

10. H. Bruce Franklin *

La literatura de la prisión estadounidense

Traducido por Nahuel Alejandro Roldán

Cientos de libros de presos y ex-presos estadounidenses han sido publicados desde principios de la década de 1960. Muchos de estos autores eran trabajadores de los derechos civiles, activistas contra la guerra y revolucionarios encarcelados por delitos políticos. Pero muchos otros eran delincuentes comunes que se convirtieron en escritores a causa de la prisión. Ahora bien, el simple hecho de que los presos estén creando literatura no es nada nuevo. Muchas figuras importantes de la literatura europea y estadounidense han sido encarceladas como delincuentes: Sócrates, Boethius, Villon, Thomas More, Cervantes, Campanella, Walter Raleigh, Donne, Richard Lovelace, Bunyan, Defoe, Voltaire, Diderot, Thoreau, Melville, Leigh Hunt, Oscar Wilde, Agnes Smedley, Máximo Gorky, Genet, O. Henry, Bertrand Russell, Chernyeshvsky, Dostoevsky, Stalin, y Solzhenitsyn, Cristo y el Marqués de Sade. Ciertamente no hay nada inusual en que los escritores, oradores y activistas sean encarcelados como

delincuentes, y que muchos de los delincuentes encarcelados se hayan convertido en escritores, oradores y activistas.

Pero la literatura que surge hoy en día de las prisiones de Estados Unidos constituye un fenómeno sin precedentes. La cantidad es tan grande que permite la primera distinción cualitativa: se trata de un cuerpo coherente de literatura, no sólo de obras de delincuentes y prisioneros individuales. En segundo lugar, esta literatura incluye algunos de los documentos centrales de la cultura contemporánea, como *The Autobiography* de Malcolm X, *Soul on Ice* de Eldridge Cleaver, *Soledad Brother* y *Blood in My Eye* de George Jackson, y los tres libros de Piri Thomas. En tercer lugar, las voces dominantes en esta literatura son las de los delincuentes comunes que se han convertido en artistas literarios gracias a su experiencia en la cárcel. Los cuatro autores que acabo de citar fueron encarcelados por robo, violación, posesión de una “droga peligrosa” (marihuana) y robo a mano armada. La cuarta característica distintiva proviene del papel especial de los presos afroamericanos. Porque los afroamericanos son el mayor grupo de presos, porque la situación de los afroamericanos dentro de la sociedad estadounidense en su conjunto se reproduce en microcosmos dentro de nuestras prisiones, y porque allí ese hecho primordial de la experiencia afroamericana—el encarcelamiento—es compartido por otros grupos e individuos en el fondo de nuestra sociedad, por todas estas razones, la cultura afroamericana ha moldeado tanto la forma como el contenido de la literatura carcelaria contemporánea estadounidense.

* Publicado originalmente en: *The Massachusetts Review*, 18 (1), 1977, 51-78. Publicado originalmente en español por *Cuestiones Criminales*, 1 (2), 2018. Republicado con permiso de “Cuestiones Criminales”.

Aunque esta literatura incluye novelas, obras de teatro, poemas, ensayos, cartas, canciones, autobiografías, etc., hay ciertas características formales unificadoras y predominantes, determinadas no sólo por los antecedentes de los escritores sino también por sus intenciones. Para comprender el logro artístico de esta literatura, debemos abordarla con una estética radicalmente diferente a la de la mayoría de las estéticas aplicadas en la academia y en los medios culturales dominados por la universidad. De hecho, tal vez no sea exagerado decir que la prisión y la universidad ofrecen los polos contradictorios de la estética, así como de la mayoría de las otras cuestiones.

No estoy sugiriendo de ninguna manera que debamos aplicar un estándar estético inferior. En realidad, la literatura carcelaria tiene que superar grandes prejuicios entre la mayoría de los lectores con educación universitaria, incluso cuando se ajusta a las teorías de arte promulgadas en el campus. Una demostración irónica de esto apareció en el largo artículo sobre la rebelión de Ática en la revista *Time* (20 de septiembre de 1971). Los escritores de *Time*, que intentaban mostrar la literatura primitiva de los prisioneros de Ática, escogieron como ejemplo “un poema escrito por un prisionero desconocido, crudo pero conmovedor en su estilo heroico”. El poema citado por *Time* no era otro que el famoso soneto “If We Must Die” del gran poeta jamaquinoestadounidense Claude McKay (una ironía aún más profunda, como Stephen Henderson ha señalado, es que este mismo poema, escrito en revuelta contra la opresión racial angloamericana, fue recitado por Winston Churchill para unir a Inglaterra

durante la Segunda Guerra Mundial). Totalmente subestimada por el *Time* estaba la espléndida poesía escrita por los propios presos de Ática, una muestra de la cual podemos encontrar en *Betcha Ainyt: Poemas de Attica* (ed. Celes Tisdale, Detroit: Broadside Press, 1974). La literatura carcelaria estadounidense contemporánea no es, por supuesto, la cultura de algunas personas separadas en el tiempo y en el espacio. Es una parte muy importante de la cultura estadounidense. No se puede agrupar en una categoría atemporal de “literatura carcelaria”, como si los presos de todos los tiempos y lugares constituyeran una sociedad. La experiencia de ser encarcelado siempre tiene algunas características comunes, sin importar cuál sea la situación histórica o individual particular. Pero si comparamos una obra como *Blood in My Eye* de George Jackson con, digamos, *The Consolation of Philosophy* de Boethius, vemos inmediatamente que las grandes diferencias históricas son importantes, aunque ambos autores escribieron mientras yacían en la cárcel esperando a ser asesinados. Yo diría que incluso Genet, muchos de cuyos temas son comunes a los escritos de las prisiones estadounidenses, tiene una conciencia profundamente diferente, un hecho demostrado en parte por su introducción al *Soledad Brother* de Jackson, en el que Genet, a pesar de algunas buenas ideas, interpreta erróneamente el mensaje de Jackson como anti-blanco, mientras que Jackson, tanto en sus escritos como en su dirección de la prisión, intentaba forjar la unidad de clase revolucionaria entre negros y blancos (Sartre comete precisamente el mismo error en su introducción a *Les Damnés de la Terre* de Fanon). Y para una visión del mundo

exactamente opuesta a la mayoría de la literatura carcelaria estadounidense contemporánea, podemos recurrir a las obras de Solzhenitsyn, un expreso que anhelaba los viejos y buenos tiempos pre-revolucionarios y que hervía con desprecio por los pobres y los trabajadores (por supuesto, Solzhenitsyn era un preso político en lugar de un preso común, encarcelado por presunto intento de organizar un grupo colaboracionista nazi entre compañeros oficiales soviéticos, una acusación a la que se le ha dado cierta credibilidad por sus propias admisiones en The Gulag Archipelago y por sus recientes declaraciones pro-nazis y pro-franquistas).

La literatura carcelaria estadounidense contemporánea puede fecharse en The Autobiography de Malcolm X. Malcolm tiene un papel único en el pensamiento social del pueblo afroamericano. Uno de los muchos “delincuentes comunes” negros despertados por la Nación del Islam, Malcolm avanzó más allá de la ideología musulmana de mediados de los años sesenta, para hacer descubrimientos cruciales sobre sí mismo como hombre negro y como criminal en Estados Unidos, sobre su pueblo y sobre la sociedad estadounidense en su conjunto, descubrimientos que todavía definen el terreno de la literatura carcelaria y de gran parte de nuestra experiencia subsiguiente como nación-estado. Al sondear abiertamente su propia degradación más profunda y luego rastrear las sucesivas etapas de su conciencia, Malcolm fue capaz de revelar toda la estructura inversa de la economía política de los Estados Unidos y la cultura que la hace parecer racional, justa y perdurable. Fue el primer delincuente común

en crear una gran obra literaria basada en una visión que se ha vuelto más popular desde 1972: que los delincuentes más grandes en los Estados Unidos dirigen la Casa Blanca y que las personas en prisión son simplemente sus víctimas más brutales.

Después del asesinato de Malcolm en 1965, la literatura carcelaria lo reconoció como su líder político y espiritual; es comparado en la actualidad con Moisés, Jesús y Alá. Etheridge Knight, que ha escrito varios poemas sobre Malcolm, se adentra en la esencia de su papel en “It Was a Funky Deal”, un poema sobre el asesinato:

Sacudiste demasiados botes, hombre.
Me sacaste demasiados abrigos,
hombre.
Vi a través de la jerga.
Llegaste a los salvajes.
Como yo.¹

Bobby Seale muestra exactamente sobre qué está escribiendo Knight. La escala comienza Aprovecha el tiempo con un capítulo titulado “Quién soy”. Estas son sus primeras palabras: “Cuando Malcolm X fue asesinado en 1965, corrí por la calle”. Después de lanzar ladrillos a los coches de la policía, él llora como un bebé, y finalmente hace una promesa: “A la mierda, me convertiré en un maldito Malcolm X, y si quieren matarme, tendrán que matarme”. En Soul on Ice, Eldridge Cleaver tiene un capítulo clave titulado “Reacciones iniciales sobre el asesinato de Malcolm X”, en el que muestra que Malcolm habló directamente con la mayoría de los prisioneros negros, incluido él mismo, porque ya no se veían a sí mismos como

¹ Etheridge Knight: *Poems from Prison*, Detroit: Broadside Press, 1968, 28.

“delincuentes” sino como “prisioneros de guerra”. Look for Me in the Whirlwind, la autobiografía colectiva del New York Panther 21, tiene una sección completa que describe cómo Malcolm cambió el pensamiento y la vida de sus autores. Un convicto del alma mater de Malcolm, la prisión de Norfolk en Massachusetts, resume el significado de la vida y la muerte de Malcolm en su poema “Black Thoughts ‘71 (malcolm)”. Este poeta, Insan (Robert S. Preston), despliega las “lecciones de matemáticas” que le han llevado a pasar del día del asesinato de Malcolm a un futuro en el que las víctimas se convierten en la fuerza destinada a “destruir imperios y construir naciones”. La lección principal no es deificar a Malcolm sino entender que encarnó lo que era divino en los pueblos más oprimidos. Fue el mismo Malcolm quien:

...me hizo pensar
que si no fuera el ser supremo en
persona,
AláDiosMunguJehováRama
(después de que alguien me sacó el
abrigo y me dijo que era el mismo
hombre como yo. me arruinó todo
pero yo lo lograron juntos).
y lo que él era yo soy
capaz de ser más uno.²

Malcolm X obviamente no cayó de la luna, y el crecimiento de su conciencia no fue aislado ni accidental. Es una persona moldeada por el rápido desarrollo de la agitación en los Estados Unidos y el mundo. El año del avance de Malcolm hacia una visión internacionalista, 1964, fue el año decisivo de

nuestra historia actual. Fue el año del primero de los “veranos largos y calurosos”, de las rebeliones espontáneas de los negros que iban a crecer cada año—1964, 1965, 1966, 1967—y que culminaron en abril de 1968, cuando en una sola semana el pueblo negro se rebeló simultáneamente en 110 ciudades de Estados Unidos, en los días posteriores a que Martin Luther King, con su largo historial de condenas penales por parte de varios estados, fuera eliminado de la misma manera que Malcolm X y John F. Kennedy. En 1964, LBJ personificó el colapso de las ilusiones democráticas, Estados Unidos admitió por primera vez los ataques armados contra Vietnam del Norte, y comenzó una importante oposición organizada a la guerra de Indochina. También fue el año del comienzo de un movimiento estudiantil blanco separado, fácil de datar del Movimiento de Libertad de Expresión en Berkeley ese otoño. Ha habido una relación recíproca e intensificadora entre la vida dentro y fuera de los muros. Decenas de miles de jóvenes políticamente motivados, incluyendo a los jóvenes blancos que se resistieron al servicio militar y a los jóvenes negros que fueron expulsados de las calles en las rebeliones de 1964-1968, han sido apiñados en las cárceles y prisiones. Un alto porcentaje de los principales activistas del movimiento de derechos civiles, los movimientos de liberación de negros, chicanos, puertorriqueños e indios, el movimiento contra la guerra y el movimiento revolucionario en desarrollo han sido encarcelados por lo menos brevemente; algunos han muerto en la cárcel; muchos siguen allí. Algunos de estos activistas, como Angela Davis, Bobby Seale, Sam Melville, Jack Cook, Barbara Deming, Howard Levy, David

² Who Took the Weight? Black Voices from Norfolk Prison, Boston: Little, Brown, 1972, 49.

Reed, John Sinclair, T. J. Reddy, Daniel Berrigan, Philip Berrigan y Huey Newton, han escrito libros que muestran la influencia de su experiencia carcelaria. Estos activistas también traen a las prisiones ideas políticas del mundo exterior, lo que a su vez ayuda a mover la prisión hacia el pensamiento revolucionario e incluso hacia la rebelión real. El liderazgo de algunos de los Panteras 21 en la rebelión de las Tumbas de 1970 y el papel de Sam Melville en Ática en 1971 son ejemplos sorprendentes.

Así que tenemos dos grupos de autores de literatura carcelaria que se superponen: el activista político metido en la cárcel, y el delincuente común metido en el activismo político. La distinción entre estos dos grupos tiende a disolverse a medida que la definición de delito, desde ambos lados de la ley, se vuelve cada vez más política. Por ejemplo, ¿en qué categoría ponemos a Tamsin Fitzgerald (autora de *Tamsin*, ed. Richard Condon, N.Y.: The Dial Press, 1973), quien fue encarcelada en 1969 cuando ella, entonces de dieciocho años, y su amante de veintiún años intentaron secuestrar un avión a Cuba para que no fuera reclutado para luchar en Indochina? ¿O el huracán Carter, que fue encarcelado a la edad de once años, permaneció encerrado en reformatorios y prisiones hasta los veinticuatro años, excepto tres meses en las calles y dos años en el ejército, y luego alcanzó la fama como boxeador, hizo una declaración pública muy citada en la que apoyaba el derecho de los negros a defenderse con armas contra la policía durante las rebeliones urbanas, fue acosado rápidamente por varios departamentos de policía y rápidamente inculpaado de un triple asesinato, y no

escribió su asombrosa autobiografía, *The Sixteenth Round* (N.Y.: Viking Press, 1974), hasta que cumplió varios años de su sentencia de triple vida resultante por esta acusación claramente falsa? ¿O el poeta y ensayista John Sinclair, un destacado revolucionario blanco arrestado, en palabras de la acusación oficial, por “posesión de dos cigarrillos de marihuana”, que escribió mientras cumplía dos años y medio de su sentencia de diez años por este cargo?³

Me centraré en dos grandes poetas que encarnan los dos extremos, el preso que se convierte en escritor y el escritor que se convierte en un preso, en parte para mostrar cómo su arte tiende a fusionarse en forma y contenido. Uno de ellos es Etheridge Knight, que resume su vida de manera muy sencilla: “Morí en Corea a causa de una herida de metralla y los narcóticos me resucitaron. Morí en 1960 por una sentencia de prisión y la poesía me devolvió la vida”⁴. El otro es T. J. Reddy, quien tenía una educación universitaria y ya era un poeta publicado de alguna distinción antes de ser encarcelado. De hecho, el juez que sentenció a Reddy, al igual que el juez que sentenció al Imamu Amiri Baraka en 1968, citó explícitamente su poesía como una razón para no bajar la

³ John Sinclair y Robert Levin: *Music & Politics*, N.Y. and Cleveland: World Publishing, 1971, 7.

⁴ Knight: *Poems from Prison*, contraportada. La historia temprana de Knight está en marcha. Uno de los amigos de la infancia del huracán Carter, “como muchos otros miles de soldados” heridos en Corea, “recibió una dieta constante de morfina alcaloide para adormecer su dolor”. No se hizo ningún esfuerzo ni para sacarlo de la droga ni para remover “los trozos de metralla que aún estaban alojados en su cuerpo”: “el Tío Sam lo había enganchado a la droga”. El amigo de Carter no terminó convirtiéndose en escritor; fue electrocutado por el estado de Nueva Jersey (*The Sixteenth Round*, N.Y.: Warner Books Edition, 1975, 226.)

fianza. El juez dijo que el propósito de los poemas de Reddy era “moldear las mentes de la gente para fines maliciosos”. Esto es crítica literaria con una venganza⁵. La poesía de estos dos “delincuentes”, Etheridge Knight y T. J. Reddy, muestra cómo las vidas de los individuos afroamericanos y la historia colectiva de los negros en Estados Unidos determinan el contenido central y definen gran parte de la forma de la literatura carcelaria estadounidense contemporánea.

¿Cuál es la esencia de la experiencia del encarcelamiento? La respuesta a esta pregunta tiene obviamente algo que ver con la cuestión general de la libertad humana. Si nos fijamos en la mayoría de los otros escritos de la prisión, encontramos que el escritor-presos usualmente se acerca a su pérdida de libertad como un asunto individual y como un emblema de la condición humana universal. Ahora yo no soy libre; la humanidad no es libre. Hay excepciones a esto, pero ninguna tan absoluta y con tanta continuidad como la perspectiva afroamericana. Desde el punto

⁵ Deberíamos saber algunos datos sobre Reddy. En 1968, un granero se incendió en Charlotte, Carolina del Norte. Tres años después, Robert Mardian, entonces jefe de la División de Seguridad Interna del Departamento de Justicia de Estados Unidos, más tarde un delincuente convicto, supervisó un acuerdo por el cual el gobierno de Estados Unidos pagaría a dos ex convictos 4.000 dólares en efectivo cada uno, además de retirar todos los cargos pendientes contra ellos, a cambio de testificar que el granero había sido quemado por Reddy y otros dos activistas políticos negros (Mardian, cuyo abogado en el juicio por la conspiración de Watergate lo describió como “tan puro como la nieve”, era entonces el principal verdugo de Nixon contra la izquierda. Hizo tratos similares para conseguir testimonios contra activistas negros, blancos, chicanos e indios en todo el país, incluido yo mismo). Este montaje ha dejado a T. J. Reddy cumpliendo veinte años, una sentencia que incluso el Washington Post y el New York Times han calificado de “asombrosa”.

de vista de la experiencia afroamericana, el encarcelamiento es ante todo la pérdida de la libertad de un pueblo. Las cuestiones de la libertad individual y de la libertad humana derivan de ese encarcelamiento social.

Desde este punto de vista, la sociedad estadounidense en su conjunto constituye la principal prisión. La experiencia afroamericana comenzó encadenada en la prisión de un barco de esclavos. “What Next”, un poema de T. J. Reddy, dramatiza ese encarcelamiento primario:

saliva espesa y pegajosa
cercas
Bocas negras tranquilas
manchas de sal marina
Piel negra
ya cubiertos de barro
ojos medio muertos silenciosos
mira con incredulidad
hombro con hombro
sufriendo Ojos Negros
mirar más allá del pasado
el residuo de la otra parte
preguntándome qué sigue
llamará a la tos
de una vida negra,
o escupir
la canción de sangre más segura
la canción de sangre más rápida
la más rápida y dulce
manera de morir
no como un esclavo... ahogarse por la borda
no como un esclavo... morir de hambre
no como un esclavo... tragar la lengua
no como un esclavo... matar a los niños
no como un esclavo... la belleza del horror
hacia abajo
hacia abajo
hacia abajo
en el vientre de una bestia de madera
indigestión
ahogándose en el aire mórbido

respirando una y otra vez
el residuo de la otra parte preguntándose
hasta la muerte qué sigue.⁶

¿Qué fue lo siguiente? Tan pronto como los cautivos llegaron a América, los límites de la prisión se expandieron para convertirse en los límites de la sociedad estadounidense. Más allá de los muros de la prisión estaba Canaán, el nombre en clave de los esclavos para el país extranjero más accesible. Como dijo Malcolm X: “No te sorprendas cuando digo que estuve en prisión. Todavía estás en prisión. Eso es lo que Estados Unidos significa: prisión”. En su introducción a *Black Voices from Prison* (N.Y.: Pathfinder Press, 1970), Etheridge Knight explica la declaración de Malcolm: “Desde el momento en que el primero de nuestros padres fue atado y encadenado y llevado a la oscura bodega de un barco de esclavos ‘cristiano’—hasta el día de hoy, toda la experiencia del hombre negro en América se puede resumir, en una palabra: prisión”. Knight comprime esta visión en una brillante joya irónica de un poema, “The War den Said To Me the Other Day”. Ahí está, prisionero, asumiendo la postura del viejo esclavo negro—rascándose la cabeza, bajando la mandíbula, burlándose del amo:

El alcaide me dijo el otro día
(inocentemente, creo), “Diga, etérea,
¿por qué los chicos negros no huyen
como hacen los chicos blancos?”
Bajé la mandíbula y me rasqué la cabeza.
y dijo (inocentemente, creo), “Bueno, suh,
no estoy seguro, pero creo que
la causa es que no tenemos a dónde correr”.⁷

⁶ *Less Than a Score, But a Point*, N.Y.: Vintage, 1974, 13-14.

⁷ *Poems from Prison*, 18.

Bobby Seale, que fue transformado, en la sala de justicia de Chicago del juez Hoffman, en un símbolo viviente de la prisión negra, con los brazos y las piernas atados, la boca amordazada y cerrada con cinta adhesiva, dijo que es sólo una cuestión de si se está en “máxima seguridad”—que se llama prisión—o en “mínima seguridad”—que se llama ser libre. El huracán Carter se refiere a los Estados Unidos como “una penitenciaría con una bandera”.

¿Qué delito ha cometido el pueblo africano para ser encarcelado? Obviamente ninguno en absoluto. De ahí que el pueblo afroamericano llegara rápidamente a otra conclusión: los verdaderos delincuentes deben ser aquellos que defienden lo que se llama la ley y el orden en Estados Unidos. Como dijo Frederick Douglass en su autobiografía de 1845, “No podía verlos bajo otra luz que la de una banda de ladrones exitosos, que habían abandonado sus hogares y se habían ido a África, nos robaron de nuestros hogares y en una tierra extraña nos redujeron a la esclavitud”⁸. Los relatos de los esclavos del siglo XIX, que formaban parte de un movimiento abolicionista militante, podían expresar esta opinión con franqueza. Pero durante la mayor parte del siglo XX, el arte de los prisioneros negros sólo pudo expresar esas ideas con un disfraz, indirectamente.

Tomemos, por ejemplo, al escritor prisionero negro más famoso antes de Malcolm: Leadbelly. Huddie Ledbetter sirvió dos largos

⁸ *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave: Written by Himself*, Cambridge: Harvard University Press, 1973, 67.

períodos en Texas y Louisiana, finalmente salió en 1934, luego grabó canciones hasta poco antes de su muerte (como indigente en el Hospital Bellevue) en 1949. Pocas de sus canciones contienen un mensaje político explícito, pero su visión de Estados Unidos se filtra. En “Bourgeois Blues”, por ejemplo, la nación está representada por Washington, D.C., que Leadbelly llama “una ciudad burguesa”. Leadbelly describe su infructuosa búsqueda de un lugar para vivir, y luego se lamenta, en un modo clásico de blues, “Hogar de los valientes, tierra de la libertad / No quiero ser maltratado por ninguna burguesía”. La literatura carcelaria contemporánea vuelve a la explicitación de la narrativa de la esclavitud, como en el poema de George Drumgold, “These Prison Walls”: “Dicen que somos los delincuentes, una amenaza para la sociedad / Pero en realidad nos robaron, así que ¿cómo puede ser eso?”⁹. Pero esta literatura va mucho más allá de la narración de los esclavos, pues habla como ejemplo de una época profundamente revolucionaria. Ahora, en la época de las luchas mundiales de liberación nacional, la visión afroamericana pasa del concepto de víctimas coloniales a un sentido de guerra nacional—e internacional—contra la esclavitud colonial. En la literatura carcelaria estadounidense contemporánea, el tema central es Estados Unidos, la casa de la prisión de la nación negra. Pero—y esto es crucial—esta conciencia desarrollada a través de la experiencia histórica afroamericana, y llevada a su más alto nivel en el arte narrativo y poético de los presos, ha trascendido ahora la experiencia de un

pueblo. Por un lado, está su internacionalismo; se percibe a sí misma y es vista en todo el mundo como parte de una revolución global de los pueblos del Tercer Mundo. Por otro lado, ha irrumpido en la percepción de clase de la realidad social de Estados Unidos y, por lo tanto, ha influido profundamente no sólo en los reclusos blancos, sino también en gran parte de la población blanca. No es un accidente o una moda que millones de estadounidenses blancos hayan sido profundamente afectados por obras escritas por presos negros. Porque el rasgo más distintivo de la historia estadounidense en su conjunto es la esclavitud afroamericana y la historia posterior de la nación negra dentro de los Estados Unidos.

Los afroamericanos son un pueblo creado dentro de los Estados Unidos, y fue su trabajo no remunerado, que produjo la única exportación en efectivo a gran escala del período 1830-1860, lo que proporcionó la base de capital para la economía política de la Norteamérica moderna. El encarcelamiento dentro de la esclavitud de prenda proporcionaba un punto de vista desde el cual se podía percibir que los verdaderos delincuentes en la sociedad capitalista son aquellos que viven del trabajo de otras personas. Frederick Douglass vio esto tan pronto como fue contratado por su amo. Pregunta por qué debe entregar sus ganancias a su dueño, y su respuesta se extiende implícitamente a toda la esclavitud salarial:

Y por qué—no porque se lo ganara, —no porque tuviera algo que ver con ello, —no porque se lo debiera, —no

⁹ The Last Stof: Writings from Comstock Prison, Greenfield Center, N.Y.: The Greenfield Review Press, 1974, 56.

porque poseyera la más mínima sombra de derecho sobre él; sino porque sólo tenía el poder de obligarme a renunciar a él. El derecho del sombrío pirata en alta mar es exactamente el mismo.¹⁰

Así que, desde el principio, el pueblo afroamericano ha estado en la mejor posición para entender las bases de la economía política estadounidense, y su comprensión ha avanzado etapa por etapa a medida que han pasado de la esclavitud rural en una economía agraria a la esclavitud asalariada en el desarrollo del capitalismo para convertirse ahora en el núcleo de los tres sectores principales de la clase obrera: (1) el proletariado industrial, particularmente en las industrias automotriz, siderúrgica, del caucho y de empacado de carne; (2) el proletariado de servicio, desde el transporte masivo en Nueva York, Chicago, Filadelfia y San Francisco hasta los edificios de oficinas de la burocracia federal en Washington; (3) el vasto y creciente ejército de los desempleados permanentes, que constituye una característica distintiva del capitalismo monopolista en decadencia y que proporciona la mayor parte de la población de las cárceles y prisiones.

Parte de la actual economía decadente es el sistema penitenciario en sí mismo, la última versión de la esclavitud prendaria, que reemplaza al trabajo de las pandillas y al peonaje de los años 30. Los enormes campos de trabajo de esclavos estadounidenses conocidos como prisiones constituyen una industria enormemente rentable. De hecho, las Industrias Penitenciarias Federales, Inc.

es “de lejos la línea de negocio más rentable del país. Las ganancias sobre las ventas en 1970 fueron del 17% (...) el promedio de todas las industrias de los Estados Unidos es de 4.5%”¹¹. Las prisiones constituyen la quinta industria más grande de California. De acuerdo con las estadísticas oficiales de California para 1968, algunos prisioneros produjeron más de \$14.000 de ingresos por año (1968 fue el último año que California publicó estas cifras). Para 1974, el salario más alto para un preso de California era de hasta \$3,40 a la semana; usando un cálculo conservador de la inflación, este preso debe haber estado aportando alrededor de \$20.000 al año¹². Y recuerde que menos del 5% de las personas en nuestras cárceles y prisiones están allí porque tuvieron un juicio y fueron condenados por un delito¹³.

No es solo la economía política la que queda al descubierto por la experiencia afroamericana. Desde este punto de vista, también es posible comprender algunas de las principales características culturales y psicológicas de la vida estadounidense. Por ejemplo, los problemas sexuales característicos de cada etapa de nuestra

¹¹ Jessica Mitford: *Kind and Usual Punishment: The Prison Business*, N.Y.: Vintage, 1974, 215.

¹² Mitford, 209-210.

¹³ El 52% de la población carcelaria es legalmente inocente (simplemente no pueden pagar la fianza) y más del 90% de los condenados han aceptado un acuerdo negociado (sobre todo porque no pueden pagar un juicio). Ver: *Sourcebook of Criminal Justice Statistics—1974*, Albany, N.Y.: U.S. Department of Justice, Criminal Justice Research Center, 1975, 426, 430, 379. Según estas estadísticas oficiales, el número anual de detenciones notificadas superó los 8.700.000 en 1972, el último año del que se incluyen cifras, y estaba aumentando rápidamente (pp. 326). De los que tienen cargos formales en su contra, sólo el 17,1% son absueltos o sobreseídos (pp. 378). Véase también Mitford, 19 y 84.

¹⁰ Narrative, 133.

economía política han sido analizados más a fondo en la literatura por los “delincuentes” afroamericanos. Hay una línea de desarrollo ininterrumpida de la narración de la esclavitud—escrita con la ayuda de Malcolm X—en *Incidents in the Life of a Slave Girl* de Linda Brent de 1861, quien fue encarcelada porque no se sometía a la sexualidad perversa de su amo, quien trabajaba como proxeneta en Harlem, guiando a viejos blancos ricos a contemplar y participar en sus fantasías sadomasoquistas más enfermas con mujeres y hombres negros, a las propias aberraciones sexuales de Eldridge Cleaver—lo que llevó—en *Soul on Ice*, a su exploración incisiva de la psicopatología inherente a los roles sexuales estereotipados impuestos por la cultura estadounidense al hombre negro, a la mujer blanca, al hombre blanco y a la mujer negra.

Las personas que se han convertido en artistas literarios debido a su encarcelamiento tienden a escribir de manera autobiográfica. La razón es obvia: es su propia experiencia personal la que les ha dado un mensaje importante y el motivo para comunicarlo. Las obras de los presos de hoy, aunque predominantemente autobiográficas, rara vez pretenden ser una muestra de genio individual. Mientras que los criterios literarios dominantes en el mundo académico exaltan lo extraordinario o incluso lo único, con la “originalidad” como criterio clave, la escritura autobiográfica más actual desde la cárcel pretende mostrar a los lectores que la experiencia individual del autor no es única ni siquiera extraordinaria, sino típica y representativa. Esto presenta algunos problemas, pues ¿cómo puede un solo autor probar que su propia experiencia

es común? Al leer diez o doce autobiografías, podemos corroborar la veracidad general de cada una. Pero esto conlleva claramente otros problemas, tanto estéticos como prácticos.

La obra que considero el mayor logro de la modalidad autobiográfica, uno de los libros más importantes—y más descuidados—de nuestro tiempo, es *Look for Me in the Whirlwind: The Collective Autobiography of the New York 21* (N.Y.: Random House, 1971). Los autores de *Look for Me in the Whirlwind* resuelven los problemas estéticos y prácticos de la autobiografía individual creando una autobiografía colectiva. La yuxtaposición de los acontecimientos centrales de cada vida crea un sentido abrumador de la veracidad y del heroico drama humano en esta epopeya de la lucha de la opresión hacia la liberación.

Aquí nos encontramos de frente con el conflicto entre la estética de la prisión y la estética de la universidad, que puede ver poco valor en un libro así. *Look for Me in the Whirlwind* no nos pide que admiremos el genio creativo de cada artista individual, sino que veamos a cada artista como un mero representante de una colectividad. No debemos buscar lo único y lo original, la ambigüedad y los innumerables tipos de ironía, la estructura arquitectónica o el solipsismo autoconsciente de un Nabokov o un Borges. Debemos buscar lo que es común, claro, útil y con un propósito. No se supone que nos sentemos a admirar a los autores, sino que nos levantemos y pongamos en práctica su mensaje.

La autobiografía más colectiva de la prisión norteamericana reside en su magnífica

poesía, que incorpora una tradición oral y musical común. Esta poesía se aborda mejor a través de su propia historia y estética. El origen primigenio de la poesía se esconde en las profundidades de la prehistoria. Sin embargo, sabemos algunas cosas al respecto. Nuestro sentido del ritmo como seres humanos surge directamente de lo que es más privado, los pulsos de nuestros propios cuerpos. Cantando juntos, las personas unen sus ritmos privados en un tiempo rítmico colectivo y un significado verbal. La música y la danza están muy ligadas a la poesía, y las tres artes vienen a enriquecer los ritmos del sexo. Para que la gente trabajara junta, a menudo era necesario unir el ritmo y la palabra, por lo que la poesía, vital para muchas formas de trabajo, a veces se convertía en una cuestión de supervivencia¹⁴. Estas percepciones son esenciales para cualquier comprensión del desarrollo de la música y la poética afroamericana¹⁵. Permítanme resumirlo en un esquema bastante simplificado.

Los esclavos secuestrados en África Occidental trajeron consigo una tradición musical polifónica no-europea. Cuando sus lenguas, instrumentos, canciones y danzas nativas se convirtieron en actos criminales por parte de los dueños de esclavos blancos, adoptaron la lengua, la música y el

simbolismo religioso británico, y los adaptaron directamente a las necesidades de supervivencia de su trabajo esclavo. De ahí surgieron las canciones originales de los esclavos, con sus veladas alusiones a la huida y la rebelión, y los cantos evangélicos, que a menudo conservan tanto las palabras clave como el contenido subversivo. A medida que el blues se desarrollaba hacia finales del siglo pasado, la música y la poética afroamericanas fueron capaces de alejarse de la forma y el contenido europeos adoptados, sacando a relucir explícitamente la experiencia afroamericana y, a veces, incluso, los indicios de la forma musical africana. A medida que el jazz se desarrollaba, la dialéctica se fue haciendo más consciente y la cultura negra comenzó a influenciar a los blancos. Así, en el mismo momento del Renacimiento de Harlem, la sociedad blanca se definía, irónicamente, como perteneciente a la “Era del Jazz”. El Bebop, que en un principio era una forma distintivamente negra, fue expropiado por bandas blancas en el llamado cool jazz de los años cincuenta. La respuesta fue un cuerpo de innovación de jazz conocido como funky o soul o hard rock. Esto incluyó la adopción consciente de formas y temas africanos, ya que el nacionalismo negro creció rápidamente entre los músicos negros de jazz, mucho más rápido que entre cualquier otro sector de la población negra, con la posible excepción de los reclusos.

Ahora lo más cercano que tenemos a las canciones originales de los esclavos son canciones de trabajo esclavo moderno, cantadas por presos negros obligados a trabajar juntos en los pantanos, los campos, los bosques y la construcción. Muchas de estas canciones han sido grabadas mientras

¹⁴ Hay mucha escritura teórica sobre esto. Entre las más provocativas y de mayor alcance se encuentran *Illusion and Reality* (1937) de Christopher Caudwell y *Marxism and Poetry* (1945) de George Thomson, revisada y reeditada como *The Human Essence*, Londres: China Policy Study Group, 1974.

¹⁵ Véase: LeRoi Jones (Imamu Amiri Baraka), *Blues People* (1963), Frank Kofsky, *Black Nationalism and the Revolution in Music* (1970), Paul Oliver, *The Story of the Blues* (1969), y la antología crítica de Stephen Henderson, *Understanding the New Black Poetry* (1973).

los hombres trabajaban, dándonos la oportunidad de escuchar un tipo de poesía muy antigua, probablemente bastante cercana a su forma original. Tomemos como ejemplo una versión de “Po’ Laz’rus” grabada en el Campamento B, Penitenciaría Estatal de Mississippi en Lambert por Alan Lomax (en Prestige/International 25009). Esta es una canción de podar o deshierbar. Los hombres que la cantan están realizando un tipo de trabajo que requiere que todos ellos muevan sus cuerpos al mismo ritmo. La cuadrilla debe balancear sus hachas o azadas en el aire, y luego derribarlas todas a la vez. Los únicos instrumentos son las hachas o los azadones mismos cuando golpean, y por lo tanto golpean al compás. La canción está siendo cantada bajo la atenta mirada de los guardias armados. Los hombres cantan sobre una figura mítica, un legendario Hombre Malo, un Hombre Malo Negro, que desafía la ley y el orden. Los hombres proyectan en Lázaro sus propios sentimientos de rebelión y desafío a la ley y el orden. El monótono corte de sus hachas o azadas se transmuta en puntuación y énfasis para las palabras de su canción melancólica (he indicado cada sonido de corte brusco de las herramientas con este símbolo: #).

Oh, bueno, el alto sheriff, le dijo a su ayudante: “¿No quieres salir y traerme a Laz’rus?” # (Repetir) # # # # “Tráelo vivo o muerto”, Señor, oh Señor, “Tráelo vivo o muerto”. # # # # Oh, bueno, el ayudante, le dijo al alto sheriff: “No me voy a meter con Laz’rus” # (Repetir) # # # # “Bueno, es un hombre peligroso, Señor, oh Señor, es un hombre peligroso”. # # # # Oh, bueno, el alto sheriff, encontró a

Laz’rus, estaba escondido en medio de una montaña. # (Repetir) # # # # Con la cabeza colgada, Señor, oh Señor, con la cabeza colgada.

Bueno, el alto sheriff, le dijo a Laz’rus, dice “Laz’rus, vengo a arrestarte”. # # # # # “Trae a un muerto o a un vivo”, Señor, Señor, “Trae a un muerto o a un vivo”. # # # # Oh entonces Laz’rus, le dijo al alto sheriff, dice, “Nunca he sido arrestado, # (Repetir) # # # # por nadie”, Señor, oh Señor, “Por nadie”. # # # # Oh bien, el alto sheriff, le disparó a Laz’rus, sí, le disparó con un gran cañón, (Repetir) # # # # Con un cuarenta y cinco, Señor, oh Señor, con un cuarenta y cinco.

Debemos tener cuidado de no romantizar estas canciones de esclavos, tanto en su forma como en su contenido. Son logros maravillosos, tanto formalmente como en expresión de la conciencia humana, dada la situación, pero esa situación de esclavitud les impone límites severos. Los ritmos son monótonos, casi tan monótonos como el trabajo mismo, porque las exigencias del trabajo impiden el desarrollo rítmico. Los cantantes están literalmente encadenados a los mismos ritmos de trabajo que hicieron necesaria la canción. De hecho, podemos escuchar en las canciones de la recolección del algodón, donde los individuos pueden trabajar más o menos a su propio ritmo, una estructura rítmica mucho más elaborada¹⁶. Y en cuanto al contenido, ¿hasta dónde puede

¹⁶ Este punto es desarrollado, con ejemplos, por Bruce Jackson en su muy importante colección, *Wake Up Dead Man: Afro-American Worksongs from Texas Prisons*, Cambridge: Harvard University Press, 1972.

En “Tribute to the Avant Garde”, H. Fowler, escribiendo desde la prisión de Corn Stock, escucha a los “Liberadores negros de la música” dando el ritmo y el significado de un huracán apocalíptico¹⁸. “Listen To Your Heartbeat”, un poema escrito por James Lang en la prisión de Norfolk (Massachusetts), comprime todo el relato. Lang comienza en África y rastrea las canciones cantadas en el...

Poseedores de
Fragatas
Sobrevolando el Atlántico Norte,
Comprometidos en el
“Oro Negro” que se comercia
Era la piedra angular del
Mercantilismo,
Capitalismo/Americanismo.
Luego relaciona esta poesía con las
rebeliones negras de los siglos XVIII y
XIX y la lleva al presente y al futuro:
Toussaint, Christophe y Desalines
Sacudió a Haití con algo de eso
Buena ola de Rock’n Roll del siglo
XVIII
Y ellos (todavía manteniendo el
tiempo a ritmo)
Rodó el pequeño corso
Sueños empíricos inflados
De vuelta a las colinas de donde
vinieron;
Natal, Dinamarca y Gabriel
Reunió a sus tropas
A las mismas cepas,
Luego se dispararon.
Ahora, tenemos
Curtis y Ra
Y Rahsan Roland Kirk
Y las hermanas Kim, Aretha, Elaine y
Nina
(Pájaro, Trane, “O” y la Dama
Lo estábamos diciendo, también,
Antes de la sobreexposición—a una
tormenta de

nieve cegadora—
Los desperdiciaron, pero no fueron
desperdiciados)
Wicked Wilson, Leon Thomas, Lou
Donaldson y
Pharoah Sanders.
¡ESCUCHA!
Están hablando en el
TÚ,
Intentan decirte algo.
¿Recibiste el mensaje?
¿Dice?
NUESTRO DÍA HA LLEGADO.¹⁹

Compare el uso de la figura del hombre malo negro en “Po’ Laz’rus” con la desarrollada por Etheridge Knight en su poema “Hard Rock Returns to Prison from the Hospital for the Criminal Insane”. Los ritmos de Knight (además de los ritmos del grupo que toca detrás de él en la cinta hecha en prisión y disponible en Broadside Press) se liberan del ritmo cortante de la canción de trabajo, proporcionando un rango mucho más amplio de expresión. El nombre de Knight’s Bad Man, “Hard Rock”, es en realidad un complicado juego de palabras sobre la experiencia en prisión y el jazz funky. Knight es libre de trasladar la escena del conflicto de alguna montaña remota directamente a la prisión, donde los adversarios del Hombre Malo son los guardias (los “carceleros”). Knight no tiene que andar con rodeos sobre el personaje del Hard Rock: existe “la joya de un mito que el Hard Rock una vez mordió / A un carcelero en el pulgar y lo envenenó con saliva sifilítica”. La eliminación del Hombre Malo es en sí misma de gran actualidad, ya que no se realiza con una .45 sino con técnicas avanzadas de psicocirugía

¹⁸ The Last Stop, 58-59.

¹⁹ Who Took the Weight, 57-58.

desarrolladas en nuestras universidades. Knight es capaz de llevar su mensaje directamente a su audiencia de compañeros de prisión. En su introducción a la lectura grabada, bromea sobre los “veinte tipos” que “ya me han dicho que estaba hablando de ellos”—es decir, que a todos les gusta pensar que son los más malos. Knight les está advirtiendo sobre su destino. Pero Knight también debe ocultar un poco su mensaje, porque en el fondo les está diciendo a los hombres que dejen de proyectar sus deseos de resistencia y rebelión sobre una figura legendaria en el pasado o en una versión mítica de sí mismos.

Hard Rock era “conocido por no aguantar la mierda De nadie”, y tenía las cicatrices que lo demostraban:
Labios partidos de color púrpura, orejas con protuberancias, ronchas por encima
Sus ojos amarillos, y una larga cicatriz que cortó
A través de su templo y arado a través de una gruesa
Dosel de pelo rizado.
Se DECÍA que el Hard Rock no era un negro mezquino
Además, los médicos le habían hecho un agujero en la cabeza,
Le cortaron parte del cerebro, y le metieron electricidad
A través del cuerpo. Cuando trajeron a Hard Rock de vuelta,
Esposado y encadenado, lo soltaron,
Como un semental recién castrado, para probar su nuevo estatus.
Y todos esperamos y observamos, como indios en un corral,
Para ver si la PALABRA era verdadera.
Mientras esperábamos nos envolvimos en la capa

De sus hazañas: “Hombre, la última vez, se necesitaron ocho
Carceleros para meterlo en el Hoyo”. “Sí, ¿recuerdas cuando
golpeó al capitán con su bandeja de la cena?”
“Paso
El récord de tiempo en el Hoyo: ¡67 días seguidos!”
“¡Ol Hard Rock! Hombre, es un negro loco”.
Y luego la joya de un mito que el Hard Rock una vez había mordido
A un carcelero en el pulgar y lo envenenó con saliva sifilítica.
Llegó la prueba, para ver si el Hard Rock era realmente manso.
Un campesino lo llamó negro hijo de puta
Y no perdió sus dientes, un carcelero que conocía a Hard Rock
De antes lo sacudió y le ladró en la cara.
Y Hard Rock no hizo nada. Sólo sonreía y parecía tonto,
Sus ojos se vacían como agujeros de nudo en una cerca.
E incluso después de que descubrimos que le tomó al Hard Rock
Exactamente 3 minutos para decirle su nombre de pila,
Nos dijimos a nosotros mismos que acababa de darse cuenta,
Estaba siendo genial; pero no pudimos engañarnos por mucho tiempo,
Y nos dimos la vuelta, con los ojos en el suelo.
Aplastados.
Él había sido nuestro Destructor, el hacedor de las cosas
Soñábamos con hacer, pero no nos atrevíamos a hacerlo,
Los miedos de los años, como un látigo mordaz,
Había cortado surcos demasiado profundos en nuestras espaldas.²⁰

El “For Freckle-Faced Gerald” de Knight es más brutal y conmovedor. Se trata del hecho

²⁰ Poems from Prison, 11-12.

más crudo de la vida en nuestras prisiones. El castigo fundamental infligido a los prisioneros en Estados Unidos es la privación del sexo normal, que convierte a las prisiones en infiernos sexuales. Todos los demás aspectos de la vida carcelaria—la pérdida de la libertad de movimiento, la brutalidad de la policía armada, la comida atroz y la atención médica, el entorno miserable, la autoridad arbitraria del Estado en la vida diaria—son características comunes de la vida en el gueto, el barrio y muchos barrios blancos pobres. Pero lo que es único en la prisión es la privación sexual. El resultado es una sociedad donde la homosexualidad forzada se convierte en la norma. Gerald, de dieciséis años, es arrojado “para que coman los buitres”:

Gerald, que no recordaba ni tenía esperanza de labios calientes de cobre—
de muslos firmes y erguidos
para reforzar su flujo,
dejar que las paredes altas y los buitres cambien el rumbo
de su río de sur a norte.
(No hay seguridad en los números como en el vecindario.
¿dos es suficiente, tres? Definitivamente no.
¿cuatro? “Todos ustedes son musulmanes.”
¿cinco? “Estabas planeando una revuelta racial”.
además, Gerald nunca pudo ganar
con su discurso preciso y su sonrisa inocente la confianza y los puños de los jóvenes gatos negros.)
Gerald, besado diez mil veces por el sol en la nariz
y mejillas, no tenía ninguna posibilidad,
ni siquiera sabía que la pérdida de sus pelotas había sido planeada con años de antelación

por buitres más sabios y más grandes que aquellos
que ahora se cierne sobre su huella
y con la luz de la noche sobre su espalda.²¹

El poema de Knight es insoportablemente íntimo, pero también expresa una visión política amplia. Aunque los agentes inmediatos de la violación de Gerald son los buitres en prisión, su destino es parte de un plan sistemático, “planeado con años de anticipación / por buitres más sabios y grandes”. La víctima, definida como el criminal, literalmente yace aplastada en el fondo de la sociedad estadounidense.

El primer libro de poemas de T. J. Reddy se titula, con una obra sobre su sentencia de 20 años, *Less Than a Score, But a Point*. A lo largo de este volumen palpita una dialéctica entre la muerte, en la forma de la interminable variedad de prisiones del capitalismo, y la vida, en la forma de la poesía de sus víctimas. A veces esto es explícito, a veces se dice sólo por ritmos conflictivos. Como dice en “¿Qué color es la vida?”, “Vengo a pintar el sonido”.

En “Dr. Death the Community Physician”, Reddy pinta en sonido e imagen un retrato compuesto de las varias formas de traficantes de droga blancos, incluyendo el cirujano y el político. El primer verso golpea el sonido de la muerte en un ritmo silábico pesado: “El polvo blanco de la muerte dopea nuestros ojos”. El poema se mueve implacablemente hacia la descripción final del político capitalista:

Dr. Muerte el mago político

²¹ *Poems from Prison*, 14.

Agujas de los barrios negros
Vendiendo la muerte con fines de lucro

“Judge Poem”, la hábil historia titulada del juez que lo sentenció, establece los ritmos del corazón de Reddy contra los de los decretos judiciales:

El juez Snapp me rompe el corazón
Me califica de táctico, conspirador,
revolucionario sobreeducado
Más allá de la rehabilitación

Las palabras del juez representan un polo de la dialéctica rítmica. Muchos de los poemas, especialmente los más largos, tienen una inquietante cualidad discursiva, amenazando con caer en prosa. Es evidente que esto no es involuntario. Porque el mismo Reddy no es un miembro de una tribu africana, ni un esclavo de campo, ni un trabajador de una cadena de montaje, ni un viejo músico de blues. La tensión entre lo prosaico y lo musical es parte de la propia alienación de Reddy, ya que la institución que lo enajenó por primera vez no fue la prisión sino la universidad. Así que incluso en una jaula con otros reclusos, se siente un poco como un forastero. Uno de sus mejores poemas, “Running Upon a Wall”, expresa irónicamente esta doble alienación. Asistiendo a una “universidad negra como un estudiante de color”, se encuentra a sí mismo, corriendo,

Dando vueltas en círculos y consiguiendo
En ninguna parte en diferentes lugares
Todo el tiempo
Terminé en un barrio negro
Allí, los ojos de los negros cansados parecen
decirle a dónde acudir en busca de ayuda:

Corre, tonto, corre
Corre, tonto, corre
Corre lo más rápido que puedas para que te
ayuden
a llegar a ese lugar.
Escrito en la parte delantera de esa sudadera
Que estás usando.

Pero allí se encuentra “tan aislado como en el barrio pobre”, aprendiendo lentamente que el negocio de la universidad no es ayudar al gueto, sino controlarlo.

La prisión lo vincula más directamente con su gente, como lo muestra irónicamente en “Black Children Visit Modern Jail”. Los niños negros de la escuela son traídos en filas para ver un ejemplo de una instalación moderna y fina, las filas de jaulas donde Reddy y los otros reclusos, 85% negros, están en exhibición. Anhela enseñarles la verdad de su propio encarcelamiento, “cautivos/de aulas que aprenden ignorancia”, tal vez como si se convirtiera en “delincuentes” para “salirse de la línea para ser libre”.

Less Than a Score, But a Point describe un páramo estéril, no fabricado a partir del desprecio de un poeta elitista por el pueblo, sino construido por un sistema que aplasta a los seres humanos, primero en barcos de esclavos donde “los ojos negros sufren / miran más allá / los desechos del otro”, y finalmente en prisiones donde los hombres tienen “orgasmos en papel higiénico”, y en la habitación de una prostituta donde paga el árbol de navidad de sus hijos con “salpicaduras pegajosas en sus muslos”. Pero es un libro de afirmación, incluso de celebración. Reddy admite la acusación del juez:

El juez dijo que soy algo romántico
Y sí, confieso que soy
Yo amo la vida amo el amor.

Hasta ahora hemos estado mirando casi exclusivamente el trabajo de los artistas prisioneros negros. Pero, como dije antes, la conciencia afroamericana en prisión va más allá de la experiencia de los prisioneros negros. Incluso el término “negro” viene a veces a significar un punto de vista de clase. Por ejemplo, Etheridge Knight incluye en su colección *Black Voices from Prison* la narración personal de Louis Bean, un preso blanco. Knight lo explica:

Louis Bean es un chico blanco—un chico “po’ White”. Y su “Testamento” es también la verdad. Habla de huir de casa, de pasar tiempo en instituciones juveniles, y de que finalmente recogió el arma—el inequívoco No. En la escena carcelaria, Louis Bean es conocido como un amante de los negros porque se da cuenta de que los pobres blancos son explotados y esclavizados junto con los negros, y que los prejuicios que satisfacen al ego no llenan estómagos vacíos ni equilibran la balanza de la justicia del opresor (pp. 7).

Esta es una evolución relativamente reciente y de ninguna manera universal en la perspectiva de los prisioneros blancos. Antes de mediados de la década de 1960, la literatura autobiográfica de los prisioneros blancos se enfocaba típicamente en el individuo solitario. El modo picaresco era dominante, con cantidades variables de bribonería, confesión, desafío y protesta

contra las condiciones de la prisión y otros males sociales²².

Algunos libros publicados recientemente por prisioneros liberados antes de la intensa politización de finales de la década de 1960, siguen adoptando esa opinión. Por ejemplo, el acertadamente titulado *Lonesome Road* (N.Y.: W. W. Norton, 1971) de George Harsh, quien no sólo sirvió doce años en una cadena de presos de Georgia, sino que más tarde fue líder en la “Gran Escapada” de prisioneros de guerra de Stalag Luft III, ridiculiza el empuje político de la literatura carcelaria reciente, aunque admite que “hay una ley para los ricos y otra para los pobres” (pp. 8). Y la brillante autobiografía psicológica de Malcolm Braly, *False Starts: A Memoir of San Quentin and Other Prisons* (Boston: Little, Brown, 1976), aunque muestra la barbarie arcaica de nuestro sistema carcelario, es principalmente la historia de cómo un hombre triunfa sobre lo que percibe como su propio peor enemigo, él mismo. Uno de los artistas blancos más consumados de esta generación anterior de prisioneros, Merle Haggard, revela dramáticamente los efectos limitantes de este enfoque en el yo como delincuente.

Haggard es, por supuesto, el cantante más popular del país y del oeste de Estados

²² El libro de protesta más conocido fue *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang* de Robert Elliot Burns. También hubo muchos escritos de socialistas, anarquistas, wobblies y comunistas encarcelados. Luego hubo también un cuerpo distinguido de ficción comenzando con O. Henry y continuando con Jim Tully. El motivo del bandido solitario de este período anterior aún continúa en las novelas de los presos. Forma parte de los misterios de la acción popular de E. Richard Johnson y se lleva a un nivel virtualmente mítico en la fantasía neo-nietzscheana *No Beast So Fierce* (1973) de Ed Bunker.

Unidos. Su familia eran Okies, conducidos durante la Depresión desde el tazón de polvo hasta la tierra prometida de California, donde se convirtieron en trabajadores migrantes. Los primeros recuerdos de Haggard son de trabajo duro y pobreza en los campos de trabajo de los migrantes donde creció. Típicamente, pronto tuvo problemas con la ley. Desde los 16 años hasta su liberación en 1960, a la edad de 23 años, estuvo casi constantemente en prisión.

Cuando Haggard canta sobre su experiencia criminal y carcelaria, se percibe a sí mismo como un individuo que viola la ley. A veces esto es en una veta picaresca, como en “Huntsville”, donde da una visión ingeniosa de sí mismo como un pícaro inepto que fue atrapado en “una travesura que había planeado durante días”. En otras ocasiones, pide perdón al prisionero en libertad condicional, como en “Branded Man”. A menudo ve que sus crímenes provienen de su temprana pobreza, pero todavía se culpa a sí mismo como individuo y no a la sociedad que empobreció a su familia en medio de la riqueza. Tomemos, como un contraste sorprendente a la visión afroamericana, la canción que Haggard eligió para abrir su famoso concierto en Muskogee, Oklahoma, “Mama Tried”. La canción describe su temprana pobreza, prodiga admiración por la heroica perseverancia de su madre, y se imagina a sí mismo como un niño que simplemente se equivocó:

Un solo y único hijo rebelde
De una familia dócil y dulce,
Mi mamá parecía saber lo que le esperaba.
A pesar de todo el aprendizaje dominical,
Hacia lo malo seguí avanzando,
Hasta que mamá no pudo retenerme más.

Cumplí 21 años en prisión,
Cadena perpetua sin libertad condicional.
Nadie podía dirigirme bien
Pero mamá lo intentó, mamá lo intentó,
Mamá trató de criarme mejor,
Pero negué su súplica.
Eso sólo me deja a mí la culpa,
Porque mamá lo intentó.

No hay entonces ninguna inconsistencia, desde el punto de vista de Haggard, en involucrarse en la bandera, como en su canción más nacionalista, “The Fighting Side of Me”: “Cuando estás corriendo por mi país, amigo, / Estás caminando en mi lado de la lucha”. No se trata de aceptar la habitual caricatura liberal de Haggard como un reaccionario delirante. Su arte es básicamente el arte de un pueblo. Sus temas son la pobreza, la soledad, el amor, la alienación, la degradación y la dignidad de los pobres y los trabajadores. Haggard habla de la vida de los Okies de hoy, como se puede escuchar en la tumultuosa ovación de la gente en Muskogee a “Mama Tried”—con los mayores aplausos por la frase: “Cadena perpetua sin libertad condicional”. Pero a diferencia de algunos de los prisioneros blancos y de los artistas prisioneros de hoy, su conciencia nunca fue tocada por el movimiento afroamericano, con su rechazo del nacionalismo estadounidense y su exposición de los diversos tipos de esclavitud y crímenes sobre los que se construyó Estados Unidos.

Ross Laursen, presidente del taller de trabajo de los escritores creativos de Folsom durante más de ocho años, proviene de un entorno social muy cercano al de Haggard, pero ve a Estados Unidos desde una perspectiva muy

diferente, como en su breve poema “Fourteen Year Old Boys Make The Easiest Targets”:

Como Watergate
con mi desayuno
cada mañana
y me pregunto
cuántos
morirá
ese día
en Estados Unidos
por un disparo de advertencia
en la parte de atrás.²³

En *Lock the Lock*, una autobiografía en prosa, verso e imágenes, Tommy Trantino, que pasó ocho años en el corredor de la muerte y ahora está cumpliendo cadena perpetua, concibe a Estados Unidos como una prisión no sólo para los negros sino también para los blancos pobres como él. Mirando hacia atrás, ve su primera prisión como la escuela donde fue condicionado al racismo, al anticomunismo y a la aceptación ciega de la autoridad:

estuve en prisión hace mucho tiempo y era el primer año y tengo que cagar e incluso cuando tienes que cagar, la ley dice que primero tienes que levantar la mano y pedirle permiso al maestro para que obedezca la tradición del cordero, por lo tanto, estoy ocupado levantando mi mano al Führer que dice que sí, Thomas, ¿qué es? Y yo, Thomas, digo que tengo que contestar, ¿puedo ir al baño, por favor? (...) pero ella dice que no y yo digo a la señora jueza de perejil,

señora, tengo que ir a hacer el número dos.²⁴

Su aislamiento y soledad no se perciben como algo meramente individual, sino como una experiencia social, parte de una existencia que es literalmente celular, prefigurando su jaula definitiva. Desde las ventanas de su escuela secundaria, él miraría hacia afuera...

y sonreír a las mujeres del otro lado de la calle que miraban desde sus casas de la prisión y a veces nos mirábamos a los ojos, pero casi nunca nos devolvían la sonrisa y a veces les saludaba con la mano, pero los profesores siempre decían que la gente de verboten se mantenía separada y que nos manteníamos separados y que todos estábamos sufriendo como un hijo de puta, pero que no había nadie que nos lo dijera (pp. 19).

La figura clave que encarna la unidad de clase en la conciencia carcelaria es George Jackson, el principal teórico del movimiento carcelario. Y el evento clave es la rebelión de Ática, que fue en parte una respuesta al asesinato de Jackson. En esa rebelión hubo unidad interracial, que surgió a través de la aplicación de la experiencia histórica afroamericana a la propia opresión de todos los presos participantes. El 30 de agosto de 1971, el revolucionario blanco que se llamaba Sam Melville (por Herman Melville) escribió una carta desde Ática:

²³ *Captive Voices*, 117.

²⁴ *Lock the Lock*, N.Y.: Bantam, 1975, 4 (Originalmente publicado por Knopf, 1973).

Mucha actividad alrededor de George Jackson. (...) En la comida del mediodía (la gran comida en la cárcel), ningún hombre comía o hablaba—negro, blanco, marrón, rojo. Muchos llevaban brazaletes negros. Nadie puede recordar nada parecido aquí antes. Por supuesto que todos nos damos cuenta de la mentira y la distorsión de los medios de comunicación, pero aquí no importa. G. J. era muy querido por los reclusos de todo el país.²⁵

Diez días después vino la rebelión, y luego la masacre, autorizada por Nelson Rockefeller, en la que Sam Melville fue uno de los 43 hombres asesinados.

La extraordinaria colección *Betcha Am't: Poems from Attica* contiene dos poemas impactantes de presos negros que presentan la contradicción primaria no entre blancos y negros, ni siquiera entre guardias y presos, sino entre la víctima asesinada—32 prisioneros y 11 guardias—por un lado y el poder personificado en Rockefeller por el otro. Para las primeras cuatro estrofas de “¿Era necesario?” Sam Washington mantiene una tensión entre el fraseo formal y la conversación callejera:

¿Era realmente necesario?
 ¿Realmente tenían que llevar
 Rifles y escopetas?
 ¡Dispárales con intención de matar!
 ¡Dispárales incluso cuando estén
 quietos!
 Preguntémosle al gobierno,
 ¡Quién está tan lleno de amor!

Luego, en la estrofa final, se suelta, cayendo en las convenciones del “brindis”:

¿Era realmente necesario?
 ¿Realmente tenían que llevar
 Rifles y escopetas?
 Rock en la TV, dice que no sabía
 ¡Mientras que 43 están ayudando a las
 margaritas a
 crecer!
 ¿Suena como si estuviera enfadado?
 ¡Claro que sí, me duele el corazón!
 Déjenme decirles algo,
 Ya que es hora de que me vaya.
 No le preguntes nada al gobernador,
 amigo,
 Porque está lleno de eso.
 Paz.

“Formula for Attica Repeats” de Mshaka (Willie Monroe) fluye de la misma visión subyacente, pero se basa en diferentes convenciones poéticas. Su arte es extraordinariamente apretado y penetrante, y su mensaje arrollador. Por ejemplo, el predicamento económico del imperio de los Estados Unidos se comprime en dos palabras— “aluminio pagado”—mientras que la moneda igualmente degradada de su lenguaje se materializa en la palabra “Kool”. Este es el texto completo (los puntos suspensivos están en el original):

.....y cuando
 el humo se despejó
 vinieron con el aluminio pagado
 fanáticos
 de Rock/The/Terrible,
 negación
 de S.O.S. Llamadas a cobro revertido,
 Verdugo.
 Vinieron sin lágrimas

²⁵ Samuel Melville: *Letters from Attica*, N.Y.: William Morrow, 1972, 172.

temblores,
fábricas de sonrisas apoloéticas
que respiraba Kool
anillos para fumadores
y discursos preparados por el estado.
Vinieron
como tantos dedos insensibles
tocar a tuntas sin tocar
los 43 hombres muertos
que escuchaba...
amenaza de alzamiento
de nuevo...

A pesar de los grandes obstáculos, es en las cárceles de Estados Unidos donde la unidad entre sus víctimas internas ha alcanzado a veces un nivel revolucionario. Dos presos blancos lo expresaron así en un poema de cuatro líneas contenido en una carta de contrabando:

Estamos listos para el cambio.
está descendiendo.
Jackson vive en nuestras cabezas
Ática vive en nuestros corazones.

Si esto apunta hacia el futuro de la prisión estadounidense, y su literatura, está por verse.