

Michael McClure: Un poeta entre los pintores

Manuel Brito

Las relaciones de Mc'Clure con los artistas de la «West Coast» ejercieron una gran influencia en su vida y en su obra. Una de las principales razones para dejar Wichita e ir al Oeste era asistir a unas clases que daban los pintores Clyfford Still y Mark Rothko en la «Californian School of Fine Arts»; pero al llegar a la ciudad supo que ambos pintores habían dejado San Francisco el año anterior. Los cincuenta fueron unos años de intensa actividad artística en Los Angeles y San Francisco. Mc'Clure vivía en Telegraph Hill e iba muchas noches a un bar llamado «The Place» que era el lugar predilecto de pintores y poetas. El bar organizaba «shows» de artistas locales y Mc'Clure nos recuerda algunos de los «shows» que él vio allí:

«Jay de Feo's incredible post-existencialist post Abstract-Expressionist gouaches. They were just beautifully rich black poster-paint aquigged onto a luscious background of grey with maybe a dot of red on it, & they'd just be thumbtacked onto the wall with maybe a piece of plastic over them... Bob La Vigne's flower paintings. Each one was a gouache on brown paper with a type of flower on it & a beautiful poem by Allen Ginsberg in his pre-Howl style. In those days many people seemed to be working on brown paper».¹

Jay de Feo es realmente una leyenda en la «Bay Area» y, como muchos de los artistas que Mc'Clure menciona, nunca se le ha prestado mucha atención en New York. Ella ha vivido en San Francisco toda su vida y se casó con Wally Herdrick (un artista del «Assemblage Movement» fue incluida en la exposición «Sixteen Americans» que se cele-

bró en el MOMA de New York (esta exposición sirvió para que se die-
ran a conocer Rauschenberg, Stella y Johns). Una de sus pinturas ex-
puestas en esta muestra, «The Rose», fue pintada sobre otra capa de
pintura y pesaba varios cientos de libras. Cuando el Pasadena Mu-
seum solicitó este cuadro para una exposición, se tuvo que derribar
una pared del apartamento de Jay de Feo para que lo pudieran tras-
ladar. Hoy se encuentra arrinconado en el San Francisco Art Insti-
tute y su superficie agrietada e hinchada.

La relación de Mc'Clure con los pintores se basaba durante estos
años en contactos cotidianos ya que compartía un piso con un grupo
de ellos. Las idas y venidas, los intercambios de ideas y las colabo-
raciones estaban al orden del día dentro del grupo (esto nos recuerda
el mundo que Frank O'Hara y otros poetas de New York conocieron
por estos mismos años). Mc'Clure nos da una visión diáfana del clima
reinante en esta época:

Around 1957 we moved into Harry Jacobs' place on
Sacramento Street. He'd gone off to Majorca. So we
had paintings by Jess that he'd given us & paintings
by Harry Jacob & Ralph Ducasse hanging all over the
walls. We then moved to what today would be called a
comune with Ronnie Bladen, one of the original con-
tributors of *Ark Magazine*. We each had a floor or a
suite in a very large house. From there we moved to a
building on Filmore Street. It was again a painter's
house where I was the only writer. Sonia Gechtoff,
who was a really well known abstract expressionist at
that time & her husband James Kelly lived in one of
the flats. This flat was later to be taken over by Joan*
& Phil Brown. Above them lived Ed Moses** & Craig
Kauffman & below them lived Jay de Feo & Wally Her-
drick. While I'm talking about this period let me also
take a step back a couple of years to the time of
Six Gallery there were works of Fred Martin on stage.
If you ever hear a tape of that you'll catch Rexroth
saying «it looks like furniture for a Japanese dwarf &

* *Joan Brow*: empezó dentro del estilo figurativo del «Bay Area» pero
posteriormente su pintura derivó en un «funk» primitivo.

** *Ed Moses*: era un pintor formalista que extendió la idea de pintar los
lienzos al natural, es decir, sin tensarlos y cubriendo la parte de atrás con
resina para colgarlos muy suavemente en la pared. Al igual que sus coetáneos
Bengston, Altoon y Kauffman, Moses quería mitigar la seriedad del expre-
sionismo abstracto local y llegar a un vocabulario que estuviese limitado me-
tuculosamente a los contornos ya de una flor o a una de las «map-like shapes»
muy simples pero evocativas.

he's referring to those sculptures of Fred Martin's that were made out of orange or apple crates that had been altered & covered in bunting & then dipped in plaster of paris. Some of the others also connected with the Six Gallery were Jay de Feo, Wally Herdrick & James Weeks who was one of the earliest figurative painters but still had Abstract Expressionist drips on his figures. The Six Gallery had previously been the Ubu Gallery & Robert Duncan had been the manager. The last poetry reading given there before our reading of the Six Poets of the Six Gallery when Allen (Ginsberg) read *Howl* for the first time was a truly beautiful reading of Robert of Faust Foutu».²

En éste párrafo se pueden captar los diferentes elementos que influyeron en Mc'Clure y que le llevaron a la formulación del engranaje de su poesía. El indudable impacto del Expresionismo Abstracto los cuadros de los pintores del círculo en que se movía, tanto figurativos como abstractos (muchos de los cuales estaban estudiando en CSFA) y, por supuesto, los artistas del Assemblage que iban a proporcionarle el contrapeso vital, basado en las experiencias de la calle, de las rígidas abstracciones de los expresionistas abstractos.

LA INFLUENCIA DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO:

La obra de Mc'Clure ha estado casi siempre relacionada con la naturaleza radical del gesto, hasta el punto de que se interesa más por artistas como Pollock, Still y Kline que por los expresionistas que utilizan colores lisos como Rothko y Newman; encuentra en Pollock y Kline lo mismo que en Jean Harlow, Artaud o Rimbaud, figuras que eran capaces de convertir el gesto en su propia identidad y que despliegan y controlan una energía bastante cruda. Es Harold Rosenberg, uno de los máximos exponentes del Expresionismo Abstracto, quien nos revela el punto clave «What was to go to the canvas was not a picture but an event»³ La acción es inseparable de la biografía propia del artista y lo que le empuja a la acción es la emoción:

«To feel is to think»⁴

esta máxima, tomada de la novela de Mc'Clure *The Adept*, se manifestaba como la clave principal de su poesía. El gesto actúa como

una liberación de los valores convencionales, una liberación de los códigos estéticos y políticos. Es un acto de rebeldía que intenta ignorar el tiempo y que lleva la marca única e inviolable del individuo; aquí nada se puede apropiarse o codificar (precisamente la muerte del Expresionismo Abstracto viene a través de la comprensión de que el gesto puede ser aprendido o imitado); Mc'Clure escribe en su libro *Meat Science Essays*:

«Life is not sacred only boldness is... The death we know is the gestures that are undone by fear. All actions are perfect & immortal. They can only be judged by intent and boldness. I envisioned eternity as an infinite statuary of acts».⁵

Lo que importa es la revelación que contiene en sí misma la acción, que se puede dar por sabido como apunta Rosenberg, y que la imagen como efecto final, cualquier cosa que esté o no allí será una tensión. Mc'Clure siente en su cuerpo, como los pintores de acción, como una cueva donde canta y actúa:

«I AM A CAVE
I
ACT
WITHIN»⁶

o como observa en *Dark Brown*:

«am muscled space. Am meat
& coloured lighth
ROMANTIC CRY».⁷

Quiere que todo el mundo se vea a través de la acción e insiste en que «the gestures we make are our clothing» y que le permiten «to fill out a vision until become one with it»⁸. Es, entonces el gesto —este movimiento característico que marca al hombre— el que le permite darse cuenta de su verdadera condición «animal». Este énfasis en recuperar el gesto físico por parte del poeta es tanto un reconocimiento simbólico de sí mismo como un intento de rechazar el elemento esencial que caracteriza su historia biológica.

Mc'Clure afirma esto de una forma radical y consistente en *Dark Brown*, una obra que es bastante incomprensible debido a la estética expresionista-abstracta que utiliza:

«I am star, am beast, am even
with the gear striving hand
Motion, moving,
the air. Not a cloud but a gesture».⁹

podemos encontrar sus influencias, que asume totalmente, en la fuerza violenta y tensión de Kline, en los rasgos de Still y, sobre todo, en el movimiento compulsivo, en la intensidad y en la economía de Pollock. Es el gesto que destruye la distancia que separa al artista de su obra, a la vez que le permite una mayor fuerza:

«THE GESTURE THE GESTURE THE GESTURE THE
GESTURE THE GESTURE THE GESTURE
THE GESTURE to make fists of it
Clyfford Still: «We are committed to an unqualifiable act,
not illustrating autworn myths or contemporary aalibis. One must
accept total responsibility for what he executes
& the measure of his greatness will be the depth of his
insight & courage in realizaing
his own vision. Demands for communication are pre
sumptuosus & irrelevant.
To hit with the thing. To make a robe of it
To WEAR
To fill out the thing as well as we see it!
To clothe ourselves in the action,
to remove from the precious to the full swing.
To hit the object over the head. To step
into what we conjecture
Name it the stance. Not politics
but ourselves is the question».¹⁰

El problema que se le presentaba a Mc'Clure era traspasar esta energía del pincel al golpeteo verbal. El gesto plasmado en un lienzo llegó a ser su propia representación, se manifiesta con fuerza suficiente al llevar lo psíquico al mundo material y está produciendo, por naturaleza, símbolos que se interpretan subjetivamente: como, por ejemplo, el que un gesto trace un movimiento cuyo origen y carácter no están totalmente revelados. La lengua no permite tantas generosidades plásticas, tiene un significado y una sintaxis que siempre están presionando hacia formas organizadas:

«WRITING IS LESS THAN AN ARM!
Size matters! Destroy proportion. Admit
pain. Each word is a motion of mine. Half-made
half-felt. But real.»¹¹

Este contenido que se manifiesta en el poema se ha entendido como algo inaccesible, impreciso y, en cierta forma, inadecuado para la tensión que conlleva; el poeta «gestual» querría hacerlo visible. Sin embargo, las disposiciones espaciales de M'Clure, las variaciones en la tipografía y sus recitales de poesía en algunos círculos privados a comienzos de los sesenta, se pueden concebir como intentos de oponerse a esta accesibilidad de contenido. Pero fundamentalmente lo que busca es el «grito», el sonido primario o la emoción primitiva, recuperar el lenguaje sin sofisticaciones:

SCREAMY CRY RISE BACK UP OUT».¹²

y que el poema fotografíe:

«the pride of my shape».¹³

El poema como el lienzo tiene que llevar la imagen del poeta - individuo. La tarea del artista es definir su imagen específica, encontrar la «stance»* que le es propia:

Has no symmetry but
the symmetry of shape! No
plan
No plan, but Hunger, Desire.
And love of body».¹⁴

También se producen una serie de paralelismos entre Mc'Clure y los expresionistas-abstractos, tanto en la actitud como en los métodos compositivos. Al igual que los pintores, Mc'Clure se arriesga en la acción, su gesto tiene toda la vulnerabilidad del amor:

«Where has love gone? Where is the grace
of mammals?

(the stroke of Pollock and Yeats.)

Where is the greatness & love of bodies?». ¹⁵

y Mc'Clure ve materializado este amor en los inmensos lienzos de Rothko y Still; lo encuentra en las formas y colores, en la intensidad de la emoción y en la inmediatez que trasciende el propio yo:

«I cry «Love, Love, Love, Love, Love, Love»

but this is not my voice—
these are enormous forms
Rosy, rust-red, orange, white!». ¹⁶

* Olson también usa este término para indicar su actitud ante la vida.

Esta afirmación está en consonancia con la declaración de Rothko, que estaba buscando una forma simple capaz de expresar toda la complejidad de la emoción. Pero su afinidad más clara está en relación con la obra de Jackson Pollock. Robert Duncan decía que Mc'Clure estaba viviendo prácticamente la autobiografía espiritual de Pollock. Las pocas notas de Pollock, que aparecieron en los archivos del artista después de su muerte, establecieron una serie de principios que están claramente en concordancia con la poética de Michael Mc'Clure:

«Technic is the result of a need
 new needs demand new technics
 total control — denial of
 the accident —
 states of order —
 organic intensity
 energy & notion
 made visible —
 memories arrested in space,
 human needs & motives —
 acceptance —».¹⁷

Esta búsqueda de la «organic intensity» es el principal elemento que se esconde detrás de sus primeros escritos y de su poesía más reciente que tiene mucho que ver con los procesos neurológicos y fisiológicos. Duncan, consecuentemente, estaba en la cierto cuando observaba que:

«Mc'Clure was going thru an important aspect of Charles' (Olson) force of the process of poem as a process of transforming the psychology into something that is not psyche-ology, but is *energy & resource*... I don't think you can read *Dark Brown* without realizing that this is almost a proto-Reichian body in disorder».¹⁸

Mc,Clure aun avanza más al afirmar:

«The
 SOUND the TORCH
 in the dark cave».¹⁹
 escogiendo entre «song & suicide».²⁰

En la antología *The New American Poetry* editada por Donald M. Allen, Mc'Clure clama por «a writing of emotions, intellect & physiology»²¹; tal punto de vista parece una clara proyección del comentario que hizo Pollock en una película que Namuth rodó con el pintor mientras éste pintaba:

«My painting is direct... The method of painting is the natural growth out of need. I want to express my feelings rather than illustrate them. Technique is just a means of arriving at a statement. When I'm painting I have a general notion as to what I'm about. I can control the flow of paint; there is no accident just as there is no beginning & no end».²²

Pollock pinta con todo su cuerpo, con toda la fuerza de su brazo y su hombro. Namuth nos cuenta que el rodaje de la película fue «a great drama, the flame of explosion when the paint hit the canvas; the dance like movement; the eyes tormented before knowing where to strike next; the tension; then the explosion again».²³ Mc'Clure también desea:

«HAND
FINGERS
READY TO WORK ON THE BLANK WHITE PAGE».²⁴

Concibe el cuerpo como el motor impulsor de la poesía, de la visión y del contacto con la realidad, el generador de nuestra experiencia con y en el mundo. La obra artística debe ser una prolongación tanto del cuerpo como de la mente y Mc'Clure quiere que sus poemas lleven la fluidez y el impacto de la obra de Pollock:

«transformations of arm & brush that are statements like pawprints of physical being-Wolprints».²⁵

Literalmente intenta poner su poesía enfrente de nosotros; da prioridad a los procedimientos como Pollock:

«Hard swinging the loops of paint —splashes— drips
Rich lavenderm duende, black, blue & red!».²⁶

El poema es, entonces, lo que Olson llama una «reenactment» y nunca una «description»²⁷. Es, precisamente, la misma propuesta que Rosenberg describe en su artículo sobre «The American Action Painters»:

«At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as *an arena in which to act* — rather than a space in which to reproduce, re-desing, analyze, or «express» an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.
The painter no longer approached his easel with an

image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that order piece in material in front of him. The image would be the result of the encounter. ... To work from sketches arouses the suspicion that the artist regards the canvas as a place where the mind records its contents— rather than itself the «mind» through which the painter thinks by changing a surface with paint».²⁸

De igual forma Mc'Clure intenta que su obra tenga una «sensual occurrence»²⁹ o, como dice en su comedia *Blossom*, «an energy drama» en el que «the energy of the human spirit will resume its ability/To ACT»:³⁰

«LET OUR SPEECHES DRIP IN THE AIR
& HANG LIKE SPIKED & FLOWING
FREE PATTERNS
from our warm bodies
while we make our gestures there beneath».³¹

Cuando se refiere a todas estas comedias que aparecieron en su colección *The Mammals*, las califica como «renegade plays», «energy poems», «projective verse turned to theatre»³² y en la introducción que hace a esta colección nos indica que en cierta forma son:

«spiritual autobiography of their tunes— like calligraphy of history written in flashes on cell walls».³³

Mc'Clure tiene, como en el caso de Pollock que hemos mencionado anteriormente, sus propios métodos de trabajo, ese mismo sentido de:

«the act gleaming forever like a diamond».³⁴

e incluso escribe poemas que tiene el trazo turbulento del color y todo el vigor maniqueo de las principales obras de Pollock:

«IN LIGHT ROOM IN DARK HELL IN UMBER AND CHROME
I sit feeling the swell of the cloud made about by movement
of arm, leg & tongue. In reflection of gold
ligh, Tints & flashes of gold & amber spearing
& glinting. Blue glass blue Glass,
black telephone. Matchflame of violet & flesh
seen in the clear bright light.»³⁵

Aun es posible argumentar, como lo hace Mc'Clure, que toda afirmación titubeante se produce sólo cuando el significado se ha abandonado totalmente en favor de un sonido primitivo y puro a la vez. En consecuencia Mc'Clure intenta producir un lenguaje que brote desde su propio cuerpo, como por ejemplo en *Ghost Tantras*:

«Gooooo000R! Goooo000000000
 Goooo000000000R
 GRAHHHH! GRAHH! GRAHH!
 grah goooo! Ghahh! Graaarr! Greeeeeer! Gratowhr!».³⁶

Son, como él dice, «personal songs» y que «anyone can sing them as they are spelled & don't worry about the details». ³⁷ Pero tal regresión al estado primario tiene sus propios problemas, ya que el sonido puro es en sí mismo un artificio, con el que todo se limita obviamente, y llega a ser incluso contraproducente si lo comparamos con el deseo de Mc'Clure de intentar cantar la libertad gestual. Los ritmos naturales conforman una de las principales estructuras organizativas tanto en la obra de Pollock como en la de Mc'Clure. Pollock escribe:

«no sketches
 acceptance of
 what I do
 ...
 experience of our age in terms
 of painting —not an illustration of—
 (but the equivalent)
 concentrated fluid». ³⁸

Mc'Clure busca particularmente este «concentrated fluid» para que el proceso de la obra llegue a ser una secuencia de sentimientos. El lector tiene que reexperimentar todo lo que Mc'Clure sintió al escribir sus poemas. La energía que se desprende de ellos es tan importante como cualquier declaración poética: «let individual pronunciations and vibrations occur and don't look for secret meanings» ³⁹. El poema, por lo tanto, es purificador y espiritual, la comunicación se convierte así en ideas no-verbales desparramadas por la superficie de la mente, tiene que vibrar al pronunciar el sonido «GRAAAH»; se van a interpretar extraños sonidos como placer y liberación, para que la poesía sea explosión y acción:

Burn
 what rises from habit. Let custom

die. Smash patterns and forms let spirit
free to blasting liberty. Smash the habit
habit shit above!!!⁴⁰

Nos va a hecer sentir una nueva experiencia para que seamos capaces de gozar con su espontaneidad, con sus invenciones y formas y con su comunicación a través de la poesía:

«I believe in LIBERTY, BEAUTY, FREEDOM, AND THE CREATION OF MY SOUL AND HELPING OTHERS IN THE CREATION OF THEIRS through poetry».⁴¹

NOTAS

1. Michael Mc'Clure «A conversation with Kevin Power», *Spanner*. London.
2. *Ibid.* pág. 122.
3. Harold Rosenberg, *Tradition of the New*, Palladin. New York.
4. Michael Mc'Clure, *The Adept*, Delacorte Press. New York. 1971.
5. Michael Mc'Clure, *Meat Science Essays*. City Lights. San Francisco. 1963.
6. Michael Mc'Clure, *Hail Thee Who Play*, Sand Dollar. San Francisco. 1968.
7. Michael Mc'Clure, *Dark Brown*, The Auerhahn Press. San Fco. 1961.
8. Michael Mc'Clure, *Hymns to St. Geryon*, The Auerhahn Press. San Francisco. 1959.
9. Michael Mc'Clure, *Dark Brown*.
10. Michael Mc'Clure, *Hymns to St. Geryon*.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. Jackson Pollock, quoted *Energy Made Visible* by B. H. Friedman, McGraw Hill, New York. 1974.
18. Rober Duncan, «Interview with Hogg & Bowering Beaver Cosmos Folio.
19. Michael Mc'Clure, *Dark Brown*.

20. Ibid.
21. Mc'Clure, *The New American Poetry*, edited by Donald M. Allen. 1960. New York. Grove Press.
22. Pollock, comentary in film made by Namuth; quoted *O'Hara-Pollock MÖMA*, New York.
23. Namuth article for Portfolio.
24. Mc'Clure, *Hymns to St. Geryon*.
25. Mc'Clure in *IO*. 1964. n.º 1.
26. Michael Mc'Clure, *The New Book/A Book of Torture*. Grove Press. New York. 1961.
27. Charles Olson, *Human Universe*. New Directions.
28. Harold Rosenberg, *Arts News*. New York.
29. Michael Mc'Clure, *The Mammals*. 1967. Cranium Press. San Francisco.
30. Ibid.
31. Ibid.
32. Ibid.
33. Ibid.
34. Ibid.
35. Michael Mc'Clure, *Hymns to St. Geryon*.
36. Michael Mc'Clure, *Ghost Tantras*. 1967. City Lights. San Francisco.
37. Ibid.
38. Quoted in *Energy Made Visible: Jakson Pollock*. 1974. by B..H. Friedman. Mc-Graw Hill, New York.
39. Mc'Clure, *Ghost Tantras*
40. Michael Mc'Clure, *Dark Brown*.
41. Michael Mc'Clure, *Ghost Tantras*.