



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

INFERN

O

una genealogia poètica del punk



Treball de Fi de Grau

Pol Martín Rasós

Tutora: Magda Polo Pujades

Grau en Història de l'art

Juny 2025

Curs 2024 - 2025

Paraules clau: punk, poesia, fanzín, jazz, Richard Hell.

CAT

Aquest treball de fi de grau analitza la figura de Richard Hell i utilitza el seu recorregut vital i artístic com a eix per traçar una genealogia poètica del moviment punk, centrant-se especialment en els seus precedents. A partir d'un enfocament interdisciplinari, el treball posa en relació la seva trajectòria amb un conjunt heterogeni de referents estètics, literaris i musicals. Es defensa que el punk no sorgeix espontàniament al Regne Unit, sinó que es configura prèviament als Estats Units a través d'un teixit de sensibilitats culturals i condicions materials concretes.

Palabras clave: *punk, poesía, fanzine, jazz, Richard Hell.*

ESP

Este trabajo de fin de grado analiza la figura de Richard Hell y utiliza su trayectoria vital y artística como eje para trazar una genealogía poética del movimiento punk, centrándose especialmente en sus precedentes. A partir de un enfoque interdisciplinar, el trabajo relaciona su recorrido con un conjunto heterogéneo de referentes estéticos, literarios y musicales. Se defiende que el punk no surge de forma espontánea en el Reino Unido, sino que se configura previamente en Estados Unidos a través de un entramado de sensibilidades culturales y condiciones materiales concretas.

Keywords: *punk, poetry, fanzine, jazz, Richard Hell.*

ENG

This undergraduate thesis analyzes the figure of Richard Hell and uses his personal and artistic trajectory as a framework to trace a poetic genealogy of the punk movement, focusing particularly on its precursors. Through an interdisciplinary approach, the study connects his path with a heterogeneous set of aesthetic, literary, and musical references. It argues that punk did not emerge spontaneously in the United Kingdom, but was rather shaped earlier in the United States through a fabric of cultural sensibilities and specific material conditions.

ÍNDIX.

1. Introducció.....	5
2. Objectius.....	6
3. Metodologia.....	6
4. Estat de la qüestió.....	7
5. Cos.	
a. L'aparença física de Richard Hell i la literatura.....	9
b. Com arribà Richard Hell a ser un referent estilístic mundial (sense que ningú ho sabés)?.....	12
6. So.	
a. Híppies, Generació Beat i Jazz. Què tenen a veure amb el Punk?	15
b. El Garatge i el Punk.	19
7. Paper.	
a. El Cos i la Pàgina.	21
b. El <i>Poetry Project</i> i la Segona generació de Nova York.	25
c. No vull ser Robert Plant.	27
d. <i>Genesis: Grasp</i>	30
8. Conclusions.....	33
9. Objectius de desenvolupament sostenible.....	36
10. Bibliografia.....	37
11. Webgrafia.....	38

INTRODUCCIÓ.

Aquest treball em permet connectar dues grans passions meves, per una banda, el meu amor pel punk i la cultura subalterna amb la qual m'identifico, especialment a nivells ètics; per l'altra banda, connectar-ho amb una nova dèria que m'ha sorgit durant el transcurs del grau, els poetes decadentistes francesos.

Això va sorgir en escoltar atentament artistes com Patti Smith i, mentre aprofundia en autors com Rimbaud, vaig començar a veure les connexions. De cop i volta una sospita va apareixèixer al meu cap, una intuïció. Va ser aleshores quan vaig començar a llegir la seva biografia i una constel·lació de referències es van assentar de manera rizomàtica, impendint-me articular un discurs coherent.

Va ser en aquestes que vaig començar a endinsar-me més dins la historiografia punk i, de cop i volta, la figura de Richard Hell (a qui coneixia perquè em sabia només una cançó) va adquirir una importància cabdal que dialogava amb un altre gran punt d'interès meu: la moda.

Vaig començar a veure les connexions entre aquesta bohèmia decadent francesa i aquests punks als carrerons de Nova York (cosa que trencava completament amb els discursos del sorgiment del moviment a un Regne Unit postcolonial que sempre havia escoltat) em va despertar encara més interès. Des de paral·lelismes amb l'urbanisme del París d'Hausmann i Nova York; la idea del *flâneur* metropolità en un context cada vegada més capitalista; els rastres poètics als Talking Heads... de cop decideixo que no pot ser tan senzill com "s'obre el CBGBs i apareixen les bandes que conformaran el punk" i començo a estirar tots els fils que tenia penjant alhora fins a començar a entreveure'n les costures.

Em feia por que per parlar del punk hagués de comparar-ho amb una tradició tan estudiada i valorada dins de cercles acadèmics, com si la poesia "elevés" el discurs i justificués així l'elecció del tema. Ara em fa por pensar que si no hagués sigut per aquesta curiositat no hauria pogut trobar aquestes connexions que ajuden a articular el moviment i l'expliquen perfectament.

Així doncs, la voluntat d'aquest treball és formular un discurs horitzontal on mostro les connexions de diferents individus i com un sediment cultural, juntament amb les condicions materials, porten inevitablement a allò que coneixem com a punk.

Per fer això he dividit el treball en tres grans blocs, el de la moda, el de la música i el de la literatura. Dit això veurem que en tots els capítols vaig donant voltes a les mateixes idees, però enfocar-ho des d'aquests punts em permet destacar diferents referents fins a tenir una idea unitària de tot el que engloba el punk i de les aportacions de Richard Hell cap a aquest.

És precisament per això que no he volgut fer cap definició del terme, sinó explicar i mostrar el collage de vectors que ens porten a la sensibilitat i l'estètica punk per entendre que Hell és un punt de partida, però que el Regne Unit serà l'altaveu. El que entenem com a punk, doncs, són les cacofonies d'aquest altaveu.

OBJECTIUS.

Objectius Principals:

- Demostrar que el punk s'origina als Estats Units.
- Explicar la importància dels fanzins com a difusors de contingut poètic essencial per entendre la sensibilitat punk.
- Ensenyar com el Pop canvia el paradigma artístic global i és indispensable pel sorgiment del punk.
- Fer una anàlisi profunda dels referents de Richard Hell i com aquests van canviant amb el temps, veient com entronquen amb el gust imperant d'una avantguarda artística.
- Entendre el punk com a un llenguatge profundament interdisciplinari.

Objectius secundaris:

- Evidenciar que una sèrie de moviments adscrits a la formació d'aquesta sensibilitat punk prenen com a referents als poetes simbolistes francesos.
- Explicar com Malcolm McLaren importa al Regne Unit el punk a través de la figura de Richard Hell.
- Entendre com la filosofia *DIY* surt dels fanzins i fer-ne paral·lelismes amb la figura de l'home modern que ens parla Baudelaire.
- Relatar la importància d'Andy Warhol dins l'escena poètica i d'art Pop dins de l'East Village de Nova York.
- Lligar els Beatles i la música pop amb el garatge evidenciant-se com a referent essencial pel punk.
- Identificar les referències literàries que Richard Hell inclou en la seva persona / obra.
- Assenyalar com va començar com a curador d'una revista i com aquesta faceta el va acompanyar sempre.
- Fer posar en diàleg la importància que tindrà el jazz per la Generació Beat i el pes que tindrà el rock and roll per a la Segona Generació de Nova York.

METODOLOGIA.

Per a fer aquest treball m'he dedicat a la recopilació i anàlisi de totes les fonts amb informació usant-ne de tan diverses com: publicacions editorials, tesis acadèmiques, entrevistes, biografies, manifestos, cròniques periodístiques i notes personals dels artistes.

Aquests textos són posats en diàleg amb les meves lectures respecte a l'obra poètica dels autors que s'esmenten al llarg del treball juntament amb audicions musicals, prioritzant aquelles en viu més que les gravacions d'estudi.

A través d'això enfrontar el discurs historiogràfic preeminent dins el punk amb aquesta línia que treballa les relacions de forma més oberta, tenint en compte el context històric, social, els espais i els mitjans de producció disponibles per als artistes. Alhora, amb la voluntat de fer dialogar el llenguatge musical amb d'altres i traçant genealogies de corrents artístics.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ.

Com es tracta d'un treball amb una perspectiva interdisciplinària, m'he centrat a buscar fonts que compartissin aquesta perspectiva. Pocs llibres referencien a Richard Hell i menor és el nombre que el posa com a epicentre i/o es fa servir d'ell per connectar el punk amb la poesia.

Els textos que he treballat més per a la redacció del treball són aquests.

Rastros de Carmin: una historia secreta del s XX de Greil Marcus on posa en diàleg el moviment punk i el Dadaisme. En el seu cas es basa en el moviment al Regne Unit, de fet sense esmentar la figura de Richard Hell o entrar dins el moviment punk als Estats Units.

Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City, de Daniel Kane. El divideix en capítols per ordre cronològic i temàtic on analitza els principals agents que intervenen al sorgiment del moviment punk. Se centra a parlar de les connexions interpersonals de diferents músics i poetes. Dedica un capítol sencer a Richard Hell posant la lupa en el seu fanzín i amb les referències literàries que podem trobar a la seva indumentària.

A Blank Generation: Richard Hell and American Punk Rock de Ross Finney, una tesi de la universitat de Notre-Dame centrat en la figura de Richard Hell, posant-lo en diàleg amb els Beatles i aprofundint en la qüestió de la música garatge. Alhora explora la importació de la seva estètica física i musical per part de Malcolm McLaren al Regne Unit.

I dreamed I was a very clean tramp, publicat l'any 2013, és l'autobiografia de Hell. No he pogut trobar aquesta obra. No obstant això, sí que he llegit fragments del seu diari personal i he aprofundit en diferents articles publicats per ell, com ara *on poet Bill Knot o notes on poetry and punk*. Aquest darrer és un text que va escriure preparant-se una conferència sobre la relació entre el rock i la poesia el 2008 per a la facultat de Màlaga. Se centra a parlar dels seus orígens a Nova York i com l'escena poètica i musical anaven de bracet. A més, posa en diàleg lletres de cançons i poemes, com, ara bé, *A Hard Rain's A-Gonna Fall* de Bob Dylan i *El vaixell ebri* de Rimbaud. També he llegit fragments de la seva revista *Genesis: Grasp*.

Psychotic Reactions and Carburetor Dung és un recull d'articles i assajos del crític musical Lester Bangs. El llibre té el títol homònim d'un article que ja va escriure l'any 1971, en el text empra el terme punk per referir-se a diferents grups i és una de les primeres publicacions en fer-ho. El gruix principal dels textos parla de la música garatge. Té un article dedicat a Richard Hell on el posa en relació amb aquest moviment.

Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk és un llibre construït únicament a partir de frases d'agents dins el món del punk. Escrit a partir de fragments d'interminables entrevistes, fent dialogar aquests pedaços entre ells. En aquest llibre apareix la figura de Richard Hell i se'l reivindica com una rellevant dins el moviment punk. El fet que siguin només cites fa que no hi hagi un discurs per se dins el llibre, sinó que aquest es vagi dibuixant al nostre cap a mesura que anem llegint. Sovint col·loca fragments que es contradiuen entre si, evidenciant les tensions i contradiccions internes del moviment. Cal

apuntar que Hell sovint portava una samarreta on tenia escrit *Please Kill Me*, donant títol així al llibre.

El pintor de la vida moderna de Baudelaire l'he llegit per entendre el model ètic respecte a la performativitat de Hell, ja que ell mateix el tenia com a referent.

Música experimental. De John Cage en endavant. Escrit per Michael Nyman amb un pròleg de Brian Eno, explora el naixement de la música experimental contextualitzant-lo en les pràctiques artístiques del moment i introduint les tendències minimalistes d'aquestes.

Why He's Like a Painter: An Exploration of Frank O'Hara's Search for Alternative to the Neo-Symbolist Mode of Poetry escrit per Alese Bagdol explora la figura del poeta i les repercussions dels seus escrits alhora que el posa en diàleg amb l'escena d'art abstracte novaiorquesa. Ha sigut molt important també treballar el manifest poètic *Personism* d'O'Hara. També he treballat amb el manifest *Projective Verse* de Charles Olson. Ambdós documentats per Daniel Kane a *Do You Have A Band*.

Vull destacar que els dos textos principals amb un marc teòric interdisciplinari que posen el focus en Richard Hell, *A Blank Generation* i *Do You Have a Band*, han sigut escrits el 2012 i 2017 respectivament, essent un tema poc explorat fins recentment.

COS.

a) *L'aparença de Richard Hell i la literatura.*

Richard Meyers, més conegut pel seu nom artístic Richard Hell, és una de les figures cabdals de la història del punk. Molta gent avui dia encara és influenciada per la seva estela sense saber-ho, principalment pel que fa a la seva aparença.

La finalitat d'aquest capítol és deixar palès que Richard Hell és el motlle estètic del que s'anomenarà punk i com els referents que prendrà seran extrets de la literatura. Després de rastrejar això veurem que aquest model serà importat al Regne Unit per mà de Malcolm McLaren i el seu expositor, els Sex Pistols.

Tot això comença amb la mítica banda New York Dolls, fundada al 1971. No es tracta de la primera banda que podem qualificar de punk a Nova York, però sí una de les que va tenir més embranzida a l'escena local. Com a pioners podríem situar als Fugs o a la Velvet Underground, encara que aquests eren grups molt *niche*, arrelats a més, en el cas dels Fugs, a la poesia, i en el cas de la Velvet, a una avantguarda essent quasi sinònim de Warhol.

Pel que fa als Dolls, són un grup que va sorgir amb estètica glam, però sonorament s'inscrivien molt en el so protopunk, encara arrelat al rock and roll. Van ser els reis de l'underground durant un bon temps, prou perquè s'adonessin que no triomfarien com a grup alhora que veien sorgir una escena local en un nou club: el CBGB, que configuraria el que anomenem punk. Aquell local va obrir el 1973 i va ser Richard Hell qui va contactar amb ells perquè contractessin la banda d'on n'era baixista com a residents. Poc després començarien a tocar aquí Blondie, Talking Heads, Ramones, Misfits, Patti Smith Group...

En aquest moment inicial, tots aquests grups estaven sorgint compartint espais i referents, tots ells tenien una identitat dissident, però aquesta era singular a cada projecte. Bé és cert que coincidien en sensibilitat, però no podríem parlar d'una estètica en comú que els unís.

Dels grups que els precedien (a l'escena de Nova York) i que donaven pes a l'estètica en destacaria la Velvet Underground i els Dolls. Els primers exhibien sobrietat que contrastava amb els hippies per diferenciar-se'n, i els segons (que van començar post *summer of love*) s'adcrivien al glam, gènere que sobretot despuntava a Anglaterra per mà de Bowie i T. Rex.

*"Hell, see, had the vision one day – on stage – a stage with all these old televisions sets – black and white all going at the same time and a band dressed in ragged ripped clothes, playing. No Flash. No New York Dolls lipstick and gash. Just real stark."*¹

Richard Hell tenia clar que no volia emular el glam alhora que tenia l'ambició multidisciplinària avantguardista que havien formulat Warhol i la Velvet amb *Exploding*

¹ Kent, N. (27 de Març, 1976). *New Musical Express*. Aquest document es troba als *papers* de Richard Hell. Hell to Bruce Andrews, July 17, 1972, Box 5, Folder 154, Richard Hell Papers, Fales Library and Special Collections, New York University.

*Plastic Inevitable*². Fos com fos, Hell es volia diferenciar. Ell descriu el seu estil com: “*Torn shirts with any redesigning accomplished with safety pins, outsized 50s suits with belt below the loops, policeman’s leather jacket for cheap utility, resoled and heeled plain dancing shoes on same principle.*”³

De fet, podríem definir aquest look com a prototip de l’estètica punk. Ja des dels inicis incloent els imperdibles en l’estètica, continuant amb l’estela del *DIY* que arrossegava de la vida precària i dels cercles de fanzins on havia començat la seva carrera artística. Tanmateix, d’aquí podríem excloure aquestes americanes de les quals ens parla, ja que no és res que s’importés al Regne Unit ni que associem a la subcultura punk avui en dia; tot i això, em fa sospitar que d’aquí podria haver tret la idea de l’icònic look de *Stop Making Sense*⁴ David Byrne.

L’interessant, però, no és concretar el que és punk i que no, sinó les raons per les quals adoptaria aquesta estètica.

*Working on the premise that truth is beauty (in the case of clothing styles that’s me trying to look cool. And with further ambitions relying on my faithful formula that when they hear and see what they’re really thinking they’ll support it). I got honest by carefully calculating the way I would look, though it was a pretty slight exaggeration of my existing appearance. It was a great feeling just to stand for something just by walking down the street. I stood for poverty, apathy, and (aggressive) honesty.*⁵

*[...] Though I suppose clothes and hairstyle can’t bear the weight of too much meaning, I believe that the message of honesty was successfully conveyed by exaggerating the poor condition of my wardrobe, as if to say to a passerby, “I am unique, great, and flaunt the poverty you would rather I disguised.” I wanted a short anti-glamour haircut to replace both hippies and glitterboys which I came up with by analyzing the success of the Beatles hair suggesting the little boy of their generation. I cut my hair accordingly with Jean-Pierre Leaud in “400 Blows” as a reminder, plus the additional models of Rimbaud and Artaud to ice the cake precariously balanced on top of my neck.*⁶

Van ser molts els poetes que van creure que s’avançaven al seu temps i que canviarien les coses, els Beats per exemple es veien així⁷, però no va ser fins a Hell que podem rastrejar una petjada en el “Pop” d’un poeta. Hell deia que tothom sap les mateixes coses, però la diferència amb el poeta és que les sap expressar⁸. Ell va decidir que aquesta expressió havia de ser total, no només amb com es presentava al món amb la seva vestimenta, sinó

² Espectacle multidisciplinar amb projeccions a càrrec d’Andy Warhol i Paul Morrissey durant concerts de la Velvet Underground juntament amb Nico alhora que hi havia ballarins - performers com ara Gerard Malanga ballant amb un fuet de cuir. Va tenir lloc al Dom entre el 1966 i el 1967.

³ Hell, R. *Notes on Junk/Rock*; The Richard Hell Papers; Series 3 , Sub. N; Box 10; Folder 753, p. 8.

⁴ Concert gravat per Jonathan Demme, l’any 1983, on el cantant dels Talking Heads porta un tratge molt més gros que la seva talla.

⁵ Hell, R. *Notes on Junk/Rock*; The Richard Hell Papers; Series 3 , Sub. N; Box 10; Folder 753, p. 8.

⁶ Ibid

⁷ Finney, R. *A Blank Generation: Richard Hell and American Punk Rock*, University of Notre Dame, Indiana, 2012. p 12.

⁸ Hell, R. *My Punk Beginnings & Are Rock Lyrics Poetry? notes for a talk by Richard Hell*. Richard Hell web.

també en la seva música i en els seus escrits. Si ja trobàvem artistes on la seva forma de presentar-se al món jugava amb el seu discurs (com Andy Warhol) l'interessant viratge de Hell va ser que aquesta performativitat seria d'una honestedat punyent. Com Picasso, no era una persona avançada al seu temps sinó profundament dins del seu propi.⁹

Podem veure l'honestedat de la qual ens parla amb aquestes paraules, va identificar que hi estava havent un canvi generacional i seguint l'estela dels Beatles (el gran grup influent pel punk, ja que inicialment eren cançons senzilles de 3 minuts que anaven al moll de l'os) va identificar que res tenia a veure amb els nens que els Beatles representaven, sinó l'existencialisme i la lluita que Truffaut encapsula en Léaud.

De fet, podríem dir que el punk no deixa de ser pop, però el que ho diferencia de la imatge que en tenim és aquesta honestedat agressiva de la qual Hell ens parla. No hi ha una intenció comercial, sinó la de generar un marc d'empatia des dels marges. Des de la singularitat però de tu a tu.

Daniel Kane, autor de *Do You Have a Band?*, destaca la possible influència de *Le Gouffre* (poema de Baudelaire), o com el va traduir Sylvia Townshend Warner al tercer volum de *Genesis: Grasp* (el fanzine de Hell) *The Abyss*. L'autor assenyala que el nom del seu grup (d'on ell era el *frontman* i compositor) *The Voidoids* podria venir com a referència al poema, ja que podem considerar *abyss* i *void* com a sinònims.¹⁰ Tanmateix, aquest poema (agafaré la traducció que va publicar ell) conté un fragment que l'autor considera podria ressonar amb la decisió capilar de Hell.

*Pascal had his abyss, opening at his feet
Witchever way he turned. Do, think, desire, that pit
Lies under all. Witness my hairs, time and again
Raised on my scalp because the wind of fear went by.*¹¹

Si era coneixedor de la seva obra poètica, no ens hauria d'estranyar que hagués llegit aquest fragment del *Pintor de la Vida Moderna* i s'hi sentís identificat:

*Sin duda, tal como lo he retratado, este hombre, este solitario de imaginación activa, siempre en marcha por el gran desierto de hombres, tiene un objetivo más elevado que el del mero paseante, un objetivo más general, distinto al placer fugaz de la circunstancia. Busca lo que se me permitirá llamar la modernidad, al no presentarse mejor palabra que exprese la idea en cuestión. Se trata, en su caso, de rescatar de lo histórico cuanto la moda contenga de poético, de extraer lo eterno de lo transitorio.*¹²

El Dr. Frankenstein va crear la seva criatura perfecta a través de pedaços d'altres cossos, Hell ho va fer sobre el seu propi cos, convertint-se en la criatura punk. El que ell mostraria en la seva literatura i música havia d'evidenciar-ho en la seva corporalitat, dins i fora de

⁹ Hell, R. *My Punk Beginnings & Are Rock Lyrics Poetry? notes for a talk by Richard Hell*. Richard Hell web.

¹⁰ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Nova York, Columbia Press University, 2017, p. 100.

¹¹ *Genesis: Grasp 1.1* 1968, extret de Ibid p. 99.

¹² Baudelaire, C. *El pintor de la vida moderna*. Penguin Random House, Barcelona, 2016. p 21

l'escenari (si és que existeix tal cosa com un "fora de l'escenari"). Ell no tindria costures sinó pins de seguretat. No només això sinó que no tenia por d'assenyalar d'on venien tals pedaços, ho va evidenciar del tot quan va adoptar definitivament el cognom de Hell com a nom artístic en referència l'obra de Rimbaud *Une Saison en Enfer* (*A Season in Hell*).

Pel que fa a l'estètica de Hell, hauríem d'incloure una altra referència literària, en aquest cas de Lautréamont, on a la introducció de *Maldoror* ens diu "*Excuse me: it seemed to me that my hair was standing on my scalp*".¹³

*The connection between the whole world of values of rock'n'roll and the world of values of poetry in the Rimbaud/Lautreamont/Baudelaire world... there are definitely connections. The thing that made me pick poetry as a way of life when I was at school... it could just easily have been rock'n'roll and I don't know what else it could have just as easily been because it was the same idea. It was rejecting the values of straight society and looking for this kind of level of intensity.*¹⁴

Cal dir que Hell tenia quinze anys quan els Beatles publiquen la seva primera cançó, i com ens recorda Victor Brooks (encara que en aquest cas parlant de Lou Reed) "(he) wanted to make a point of being a writer more than a rock-and-roller, In those days, before the Beatles arrived, the term rock-and-roller was something of a put-down associated more with Paul Anka and Pat Boone than the Rolling Stones"¹⁵ aleshores, tot i que sí que hi hagués aquesta connexió, entenem que es decantés més per un camí que per l'altre. No va ser fins al naixement del punk que el *Rock and Roll* no va abraçar aquest vessant més nihilista, només teníem pinzellades i la majoria eren pintades per Dylan un cop es va passar a l'elèctrica. Pel que feia a la resta de rock, eren lletres buides on es parlava de nois i noies o de l'amor com a valor universal. No hi havia hagut un canvi en les lletres des dels *crooners* dels anys cinquanta i ningú s'havia interessat per les dissonàncies fora de la música experimental o els músics de jazz que es van adscriure al *Bebop*. Va ser Hell i el seu "pop honest" el que va cristal·litzar, i aquesta honestedat partia dels seus referents en la poesia; Hell es va agafar a tot el que va poder i ho va fer seu.

b) *Com arribà Richard Hell a ser un referent estilístic mundial (sense que ningú ho sabés)?*.

La llegenda explica que l'any 1974, poc abans de desmantellar el grup, els New York Dolls van anar a prendre algo amb el seu recent nou mànager, Malcolm McLaren, al CBGB on van veure a Hell tocant amb Television.

Allà es van trobar amb un grup nou i innovador, no acabava de sonar bé, però al mig de la banda hi havia un baixista que no parava de ballar, moure's i cridar mentre colpejava rítmicament aquelles quatre cordes. Evidentment, es tractava de Richard Hell, un home alt i xuclat per l'heroïna. Anava amb els cabells aixecats cap amunt i portava una camisa trencada arreglada amb uns pins.

¹³ Aquesta es la cita que inclou Kane, D. *Do You Have a Band?* p. 102, per altre banda la que he llegit jo és: <<Perdón, creí que mis cabellos se habían erizado en mi cabeza.>> Lautréamont. *Los Cantos de Maldoror*. Traducció per Gómez de la Serna, J. Editorial labor, Barcelona, 1974. p. 40.

¹⁴ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 102.

¹⁵ Bockris, V. *Transformer: The Complete Lou Reed Story*. Harper, London, 2014, p. 46.

McClaren was and is a British fashion designer and rock and roll manager. He came into the punk story late in the New York Doll's life. The band was falling apart, having already lost one member to overdose and straining under the heroin habit of its guitarist Johnny Thunders. McLaren stepped in as the band's manager and did not do well. In a move that foreshadowed the political angle he would take as manager of the Sex Pistols, he tried to play up the political interest by having the Dolls dress in red and play in front of a Communist flag. Needless to say this did not go over well on the band's tour of the American South, and continuing issues brought the band to its breaking point.¹⁶

Poc després els Dolls es van separar. McLaren va tornar a Anglaterra amb la seva companya i va coincidir que van despedir a Hell de Television; això va fer que quan Johnny Thunders, el guitarrista solista i figura icònica dels Dolls, anés en solitari, el fitxés. Tocaven alguns temes propis de Hell amb els Heartbreakers¹⁷, però ell volia més control i l'any següent fundaria la seva pròpia banda, els Voidoids.

La cosa va ser que quan McLaren torna a Anglaterra, s'ajunta amb la seva parella Vivienne Westwood i canvien el nom de la seva botiga a SEX.

Vivienne era una dissenyadora de moda anglesa que va viure de jove l'auge de la moda edwardiana als anys cinquanta¹⁸. Aquesta era una roba que les elits culturals volien que portés el jovent anglès durant la postguerra; indumentària amb una arrel nacionalista i elegant. El que va passar és que el jovent no volia vestir així i aquesta roba va romandre a les botigues fins que els preus van baixar tant que el jovent empobrit se la va poder permetre. Això va portar a tenir el que anomenem la primera tribu social, els Teddy Boys. Un dels precedents de la subcultura punk.

Vivienne no només estava molt influïda per això, sinó que en va formar part quan era petita. Sumat a les seves línies d'alta costura va desenvolupar una marca personal que es va fusionar amb el nou model d'estrella de rock que li va presentar McLaren tornant de Nova York. La fusió de la visió edwardiana (encara que l'exploraria molt més als anys vuitanta), el gust propi de Westwood i el cànon estètic de Hell es va cristal·litzar en SEX.

Allà hi havia un grup de joves que es colava a la botiga i intentava robar-ne coses, uns joves també heroïnòmans, que van acabar esdevenint els Sex Pistols. Ells foren els encarregats de donar definitivament el tret de sortida al fenomen global del punk, tant en estètica com amb so, acompanyant-ho amb una actitud destructiva nihilista. Un any més tard seria el boom dels Ramones que amb un so similar (quintes i ritme accelerat) van conformar les bases del que es reconeix com a so punk. Pel que fa a l'estètica, però, el que va quallar va ser la proposta dels Pistols.

¹⁶ McCain, G; McNeil, L. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. Grove Press, Nova York, 1996, p. 194.

¹⁷ Res a veure amb Tom Petty, era com també es van anomenar la banda que acompanyava a Thunders.

¹⁸ Gecy, A. Karminas, V. *Critical Fashion Practice. From Westwood to Van Beirendonck*. Bloomsbury, London, 2017. p 9.

"Richard had a very distinct way of dressing," Roberta Bayley recalled. "He thought it through. He was very clear on how he came to the look, the haircut, and everything. ... So Malcolm went back to England and incorporated some of those things into the things Vivienne designed. I don't think Malcolm made any particular bones about copying Richard's look. He was a conceptualist artist, and Malcolm just liked the idea that people looked like street urchins." One day in 1976, Chris Stein was paging through a European rock magazine and said, "Hey Richard, you've got to see this. There are four guys who look exactly like you!" Hell looked and saw the name Malcolm McLaren by a photo of the Sex Pistols.¹⁹

Richard Hell va ser usat com a model i ell sabia qui n'era responsable, tanmateix, no guardava ressentiment per McLaren. Curiosament, tampoc cap els integrants de la banda, tot i que ells eren els primers que sabien exactament d'on venia tot. *"The first time I met Sid Vicious, he came up and apologized immediately for the Sex Pistols having stolen everything from me."*²⁰

No només van robar l'estètica, sinó que el mateix Malcolm reconeix que: *"Pretty Vacant" is more or less a rewrite of "Blank Generation." (...) Richard Hell was a definite, 100% inspiration, and, in fact, I remember telling the Sex Pistols, 'Write a song like 'Blank Generation' but write your own bloody version, and their version was 'Pretty Vacant.'*²¹ *Malcolm had stolen that whole attitude from 'Blank Generation. But ideas are free property. I've stolen shit too.*²² Reconeixia Richard.

La cosa és que els Pistols sabien qui havien pres com a referent, però suposo que no sabien exactament d'on venien les idees de Hell. El món sencer els va agafar a ells com a referents estètics sense saber tampoc d'on venia tot això.

¹⁹ McLeod, K. *The Downtown Pop Underground*. Chapter 33. Extret de The Downtown Pop Underground Online.

²⁰ Thompson, D. *Richard Hell Interview*, Alternative Press #88. The Richard Hell Papers; Series 4, Sub. A; Box 20; Folder 1434.

²¹ McCain, G; McNeil, L. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. Grove Press, Nova York, 1996. p. 199.

²² Ibid.

SO.

a) Hippies, generació Beat i Jazz. Que tenen a veure amb el Punk?

El 1964 va ser un any crucial per la música. Van sorgir els Beatles i amb ells canviaria absolutament tot. Havien passat pràcticament vint anys des que la Segona Guerra Mundial acabés, hi havia una generació de distància amb un món que havia fet veure que no volia passar de pàgina, on se silenciava allò dissonant.

Aquell any no només sorgien els *fantastic four*, sinó també els Rolling Stones, a Nova York sorgien els Fugs, la Velvet Underground, Bob Dylan havia agafat la guitarra elèctrica al Newport Folk Festival. A Perú, per exemple, sorgien els Saicos, a qui recentment molta gent els ha volgut qualificar de la primera banda punk de la història.

Fos com fos, els *times were changing*²³ i la música d'aquells anys ho encapsula molt bé. Part del problema que tenim a la Història de l'Art a l'hora d'avaluar aquesta època és que discursivament quedem opacats pel moviment hippie i no ens adonem que els corrents musicals que vindran després ja anaven formulant-se des del 1964.

Amb els hippies i l'auge de la música psicodèlica es posarà el rock and roll a la primera plana, alhora que veurem com el "roll" s'anirà desdibuixant fins a no ser-hi (en línies generals). Semblem obviar que el mateix passarà amb el pop, on el so, abanderat pels Beatles, es permetrà arribar a ser molt dur, donant-nos joies com el disc *Revolver* o *Helter Skelter*, evidentment, però en seran excepcions. Tot i ser música Pop van poder permetre's eixamplar molt els marges del que es podia arribar a considerar tal cosa.

Els Fugs per exemple, qui podríem catalogar de la primera banda proto-punk de Nova York (per no dir els Estats Units) diuen: volem fer el que fan els Beatles, ni abans ni després. Ningú diu: vull fer el que està fent Elvis. El rock and roll era una cosa buida, un blues colonitzat.²⁴

Les coses no van canviar fins que els de Liverpool van demostrar que podia fer quelcom ric alhora que mantenir-se Pop. Estava canviant el gust estètic de la població, com a mínim de la generació de Hell, com aquí veiem que ho indica Bruce Andrews en correspondència amb ell; val a dir que aquí està parlant de poesia, en concret de la feina de Richard com a editor, i aconsegueix sintetitzar molt bé els interessos del nostre artista i el seu cercle.

I saw your Wylie Dot book & am "familiar with" (...) all the Telegraph books. I think I know what you want: quick hits, which is only possible with a short and lean (uncomplicated) supercharged poem-EROTIC ROCK N' ROLL DOPE poems. [...] my

²³ Bob Dylan, *The Times Are Changing*, 1964.

²⁴ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 25.

poems aren't like that, [...] because a "hit" for me is primary a language hit, not a perception/idea/feel/gut hit à la Saroyan-Wylie- T.Clarck - R. Meyer. ²⁵

Com bé diu Andrews, totes aquestes bandes seminals faran un Pop que posa l'accent en la *perception/idea/feel/gut*. Tot això implica certa individualitat, es busca parlar de subjecte a subjecte posant l'experiència a l'eix central (podem posar com a exemple a Lou Reed, amb temes com *Wild Side* o amb la *Velvet Heroin*). L'eix central és transmetre una experiència, un concepte o una idea, ja no hi ha les constriccions que pot portar la tradició d'un gènere com ara el blues amb la progressió de dotze compassos.

Amb el punk o amb aquesta visió contemporània del pop es busca fer el que va fer la comunitat afroamericana durant els quaranta i cinquanta amb el jazz: alliberar la música. En el seu cas aquesta llibertat venia de descolonitzar el gènere, complicant-lo i trencant barreres; hi havia cabuda per la dissonància, com dissonant era la seva quotidianitat.

Al mateix temps que apareixeran aquests músics també serà l'aparició de la generació Beat, com ara Kerouac, que s'arribarà a dir a si mateix *jazz poet*, intentant escriure a la cadència del *bob*, de forma febril i a batzegades.

Tot i que parlem de la generació Beat ens acostumen a venir tres autors al cap: Kerouac, Ginsberg i Burroughs. Aquests tres es van conèixer als quaranta a la facultat de Columbia i per mà de Lucien Carr van descobrir a Rimbaud junts.

Richard Hell va fer un llistat de persones que considerava lliurement lliures²⁶ i en aquest llistat incloïa a Blake, Ginsberg i evidentment a Rimbaud. L'autor francès era el preferit dels rebels culturals del moment.

*Ginsberg himself introduced Bob Dylan to the work of Rimbaud; Dylan's use of Rimbaud's symbolist techniques in his electric trilogy²⁷ proved highly influential among the generation for whom he was presumably spokesman. Bob Dylan introduced the Beatles to drugs, which encouraged their sonic experimentation and lyrical expansion. Hell seems to recognize and admire this interconnected web of free thinking, and he makes it quite explicit that these are his influences at this point in his life.*²⁸

Més endavant, al mateix diari continua anomenant figures que considera lliures, i ens parla de Dylan i dels Beatles. Curiosament, a inicis de la dècada dels anys setanta, tornaria a parlar d'autors lliures al seu diari i ara ja no hi seria ni Blake ni Ginsberg, sinó Burroughs, sovint el Beat marginalitzat; el que els hippies no van agafar de referent.

²⁵ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 113.

²⁶ Concepte desenvolupat pel propi Rimbaud a la Carta del Vident. Obra cabdal de l'autor, una carta que li envia al seu professor Izambard l'any 1871.

²⁷ Referint-se a *Bringing It All Back Home* (1965), *Highway 61 Revisited* (1965) i *Blonde on Blonde* (1966)

²⁸ Finney, R. *A Blank Generation: Richard Hell and American Punk Rock*, University of Notre Dame, Indiana, 2012. p. 16 - 17.

*The darker nature of Burroughs' work is the biggest divide between him and Ginsberg and Kerouac. Both of those two dealt with sex, drugs and violence as well, and they were subversive in their own right, but they represented a qualitatively different outlook on the world. Ginsberg and Kerouac both were highly focused on the idea of personal transcendence, and held a Romantic worldview. Thus their view of the sex and drugs represented a connection with something real and uninhibited, what Kerouac called "IT" in *On the Road*, that brought them closer to the true meaning of life. Both incorporated Buddhist ideas and philosophy in their work, and each was also highly influenced by the religion he was raised in, Judaism for Ginsberg and Catholicism for Kerouac. They believed in some kind of ecstatic higher state of being that transcended conscious thought and was achievable on a very personal level. This point of view was subversive to the 1950s mainstream, but was hopeful and affirmative.*

This emphasis on personal transcendence and experimentation directly influenced the counter-culture of the 1960s. There are some direct corollaries. The use of drugs as a gateway to mental enlightenment and fulfillment.²⁹

És innegable l'enorme influència de la generació Beat en les futures, però essent Ginsberg i Kerouac dos pilars fonamentals per la cultura hippie, amb l'experimentació de psicodèlics i aquesta idea de transcendència; en canvi, va ser el reconeixement del buit, l'*ennui*, el desencís amb el *summer of love* el que va casar amb Burroughs i el jovent dels setanta. La droga ja no eren els psicodèlics; ara era l'heroïna. Si la idea dels hippies era la de formar comunitat i transcendir a través de l'amor entre totes, ara la comunitat es feia des del reconeixement d'individual a individual com a pàries. La societat, igual que Hell, estava canviant d'opinió, per tant, de referents. Ross Finney manté que la transició de Hell cap a la música va coincidir amb aquesta transició de Ginsberg/Kerouac cap a Burroughs.

But perhaps his greatest consideration of Burroughs comes from 2000's Rolling Stone Book of Beats, compiled by Holly George-Warren, to which Hell contributed an essay called "My Burroughs." Hell begins, "Burroughs was the real Rimbaud, or at least the one who stayed the course." It is a significant way of tying Burroughs to a tradition

He continues, "Rimbaud's program to banish the ego and undo the classifying of the mind was self-evidently the purpose to Burroughs." By this he explains that Burroughs had a mission against all forms of control, believing them unnatural and abhorrent. It is evident that Hell's own philosophy is greatly influenced by the abolishment of control, and through Hell this would become one of the most dominant themes in punk rock. What strikes Hell is Burroughs' "fearless unattachment," his complete lack of vested interest, and his "complete unsentimentality, detachment from his own humanness." This sense of detachment is one of Burroughs' key contributions to Hell, and punk rock.³⁰

²⁹ Finney, R. *A Blank Generation: Richard Hell and American Punk Rock*, University of Notre Dame, Indiana, 2012. p 14.

³⁰ Finney, R. *A Blank Generation: Richard Hell and American Punk Rock*, University of Notre Dame, Indiana, 2012. p 20 - 21.

És molt interessant que Hell fes aquesta connexió entre els dos autors, Rimbaud parlava d'una certa transcendència vàcua³¹, buida, mentre que Burroughs sembla que no acceptava ni aquesta. Tot sigui dit, era heroïnòman i si per mitjà dels psicodèlics molts van trobar, o pensar que accedien transcendentalment a altres llocs connectant-los amb un tot, amb aquest *IT* de Kerouac; podem parlar del seu binomi amb l'heroïna que portava a la desconexió total i aniria més en la línia del que parlava Rimbaud.

Pel que fa a la música, però, no la podien emancipar per la mateixa línia que van fer els músics de jazz ni tampoc per la dels hippies, ja que les sensibilitats eren completament diferents. Des d'un no creure en res no hi havia lloc per a la tècnica, es negava la virtut, només podia haver-hi lloc a l'empatia. L'alliberament musical dels afroamericans havia vingut des del maximalisme, ara es treballaria des del mínim, amb el concret.

Com deia abans, es podria dir que el punk funciona com el pop, amb una cosa breu, directe, però aquí hem d'incloure aquesta moral decadent que com a figura blanca dels Estats Units encapsularia Burroughs. Evidentment, ell essent la cara visible d'una tradició que podem remuntar als decadents francesos amb la seva contestació al romanticisme. De la mateixa manera podríem traçar una línia dialèctica on situar als hippies com una espècie de neoromàntics.

Si alguna cosa compartien aquests dos "alliberaments musicals" era el fet de no refusar la dissonància. Alliberar-se vol dir trencar amb les constriccions i amb la dictadura del gust. Ara bé, com era previsible, en el cas de Hell aquest camí el va recórrer a través de la literatura, tal com assenyala Daniel Kane, que explica com Hell volia portar a les ones les paraules de Lautréamont i els seus *shrieks*³².

From quoting Huysmans in interviews to adapting phrases from avant-garde masters on gig flyers, Hell made his audiences aware of his literary chops. On a flyer promoting performances with the Voidoids, Erasers, and the Ghosts at CBGB (April 20, 21, 22, 1978), for example, Hell included sections from Lautreamont's Maldoror. Rewriting Maldoror's "This epithet was The Vampire!" as "This epithet was The Voidoid!," Hell continued by quoting Maldoror's "I hear in the distance prolonged shrieks of the most poignant agony," a phrase Lautreamont repeated a number of times in the first canto of his book. Hell's alignment of a garland of CBGB bands firmly to the "shrieks" of perhaps the most nihilist of 1890s avant-garde works—a book whose theme was summarized by Anna Balakian as "the recognition of the brutal origin and the biological universality of evil" provided a latent literary cast to the aggressive, dissonant noise of punk. One could now imagine Maldoror's "shrieks" being translated into material, amplified shrieks projected by Richard Hell and his fellow punk musicians. ³³

Si abans sostenia que Hell agafaria inspiracions pel que fa al seu *look* en fonts literàries, per què no hauria fet el mateix amb el so? Tot i no ser el primer músic a treballar amb dissonàncies, on podríem posar exemples com ara Ornette Coleman amb les seves

³¹ Concepte que desenvolupa a Les Cartes del Vident, escrivint al seu professor Izambard.

³² Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 91.

³³ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 91 - 92.

irreverents harmonitzacions o la mateixa Velvet amb *Sister Ray*, una de les primeres exploracions del so *noise*. Hell no ho va treballar de la mateixa manera, un exemple és el solo de guitarra a *Blank Generation* on Robert Quine treballa amb dissonàncies, però sobretot juga amb la percussivitat d'aquestes. Lester Bangs, encara que referint-se a la col·laboració entre Quine i Lou Reed, ens apunta a l'obsessió del guitarrista amb el disc de 1972 de Miles Davis *On the Corner*, on també hi ha aquesta línia de dissonàncies percutives de les guitarres.³⁴

b) El Garatge i el Punk

Ara que ja hem vist la relació de Hell amb els Beats i la diferent concepció moral que hi haurà entre el punk i el rock psicodèlic, relacionat directament amb el moviment hippie; ara vull explorar la relació entre el garatge i el punk.

Com deia, l'aparició dels Beatles ho canviarà tot, la banda més important del món està fent pop basat en tradicions del blues de forma molt lliure, els grups ja no es veien obligats a fer només *covers* i tocar estàndars, ara veuen oberta la possibilitat d'escriure les seves pròpies cançons. Això comportarà que molta gent decideixi comprar-se instruments electrificats i intentar fer la seva pròpia versió desdibuixada d'aquestes tradicions musicals. Aquestes bandes seran un fenomen global. Els grups de garatge tenen aquesta etiqueta, ja que com Bill Gates començaven amb un somni en el garatge de casa seva.

*Andy Warhol has a lot to answer for, particularly in the murky but sometimes fertile crossover area between rock and art. "The Pop (art) idea," said Warhol, "was that anybody could do anything, so naturally we were all trying to do it all. That's why when we met the Velvet Underground, we were all for getting into the music scene too."*³⁵

Com aquí reflecteix Warhol, aquesta idea que tothom podia fer qualsevol cosa no la posen només els Beatles sobre la taula (tot i que són qui ho exemplifica millor) però ho veurem també a l'art Pop o als cercles literaris on es movia Hell amb les autopublicacions dels fanzins.

Aquestes bandes eren decididament menys intel·lectuals que els grups que he estat esmentant que van assentar les bases del punk, però sí que el so que tenien s'adscriu més a la idea generalitzada del que avui en dia projectem cap a aquest gènere.

Eren bandes no necessàriament tècniques ni coneixedores de teoria musical, que sovint s'autoeditaven o gravaven amb petites gravadores de 4 pistes a la seva ciutat. Moltes d'aquestes bandes triomfaven a la seva escena local, però no arribarien mai al *mainstream*.

Així i tot, era un so que els futurs punks tenien molt present. Això va cristal·litzar en un àlbum recopilatori del 1972 titulat *Nuggets: Original Artyfacts From The First Psychedelic Era (1965-1968)* més conegut com a *Golden Nuggets*. Aquest recopilatori el va fer Lenny Kaye, qui esdevindria poc més tard el guitarrista de *Patti Smith Group*. Això posa en relleu

³⁴ Bangs, Lester *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Anchor Books, Nova York, 2003. p 63.

³⁵ Fair, J. *Paintings, Fannies and the art of pop*. Independent, 2002.

com a l'escena *underground* de Nova York eren coneixedors d'aquestes bandes i anaven circulant discs de sota mà, reconeixien aquest so tan cru com a quelcom fèrtil pel que ells estaven fent.

Bé és cert que el recopilatori porta al títol la paraula psicodèlia i moltes cançons tenen aquesta tendència, ja que era el que sonava a la ràdio, però era molt diferent l'aproximació a aquest so que podrien tenir, per exemple, Count Five amb el seu mític *Psychotic Reaction* que el que podrien fer els Beatles amb *A Day in Life* o a *Love You To*.

Tot i que els Beatles fossin inicialment el motor de tot això, la sensibilitat d'aquests nous artistes girava molt més cap al garatge que cap al rock and roll o el pop *mainstream*. Això ho veiem amb una crònica d'un dels primers concerts de Television per part de Patti Smith que escrivia:

*The tune up is their first number. Like a moslem the boys take their time to tune and they don't apologize. These boys got real short hair totally naked faces and the lead Tom Verlaine has the most beautiful neck in rock 'n' roll. Real swan like. The kind of neck you want to strangle. He strolls up to the mike and drawls, "gotta Count Five number for ya" takes a swan dive and the boys launch into Psychotic Reaction. The music is rigidly maniac.*³⁶

Pel que fa a Richard Hell tenia això a dir: "*totally Highway 61*³⁷... *The way he moves is so insane like a spastic Chuck Berry like as if ... doing the splits on Desolation Row.*"³⁸ Si bé és cert que sonorament totes aquestes noves bandes gravitaven cap a aquest so més agressiu i menys depurat del garatge, serien aquests artistes més avantguardistes que sabrien com usar bé aquestes influències per crear peces més interessants fusionant-ho amb els seus referents literaris i la nova sensibilitat decadent dels anys setanta.

³⁶ Smith, P. *Escapees from Heaven*. Soho Weekly News, June 27, 1974.

³⁷ Segon disc de la "trilogia elèctrica" de Bob Dylan.

³⁸ Smith, P. *Escapees from Heaven*. Soho Weekly News, June 27, 1974.

PAPER

a) El Cos i la Pàgina.

The French poet Guillaume Apollinaire- translated by the Poetry Project³⁹ habitue Ron Padgett and referred to regularly by the downtown "declared that poetic activity could indeed be pursued in more overtly commercial and industrial realms." Apollinaire, as Carrie Noland reminds us, showed future writers how to move beyond the page.

Apollinaire openly encouraged poets to abandon the page in favour of modern transmission technologies Apollinaire had good reason to feel that the future of poetry lay increasingly in its collaboration with other arts and other domains. He zealously envisioned a new wing of the avant-garde prepared to realize hybrid poetic forms "unimaginable until now." ⁴⁰

Hi ha una tradició molt forta de poetes americans que beuen del formalisme decadent francès. Com a figura troncal e iniciàtica dins el panorama americà podríem situar a Walt Whitman, el més similar a un *flâneur* a Nova York que trobarem al segle XIX. Jugava amb els espais i els signes de puntuació per donar ritme als poemes i que els lectors els experimentessin amb la tonada que ell tenia al cap un cop els escrivia.

Similar al seu coetani francès Mallarmé amb aquest joc en l'estructura del poema, encara que a diferència d'ell, Whitman dialogava amb el lector en comptes de presentar-li un trencaclosques hermètic. Tanmateix, Whitman donava molta importància a la música del poema com també faria Rimbaud.

La figura de Whitman ens és instrumental per entendre la sensibilitat dels futurs poetes americans, que tot i emmirallar-se amb els francesos no podrien deixar enrere aquest punt de partida, més mundà i vivencial.

Ja he parlat dels poetes de la generació Beat, però en aquells anys n'hi havia de molts altres molt importants que continuarien donant molt de pes a aquesta musicalitat. Un d'ells és Charles Olson, autor del manifest *Projective Verse* (1950), on defensa els poemes escrits en vers lliure continuant amb la idea d'Ezra Pound del fet que els poetes haurien de "*compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome*".⁴¹

ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION. It means exactly what it says, is a matter of, at all points (...) get on with it, keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can, citizen. (...)

³⁹ Espai i institució portada per poetes de la Segona generació de Nova York on es feien lectures i que als 80s portaria breument Richard Hell.

⁴⁰ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 12.

⁴¹ Autor desconegut. Introducció de *Projective Verse*, Poetry Foundation, 2009.

*So there we are, fast, there's the dogma.*⁴²

Aquí Olson està intentant reprendre la tradició rimbaudiana, la d'abstreure's un del que escriu, despersonificar-se i deixar que el vers camini: *step back here to this place of the elements and minims of language, is to engage speech where it is least careless—and least logical.*⁴³

Per ell la llargada d'un vers venia del propi poeta, del seu alè, de la seva respiració:

*And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus is, it is here that, the daily work, the WORK, gets in, for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending—where its breathing, shall come to, termination.*⁴⁴

Aleshores ens presenta la poesia i el seu procés d'escriptura com una cosa molt física. Això entronca amb els corrents de l'art modern del moment. Subjau la idea de veure en l'obra la fisicitat de l'artista com podia passar amb els *action paintings* de Pollock.

A diferència de la pintura, però, la poesia no pot quedar fixa a l'aire, sinó al full. Per això ell veia la màquina d'escriure com un ajut al poeta, ara aquest tenia uns paràmetres fixos que permetien guiar l'ull del lector i portar-lo al seu ritme.

For the first time the poet has the stave and the bar a musician has had. (...) If he suspends a word or syllable at the end of a line (this was most Cummings' addition) he means that time to pass that it takes the eye—that hair of time suspended—to pick up the next line. If he wishes a pause so light it hardly separates the words, yet does not want a comma—which is an interruption of the meaning rather than the sounding of the line—follow him when he uses a symbol the typewriter has ready to hand:

*What does not change / is the will to change*⁴⁵

Aquí veiem la importància que li donaven a la musicalitat del poema i com la mesura d'aquesta era el mateix poeta, el seu aire, el seu cos. Tot i ser molt formalista, lluny dels poemes de lectura múltiple de Mallarmé, aquí trobem que aquesta atenció a la forma està pensada per a una única lectura, ja no de significat sinó de ritme.

Aquest manifest serà importantíssim per a la segona generació de poetes de Nova York, qui ja no només posarà èmfasi en el ritme i treballaran la pàgina com un *field of action*⁴⁶, sinó que aniran a les trinxeres a disparar versos.

Abans d'entrar amb aquesta generació, però, he d'introduir a Frank O'Hara, el poeta capdavanter de la primera escola de Nova York i importantíssim per entendre el punk i el seu cinisme.

⁴² Olson, C. *Projective Verse*. 1950.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Autor desconegut. Introducció de *Projective Verse*, Poetry Foundation, 2009. Frase original del poeta William Carlos Williams.

O'Hara va començar a estudiar música, piano clàssic, abans de passar a Estudis Anglesos, decidit a ser escriptor. Va treballar al MOMA on va començar a la recepció, però va acabar comissariant fins a 19 exposicions essent una d'aquestes *The New American Painting* (1958-1959) on s'exposaven tot d'artistes vinculats a l'expressionisme abstracte. Amb molts d'ells mantenia relació personal, des de Kooning, Franz Kline, Pollock o Larry Rivers, precedent del Pop amb qui mantenia una relació d'amants.⁴⁷ També va treballar de crític d'art. Cal destacar els seus interessos no només en obra plàstica sinó també en música i dansa.

El fet que vingués d'un bagatge tan plàstic tot i tenir els mateixos referents que els de la generació Beat significava una aproximació molt diferent dels seus textos del que els altres escriptors no acadèmics d'allà estaven fent en aquell moment.

*I don't really get their [Kerouac et. al's] jazz stimulus but it is probably what I get from painting... (...) for instance, I've noticed that what Kerouac and "they" feel as the content of jazz in relation to their own work (aspirations), I feel about painting with the corresponding difference in aspiration, that is where one takes Bird for inspiration, I would take Bill de Kooning.*⁴⁸

A Amèrica el que era nou era l'expressionisme abstracte, no el *bebop*. Ell creia, a cavall entre els cinquanta i seixanta, que allò punyent de la cultura dels Estats Units es trobava en la pintura. No crec que s'equivoqués. Ell continuava amb l'estela dels simbolistes però amb un llenguatge molt directe, que no semblava treballat. Tot sigui dit, els que vindrien després d'ell també se sentirien identificats amb arts plàstiques però amb els seus contemporanis, més entroncant amb el minimalisme i l'art Pop.

La música experimental també anava cap a aquesta línia. John Cale es preguntava quina era la unitat mínima que podia fer que una cançó fos una cançó.⁴⁹

*Pollock, choosing to use no images with real visual equivalents...struck upon a use of scale which was to have a revolutionary effect on contemporary painting and sculpture. The scale of the painting became that of the painter's body, not the image of a body, and the setting for the scale, which would include all referents, would be the canvas surface itself. Upon this field the physical energies of the artist operate in actual detail, in full scale.... It is the physical reality of the artist and his activity of expressing it, united with the spiritual reality of the artist in a oneness which has no need for the mediation of metaphor or symbol. It is Action Painting.*⁵⁰

El que aquí reconeixia O'Hara en la pintura de Pollock és el que passava amb Charles Olson, la mesura estava en qui executava l'obra, fos una tela o fos la respiració d'un mateix.

⁴⁷ Bertholf, R. J.; Butterick, G. F. *Frank O'Hara*. Poetry Foundation.

⁴⁸ Carta de O'Hara a Gregory Corso, 1958; extreta de Bagadol, A. *Why He's Like a Painter: An Exploration of Frank O'Hara's Search for Alternative to the Neo-Symbolist Mode of Poetry*. University of Michigan, Michigan, 2010. p 9 - 10.

⁴⁹ Nyman, M. *Música Experimental. De John Cage en endavant*. DOCUMENTA UNIVERSITARIA, Girona, 2006. p. 12.

⁵⁰ Article de O'Hara sobre Jackson Pollock, extret de *Why He's Like a Painter: An Exploration of Frank O'Hara's Search for Alternative to the Neo-Symbolist Mode of Poetry*. University of Michigan, Michigan, 2010. p 25.

*While early Abstract Expressionists had already acknowledged their debt to the French avant-garde, the impact of Surrealism on American painting increased exponentially with the arrival of several leading contemporary artists from abroad — (...)The linchpin of the association between the two movements was psychic automatism. Where Surrealists primarily limited the technique to the verbal milieu, Abstract Expressionists boldly applied the method to painting. (...) Although the surrealist adaptations of Abstract Expressionists did influence O'Hara's poetry, it is important to note that O'Hara read and drew from French Surrealist poetry in its own right as well.*⁵¹

Entenent això, anem a abordar el seu manifest *Personism*, de 1959, fonamental per l'escena de poetes de Nova York.

Personism is to Wallace Stevens what la poési pure was to Béranger. Personism has nothing to do with philosophy, it's all art. It does not have to do with personality or intimacy, far from it! But to give you a vague idea, one of its minimal aspects is to address itself to one person (other than the poet himself), thus evoking overtones of love without destroying love's life-giving vulgarity, and sustaining the poet's feelings towards the poem while preventing love from distracting him into feeling about the person.

*The poem is at last between two persons instead of two pages.*⁵²

Si abans comentava la idea que havia agafat dels simbolistes, continuant amb les idees de Olson, era plasmar la fisicitat de l'autor en el full, el que O'Hara volia en última instància era reduir encara més aquesta distància fins que no existís.

O'Hara parlava de la quotidianitat, referenciava als seus textos noms d'amics seus i localitzacions concretes de la ciutat. Inferia fisicitat al seu món literari. Aquesta aproximació va ajudar a crear una escena local semblant a la dels pintors (i similar a la que després trobaríem en la música) on hi havia un sentit de comunió mentre cadascú abordava la seva obra des de la individualitat.

El seu gust pels dadaistes i per la proposta de Olson amb el *Projective Verse* van cristal·litzar en la segona generació de l'escola de Nova York. Aquests van començar molt influïts per la idea d'O'Hara de la comunicació de subjecte a subjecte, on referenciaven als seus amics.

Això va coincidir amb la revolució dels mimeògrafs i l'aparició del *Poetry Project*. Gent com Hell va fundar les seves revistes i autopublicaven als seus amics mentre en els textos es referenciaven a ells mateixos. Ara tenien espais físics (escenari i fulls) on podien influenciar-se entre ells.

⁵¹ Article de O'Hara sobre Jackson Pollock, extret de *Why He's Like a Painter: An Exploration of Frank O'Hara's Search for Alternative to the Neo-Symbolist Mode of Poetry*. University of Michigan, Michigan, 2010. p 20.

⁵² O'Hara, F. *Personism*. 1959.

b) El *Poetry Project* i la Segona generació de Nova York.

Per entendre com aquestes idees s'entrecruarien entre elles he de parlar del *Poetry Project*, un col·lectiu que principalment organitzava lectures de poesia a l'església de Sant Marc, al carrer Bowery, a l'East Village.

Aquesta església històricament ha tingut contacte amb les arts, essent un espai on per exemple entre 1911 i 1937 es feien danses religioses. És sabut que per exemple, Isidora Duncan havia de fer una performance allà l'any 1922 que es va cancel·lar perquè a un càrrec superior eclesiàstic li va semblar indecorós la idea de ballar descalç.⁵³

El poeta William Carlos Williams (qui esdevindria gran defensor de les idees de Olson) va fer una lectura allà l'any 1926. Anys més tard, es reprendria la implicació cultural de la congregació essent l'escenari d'un cicle de Free Jazz el 1961 o una sala de projeccions experimentals l'any 1965 on Jonas Mekas ensenyava performances de Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Andy Warhol o La Monte Young entre d'altres.⁵⁴

No va ser, però, fins al 1965, que una de les principals cafeteries del barri, on es feien lectures de poesia, el Café Le Metro, va parar de fer-les. Aleshores el reverend Allen va convidar a tots els poetes que s'havien quedat sense espai a fer les seves lectures allà, ja que segons ell, els artistes i escriptors eren els únics que "feien teologia".⁵⁵

El gener del 1966 ja estava fundat el *Project Poetry* amb un nom que feia al·lusió al *Projective Verse* de Olson.

Tot i que aquí llegia gent de cercles molt diferents, des d'Allen Ginsberg fins a Frank O'Hara, seria el punt de connexió per a molts joves poetes. Allà molta gent faria la seva primera lectura, com per exemple Patti Smith, que la faria el dos d'octubre del 1971.⁵⁶

*The Poetry Project, shepherded by Anne Waldman, was a desirable forum for even the most accomplished poets. Everyone from Robert Creeley to Allen Ginsberg to Ted Berrigan had read there. If I was ever going to perform my poems, this was the place to do it. My goal was not simply to do well, or hold my own. It was to make a mark at St. Mark's. I did it for Poetry. I did it for Rimbaud, and I did it for Gregory. I wanted to infuse the written word with the immediacy and frontal attack of rock and roll.*⁵⁷

Smith va fer una cosa inaudita a aquestes lectures; va decidir pujar a l'escenari acompanyada de Lenny Kaye (guitarrista i qui havia fet la compilació dels *Golden Nuggets*) per a musicar algun dels seus poemes. De fet, no començaria amb un poema, sinó amb una versió de *Mack the Knife* (*Die Moritat von Mackie Messer*), una cançó escrita per Kurt Weill el 1928 per L'òpera dels tres centaurs de Bertolt Brecht.

⁵³ Champion, M. *Insane Podium: A Short History THE POETRY PROJECT*. Poetry Project.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ https://www.youtube.com/watch?v=klpUIOZyGIs&ab_channel=nero54ad1 Gravació del concert.

⁵⁷ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 129.

Després continuaria amb altres poemes seus, no tots musicats, com ara *Oath* que començaria amb els primers versos que acabarien a la seva versió de *Gloria* del seu disc *Horses*.

*Patti "took" St. Mark's that night. Malanga, whose reading was a superb and passionate rendition of some of his best work, was still the center of attention at Max's later on, but Lenny Kaye recognized that the changing of the guard started on that very evening. And within a year the rockers would have taken over Max's and other cultural outposts from the artists and poets.*⁵⁸

Aquests joves poetes coincidien amb les idees poètiques de Olson i O'Hara, alhora que eren prou més joves. Una de les persones que començaria a llegir allà seria Anne Waldman, qui uns anys més tard acabaria sent qui organitzaria les lectures del *Project*.

Tot i que seguien en aquesta línia cal dir que els autors de la primera generació, com abans veiem amb O'Hara, bevien molt de la pintura i aquests joves nous poetes els passava amb aquests pintors el que li passaria a O'Hara amb el jazz dels Beats. Tenien els mateixos referents, però a l'hora d'inspirar-se fora del camp literari buscaven a llocs diferents. Aquí ens ho exemplifica Kane amb aquest poema:

This cross-fertilization of genres is revealed clearly in Ted Berrigan and Anne Waldman's collaboratively written poem "Memorial Day," in which lines from the Velvet Underground's song "I'm Beginning to See the Light" were adapted into a text that owed as much to Charles Olson's characterization of the manuscript page as a field on which words could dance wildly as it did to Lou Reed and friends:

*I met myself
 in a dream
 Everything was just all right
 Here comes two of you
 Which one will be true?
I'm beginning
 to see the light
 How does it feel?
 It feels,
 Out of sight!⁵⁹*

*A poem like this served in part to mark a generational shift away from the cultural world of New York School poets like O'Hara and Ashbery, who were more likely to cite Rachmaninoffs works than they were rock 'n' roll songs. As Anne Waldman points out, rock 'n' roll "was more our music."*⁶⁰

⁵⁸ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 129.

⁵⁹ Poema reescrit per mi, la disposició dels versos es similar a la original però no exacta.

⁶⁰ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 71.

És curiós com els de la generació Beat tindrien la seva font en el jazz mentre que la segona generació de Nova York en el Rock and Roll (encara que més aviat el que a dia d'avui considerem el proto-punk). Mentre el cercle d'O'Hara eren tots aquests artistes plàstics, Anne Waldman es movia ja a primers dels setanta amb Yoko Ono i John Lennon o coneixia a Debbie Harry d'una lectura que va donar Burroughs al *Poetry Project* l'any 1971.⁶¹

Si alguna cosa explica molt bé la distància entre la primera i la segona generació de l'escola de Nova York és l'experiència de John Ashbery a la primera performance de *Exploding Plastic Inevitable* a la *factory* de Warhol on tocava la Velvet:

*the reaction of ... poet John Ashbery, recently returned to New York after almost a decade in Paris. Standing in the midst of the strobe lights and guitar feedback and biomorphic slide-projected shapes, Ashbery was traumatized. "I don't understand this at all," he said and burst into tears.*⁶²

Si bé és cert que els poetes de la primera generació aplicaven al full els principis de Olson i coincidien amb O'Hara que un poema havia d'estar entre dues persones, per la majoria d'ells tot allò que se sortís d'una lectura a una cafeteria els semblava llunyà. Tot i haver llegit sobre els Dada, aquesta nova tendència "carnavalesca" poètica els resultava violenta. En canvi, pels de la segona generació, que havien crescut amb els Beats com a una figura mítica no els resultava estrany ajuntar la literatura amb la música, més aviat al contrari, veien en el rock un element molt més afí al text que el jazz.

En paraules d'Anne Waldman:

*Rock combined lyrics with prosodic soloing, sacrificing much of bebop's conversational dynamic but gaining the opportunity to deliver a verbal message. Second, rock was a music intended for dancing as well as for listening. In bebop, improvisational gestures of the body-mind were available almost exclusively to the musicians; but danceable rock music offered audiences the opportunity to get in on the act.*⁶³

De fet, tot i que les lectures del *Poetry Project* fossin lectures "normals" (el cas de Patti Smith és una excepció), un dia habitual per a un poeta al Lower East Side era treballar (si tenia feina) al matí, a la tarda anar al *Poetry Project* i després, a dos carrers, al *Max Kansas City Club*, una sala de concerts on tocaven totes les bandes proto-punks.

D'alguna manera, molt orgànica, emulaven el que havien fet els Beats anant a lectures poètiques a cafeteries per acabar a locals de jazz a Harlem.

c) No vull ser Robert Plant.

"I was only 17 when I came to New York to be a writer. I was some kind of hayseed. I wanted to know where the poets were, and I guess I looked in most all the wrong places before

⁶¹ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 72.

⁶² Ibid.

⁶³ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 73.

finally I found the Poetry Project."⁶⁴, com havien fet Patti Smith o Lou Reed, el jove Richard Meyers va arribar a la gran ciutat decidit a ser poeta.

D'entrada li va passar, com citava al capítol de l'aparença física de Hell, com a Reed, on un se sentia atret per la vida del poeta. Per una instància pel mite rimbaudià que tots compartien, tot i això no era l'únic.

*"When I decided at sixteen that I wanted to drop out of school, the way that I described it to myself was ... what my ambition and intention was ... was to be a poet. To me what represented a poet was Dylan Thomas. It was basically just about living by your wits, being drunk, and being thought of as sexy. Being outside of straight society."*⁶⁵

De fet, s'emmirallava amb qui Dylan ho havia fet abans, igual que Hell va agafar el seu cognom de Rimbaud, l'altre ho faria de Thomas. Va ser, però un cop a Nova York que entrar en contacte amb l'escena local que es va començar a sentir allunyat per aquest tipus de poesia. De fet, reconeix que li feia vergonya i que va portar durant temps el seu amor per Dylan Thomas en secret.⁶⁶

*"When I got tired of that poetry it was because it came to seem like overblown mystification and drama, like fog machines at a rock concert, taking what was probably only a vague little idea or quasiinsight per poem and decorating and declaiming it, Robert Plant style."*⁶⁷

Al contrari que els poetes de Nova York acadèmics, al *Poetry Project* tenien un llenguatge directe i clar, on parlaven de la quotidianitat, Thomas tot i entroncar en la tradició "musical" poètica es prenia molt seriosament a si mateix. Ple de referències bíbliques (que podem trobar a Bob Dylan per exemple) i llenguatge molt dens, buscant un virtuosisme lingüístic.

And Death Shall Have No Dominion

Dylan Thomas

*And death shall have no dominion.
Dead men naked they shall be one
With the man in the wind and the west moon;
When their bones are picked clean and the clean bones gone,
They shall have stars at elbow and foot;
Though they go mad they shall be sane,
Though they sink through the sea they shall rise again;
Though lovers be lost love shall not;
And death shall have no dominion.*

⁶⁴ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 92.

⁶⁵ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. P 93.

⁶⁶ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 98.

⁶⁷ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. P 93.

CORPSE AND BEANS. OR WHAT IS POETRY?

Bill Knott

*I sit at my table and sometimes the question of poetry crosses
my mind*

For example

The man who one night ate a big plate of beans

Then got tired

Of everything and killed himself

Next day at the burial

Everyone said, What's that noise?

*Was it poetry?*⁶⁸

Aquí he posat el primer paràgraf d'un dels poemes, si no el que més conegut, de Dylan Thomas (1933) i l'altre, de Bill Knott, de la col·lecció *The Naomi Poems: Corpse and Beans* (1966), a qui Hell li va dedicar un article pòstum al seu blog.

Les diferències que hi veiem són enormes, ja no només amb la formalitat de cadascun d'ells, sinó la serietat amb la qual Thomas es pren la mort, mentre que a Knott li serveix de premissa per explicar un acudit que ni tan sols rima. És un text breu, al moll de l'os que no li fa por ser barroer perquè sap que està parlant d'una cosa més gran.

Mentre ell començava a agafar el gust per aquest tipus d'escriptura més directa, entenem com és que veia a Thomas com el Robert Plant de la poesia. Atractiu, refinat, misteriós, però reconeixia que amb una mica de cinisme es podia arribar molt més lluny fent menys piruetes, com podria fer per exemple Neil Young.

En poc més d'un any a la ciutat i ja dins dels cercles poètics d'ella, l'any 1968, Hell i el seu amic David Giannini (amb qui havia vingut des del seu poble) es posaven a començar la seva revista. Va succeir que, alhora, va trobar feina a Gotham Book Mart, una llibreria on el van posar a treballar d'arxiver en el seu catàleg de revistes de petita circulació, especialment revistes dels cinquanta i seixanta que havien estat publicades per autors de la primera generació de l'escola de Nova York.

I got assigned to help catalog the hundreds and hundreds of old literary magazines, many in complete runs, that filled a storage room on the second floor. I spent day after day alone up there, crouched at the bottom of the shelves, turning over in my hands such signifying artifacts as T. S. Eliot's august Criterion ("it must be said"); Harriet Monroe's Poetry when it was publishing Pound's circle in the teens and twenties ... ; Eugene and Mariajolas's Paris journal Transition [sic], where a lot of early modernists and surrealists appeared (champagne, frottage); Charles Henri Ford's View, where all the 1940s temporarily New York European Dadaists/surrealists like Breton and Man Ray and Max Ernst published (avid narcissism of bohemian style); Ashbery's and Koch's and Schuyler's and Mathews's Locus So/us (swoon of witty word chess); (..)

⁶⁸ Poema copiat per mi, te lleugeres diferències formals a com Knott el va publicar originalment.

(..) *My very favorite literary magazine ... - the greatest literary magazine of the twentieth century-was a clumsy, cheap, legal-sized, stapled mimeo, published on the Lower East Side, 1963-1967, called simply C, edited by Ted Berrigan. You could extrapolate everything worthwhile in the universe from its thirteen issues, and you'd have a great time, giggling.*⁶⁹

En aquest reconeixement del seu coetani veiem ja l'assentament de Hell amb el seu gust i, igual que abans esmentàvem com havia agafat referències literàries com a models estètics, per exemple amb els seus cabells, no sembla esbojarrat que el mateix podria haver fet amb aquest fanzín en si. La seva revista preferida és aquella que només es pren seriosament comunicar. En la producció d'aquesta, veu una coherència com la va veure en la biografia de Rimbaud. Aquesta coherència, aquesta "honestedat agressiva" l'empenyia a voler fer de la mateixa manera, i ja que es presentava com un llibre obert (per exemple adoptant com a cognom una obra del seu referent), per què no podia presentar-se com la seva publicació preferida? Canviaria les grapes per pins de seguretat, però poc més.

*There were really interesting things going on with underground writers, anti-academic poets like Ted Berrigan were writing these amazing things and there was this whole eruption of inspired activity that came with the discovery of how easy it was to produce mimeographed books. This was the original DIY ethic and a huge inspiration for me as a musician.*⁷⁰

d) Genesis: Grasp.

El primer número el va publicar l'any 1968, amb divuit anys. Contenia poemes seus (firmant com a Meyers), de David Gianni, Thomas Merton, George Wagner; William Leo Coakley, Richard Eberhart i Yuki Hartman; però potser el més interessant de tot és un petit manifest coescrit i firmat per Richard Meyers i Tom Miller (després Tom Verlaine): "*Of course, there is no art, only life. In the practical sense that nothing a living being can produce or imagine can transcend his being alive. But, art is entirely impractical, and transcendence is exactly what it attempts.*"⁷¹

Els veiem ja centrats en aquesta dialèctica Rimbaud-Burroughs on els joves escriptors intenten discernir si la transcendència existeix i quin és el seu paper. Semblen coincidir que com a meta inassolible, la transcendència ja fa la seva feina.

Tot i això, Hell ens reconeix que excepte els últims números (en va editar sis) no van aconseguir generar una cosa cohesiva amb la qual sentir-se còmode. Pel número tres l'estètica ja començava a ser més unitària. De fet, per aquell número van fer servir un dibuix fet per Claes Oldenburg (*Men and Woman Talking* (1960)), aquí també s'inclouria la traducció de *Le Gouffre*, el poema de Baudelaire i Richard faria servir el seu primer pseudònim: Ernest Stomach per fer una crítica a un poema de Saroyan.

⁶⁹ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 97 - 98.

⁷⁰ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p. 92.

⁷¹ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. P 98 - 99.

A l'últim número (que de fet eren el número cinc i sis junts) Hell va firmar sota el nom de Theresa Stern, essent aquest el nom empleat per ell i Tom Verlaine a l'hora d'escriure junts. Van anar més lluny, incloent-hi una imatge d'ella a la portada, on aquesta era un tríptic de cares: Rimbaud, Artaud i Stern.

Stern era una combinació dels rostres de Verlaine i Hell maquillats, que ens pot retreure a Rose Selavy (l'alter ego feminitzat de Marcel Duchamp). Richard també va publicar coses sota el seu nom de naixement i d'Ernest Stomach.

Here's an old revelation of Ernie Stomach's for a snack

*soap opera
so a pop era*



Figura A.⁷²

After that he spent-in fact occasionally still spends-days looking for the key phrase that could prophesize various looks in the next few years. He's convinced that words given the proper care could/ can do absolutely anything from permanently alter one's consciousness-throw you into fits of ecstasy-to accurately and precisely predict a specific future. I'm sure you're onto these things-like your friends' description of you as an anarchist I mean alchemist, depends on how you look at it.⁷³

És curiós com el pseudònim de Stomach l'emprava només per a textos on se centrava en la importància del llenguatge. Theresa Stern, en canvi, va tenir prou més vida. Per exemple, Marry Harron, que escrivia a la revista *Punk* (i més tard acabaria dirigint *American Psycho* o *I shot Andy Warhol*) li va fer una entrevista. Ella ja sabia que darrere d'ella estaven Hell i Verlaine, així que va redactar les preguntes i aquests les hi van respondre per carta.

Després de la publicació de l'últim número que veuria la revista estava cansat que no arribés el missatge i que la revista no creixés més. Va ser aleshores quan va decidir que volia obrir una editorial *Dot Books*.

To me "Genesis: Grasp" is like the archetypal, back-turned, weepy, self-defeating, poor but noble little literary magazine. Who cares? Publishing a mag like that is like writing off the world. It's like committing suicide. It says oh I'm beautiful but it's no use, goodbye goodbye! It's not tough enough. I don't know ... it aint all that bad-but it's nothing compared to what can be done. It's like the poets give up before they start in terms of making a dent in people's consciousness. Whereas the Beatles for instance changed the world-made people happy and shook em up. I think poets can do the same thing. That's where Dot Books is going to be aimed. It'll be a series of paperbacks in the format of mass market drugs tore ups. Same size, flashy glossy covers-blurbs, exclamation points, code numbers, pulpy paper inside-everything as closely as I can approximate it with incredibly less money than Dell, or Fawcett or

⁷² Figura A: Portada de *Genesis: Grasp* 5%. Dalt a l'esquerra Rimbaud, a la dreta Artaud i a baix Theresa Stern.

⁷³ Fragment de *Genesis: Grasp* 1:3. Extret de: Hell, R. Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 113.

Bantam. But the first one is being printed now and it really makes it-hottest looking book since The Godfather with poems in it like these two (on facing pages)

*hands up
your skirt*

*thighs
on my neck*

*warm wet
pants*

*I suck
the clit*

*by Andrew Wylie. So that's what I'm up to.*⁷⁴

Aquesta va ser l'última aproximació de Hell dins el món editorial abans de decidir fer-se músic a temps complet. De fet, mai arribaria a publicar aquest poemari d'Andrew Wylie. Igualment, tenia ja diferents publicacions aparaulades que volia portar a terme. Sabem com a mínim que volia autopublicar-se a ell mateix i dos llibres de poesia de Tom Verlaine i Patti Smith.⁷⁵

El que em sembla més interessant i fins i tot premonitori és l'apunt que fa sobre els Beatles. Ens diu que vol que aquesta editorial faci amb la poesia el que van fer els de Liverpool amb la música pop, però sembla que es respon a si mateix deixant aquest món pel de la música. En comptes d'escriure poemes escriurà cançons, amb tot el seu bagatge poètic i la voluntat de "*change the world-made people happy and shook em up*" desembocarà en el projecte musical amb Tom Verlaine: els Neon Boys (posteriorment Television).

⁷⁴ Carta de Hell a Charlie Plymell. Extret de: Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 111 - 112.

⁷⁵ Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*. Columbia Press University, Nova York, 2017. p 112.

CONCLUSIONS.

En aquest treball he demostrat com Richard Hell és un puntal essencial per entendre el que és el punk i que aquest neix als Estats Units. No només això, sinó també evidenciar que a través de la seva figura s'exporta al Regne Unit, en concret als Sex Pistols per mà de Malcolm McLaren, que alhora són els responsables de l'explosió del punk com a fenomen global (i en conseqüència, el seu model principal).

Usar a Richard Hell com a epicentre del treball em permet parlar de tota la càrrega i referents poètics que porta a les seves espatlles i evidenciar que si sovint ens deixem de parlar d'ell a la historiografia musical encara hem sigut més propensos a no posar a l'epicentre la literatura.

La modernitat no entra a la música fins després de la Segona Guerra Mundial, i en termes lletrístics no ho fa fins que no apareixen els Beatles o Bob Dylan agafa la guitarra elèctrica. Qui en collirà els fruits, com a moviment, seran els punks.

He fet una genealogia de poetes americans, on rastrejo des de Walt Whitman fins a Anne Waldman, però recordant que a excepció del primer tots prenen com a referents als simbolistes francesos.

He decidit centrar-me a assenyalar aquesta tradició sense entrar en detall en certs aspectes, com per exemple el pes que tenen aquests en els Dadaïstes, sinó un cop fonamentada aquesta estela poder filar més prim en autors que van tenir molta vigència en l'escena local (West End Village de Nova York) i que van ser influència directa dels punks.

Això ho sabem per la convivència intergeneracional entre els poetes de la Segona Generació de Nova York amb els de la primera o també amb escriptors de la Generació Beat. Un dels esforços del treball ha sigut demostrar que tots els autors dels quals parlo tenen els mateixos referents literaris, alhora que fruit del seu context i generació dialoguen amb diferents llenguatges artístics.

Una cosa que m'ha sobtat ha sigut poder fer un emmirallament amb el camp de les arts plàstiques, ja que sí que assumia una dialèctica entre el jazz de la Generació Beat i el rock and roll de la Segona Generació de Nova York (i la gent de la seva edat, com ara Richard Hell o Patti Smith). Així traçant un diàleg entre l'herència dels simbolistes francesos i els dadaïstes amb la performativitat i els expressionistes abstractes, que buscaven coses similars al que estava passant als anys cinquanta amb la poesia. De la mateixa manera, quan aquest corrent anés morint i deixés pas al minimalisme i l'art Pop, els elements performatius que plantejava el primer ja havien sedimentat i el gust estètic tendiria cap a aquesta expressió segona, senzilla i desvinculada del virtuosisme.

És evidenciable amb el canvi de gust de Richard Hell, on aquest començava interessat per autors molt visceral, molt poc continguts, des de Rimbaud a Dylan Thomas i cada vegada se sentirà més proper a poetes com Aram Saroyan i el seu poema d'un sol mot "Blod". El publicaria a una revista i no hi hauria res més escrit a la pàgina. En aquest poema hi ha la síntesi de l'experimentació poètica amb el so, la visualitat i la lectura oberta. Saroyan fa amb un mot el que faria Mallarmé en una pàgina.

El podríem emmarcar en aquesta tradició dels poetes francesos posant-lo a la cua del que deia Isou:

Baudelaire destruyó la anécdota en favor de la forma poética; Verlaine destruyó la forma poética en favor del verso puro; Rimbaud destruyó el verso en favor de la palabra; Mallarme perfeccionó la palabra y la volvió hacia el sonido, y a continuación, aventurandose despreocupadamente más allá de la mecánica de la invención, Tristan Tzara había destruido la palabra en favor del vacío: <<Dadá -rezaba el lema de Tzara- no significaba nada>>.⁷⁶

Així doncs, si Richard Hell sentia una forta atracció per aquest buit, com es podia sentir tan interpel·lat per una cosa que no significava absolutament res? S'albiren possibles lectures, però l'interessant és que cap d'aquestes es pot donar per vertadera.

Hell llegiria el seu cercle com la generació del buit: el *blank* que Burroughs explorava, aquest buit com a espai d'omissió i potència, i que ressona en el seu himne punk *Blank Generation*; una cançó que parodia *Beat Generation*, peça jazzística de Bob McFadden que se'n reia dels qui en parlaven.

Per a ell el concepte generació era molt important, ho veiem quan referencia els cabells dels Beatles parlant del seu propi; ens diu que aquests van adoptar els cabells que tenia la seva generació quan eren infants, mentre que Hell adopta el de l'infant dels *400 coups*. Es reconeix en aquest buit i en la recerca de la llibertat lliure que Truffaut encapsula en el símbol del mar. Hell ho encapsula en el buit *per se* i en la infructífera cerca de quelcom diferent.

Quan Hell ens diu que l'art és la recerca d'allò que transcendeixi, veu que el més lluny que podem (o hem pogut arribar) és trobar allò que poetitzi. Això ho fa deixant-nos un rastre d'engrunes on tot el que l'envolta és poetitzat i ve de la poesia; des dels seus cabells al seu so o a la seva actitud.

Tot això es pot traçar als seus orígens artístics amb el fanzín que coedita. En aquestes revistes mimeografiades insereix textos propis i d'autors del moment que li agraden alhora que hi ha traduccions d'altres que considera referents pel que escriu ell i la resta de publicats. Aquestes revistes són fetes a mà, enquadernades de forma honesta; és aquí la clau per entendre a Hell: ell s'entén com una revista, obert de bat a bat per poder-se expressar i poetitzar els seus pensaments de forma combativa, aleshores mostra tots els seus referents i d'aquí agafarà l'estètica. Presentar-se segons l'estètica *DIY*, com Baudelaire ens parlava de l'home modern, fet a si mateix, o com Úrsula K. Le Guin ens parla de l'heroi, que és una ampolla buida que s'emplena de conceptes.⁷⁷

Hell es veurà a si mateix com una ampolla emplenada de poesia, una poesia que porta tota una vida, tota una personalitat curant. Aquest heroi projectarà tots aquests conceptes en tota acció que faci, performarà el mateix en la seva música i els seus escrits, la cosa és tenir clar els referents i presentar el seu discurs amb el menor nombre de contradiccions possible.

⁷⁶ Marcus, G. *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, Barcelona, 1993. p 266 - 267.

⁷⁷ Le Guin, U. *La teoría de la bolsa de la ficción*. RARA AVIS Editorial, 2022. p. 40.

Així doncs, la clau d'aquest treball és assenyalar les tradicions de les quals participa i verbalitzar amb quins gestos ell fa palès aquestes tot, integrant-lo en el seu context. Em centro només a parlar de la seva arribada a Nova York fins a la seva transició cap a la música, ja que en aquest període és on veiem la consolidació del seu gust i sensibilitat; un cop reconeixem això, analitzar la seva obra literària i musical es facilita, poder entrar en profunditat en ella mai va ser el meu objectiu, sinó simplement aixecar el dit i donar les gràcies.

Considero que gran part d'aquest treball és, senzillament, això: assenyalar i donar les gràcies a Richard Meyers, qui va dedicar tota la seva trajectòria a fer exactament això. En el procés, espero haver apuntat cap a algunes grutes delicioses que he pogut explorar en major o menor mesura. Alhora, confio haver-ne transitat d'altres, potser menys explorades, però que poden obrir nous camins. Tot plegat, des d'un prisma obert que advoca pel diàleg, i que no busca ser difícil de seguir, sinó impossible d'obviar un cop s'hi ha entrat.

OBJECTIUS DE DESENVOLUPAMENT SOSTENIBLE.

Aquest treball contribueix a la consecució dels Objectius de Desenvolupament Sostenible, en concret amb l'educació de qualitat, les ciutats i comunitats sostenibles i la pau, justícia i institucions sòlides. Primerament, ampliant el coneixement amb una mirada historiogràfica crítica sobre un fenomen cultural tan complex com el punk, contribueix a la democratització dels coneixements en l'àmbit de la història de l'art, la literatura i la música, i redunden en una millora de la formació acadèmica i cultural dels futurs professionals. En segon lloc, l'anàlisi de la formació i l'impacte del moviment punk en el context de les ciutats, especialment a Nova York, permet entendre com les expressions artístiques i contraculturals influeixen en la dinàmica urbana, la configuració social i la diversitat cultural, aportant a la comprensió de la riquesa i la complexitat de les comunitats urbanes. En tercer lloc, l'estudi de la cultura punk com a manifestació de dissidència i llibertat d'expressió, la seva crítica a les normes establertes i la seva influència en la configuració de noves narratives i sensibilitats, fomenta la reflexió sobre la importància de la veu individual i col·lectiva en la construcció d'una societat més oberta i justa.

BIBLIOGRAFIA.

Bagdol, A. *Why He's Like a Painter: An Exploration of Frank O'Hara's Search for Alternative to the Neo-Symbolist Mode of Poetry.* University of Michigan, Michigan, 2010.

Bangs, L. *Psychotic Reactions and Carburetor Dung.* Anchor Books, Nova York, 2003.

Baudelaire, C. *El pintor de la vida moderna.* Penguin Random House, Barcelona, 2016.

Bockris, V. *Transformer: The Complete Lou Reed Story.* Harper, London, 2014.

Finney, R. *A Blank Generation: Richard Hell and American Punk Rock,* University of Notre Dame, Indiana, 2012.

Gecy, A. Karminas, V. *Critical Fashion Practice. From Westwood to Van Beirendonck.* Bloomsbury, London, 2017.

Hell, R. *Notes on Junk/Rock; The Richard Hell Papers.* NYU Fales Library, Nova York, 2003.

Kane, D. *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City.* Columbia Press University, Nova York, 2017.

Lautréamont. *Los Cantos de Maldoror.* Trad. Gómez de la Serna, J., Editorial Labor, Barcelona, 2a edició, 1974.

Le Guin, U. *La teoría de la bolsa de la ficción.* RARA AVIS Editorial, Espanya (no especifiquen on s'ha imprès), 2022.

McCain, G; McNeil, L. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk.* Grove Press, Nova York, 1996.

Nyman, M. *Música Experimental. De John Cage en endavant.* DOCUMENTA UNIVERSITARIA, Girona, 2006.

WEBGRAFIA

Bertholf, R. J., i Butterick, G. F. *Frank O'Hara*. Poetry Foundation.

<https://www.poetryfoundation.org/poets/frank-ohara>

Champion, M. *Insane Podium: A Short History*. THE POETRY PROJECT. Poetry Project.

<https://www.2009-2019.poetryproject.org/about/history/>

Fair, J. "Paintings, Fannies and the Art of Pop." *Independent*, 2002.

<https://www.independent.co.uk/incoming/paintings-fannies-and-the-art-of-pop-9156348.html>

Hell, Richard. *My Punk Beginnings & Are Rock Lyrics Poetry? Notes for a talk*. Richard Hell Web.

<https://www.richardhell.com/punkpoetry.html>

McLeod, Kembrew. *The Downtown Pop Underground*. Chapter 33.

<https://dsps.lib.uiowa.edu/downtownpopunderground>

O'Hara, Frank. *Personism*. 1959.

Disponible a: <https://genius.com/2446107/Frank-ohara-personism-a-manifesto>

Olson, Charles. *Projective Verse*. Poetry Foundation, 1950.

<https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse>

Rimbaud, Arthur. *Cartes del Vident*. 1871.

Disponible a: https://wiki.ead.pucv.cl/Carta_del_Vidente

Smith, Patti. "Escapees from Heaven." *Soho Weekly News*, 27 juny 1974.

<https://www.tumblr.com/seanhowe/97409257377/patti-smith-reviews-television-at-cbgb-1974>