografías de los tatuajes de Salinas, Olguín por primera vez desgrana este tapiz entretejido. Este artículo incluye pequeñas imágenes en blanco y negro del poema en su iteración carcelaria, un vistazo detallado de las placas y un archivo fotográfico extenso del cuerpo tatuado de Salinas. Dada su cercana amistad, Olguín tiene los recursos para explicar el sistema simbólico que desarrolló este poema. Comenzando con la placa céntrica de este tríptico, Olguín explica que esta placa es un eco de una sensibilidad pachuca. La pequeña cruz con destellos que aparece en el centro de esta imagen aparece comúnmente tatuada en la mano de chicanos entre el dedo índice y el pulgar. En su mano izquierda, Salinas tiene tatuado el nombre de su barrio, La Loma. Este mismo tatuaje aparece debajo de la cruz pachuca en el poema. Encima de la cruz aparece su apodo ‘Tapón’ que con la adición de una pequeña nota musical fomenta la inscripción del poeta en su poema (135).

Al incluir estas marcas distintivas que él y otros pintos llevan tatuados sobre sus cuerpos, Salinas inscribió las sensibilidades de los pachucos y los pintos en su texto. En este proceso de inclusión, Salinas presenta una visión del pachucho diferente a la de otros poetas. Por ejemplo, Alurista presenta al pachuco de manera romántica como un desafiante luchador. ‘A Trip’ presenta un pachuco mucho más problemático y matizado que lidia con drogadicción, encarcelamiento y violencia absurda. Salinas presenta al barrio chicano y la imagen del pachuco como víctimas del subdesarrollo causado por el legado colonial. De tal manera, desarrolla un discurso contrahegemónico colectivo que incluye experiencias chicanas carcelarias y experiencias de los barrios. Usando este acercamiento colectivo y haciendo una lectura que toma en cuenta el tapiz entretejido que Salinas desarrolla, Olguín pasa de leer los tatuajes que aparecen

en el poema a leer la piel tatuada del poeta entendiendo que el cuerpo es una extensión del poema y viceversa (137).

Olguín argumenta que el epicentro del sistema simbólico de Salinas es el tatuaje de Jesucristo que llevaba sobre la parte alta de su espalda. Este tatuaje fue fundamental en la articulación de su discurso de pinto dentro del contexto chicano. Salinas se tatuó este Cristo en 1964 cuando estaba en la prisión de Huntsville. El tatuísta de este proyecto era un pinto llamado Paulo ‘Chino’ Montes. Dentro de la cultura del tatuaje chicano, especialmente su tradición carcelaria, el Cristo cobra un contexto simbólico especial. Cristo es entendido como un preso más, una víctima del sistema que busca escapar y llegar a la libertad. Los pintos problematizaban la identidad jurídica del criminal que les han impuesto al invertirla mediante la imagen redentora de Cristo. Esta inversión ubica a Cristo del lado de los presos; víctimas de un sistema opresivo e implícitamente los absuelve de las connotaciones negativas que lleva la identidad criminal. Aunque Salinas no fuese católico, la potente y cargada imagen del Cristo se seculariza dentro de un discurso pinto para crear un ícono identificador que convierte al criminal en víctima (138).

Una segunda apropiación de íconos religiosos la llevaba Salinas en su pecho. El tatuaje de la Virgen de Guadalupe cubría gran parte de su pecho y su estómago. Esta imagen sagrada tiene una importancia definitiva para la mexicanidad y la chicanidad dado que es la santa patrona de muchos católicos. De nuevo, la imagen de la Guadalupe no es central por su peso religioso sino por la manera en que conecta el cuerpo del pinto con la memoria colectiva de la conquista, la colonización y la explotación. En el contexto mexicano y chicano la Virgen consolida el mestizaje colonizador que legitima el catolicismo mediante un ícono que sincretiza lo europeo y lo indígena a través de los mitos fundacionales mexicanos. Sobre el cuerpo pinto de Salinas, la Virgen pierde este impulso dogmático, que es remplazado por una rearticulación que marca al

criminal como víctima y salvador. Este tatuaje también es una marca de resistencia y supervivencia; su gran tamaño indica horas de trabajo artístico y por ende una gran empresa colectiva que subvierte las autoridades carcelarias. Olguín también explica que la Virgen sobre el pecho convierte al pinto en un altar vivo. Similar a un altar en una iglesia, esta imagen crea un espacio para la meditación, el rezo y la esperanza (140).

Este sistema simbólico que opera como una tapiz entretejido se despliega sobre múltiples textos y cuerpos conectando a Salinas, material y simbólicamente, con la comunidad chicana y con todos los pueblos oprimidos del mundo. Pero este sistema simbólico emana de un ámbito profundamente sexista y patriarcal. La imagen de la Virgen está acompañada por otras figuras femeninas que aparecen desnudas y sexualizadas o como cabezas sin cuerpos. Irónicamente la hiper-masculinidad del pinto es expresada mediante la imagen de la mujer creando una paradoja. El sistema simbólico de Salinas es una contestación ante la opresión carcelaria que a la vez perpetua la degradación de la mujer mediante su sexualización. Esta problematización del sexismo y el patriarcado chicano también indica un cambio generacional. Citando su entrevista, Olguín explica que Salinas llegó a ver sus tatuajes problemáticos como ocasiones para refinar su proceso de concientización. Al aprender de nuevos y diversos movimientos intelectuales, especialmente el feminismo, Salinas afiló su filosofía política para seguir desarrollando una visión colectiva, transgresiva e inclusiva (146-7).

Como ningún otro crítico Olguín se adentra en la experiencia carcelaria de Salinas para poder leer holísticamente su poesía. A través de este estudio detallado sale a la luz el complejo sistema simbólico que Salinas desarrolló para tejer un tapiz que une poesía, tatuajes, grafiti, biografía y política. Mediante este estudio se desgrana la compleja red de significados que esconden los tatuajes de los pintos y se le da voz y claridad a la inclusión de estas placas. Esta

lectura multimedia presenta al poema y al poeta no como entidades separadas sino como expresiones artísticas y culturales que se corresponden y se relacionan; ampliando las posibilidades de lectura e interpretación. Esta lectura comprometida y partidaria ilumina el camino hacia análisis críticos que desarrollen detalladamente la relación entre poesía, tatuaje y grafiti. El trabajo de Olguín expande las ideas que presentan Bruce-Novoa y Candelaria; si estos dos leían ‘A Trip’ como un mapa metafórico, Olguín indica que este poema también tiene dimensiones cartográficas materiales pues remite a espacios y cuerpos diversos.

“Y le peleamos la causa al gringo”

Historia multimedia: versos no detectados y poemas fugitivos

En 1974 Salinas escribió su poema ‘It’s Been Two Years Now’ donde conmemora dos años de vivir en libertad en Seattle. Este poema hace un recuento de su participación en el Movimiento, las obras que ha publicado, las personas que ha conocido y sus dificultades de reintegrarse a la sociedad. Salinas escribió que desde su salida, se ha unido a movimientos sociales y ha participado en 392 recitales de poesía, la mayoría sin paga (*Un Trip* 144):

i have:
become as one
with struggles of
world social movements,
done 392 poetry readings
(most without pay),

Un par de versos después menciona que ha publicado su obra en varias antologías:

been in anthologies
(four to be exact)
with more (2) to come,
And i become a 1
(correction: 2) poem
poet,

Este listado de poemas publicados y recitados presenta un índice parcial de su obra. Para 1974 ya se había publicado su colección de poemas *Viaje/Trip* (1973), había participado en el Festival Flor y Canto (1973) y había publicado sus poemas en las antologías que ya se han mencionado y estudiado en la historia textual previa. Pero además de este listado parcial de obras que ya estaban en circulación, Salinas indicó que hay una parte de su obra que está oscurecida, que aún no ha sido detectada.

While quite obscured
lines carved on tree trunks
verses spray painted in halls
songs scratched on walls of

countless concrete caves
(THOSE 18 YEARS OF HELL!!!)
go undetected.

En primera instancia estos versos parecen figurativos; para alguien que no conozca la complejidad de Salinas, los versos tallados sobre un árbol o el grafiti en un pasillo son entendidos como imágenes poéticas. Pero habiendo estudiado el sistema simbólico de Salinas y la manera en que su poesía opera como un tapiz entretejido, podemos interpretar lo ‘no detectado’ como un llamado a seguirle las pistas y leer los poemas de Salinas como obras multimedia que dependen del tatuaje, el grafiti y la poesía. Algunos conceptos claves que la crítica ha desarrollado indican el camino y autorizan una lectura más amplia y holística de estas expresiones artísticas.

Glauco Cambon entendía que la obra de Salinas estaba necesariamente anclada en las contestaciones políticas de los chicanos y que por eso ‘A Trip’ presenta un viaje épico y homérico a través de experiencias urbanas y carcelarias. Haciendo hincapié en la metáfora del viaje, Juan Bruce-Novoa y Cordelia Candelaria contextualizan esta obra dentro del marco mítico y material chicano para demostrar que este poema es un mapa cultural y también un mosaico de experiencias puntuales. Similar a los catálogos de Whitman, estos académicos concuerdan que este poema deja un testimonio de barrio y le brinda inmortalidad a estos avatares poéticos.

Desde sus lecturas comprometidas, Louis Mendoza y Ben Olguín resaltan que la poesía de Salinas es una manifestación singular de su transformación, (re)educación y concientización. Es decir, su poesía está inextricablemente conectada a otras formas artísticas y otras expresiones políticas y culturales. Es más, la manera en que Olguín lee el cuerpo de Salinas como un lienzo vivo, implica que su sistema simbólico conecta el mapa metafórico de su poesía con una cartografía material. El mapa metafórico siendo los barrios, personajes y sucesos que el texto

presenta y la cartografía material siendo los espacios extra-textuales, como los tatuajes y el grafiti, a los que el poema nos remite.

Fugitividad simbólica, fugitividad material

Tomando en consideración estos conceptos interpretativos, la creatividad de su poética carcelaria y la militancia antiautoritaria de los espacios clandestinos de Leavenworth, podemos reinterpretar ‘A Trip Through the Mind Jail’ como una obra de arte fugitiva, es decir, una obra que se desborda de su medio al remitir la audiencia a otros espacios y cuerpos. ‘A Trip’ desarrolla la fugitividad bajo un marco simbólico y un marco material. En lo simbólico se nota que la inscripción de los tatuajes sobre el poema crea una dinámica de escape entre el texto y el cuerpo de Salinas dado que los tatuajes que aparecen en este poema circularon por fuera de Leavenworth antes de que Salinas recibiera su libertad definitiva.

Recordemos que ‘A Trip’ se publicó en *Aztlán de Leavenworth* en mayo de 1970 pero Salinas no salió de Marion hasta noviembre de 1972. Simbólicamente el cuerpo de Salinas, representado por sus tatuajes, estuvo en circulación libre por más de dos años antes de que él recobrara su libertad definitiva. Como Olguín ya ha indicado, el tatuaje carcelario era un acto ilegal que al terminarse se consideraba una burla a los sistemas de control carcelario y un triunfo para las redes clandestinas de los presos (‘Tattoos, Abjection, and the Political Unconscious’ 175). La inclusión de estos tatuajes en este poema y su circulación mediante el periódico, elevaron esta burla antiautoritaria y este triunfo clandestino, al crear una permanecía textual que extiende la vida del tatuaje más allá del cuerpo sobre el cual existió en primera instancia. Es decir, Salinas inscribió su cuerpo sobre un texto que circuló libremente por fuera de Leavenworth. A su vez, estos tatuajes, impresos en múltiples iteraciones, han sobrevivido la eventual muerte de Salinas y el deterioro del lienzo vivo que fue su cuerpo.

En lo material este poema también facilitó la salida permanente de Salinas de prisión al haber sido leído y apreciado por investigadores académicos. Como ya se ha presentado en la segunda parte de esta tesis, Salinas estuvo en contacto epistolar con cuatro investigadores de la Universidad de Washington en Seattle desde por lo menos 1970. Estos cuatro académicos, Tomás Ybarra-Frausto, Joseph Sommers, Lauro Flores y la entonces estudiante graduada Antonia Castañeda-Schular, entablaron discusiones literarias y políticas con Salinas además de recibir sus poemas (*La Pinta* 131). Estos académicos incluyeron el poema ‘A Trip through the Mind Jail’ en la antología de 1972 *Literatura Chicana: Texto y Contexto/Chicano Literature: Text and Context*. Esta iteración antológica, que a diferencia de otras antologías sí incluye los tatuajes de Salinas, se editó y publicó mientras que Salinas aún estaba tras las rejas.

El cuatro de abril de 1972 Joseph Sommers, profesor de literatura latinoamericana, le escribió una carta a J. Berger, el director de la Junta para la libertad condicional e indultos (*Board of Pardons and Paroles*) para indagar sobre el estatus de Salinas. En esta carta Sommers menciona que la escritura creativa de Salinas había llegado a su atención y que desde entonces habían seguido en contacto y habían hablado sobre sus problemas, sus planes y aspiraciones. La motivación de esa carta era indagar sobre el proceso judicial de Salinas y abogar por su libertad condicional. Sommers y sus colegas habían leído lo que Salinas ya había publicado y valoraban su potencial académico. La Universidad de Washington tenía programas de becas, trabajos de medio tiempo, subsidios de vivienda y apoyo mediante terapias personalizadas para integrar a un número selecto de presos a la universidad. Sommers estaba garantizando su apoyo institucional para facilitar la salida de prisión de Salinas. (*Jail Machine* 130).⁵⁶

⁵⁶ “Mr. Salinas first came to my attention because of his creative writing. I have since received several personal letters from him, in which he discussed his problems, his plans for the future, and his aspirations [...] The motivation of this letter of inquiry lies in the strong possibility that he might be eligible not only for admission, but also for an academic scholarship to the University of Washington. Several of my colleagues who have read his

J. Berger le respondió a Sommers el siete de abril de 1972 agradeciéndole su interés en el caso de Salinas y expresando un optimismo cauteloso ante un proceso aún complejo pero con la posibilidad de contribuir a la rehabilitación de Salinas (131).⁵⁷ La conclusión de esta relación epistolar entre Sommers y Berger se puede leer en el documento oficial que certificaba la libertad condicional de Salinas. Las expectativas de su libertad parcial eran estas: la pena de Salinas se reduciría por 871 días, más de dos años, bajo la condición que tenía que limitarse a vivir dentro del distrito occidental de Washington hasta el 19 de octubre de 1974. Además, tendría a Sommers como persona encargada y tendría que estar en comunicación con J. Eldon Mincks, el agente de libertad condicional (*Parole officer*) asignado a su caso (263).

La fugitividad material de Salinas fue un acto colectivo en el que mucha gente lo apoyó aunque él siempre fue el propulsor de estas relaciones solidarias. Si no fuese por la originalidad de su obra, la creatividad de su expresión artística y su habilidad de compartir su trabajo, Salinas no hubiese creado las condiciones y establecido las relaciones que facilitaron su libertad. A la vez, este impulso de originalidad, creatividad artística y su habilidad de compartir y distribuir su obra, eran elementos que Salinas desarrolló en los espacios educativos oficiales y clandestinos que los presos de Leavenworth forjaron. Por estas razones, la iteración de ‘A Trip’ que aparece en *Aztlán de Leavenworth* en 1970 es un documento insurgente y artístico ejemplar al dejar un testimonio de la colectividad de estos presos, la creatividad de sus editores, la originalidad de

published material and his letters share my high estimate of his personal and his academic potential [...] there is now an ongoing program, with support services, designed to integrate a select number of ex-convicts into academic careers at the university. This program includes part-time employment, housing, and personal counseling.” (*Jail Machine* 130).

⁵⁷ “We greatly appreciate your interest in this situation, and feel that interest of persons of your stature will greatly contribute to Mr. Salinas’ overall rehabilitation. We are making your letter a part of Mr. Salinas’ permanent file.” (131)

Salinas, la fugitividad de sus versos y el impulso contestatario y reivindicativo de ese momento histórico.

Volviendo a la primera iteración accesible: ‘A Trip’ en *Aztlán de Leavenworth*

Como ya se ha mencionado, [la iteración carcelaria de ‘A Trip’](#) publicada en 1970 apareció en formato de sábana en *Aztlán de Leavenworth*.⁵⁸ Este formato amplio no volvió a ser usado en ninguna antología o poemario y en algunos casos el poema se publicó sin sus elementos gráficos distintivos. No busco juzgar las iteraciones subsecuentes por incluir o no las placas o por presentar el poema en formato de libro en vez de sábana. Cada iteración tiene su historia y ha contribuido a la recepción y canonización de Salinas.⁵⁹ Pero es importante subrayar que esta primera iteración accesible está anclada en un momento histórico en el que el poema como el periódico eran armas de contestación antiautoritaria y recursos para fomentar la solidaridad y la insurgencia. Las subsecuentes iteraciones también participaban en estas contestaciones y solidaridades pero sin las consecuencias violentas que condicionan todas las interacciones carcelarias.

Este documento histórico combinó la afirmación y la contestación de la identidad chicana como documento periodístico y como expresión poética. La atención al detalle, especialmente con la inclusión de iconografía mexicana (las cenefas y la imagen del rey Tizoc), indica el contexto histórico, político y cultural en que se publicó este periódico. Además, el formato de sábana le brinda al poema un aspecto propagandístico: el poema invita a la lectura colectiva, facilita su distribución y puede ser convertido en un afiche; algo que un poema en un libro no puede hacer.

⁵⁸ *Aztlán de Leavenworth* número 1 mayo 1970’. Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 7, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

⁵⁹ Para los chicanos las placas son un estilo propio del grafiti; una placa usualmente representa el nombre de una persona o un barrio.

A continuación voy a brindar una explicación de sus elementos visuales y contextualizar su importancia bajo el marco de la fugitividad simbólica dado que la mayoría de trabajos interpretativos no han detallado estos elementos del poema. Primero es importante recordar, como ya se ha mencionando, que Salinas entendía estas imágenes como estrofas que hacían parte de la construcción de este poema.⁶⁰

Tradicionalmente, una estrofa se lee de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Pero este método tradicional de leer se subvierte pues un tatuaje y un grafiti se pueden leer e interpretar de maneras diversas. A diferencia de la lectura tradicional de un poema, la inclusión de esta estrofa gráfica le permite a la audiencia elegir su propio camino interpretativo; es decir, no hay una manera correcta de leer esta estrofa. En conferencias, congresos y presentaciones siempre he elegido comenzar por desgranar y leer la placa céntrica pues es la imagen que de manera más directa relaciona este poema con el cuerpo y la vida de Salinas; esto es una decisión ante todo subjetiva y arbitraria.

La placa céntrica del tríptico

En el centro de esta placa aparece una cruz con destellos laterales y diagonales. Esta cruz también está flanqueada por el número 13. Esta cruz, con sus destellos distintivos, es la llamada cruz pachuca. Salinas llevaba esta cruz tatuada sobre su mano izquierda entre el dedo gordo y el dedo índice; esta imagen, y su ubicación sobre la mano, marca a Salinas como miembro de la subcultura chicana de los pachucos. Olguín califica a los pachucos como un fenómeno sociocultural que originó en El Paso, Tejas a comienzos de los años 30. Generalmente asociados con el lumpen proletariado chicano, los pachucos eran gente joven que expresaba su desafío ante las autoridades mediante su vestimenta y su estilo. Los distintivos trajes de los pachucos,

⁶⁰ "...at least in modern times of Chicano writings, it is one of the first poems that utilizes graffiti as a stanza. That's a stanza inasmuch as I understand the construction of the poem" (*Jail Machine* 308).

conocidos como *Zoot Suits*, se distinguían por sus trajes de paño suelto, zapatos de charol y sombreros de ala ancha ('Tattoos, Abjection, and the Political Unconscious' 209).⁶¹

Otros elementos distintivos de los pachucos eran, y siguen siendo, portar pantalones kakis, camisetas apretadas al cuerpo, mostachos, bigotes, barbas de chivo y pelo largo al estilo de cola de pato. Este estilo distintivo es presentado de manera poética en versos previos a la estrofa gráfica:

Henry home from la corre
khakhis worn too low---below the waist
the stomps, the greña with duck-tail
-Pachuco Yo-

El verso "Pachuco Yo" puede referirse a Henry o a Salinas, esto no queda claro. Pero lo que sí se nota es que los elementos gráficos de esta placa céntrica tienen una correspondencia textual con esta estrofa previa.

Como se puede ver, la cruz pachuca está enmarcada por pequeños destellos y el número 13. Este número se refiere a la decimotercera letra del abecedario, la M de marihuana.⁶² En la parte superior de la placa aparece escrito el apodo juvenil del poeta, Tapón. De nuevo podemos notar que el apodo y el número 13 corresponden al texto del poema. Algunos versos más abajo Salinas incluye su propia biografía al mencionar que un 'compañero' apodado Ratón fue condenado a 20 años de prisión por cargar una cajetilla llena de marihuana.

Raton: 20 years for a matchbox of weed. Is that cold?

⁶¹ El estilo, la vestimenta y la cultura pachuca se pueden ver en la obra teatral y la película 'Zoot Suit' de 1981 dirigida por Luis Valdez.

⁶² Le debo esta explicación de la relación entre el número 13, la M y la marihuana al profesor Louis Mendoza que en nuestras conversaciones me explicó este detalle que él entendía por haber conocido a Salinas íntimamente.

Como explica Olguín, Tapón (Salinas) recibió cinco años de prisión por vender marihuana (*La Pinta* 132). Salinas de nuevo se teje a sí mismo en el texto, aunque con leves diferencias. La inclusión de esta placa no es arbitraria o simplemente artística; el sistema simbólico de Salinas se extiende al abrir una correspondencia entre el contenido artístico de las placas y el contenido literario del poema.

Es importante recordar que esta placa céntrica está compuesta por algunos tatuajes que Salinas llevaba sobre su cuerpo. La cruz pachuca y el número 13 hacen parte de su colección de tatuajes aunque el apodo ‘Tapón’ no aparece sobre su cuerpo. En la parte baja de esta placa se puede leer ‘La Loma’ el barrio en que creció y una nota musical que indica su amor por el jazz. Salinas llevaba sobre su mano izquierda ‘La Loma’ pero creo que la nota musical no hace parte de su repertorio de tatuajes.

La inscripción ‘La Loma’ remite al primer verso del poema y de nuevo conecta explícitamente estas placas con el contenido literario del poema. La primera estrofa del poema nos lleva a la juventud del poeta y al barrio en que creció. Hacia la conclusión del poema se menciona que en el presente este barrio ya no existe, la gentrificación ha acabado con él. Pero al tener tatuado su nombre, el barrio aún vive. De nuevo vemos la correspondencia entre el texto y el cuerpo, lo literario y lo tatuado.

Neighborhood of my adolescence
Neighborhood that is no more
YOU ARE TORN PIECES OF MY FLESH!!!
Therefore, you ARE.
LA LOMA---AUSTIN---MI BARRIO

Al tener el nombre de su barrio tatuado sobre su mano, la referencia a la piel rasgada no es solamente una imagen poética sino una descripción autobiográfica y cartográfica.⁶³

Esta placa céntrica es el corazón del sistema simbólico de Salinas pues conecta su lienzo vivo (su cuerpo tatuado) con los elementos biográficos del poema. Esta placa abre una correspondencia entre el tatuaje y lo literario al representar aspectos biográficos de manera visual y textual. Si este poema, como obra literaria, es un viaje metafórico y biográfico, esta placa le brinda materialidad. Si interpretamos este poema como un mapa poético, esta placa marca el espacio textual en el que el poeta se inscribe en su propia obra para metafóricamente escapar de la prisión.

Las placas laterales del tríptico

La placa derecha es similar a la céntrica pues incluye un tatuaje de Salinas, las matas de marihuana, y un aspecto estilizado, la inscripción amorosa. Las dos matas de marihuana, conectadas por un porro, estaban tatuadas sobre la mano izquierda de Salinas y debajo del tatuaje que lee 'La Loma'. Ya se ha mencionado que Salinas estuvo preso por venta de marihuana por muchos años. El acto de tatuarse esta mata simboliza este supuesto acto criminal y a su vez desestigmatiza, trivializa y normaliza el supuesto peligro de esta droga.

La inscripción amorosa 'Love La Carrie' que aparece enmarcada por las matas, es misteriosa. Esta inscripción no parece ser un tatuaje que Salinas llevara sobre su cuerpo. El nombre de esta persona, Carrie, tampoco aparece en el récord epistolario, ni en otro poema. Las memorias del 2018, que presentan aspectos de su vida privada inéditas, tampoco la mencionan.

⁶³ Digo cartográfica porque al hacer hoy una búsqueda en *Google Maps* el barrio La Loma no aparece. Como los críticos afirman, este es un mapa poético; pero al ser un mapa viejo mantiene los nombres de lugares que hoy han cambiado o ya no existen.

Carrie puede haber sido una relación pasajera o la inscripción de un tatuaje de otro preso de Leavenworth.

De las tres placas que se incluyen en el poema, la que aparece a la izquierda del tríptico es la más compleja de desgranar. Esta placa no es una inscripción de un tatuaje sino una representación del estilo caligráfico del grafiti chicano. La parte externa de esta placa lee ‘Lower Eastside’ o zona este parte baja. Esta indicación geográfica se refiere a los barrios del este y sur de Austin y específicamente La Loma, el barrio natal de Salinas. En su poemario de 1994, *East of the Freeway: Reflections de mi pueblo*, se incluye un ensayo de Louis Mendoza. En este, Mendoza explica que Salinas creció en la zona este de Austin y que como en muchas ciudades estadounidenses, la autopista (*Freeway*) dividía racialmente la ciudad. Los barrios chicanos y negros quedaban en el este y en el sur y del otro lado de la autopista los barrios blancos que usualmente tenían ingresos más altos (*East of the Freeway* 104).

Las inscripciones internas de esta placa leen, de arriba abajo: ‘El Nufo’, ‘C/S’ (Con Safos) y ‘2-Timer’. La inscripción El Nufo, como La Carrie, es un misterio. Este nombre no aparece en ningún poema de Salinas ni en sus cartas o memorias. Puede ser un apodo más que tenía, o más probable, el apodo de un compañero. En la parte baja, la inscripción ‘2-Timer’ también es difícil de interpretar al no tener otras referencias en la obra de Salinas. ‘2-Timer’ parece indicar la repetición de algo o el acto de hacerlo dos veces. En el contexto carcelario se puede referir a un preso que esté en prisión por segunda vez. Pero si esto es el caso no se refiere a Salinas pues para 1969, cuando escribió este poema, ya había estado en tres prisiones diferentes.

La inscripción ‘C/S’, que significa Con Safos, es la indicación más clara que esta placa salió de una tradición artística chicana. Como explica Josh T. Franco, coleccionista de arte

americana para el instituto Smithsonian, Con Safos se puede entender como la marca artística e intelectual de los derechos de autor. Literalmente significa que la obra acompañante está protegida. Con Safos no reemplaza la firma del autor pero sí afirma su identidad chicana e indica que el artista y su obra hacen parte de un contexto cultural chicano más amplio. Esta marca artística e intelectual chicana conecta la obra de arte con generaciones previas de artistas y facilita la participación de cualquier artista chicano en esta historia cultural.⁶⁴

Homenaje a la fugitividad del pachuco

En el poema ‘Homenaje al Pachuco (Mirrored Reflections)’, fechado diez de febrero de 1973 y escrito en Seattle, Washington, Salinas retomó los elementos de ‘A Trip’ que aquí hemos estudiado. En los versos concluyentes de ‘Homenaje’, Salinas relacionó explícitamente, aunque de manera lírica, la contestación y reivindicación del preso ante la opresión, la centralidad del tatuaje como elemento cultural, la importancia del legado indígena y el impulso fugitivo implícito en ‘A Trip’(*Un Trip* 104):

Y le peleamos la causa al gringo
 that we are Not ahistorical.
 Yet no mention
 que por esta pinche vida vas
 SUFRIENDO.
 Dibujos-TONANTZÍN Y HUITZILOPOCHTLI-grabados,
 tatuados en tu piel bronceada
 con las
 Ardientes Agujas
 de esta gacha sociedad;
 que no sabe llorar
 por niños hambrientos o migrantes sin trabajo.
 Much less give a damn, a good god-damn
 about
 street corner born,
 forlorn fugitives
 of the total jail

⁶⁴ Lo que aquí cito es una traducción y transcripción de este corto video de Josh T. Franco:
<https://insider.si.edu/2018/09/what-is-con-safos/>

Hail Pachuco!

Al leer ‘A Trip’ y ‘Homenaje’ de manera intertextual, se puede argumentar que el testimonio en ‘A Trip’, de los barrios chicanos y sus personajes, es la afirmación que los chicanos sí tienen una historia ante un mundo opresivo ‘gringo’ que les niega su humanidad mediante el racismo, la gentrificación y el encarcelamiento masivo. Esta contestación y reivindicación está anclada en el nacionalismo chicano que, para ese momento, era altamente influyente para Salinas.

La influencia del nacionalismo chicano en la obra de Salinas ya la hemos visto pues el periódico carcelario de Leavenworth se titulaba *Aztlán*, las tierras legendarias y mitológicas de los nahuas quienes fueron identificados como los ancestros de la comunidad chicana por activistas, artistas y académicos durante el Movimiento chicano (‘Tattoos, Abjection, and the Political Unconscious’ 209).

En la portada del periódico aparece la imagen del rey mexica Tízoc, que reafirma la política nacionalista que condicionaba las ideologías de estos chicanos. En ‘Homenaje’, Salinas vuelve a beber de la iconografía mexica al invocar a Tonantzín, la madre tierra, y Huitzilopochtli, la deidad de la guerra. Aunque Salinas no tuviese estas imágenes divinas tatuadas sobre su cuerpo (como el poema indica) sí tenía la Virgen de Guadalupe tatuada sobre su pecho. La guadalupana y Tonantzín están relacionadas mediante sincretismos religiosos mexicanos y chicanos; es decir, se mantiene una relación indirecta entre el cuerpo tatuado del poeta y su expresión poética (Anzaldúa 51).

Al escribir este poema en 1974, Salinas escribía con madurez y con un control magistral del lenguaje poético. Esto lo podemos ver en la dualidad que carga la expresión ‘con las/ Ardientes Agujas/ de esta gacha sociedad’. Aquí se refiere no sólo a las agujas con que se tatuaban los presos, sino también a las agujas de los que sufren de la drogadicción por causa del

abandono social. En ambos casos las agujas, del tatuaje y de la heroína, tienen una relación directa a la biografía de Salinas; recordemos que él sobrepasó una dura adicción a esta droga en los años 60. La implicación del dolor causado por estas agujas se extiende al abandono y desprecio social que la cultura dominante siente por ‘niños hambrientos o migrantes sin trabajo’. La sociedad ve con desprecio al drogadicto, al niño, al migrante y la gente que nace y vive en las calles pues al ‘gringo’ no le importa un carajo (‘Much less give a damn’) lo que le suceda a los marginados.

La fugitividad de Salinas se puede observar en estos tres poemas que se han estudiado. En ‘A Trip’ se presenta una fugitividad simbólica mediante la dinámica del texto como cuerpo y el cuerpo como texto. Al leer la poesía y el cuerpo de Salinas de manera complementaria y dialéctica, se abren correspondencias que indican el escape metafórico mediante la creación de una obra de arte multimedia y expansiva. A su vez, este poema hizo parte de los procesos de circulación y publicación que facilitaron su libertad y diligenciaron su paso a la academia. En ‘Homenaje’ esta dinámica multimedia se presenta como una necesidad histórica y política. Ante la continua destrucción de los barrios y las vidas chicanas por parte de la sociedad blanca, Salinas reivindica la historia chicana mediante su poesía y niega la supuesta falta de historia que el ‘gringo’ busca perpetuar. En ‘It’s Been Two Years Now’ se indica que la obra de Salinas es expansiva y que su complejidad sólo se puede desgranar al entender lo ‘oscurecido’ y lo ‘no detectado’. Es decir, lo que queda más allá de lo textual.

En ‘Homenaje’ Salinas se refiere a sí mismo como un ‘fugitivo perdido’ (*forlorn fugitive*) de la ‘prisión total’ (*total jail*). Aunque este poema lo haya escrito en libertad en Seattle, Salinas nos indica que su libertad sigue siendo parcial pues él es aún un fugitivo y la prisión que pensó dejar atrás, es en verdad una institución totalizante. Esto es un eco de una sensibilidad que él ya

había expresado en el poema ‘Crash Landing’, el primer poema que escribió en Seattle entre noviembre de 1972 y mayo de 1973 (*Un Trip* 93). En este poema Salinas concluye que él no se considera libre pues aún sus camaradas siguen presos en celdas construidas por hombres malvados:

But somewhere beyond
Majestic Mount Rainier
in dungeons built my evil men
are brothers/sisters (prisoners)
who are still not free
As i am still not free...
though i walk Seattle’s streets.

En lo epistolar también hemos visto esta visión de la prisión totalizante y la libertad parcial. En la carta que Salinas le escribió a [Alberto Mares el 26 de noviembre de 1972](#) (el día previo a su liberación) expresó que su salida de prisión no define su libertad mientras que sus camaradas sigan tras las rejas.⁶⁵

Desde lo poético, Salinas anticipó lo que Ruth Wilson Gilmore afirmará en su libro *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*: la prisión no es un edificio ‘allá’ sino un conjunto de relaciones que socavan y quebrantan (en vez de estabilizar) las vidas cotidianas en todas partes (Wilson Gilmore 242).⁶⁶ La violencia carcelaria está diseñada para controlar y disciplinar a las comunidades más marginadas sea por dentro y por fuera de sus rejas. La vida de Salinas deja un testimonio de este conjunto de relaciones: en todas las prisiones en que estuvo vio y sufrió abusos y torturas por parte de las autoridades y cuando estaba en ‘libertad’ no podía encontrar trabajo por tener un récord criminal. Esto limitaba sus

⁶⁵ ‘Carta a Mares Nov. 26, 1972’ Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 5, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

⁶⁶ “[...] prison is not a building ‘over there’ but a set of relationships that undermine rather than stabilize everyday lives everywhere” (Wilson Gilmore 242).

oportunidades laborales, lo condicionaba a volver a lo ‘criminal’ y llevaba a su reincidencia carcelaria.

Este conjunto de relaciones que someten a poblaciones marginadas a ciclos viciosos de violencia es denominado por Salinas como la prisión total (tomado del poema ‘Homenaje’) y la máquina carcelaria (tomado del título de su libro *raúlsalinas and the Jail Machine*). En ambos casos Salinas nombró de manera poética la cotidianidad de esta fuerza disciplinante y controladora mediante instituciones violentas como la cárcel, la policía y las cortes. A su vez, Salinas nos indica que la máquina carcelaria y la prisión total tienen sus debilidades: el estudio, la lucha, la solidaridad, la insurgencia y el sabotaje son las armas y los recursos para dismantelar estas relaciones de violencia. Es vital recordar que para Salinas estas armas y recursos se formaron en prisión y se desarrollaron durante toda su vida; estas reivindicaciones y contestaciones tienen que seguir en pie de lucha hasta que todos los presos salgan libres y todas las cárceles sean ruinas. La libertad del individuo siempre depende de la autonomía del colectivo.

Bajo este marco anti-carcelario y abolicionista, Salinas cuestionó desde lo poético lo que Angela Davis cuestionará desde la prosa (en su libro *Are Prisons Obsolete?*): ¿por qué damos por sentada la cárcel como si fuese un hecho inevitable de la vida?⁶⁷ La respuesta de Davis es que la labor ideológica de la prisión es aliviar y disminuir nuestra responsabilidad de interrogar los problemas de nuestra sociedad, especialmente aquellos relacionados al racismo y el capitalismo. Los ‘criminales’, usualmente imaginados como personas de color, son depositados tras las rejas para que la sociedad no tenga que cuestionar el abandono y la violencia que sufren

⁶⁷ ‘Why do we take prison for granted? [...] It is as if prison were an inevitable fact of life, like birth and death’ (Davis 15).

las comunidades de las cuales salen desproporcionadamente estos supuestos criminales (Davis 16).

Con frecuencia la respuesta más común ante esta violencia autorizada por el Estado es la reforma carcelaria, es decir, generar cambios que produzcan mejores sistemas penitenciarios. Aunque algunas de estas reformas son necesarias, como la reducción del acoso sexual o el acceso a equipos médicos, estas supuestas reformas perpetúan y mantienen la idea de que no hay soluciones más allá de la prisión. Davis insiste que este tipo de reformas no son suficientes pues mantienen como solución sistemas punitivos e ignoran las condiciones materiales que criminalizan a comunidades de color y las condicionan a ser objetos de violencia estatal (20).

Salinas deja clara su postura como abolicionista en un fragmento incompleto de lo que parece era el bosquejo de un discurso. Este fragmento, publicado en sus memorias póstumas, no está fechado pero por su ubicación en este libro asumo que es de fines de los años 90 o comienzos del nuevo milenio (*Memoir* 174):

Si visualizar y trabajar hacia una sociedad libre de prisiones es loco y subversivo, entonces seámoslo. Si cuestionar las pobres condiciones educativas de nuestros jóvenes e intentar cambiarlas es malo y comunista, tal vez aquellos insultos son adecuados.⁶⁸

Al preparar este discurso, Salinas ya había tenido una larga trayectoria como abolicionista subversivo. Su insurgencia y supuesto liderazgo en los paros laborales y las huelgas de Leavenworth llevaron a que fuera denominado como cabecilla carcelario y trasferido a Marion como castigo. Su subversión carcelaria, especialmente en Leavenworth junto con otros miembros de C.O.R.A., lo había marcado como un enemigo de las autoridades; Salinas no fue un subversivo por elección propia sino por la necesidad de sobrevivir dentro de la máquina carcelaria.

⁶⁸ "If envisioning and working towards a society free of prisons is crazy and subversive, then surely we are. If questioning the poor quality education of our youth and attempting to change it is wrong and communistic, the perhaps the epithets hurled at us are in order" (*Memoir* 174).

Como hemos visto, su poesía siempre fue partidaria con la lucha anticolonial, solidaria con los marginados, contestataria ante la opresión y reivindicativa de la historia chicana. Estos son elementos de su ideología abolicionista. Un aspecto vital que podemos rescatar del abolicionismo de Salinas es que le sirvió como motor para visualizar una sociedad revolucionaria. Como hemos visto, mediante la contestación y la reivindicación poética, Salinas se opuso al Estado. Pero esta oposición radical también lo llevó a visualizar y crear espacios culturales que posibilitaran el empoderamiento comunitario con la meta de reducir o eliminar la presencia del Estado.

De la abolición de ausencia a la abolición de presencia

En 1983, tras finalizar sus trámites legales y concluir su paso por la Universidad de Washington, Salinas volvió a Austin, la ciudad que lo vio crecer. Allí se dedicó a fundar y dirigir una librería llamada Resistencia y eventualmente la imprenta Red Salmon Arts. En otro proyecto de investigación se tendrán que presentar los detalles de este retorno y los pormenores de la creación de estos espacios. Pero lo importante para concluir esta historia literaria es notar que Resistencia y Red Salmon Arts aún existen y siguen empoderando las comunidades en las que Salinas creció.

Como indica su página web, Resistencia y Red Salmon Arts es una organización de base para el fomento cultural y artístico comunitario. Con más de 35 años de trabajo con comunidades indígenas de Tejas, Resistencia y Red Salmon Arts se ha dedicado a apoyar a escritores emergentes y promover la literatura de comunidades indígenas, chicanas y latinas mediante intercambios culturales y la recuperación de legados culturales. Resistencia y Red Salmon Arts

mantiene el compromiso con la justicia social que era tan vital para Salinas pues su meta es proveer recursos para comunidades de color y para las clases trabajadoras.⁶⁹

Las semillas de Resistencia y Red Salmon Arts se sembraron cuando Salinas estaba en Leavenworth trabajando con C.O.R.A. en el proceso de crear *Aztlán de Leavenworth*. Muchos de los aspectos técnicos, artísticos y organizativos de editar y preparar un periódico son las bases para años después tener el conocimiento para fundar esta librería e imprenta. En 1970 Salinas publicó ‘A Trip Through the Mind Jail’ en *Aztlán* con la determinación de proveer un producto propagandístico y artístico que pudiera empoderar a los presos, formar lazos de solidaridad y desarrollar sus talentos literarios y artísticos. 25 años después, en 1995, Salinas publicó su segundo poemario *East of the Freeway: Reflections de Mi Pueblo* con Red Salmon Arts en Austin.

Podemos observar que en esos 25 años de lucha y estudio, las semillas sembradas en Leavenworth florecieron para crear espacios culturales autónomos. Resistencia y Red Salmon Arts le brindaron la autonomía a Salinas, y otros escritores, para publicar su obra de manera independiente, local y sabiendo que las ideologías del autor están en armonía con las de la imprenta. La posibilidad de publicar su obra bajo el marco de su propia imprenta, que a su vez apoya a su comunidad, es consecuencia del impulso colectivo y solidario que siempre inspiró la labor de Salinas.

En sus memorias póstumas, también publicadas por Red Salmon Arts en el 2018, hay un ensayo escrito por Lilia Raquel Rosas, la actual directora de Resistencia y Red Salmon Arts. Rosas presenta el legado de Salinas que sigue informando la labor de Resistencia y Red Salmon Arts: el minucioso trabajo de hacer comunidad, la importancia de centrar el arte y la cultura chicana y la necesidad del amor revolucionario para efectuar una liberación colectiva (*Memoir* 196).⁷⁰

⁶⁹ Esta información la tomo y traduzco de: <https://www.resistenciabooks.com/about>

Rosas usa el verbo, ‘visualizar’ (*envision*), para expresar la posibilidad de hacer realidad los sueños revolucionarios de Salinas y del colectivo de Resistencia y Red Salmon Arts.

‘Visualizar’ es el mismo verbo que Salinas usó en el bosquejo para el discurso previamente citado. En aquel, Salinas habla de “visualizar y trabajar hacia una sociedad libre de prisiones” (174). En ambos casos, la visualización de un mundo libre de prisiones que a su vez brinda espacios comunitarios autónomos se hizo realidad, parcialmente, mediante Resistencia y Red Salmon Arts. Esta visualización, que canaliza estos sueños revolucionarios y autónomos, es una expresión concreta de la abolición.

En espacios abolicionistas es un refrán común decir que la abolición demanda la ausencia de instituciones violentas (la esclavitud, la policía, la cárcel, y por ende el Estado) y la presencia de colectivos que protejan y afirmen la vida.⁷¹ En estos mismos espacios, usualmente se usa el verbo ‘imaginar’ para formar una idea de esta ausencia/presencia. Por ejemplo, Kelly Hayes escribe: ha llegado la hora de imaginar procesos de justicia que no dependan del castigo y la barbarie de los sistemas carcelarios. Ha llegado la hora para que la imaginación se fugue de su celda mental y haga posible lo imposible (*We Do This ‘Til We Free Us* 25).⁷²

En esta historia literaria hemos visto que Salinas vivió una vida abolicionista. Salinas imaginó, desde su celda en Leavenworth, su propia fugitividad para escapar simbólica y materialmente la violencia de la cárcel. Pero Salinas también pasó de la imaginación a la visualización para crear espacios colectivos que protegen y afirman la vida mediante el arte y la

⁷⁰ “He showed me, and the rest of the Resistencia/RSA crew, the revolutionary love needed to cultivate our own collective liberation and uplift” (*Memoir* 196).

⁷¹ Para más información sobre la abolición recomiendo: <http://criticalresistance.org/resources/abolitionist-tools/>

⁷² “[...] and it’s time to imagine what it would look like to see justice done without relying on punishment and the barbarity of carceral systems [...] It’s time for a jailbreak of the imagination in order to make the impossible possible” (*We Do This ‘Til We Free Us* 25).

literatura. El llamado que hace la abolición a imaginar lo imposible, visualizar nuevas posibilidades y crear espacios autónomos colectivos, tiene una réplica en la vida y obra de Salinas: en su rebelión buscó la ausencia de la violencia, en su labor artística buscó la presencia de la vida. Ausencia y presencia. Imaginación y visualización. Rebelión y arte. Estos son los legados que Salinas nos deja para seguir desmantelando la máquina carcelaria. Estos son ahora nuestros motores para ser fugitivos de la prisión total.

Con esto concluyo esta historia literaria parcial de la vida y obra de Raúl Salinas. En la primera parte de esta tesis presenté una prehistoria literaria que contextualiza la infancia de Salinas mediante las historias orales de sus tías que buscaban recuperar los corridos de don Marcos Rodríguez, el abuelo de Salinas. Esta prehistoria se desarrolló algunas décadas antes de que Salinas naciera. De manera similar, cierro esta sexta parte con una posthistoria que se desarrolla algunas décadas después de que Salinas saliera de la prisión.

La contribución central de este proyecto es presentar una cronología de la biografía poética de los años de prisión de Salinas. Esta posthistoria indica el camino para investigaciones subsecuentes pues este trabajo se ha limitado a narrar la vida de Salinas hasta 1972 cuando sale definitivamente en libertad. La prehistoria como la posthistoria de esta biografía poética, contextualizan sus años de prisión y su desarrollo poético para indicar que un estudio enciclopédico de Salinas es posible y se podrá desarrollar en los próximos años.

Archivo digital

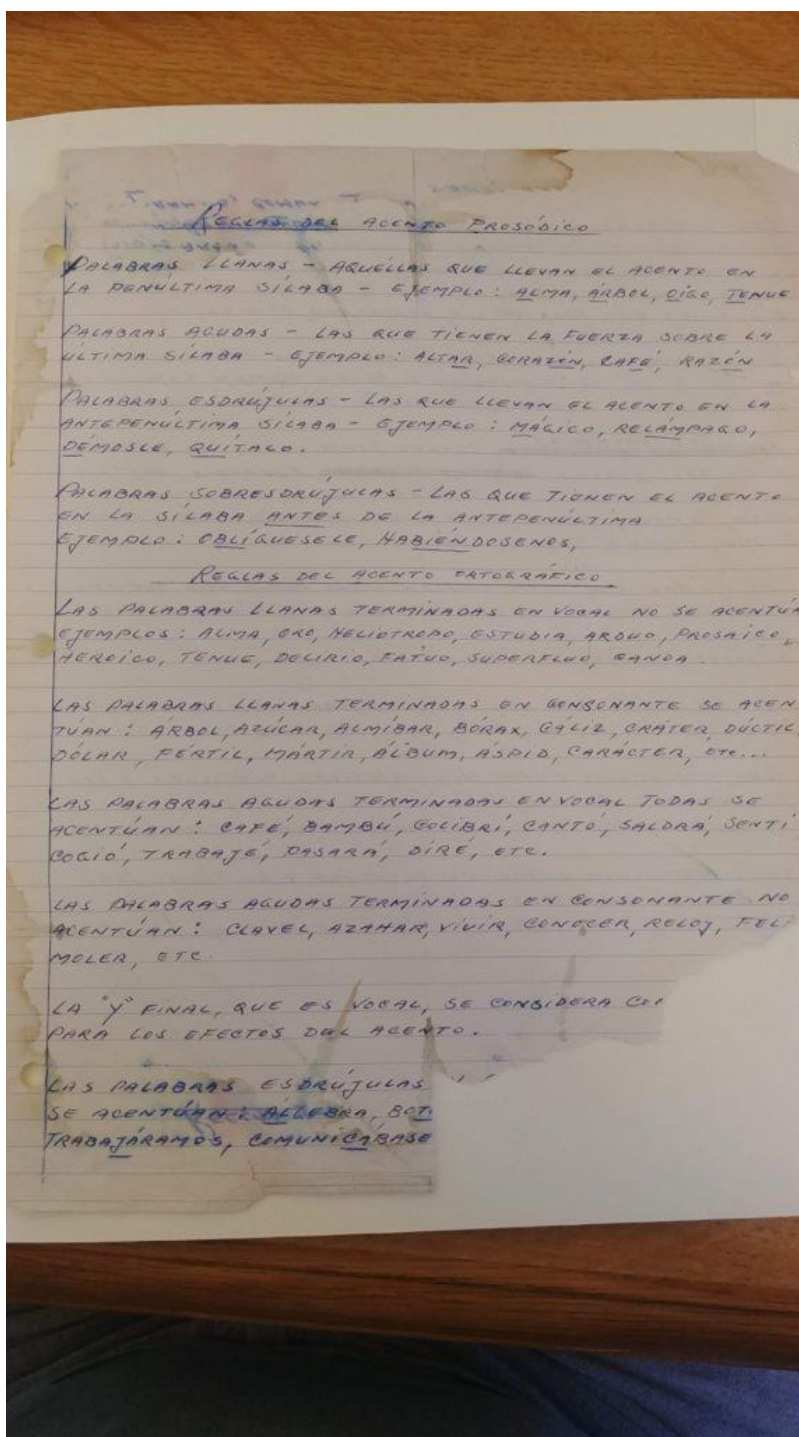
En el verano del 2019 tuve la oportunidad de viajar a Palo Alto, California para llevar a cabo mis investigaciones en los archivos de Salinas que se encuentran en la Universidad de Stanford. En esas casi dos semanas pude ver y leer bosquejos, manuscritos, cartas y fotografías que le pertenecían a Salinas. Las fotos que tomé en los archivos y he citado en esta historia literaria las copio en esta sección de la tesis como apéndice. Los enlaces a los documentos citados están archivados en mi portal digital titulado [Literary Histories & Digital Humanities: The Arts & Politics of Raúl Salinas](#).

Con este portal para las humanidades digitales dedicado a la vida y obra de Salinas busco ampliar la audiencia para mis investigaciones al compartir documentos, videos y ensayos relacionados a Salinas. Esta página está desarrollada en inglés y espero algún día poder traducirla al español. La sección más relevante a este trabajo académico es la pestaña titulada ‘Digital Salinas’. En esta sección de la página web se presenta una breve biografía de Salinas además de estudios sobre la historia textual y la historia multimedia del poema ‘A Trip Through the Mind Jail’. Adicionalmente se incluye una página que mantiene en un lugar todos los videos de recitales y entrevistas con Salinas. Este es un recurso importante pues permite verlo en persona y observar la evolución de sus *performances* a través de las décadas.

Este portal digital me ha ayudado a organizar mis ideas, archivar los documentos que obtuve en Stanford y brindar un recurso accesible para usar en presentaciones, conferencias y congresos.



‘Certificaciones de cursos universitarios’ Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 9, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.



'Reglas del acento prosódico' Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 7, folder 13. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

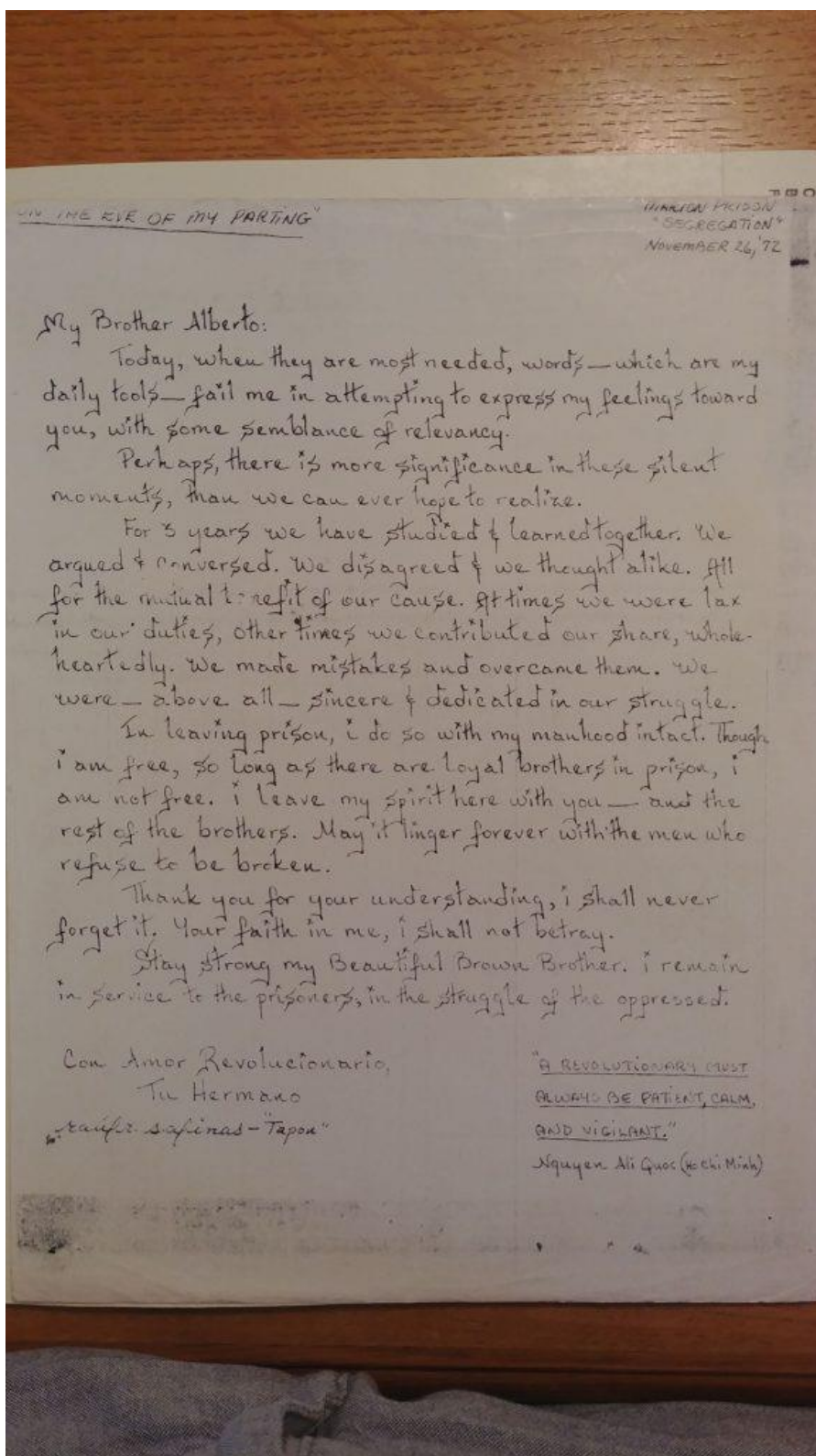
¿Dime, ¿está bien mi familia? No he recibido carta de
 ninguno: de Carmen en semanas, de herenzo en 3 meses, de Leonor
 en 6 meses, de Ricardo en años. Solo me conformo con que me digas
 saber que se encuentran bien.

¿Y de ti? Cuéntame de tu vida. Nunca me contestaste
 la última, pero comprendo tu situación. Pues, creo estás igual
 de presa que yo. ¡Ja! Como te dije antes, me gusta mucho la
 foto ~~que me enviaste de ti~~, pero me quedé como esperando más. No te imaginas,
 mi madre está, el buen efecto mental y ^(espiritual) espiritualmente, que me
 producen fotos de casa. La Concha y el David están bien, ¿o?

Bueno, de mi parte, ¿qué te puedo decir que cause interés?
 Las condiciones aquí siguen igual. Todavía me encuentro ~~en~~
 en tortolima, ^{en compañía de} 140 otros presos, ^{Tras unos meses en la prisión y el grado de} se cometen atrocidades.
 en nombre de ^(corrección) la justicia y corrección, pero ^{complicado} es difícil
 hacer al público que lo único que el preso demanda son
 derechos humanos. No lo has de creer, mi madre, pero
 hechan tantas ^{estas cosas!} mentiras. Engañan al pueblo ^{espectivamente} con su
 double-talk. #Afortunadamente, ya mis días en esta prisión
 son contados. ^{he cumplido mi condena} No estoy seguro, a este punto, si saldré
 libre o no. libre, diremos, en términos de rejas, paredes,
 y otras porquerías. Todo depende ^{en} Tejas. Si acaso se me concede
 mi libertad, estaré en un centro de post-parole por noventa
 días. Aún, estaré libre para viajar, recibir familiares, etc.
 Unos amigos que conocí a través de mis escrituras, me han con-
 seguido un plan escolar maravilloso! Tengo una beca de
 \$2000. en una universidad en el noroeste pacífico.

¿Aun pensando en la familia? / ¡Aun, no se resuelve nada!

'Carta a su madre '70' Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 3, folder 1. Con permiso del
 Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.



‘Carta a Mares Nov. 26, 72’ Raúl R. Salinas Archives, MO774, box 5, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.



NÚMERO 1

LEAVENWORTH, 5 DE MAYO DE 1970

AÑO I

AZTLÁN — "the lands to the north". The legendary site assumed to have been the Aztec's point of origin in their mass exodus south to Tenochtitlán, which today we know as Mexico City.

The theories regarding the geographical location of these fabled lands are many. Yet, should one combine these theories, one would find that a number of them fix the site well within the boundaries of the Southwestern United States.

At the National Chicano Youth Liberation Conference, held in Denver in March of this year, it was decided that (among other things, indeed, the Southwestern states would henceforth be recognized as the nation of **AZTLÁN**.

The Chicano convicts of Leavenworth number approximately 400. By no mere coincidence, the greatest percentage of us come from the aforementioned area.

It is with this spirit of our ancestors deeply rooted within us and a pride in our homelands, that we consider ourselves, behind prison walls, true representatives of **AZTLÁN**. A miniature nation is, perhaps, more appropriate.

Therefore, in good faith and for a true cause, we feel justified in having chosen **AZTLÁN** as the title for our newspaper.

Like everything else that has gone into making the existence of this newspaper possible, the selection of the title was a group effort. It goes without saying, that the suggestion for an Aztec motif with corresponding designs were selected in the same manner for obvious reasons.

The two figures on either side of the title represent Tizoc, an Aztec king (A. D. 1481-1486). They are found sculptured on the Stone of Tizoc, which is in the National Museum of Mexico City. The stepped border designs surrounding the figures and title is taken from pictures of Aztec ceramic pottery.

The goals of our newspaper are twofold: to Destroy and Rebuild. To destroy the myth of the worthless Chicano; the misconception of his non-productivity; the prejudice that exists, for lack of understanding, in the minds of many; the inferior feelings which we may, or may not, be possessed by. To rebuild the image of ourselves in the eyes of others; the dignity to face the world as Chicanos and Men; the sense of pride in who we are. And, finally, to establish communication among ourselves and with our people, wherever they may be. We can accomplish these goals because: **SOMOS AZTLÁN!**

PARA AZTLÁN DE OSCAR J. VIGLIANO.

AZTLÁN ha despertado. No ha despertado por el ruido de la casualidad, sino por el ruido, más fuerte, de la necesidad. Todos te conocíamos, **AZTLÁN**, pero no sabíamos cómo llamarte. Eras como un hombre admirado por el barrio entero, pero por miedo o por respeto no nos acercábamos a hablarte. Miedo porque hay quien te cree peligroso, respeto porque nosotros los que te conocemos sabemos que lo mereces. Hoy nos reunimos con fervor de hermanos. Tú nos unes. Aun en las horas negras del pasado la Raza no te olvidaba, la Raza siempre te admiró, te necesitaba. Pero la Raza sí fue olvidada, fue insultada, fue defraudada, maniatada y hasta a veces... encarcelada. Tú nos unes. Quizás un nuevo horizonte se levante, quién sabe dónde. Nosotros lo buscamos, Te necesitamos, **AZTLÁN**.

Atrás quedarán aunque sea por un segundo, los crímenes cometidos y los no cometidos, los castigos, las justicias y las injusticias, los horrores, todos "esos" recuerdos. Queremos volar contigo, **AZTLÁN**, y contigo soñar, pero soñar realidades.

Muchos estamos presos, algunos de nosotros mismos, otros de otro destino. Unos con sentencia, otros sin. Unos con uniforme, otros sin. Ahora **AZTLÁN** se ha despertado y nos une a todos fuertemente. Juntos queremos hablar, queremos gritar, queremos aprender, queremos escuchar, queremos enseñar, queremos OFRECER. Que por medio de **AZTLÁN** dejemos a los cuerpos encerrados y hagamos volar a nuestras almas, que son libres, por las inexploradas alturas de la esperanza.

AZTLÁN — "las tierras hacia el norte". El sitio legendario que se presume fue el punto donde se originó el éxodo de los aztecas hacia Tenochtitlán, la que hoy conocemos como Ciudad de México.

Las teorías tocante a la posición geográfica de estas fabulosas tierras son muchas y variadas. Sin embargo, si combiáramos todas estas teorías, encontraríamos que la mayoría de ellas fijan bien el sitio dentro de la enmarcación del sudoeste de los Estados Unidos de Norteamérica.

En la Conferencia Nacional de la Liberación de la Juventud Chicana celebrada en Denver, Colorado, en marzo de este año, se decidió, entre otras cosas, que los estados del sudoeste de los Estados Unidos de Norteamérica serían reconocidos como la nación de **AZTLÁN**.

Los convictos Chicanos de Leavenworth somos alrededor de cuatrocientos. Pero, no por mera coincidencia, la mayoría de nosotros procedemos de las tierras antes mencionadas.

Con el espíritu de nuestros antepasados tan profundamente enraizado dentro de nosotros, y con un sentido de orgullo de nuestros estados nativos, aun dentro de estas paredes y barras nos consideramos verdaderos representantes de **AZTLÁN**. Podríamos decir, quizás, que formamos una pequeña nación.

Por lo tanto, con buena fe y verdadera causa creemos más que justificado el haber escogido **AZTLÁN** como nombre para nuestro periódico.

Como todos los pasos que se han dado para hacer posible la existencia de este periódico, la selección de su nombre también ha sido un esfuerzo colectivo. De más está decir que la decoración azteca en el título fue seleccionada en la misma forma por razones obvias.

Las dos figuras dibujadas a cada lado del título son de Tizoc, rey azteca (1481-1486). Se encuentra esculpida en la piedra de Tizoc, que está en el Museo Nacional de la Ciudad de México. Las censas, alrededor de las figuras y el título, fueron tomadas de retratos de vasijas de cerámica azteca.

Los propósitos de nuestro periódico son dos: Destruir y Reconstruir. Destruir el mito de la poca valía del Chicano; el falso concepto de su falta de productividad; el prejuicio que existe, por falta de comprensión, en las mentes de muchos; los sentimientos de inferioridad de los cuales podemos o no estar poseídos. Para reconstruir la imagen nuestra ante los ojos ajenos; la dignidad de enfrentar al mundo como Chicanos y Hombres; un sentido de orgullo en quiénes somos. Y, finalmente, para establecer comunicación entre nosotros y con nuestro pueblo, en donde quiera que estemos. Nosotros podemos lograr estos propósitos porque: **¡SOMOS AZTLÁN!**



A Trip Through The Mind Jail

SUPLEMENTO - PAG. UNO - AZTLÁN - LEAVENWORTH
5 DE MAYO DE 1970

LA LOMA

for Eldridge

Neighborhood of my youth
demolished, erased forever from
the universe.
You live on, captive, in the lonely
cellblocks of my mind.
Neighborhood of endless hills
muddled streets--all chuckhole lined--
that never drank of asphalt.
Kids barefoot/smotty-nosed
playing marbles, munching on bean tacos
(the kind you'll never find in a café)
2 peaceful generations removed from
their abuelos' revolution.
Neighborhood of dilapidated community hall
---Salón Cinco de Mayo---
yearly (May 5/Sept. 16) gathering
of the familias. Re-asserting pride
on those two significant days.
Speeches by the elders
patriarchs with evidence of oppression
distinctly etched upon mestizo faces.
"Sons of the Independence!"
Emphasis on allegiance to the tri-color
obscure names: Juárez & Hidalgo
their heroic deeds. Nostalgic tales of war
years under Villa's command. No one listened,
no one seemed to really care.
Afterwards, the dance. Modest Mexican
maidens dancing polkas together
across splintered wooden floor.
They never deigned to dance with boys!
The careful scrutiny by curbstome sex-verts
8 & 9 years old. "Minga's bow-legged,
so we know she's done it, huh?"
Neighborhood of Sunday night jamaicas
at Guadalupe Church.
Fiestas for any occasion
holidays holy days happy days
'round and 'round the promenade
eating snow-cones---raspas---& tamales
the games--bingo cake walk spin the wheel
making eyes at girls from cleaner neighborhoods
the unobtainables
who responded all giggles and excitement.
Neighborhood of forays down to Buena Vista--
Santa Rita Courts--Los projects--friendly neighborhood
cops n' robbers on the rooftops, sneaking peeks
in people's private night-time bedrooms
bearing gifts of Juicy Fruit gum for
the Projects girls/chasing them in adolescent heat
causing skinned knees & being run off for the night
disenchanted walking home affections spurned
stopping stay-out-late chicks in search of
Modern Romance lovers, who always stood them up
unable to leave their world in the magazines pages.
Angry fingers grabbing, squeezing, feeling,
french kisses imposed; close bodily contact, thigh &
belly rubbings under shadows of Cristo Rey Church.
Neighborhood that never saw a school-bus
the cross-town walks were much more fun
embarrassed when acquaintances or friends or relatives
were sent home excused from class
for having cooties in their hair!
Did only Mexicans have cooties in their hair?
Qué gacho!
Neighborhood of Zaragoza Park
where scary stories interspersed with
inherited superstitions were exchanged
waiting for midnight and the haunting
lament of La Llorona---the weeping lady
of our myths & folklore---who wept nightly,
along the banks of Boggy Creek,
for the children she'd lost or drowned
in some river (depending on the version).
i think i heard her once
and cried
out of sadness and fear
running all the way home nape hairs at attention
swallow a pinch of table salt and
make the sign of the cross
sure cure for frightened Mexican boys.
Neighborhood of Spanish Town Cafe
first grown-up (13) hangout
Andres,
tolerant manager, proprietor, cook
victim of bungling baby burglars
your loss: Fritos n' Pepsi-Colas---was our gain

you put up with us and still survived!
You too, are granted immortality.
Neighborhood of groups and clusters
sniffing gas, drinking muscatel
solidarity cement hardening
the clan the family the neighborhood the gang
Nomads!
Restless innocents tattoo'd crosses on their hands
"just doing things different"
"From now on, all troublemaking mex kids will
be sent to Gatesville for 9 months."
Henry hose from la corre
khakis worn too low---below the waist
the stomps, the greña with duck-tail
-Pachuco Yo-

Neighborhood of could-be artists
who plied their talents on the pool's
bath-house walls/ intricately adorned
with esoteric symbols of their cult:

EL NOVO
S/S
2-TIMER
EAST SIDE
TAPON
-11-
EX LOMA



the art form of our slums
more meaningful & significant
than Egypt's finest hieroglyphics.
Neighborhood where purple clouds of Yesca
smoke one day descended & embraced us all.
Skulls uncapped--Rhythm n' Blues
Charlie's 7th. St. Club
loud negro music-wine spodee-odees-barbecue-grass
our very own connection man: big black Johnny B-----

Neighborhood of Reyes' Bar
where Lalo shotgunned
Pete Evans to death because of
an unintentional stare,
and because he was escuadra,
only to end his life neatly sliced
by prison barber's razor.
Durán's grocery & gas station
Güero drunkenly stabbed Julio
arguing over who'd drive home
and got 55 years for his crime.
Raton: 20 years for a matchbox of weed. Is that cold?
No lawyer no jury no trial it's guilty.
Aren't we all guilty?

Indian mothers, too, so unaware
of courtroom tragi-comedies
folded arms across their bosoms
saying, "Sea por Dios."

Neighborhood of my childhood
neighborhood that no longer exists
some died young--fortunate--some rot in prisons
the rest drifted away to be conjured up
in minds of others like them.
For me: only the NOW of THIS journey is REAL!

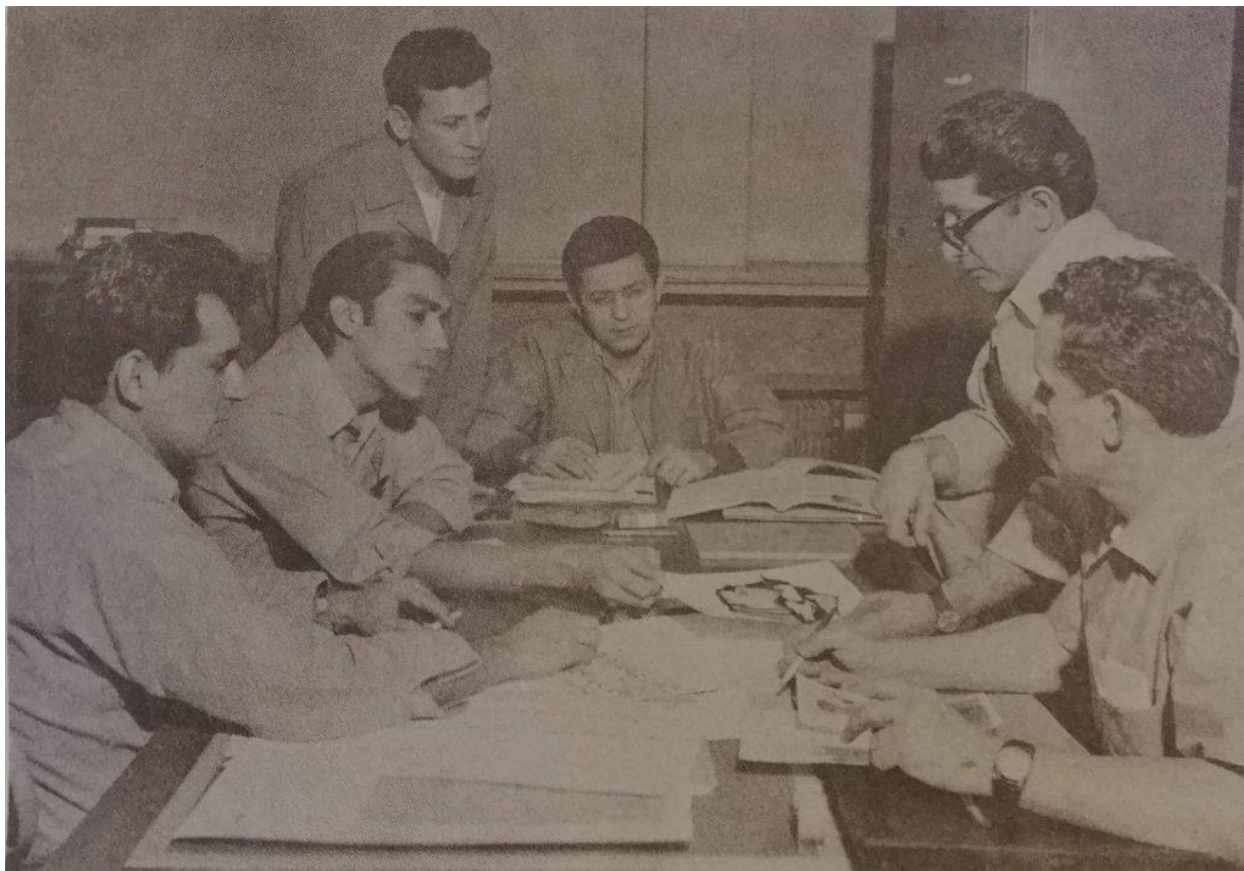
Neighborhood of my adolescence
neighborhood that is no more
YOU ARE TORN PIECES OF MY FLESH!!!
Therefore, you ARE.

LA LOMA---AUSTIN---MI BARRIO---
i bear you no grudge
i needed you then..identity..a sense of belonging.
i need you now.
So essential to adult days of imprisonment,
you keep me away from INSANITY'S hungry jaws;
Smiling/Laughing/Crying.

i respect your having been:
My Loma of Austin
my Rose Hill of Los Angeles
my West Side of San Anto
my Quinto of Houston
my Jackson of San Jo
my Segundo of El Paso
my Barelas of Alburque
my Westside of Denver
Flats, Los Marcos, Maravilla, Calle Guadalupe, Magnolia,
Buena Vista, Mateo, La Seis, Chiquis, El Sur and all
Chicano neighborhoods that now exist and once
existed; somewhere....., someone remembers.....

raúlrealinas
14, Sept.-'69

'Aztlán de Leavenworth, number 1, volume 1. May 5, 1970' M0774, box 7, folder 1. Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.



‘Equipo editorial de Aztlán’ M0774 Box 7, Folder 3, Con permiso del Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries.

Bibliografía

- Adams, Gloria. *Francisco Ruiz Educator and Writer 1929-1993*. Missouri Valley Special Collections, 2009, <https://kchistory.org/islandora/object/kchistory%3A115241>. 2021
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- Berger, Dan. "'A Common Citizenship of Freedom': What Black Power Taught Chicago's Puerto Rican Independentistas." *Civil Rights and Beyond: African American and Latino/a Activism in the Twentieth-Century United States*. Athens: U of Georgia P, 2016. 127-151.
- Bernstein, Lee. "The Age of Jackson: George Jackson and the Culture of American Prisons in the 1970s." *The Journal of American Culture* 30.3 (2007): 310-23.
- Bruce-Novoa, Juan. *Chicano Poetry: A Response to Chaos*. Austin: U of Texas P, 1982.
- Cambon, Glauco. "Raúl Salinas: Una Nuova Voce Della Poesia Americana." *Annali de Ca' Foscari* 10 (1971).
- Candelaria, Cordelia. *Chicano Poetry: A Critical Introduction*. Westport: Greenwood, 1986.
- Carrigan, William D., and Clive Webb. "The Lynching of Persons of Mexican Origin or Descent in the United States, 1848 to 1928." *Journal of Social History* 37.2 (2003): 411-38.
- Castañeda-Shular, Antonia, Ybarra-Frausto, Tomás y Sommers, Joseph. *Literatura Chicana: Texto y Contexto/Chicano Literature: Text and Context*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1972. 182-186.
- "Critical Resistance." <http://criticalresistance.org/resources/abolitionist-tools/> 2021. Web. Mayo 2021 < <http://criticalresistance.org/resources/abolitionist-tools/>>.
- Davis, Angela. *Are Prisons Obsolete?* New York: Seven Stories, 2003.
- "Free Alvaro Now!" <https://freealvaro.net/> 2021. Web. January 2021 <https://freealvaro.net/>
- Gilb, Dagoberto. *Hecho en Tejas: An Anthology of Mexican American Literature*. Albuquerque: U of New Mexico P. 2006. 286-291.
- Gómez, Alan Eladio. "'Nuestras Vidas Corren Casi Paralelas': Chicanos, Independentistas, and the Prison Rebellions in Leavenworth, 1969–1972." *Latino Studies* 6.1 (2008).
- Hambuechen Potter, Joy. "In Memoriam: Glauco Cambon (1921-1988)." *Italica* 65.3 (1988): vii-x.
- Harlow, Barbara. *Barred: Women, Writing, and Political Detention*. Middletown: Wesleyan UP, 1992.
- . *Resistance Literature*. New York: Methuen, 1987.

- Jackson, George. *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*. Chicago: Chicago Review P, 1994.
- Kaba, Mariame. *We Do This 'Til We Free Us*. Chicago: Haymarket Books, 2021.
- Limón, José Eduardo. *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry*. Berkley: U of California P, 1992.
- López, Marissa K. *Chicano Nations: The Hemispheric Origins of Mexican American Literature*. New York: New York UP, 2011.
- Márquez, Roberto. *A World among These Islands: Essays on Literature, Race, and National Identity in Antillean America*. Amherst: U of Massachusetts P, 2010.
- Mendoza, Louis. "The Re-Education of a Xicanindio: Raúl Salinas and the Poetics of Pinto Transformation." *Melus* 28.1 (2003): 39–60.
- Murguía, Alejandro. *The Medicine of Memory: A Mexica Clan in California*. Austin: U of Texas P. 2002.
- "National Book Award." <https://www.nationalbook.org/people/jaimy-gordon/#fullBio> 2010. Web. Febrero 2021 <<https://www.nationalbook.org/people/jaimy-gordon/#fullBio>>.
- Olguin, Ben. "Tattoos, Abjection, and the Political Unconscious: Toward a Semiotics of the Pinto Visual Vernacular." *Cultural Critique* (1997).
- . *La Pinta: Chicana/o Prisoner Literature, Culture, and Politics*. Austin: U of Texas P, 2010.
- Ortego y Gasca, Philip D. *We are Chicanos: An Anthology of Mexican American Literature*. New York: Washington Square. 1973. 195-200.
- Ortiz, Paul. *An African American and Latinx History of the United States*. Boston: Beacon, 2018.
- Paredes, Américo. *"With His Pistol in His Hand" A Border Ballad and its Hero*. Austin: U of Texas P, 1958.
- "Piedra de Tízoc, detalle." <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A321340> 2012. Web. Febrero 2021. <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A321340>>.
- "Recovery Program-Arte Público Press." <https://artepublicopress.com/recovery-program/> 2020. Web. Febrero 2021 <<https://artepublicopress.com/recovery-program/>>.
- "Red Salmon Arts Casa de Resistencia Books." <https://www.resistenciabooks.com/> 2014. Web. January 2021 <<https://www.resistenciabooks.com/>>.
- Saldívar, Ramón. *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison: U of Wisconsin P, 1990.

Salinas, Raúl. *Un Trip through the Mind Jail Y Otras Excursions: Poems*. Houston: Arte Público, 1999.

---. Raúl Salinas Papers, 1957-1994. M0774, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford CA.

---. *Memoir of Un Ser Humano: The Life and Times De Raúlrsalinas*. Austin: Red Salmon, 2018.

---. *raúlrslinas and the Jail Machine: My Weapon is My Pen: Selected Writings*. Austin: U of Texas P, 2006.

---. *LOS MANY MUNDOS De Raúlrsalinas: Un Poetic Jazz Viaje Con Friends*. Calaca Press and Red Salmon Press, 2000. CD.

---. *Raúl R. Salinas Reads from His Works, 1973*. Prod. University of Southern California. Perf. Salinas, Raúl. <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/singleitem/collection/p15799coll79/id/189/rec/6>, 1974. Video.

---. *East of the Freeway: Reflections De Mi Pueblo*. Austin: Red Salmon, 1995.

---. *Viaje/Trip*. Providence: Hellcoal. 1973.

San Miguel, Guadalupe. "Tejanos and the Making of the Texas Jazz Festival, 1959-2013." *Journal of Texas Music History* 14.1 (2014): 8-23.

Thompson, Heather Ann. *Blood in the Water: The Attica Prison Uprising of 1971 and Its Legacy*. New York: Pantheon, 2016.

"USC Libraries Digital Collections ."

<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/searchterm/Festival%20de%20Flor%20y%20Canto%20de%20Aztlán,%201973%20and%202010/field/relatig/mode/exact/page/7>. 2021. Web. February 2021

<<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/searchterm/Festival%20de%20Flor%20y%20Canto%20de%20Aztlán,%201973%20and%202010/field/relatig/mode/exact/page/7>>.

Valdez, Luis y Steiner, Stan. *Aztlán: An Anthology of Mexican American Literature*. New York: Knopf. 1972. 339-344.

"What is Con Safos?" <https://insider.si.edu/2018/09/what-is-con-safos/> 2018. Web. Mayo 2021 <<https://insider.si.edu/2018/09/what-is-con-safos/>>.

Williams, Jakobi. "'We Need to Unite with as Many People as Possible': The Illinois Chapter of the Black Panther Party and the Young Lords Organization in Chicago." *Civil Rights and Beyond: African American and Latino/a Activism in the Twentieth-Century United States*. Athens: U of Georgia P, 2016. 105-126.

Wilson Gilmore, Ruth. *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*. Berkley: U of California P. 2007.

Zoot Suit. Directed by Luis Valdez, Universal Pictures, 1981.