

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA. GRADO EN HISTORIA DEL ARTE.

*Lenguajes artísticos y  
vanguardias en la No  
Wave*

---

Trabajo Fin de Grado

**Adriana García Benítez**

**23/09/2014**

Tutor del trabajo: Dr. Pompeyo Pérez Díaz.

## ÍNDICE

1. Metodología y objetivos.	Pág. 3
2. Introducción a la <i>No Wave</i> .	Pág. 5
a. Influencias de la <i>No Wave</i> .	
b. <i>New Wave</i> y <i>No Wave</i> .	
c. Donde se produce el encuentro: The Mudd Club.	
d. Fanzines.	
3. La música de la <i>No Wave</i> .	Pág. 19
4. El cine y los directores ( <i>filmmakers</i> ) de la <i>No Wave</i> :	Pág. 24
a. Vivienne Dick.	
b. Beth B	
c. Susan Seidelman.	
d. Jim Jarmusch.	
e. Paul Auster.	
5. No solo pintura:	Pág. 35
a. Jean Michael Basquiat.	
b. Robert Longo.	
6. Conclusiones.	Pág. 40
7. Bibliografía.	Pág. 44

## METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.

Con el presente trabajo se pretende realizar una inmersión a las manifestaciones artísticas que se dan en el entorno *No Wave* de Nueva York entre los años 70 y 80. El objetivo principal es estudiar las relaciones que existen entre las figuras más relevantes tanto en artes plásticas como en música y cine. El título “Lenguajes artísticos y vanguardias” responde a una intención de establecer las colaboraciones y cruces entre las artes, ya que al tratarse de un movimiento heterogéneo, se puede y se busca estudiar diferentes artistas y objetos artísticos. Este aspecto, a nivel personal, es otro de los que nos convencieron para abordar este tema, ya que nos permite indagar en varias manifestaciones en lugar de centrarnos en una única expresión, así como en los artistas clave del momento y como encajan todos los elementos en un lugar y momento determinados. En definitiva, se tratará de señalar esas relaciones partiendo de la música para conseguir aportar una visión en conjunto de la *No Wave*.

La metodología empleada sigue los requerimientos del trabajo: se basa en una revisión bibliográfica de libros tanto físicos como electrónicos, además del visionado de documentales, películas y por supuesto, la escucha de los discos más relevantes de los grupos de música de los que hablaremos posteriormente. Cabe decir en este momento, que la *No Wave* no es de las corrientes más conocidas del *Post-punk*, por lo que no hay mucha información en español acerca de ella; por ende, mucha de la bibliografía y/o fuentes empleadas se encuentran en inglés, inclusive los documentales.

Los objetivos del trabajo son por un lado ahondar en la música popular urbana que se desarrolla en Nueva York entre los años 70 y 80, en concreto de la *No Wave*, de dónde viene y cómo se define; por otro lado, estudiar la importancia que tienen los clubes nocturnos y salas de conciertos como centros de confluencia de artistas y como no solo tienen una función de grabación e interpretación en vivo de la música, si no cómo también se utilizan como salas de exposición. Por último, se procederá a analizar algunas personalidades del ámbito del cine, la pintura y la escultura, no desde su propio campo, si no de las influencias y aportaciones que reciben y dan de la *No Wave*.

El trabajo comienza con esta explicación de la metodología y los objetivos para ya adentrarse en una introducción al tema en cuestión. Se explicarán y desarrollarán algunas ideas y conceptos que son la base o quizás la herencia de esta ola además de espacios y contextos en los que nace y se desarrolla. Posteriormente, encontraremos los apartados de la música con las bandas más importantes, las figuras de Jim Jarmusch o Beth B en el campo del cine y de Roberto Longo y de Jean Michel Basquiat por las artes plásticas. Para finalizar el presente trabajo expondremos las conclusiones extraídas del mismo.

## INTRODUCCIÓN A LA NO WAVE

*Nueva York hace que hasta un rico se sienta insignificante. Nueva York es frío, reluciente, maligno. Los edificios dominan. Hay una especie de frenesí atómico en la actividad que se produce; cuanto más furioso el ritmo, más empequeñecido el espíritu*

Henry Miller.

La *No Wave* se puede considerar la segunda de las olas, es decir, de los movimientos artísticos-culturales derivados del *post-punk* que se dan en el *East Village*, barrio de la ciudad de Nueva York, a finales de los años 70 y principios de los 80 del pasado siglo. La traducción del nombre es literalmente “no ola”, ya que los artistas inmersos en ella pretendían desmarcarse, diferenciarse y tenían una actitud contraria a la *New Wave* (“nueva ola”), primera ola. Se trata de un fenómeno de difícil definición, ya que no podemos hablar de un género o subgénero musical por sí mismo, debido a que los grupos incorporan distintas influencias del jazz, del blues o del *punk* rock, pero tienen en común el carácter experimental y la vanguardia. La performance era un aspecto muy importante de las actuaciones. No hay homogeneidad ni unos postulados estéticos comunes, si no que compartían una actitud hacia la vida y el arte muy parecida; nos encontraremos ante un panorama en el que confluyen músicos, pintores, cineastas y los propios fans que acudían a los conciertos. Además, uno de los aspectos que caracterizan esta ola es precisamente las relaciones que se establecen entre artistas de diversos campos del arte y el encuentro de estos mismos en espacios concretos. La propia Lydia Lunch<sup>1</sup> dijo en una entrevista para la revista digital *20minutos* que: “me considero parte de la *No Wave* porque está más allá de los géneros y las definiciones.”

*Operating out of the bohemia of the East Village, the bands –the Talking Heads, Television, Devo, the B-52s, even the Ramones- took on a distinctly postmodern art posture, displaying irony, pastiche, eclecticism, and*

---

<sup>1</sup> Lydia Anne Koch, más conocida como Lydia Lunch, nació en Rochester (Nueva York) en 1959, es una de las grandes figuras de la *No Wave* tanto en solitario como con su grupo Teenage Jesus and the Jerks. (Ver apartado de La Música de la *No Wave*).

*fascination with the kitsch and garish mass culture of the past. Rock musicians played in art venues and artists performed or displayed their wares in rock venues. Visual artists formed rock bands, while rock artists exhibited in art shows and did poetry readings. Punk and New Wave were followed by punk and New Wave art. These symmetrical crossing peaked at the Mudd Club, a nightclub that combined punk/New Wave music with 'art after midnight'.<sup>2</sup>*

Con esta cita podemos ver varios elementos interesantes para comprender el mundo de la *No Wave*, que es otra corriente derivada del *post-punk* y además, podemos apreciar una constante puesto que dicha interrelación entre artistas y campos artísticos venía ya produciéndose de los primeros años de los 70; es más, seguirán desarrollándose y teniendo lugar en los años siguientes. Por supuesto, esas relaciones no son nuevas, si no que desde primeros de siglo ya había una tendencia de los artistas a encontrarse en los mismos lugares, por ejemplo los cafés de tertulias.

*Of course, recurrently in this century, many literary figures and visual artists have expressed an attraction to jazz, cabaret, and other popular musics. But this was usually a matter more of private consumer interest, public slumming, or momentary alliances than of aesthetic identification. Cocteau and Picasso may have made a public scene of liking jazz, but ultimately their aesthetic identification and collaborative efforts were with Stravinsky and Satie, whereas the primary aesthetic identification for young artists of the 1970s –Basquiat, Longo, Jarmusch- was with punk and New Wave, and only secondarily with the highbrow minimalism of Philip Glass, Terry Riley, and Steve Reich. And in this new identity of aesthetic perspectives, it is New York art world that proved more parasitic.<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant-garde*. Chicago, 2002. Ed. University of Chicago Press. P. 7. ISBN: 0-226-28735-1.

“Operando fuera de la bohemia del East Village, las bandas – los Talking Heads, Television, Devo, los B-52s, incluso los Ramones- asumieron una postura distinta ante el arte posmoderno, demostrando ironía, parodia, eclecticismo, y fascinación con lo kitsch y lo llamativo de la cultura de masas del pasado. Los músicos de rock tocaban en centros artísticos y los artistas realizaban performances y exposiciones de sus artículos en centros de rock. Los artistas visuales formaban bandas de rock, mientras que los rockeros exhibieron en exposiciones de arte y realizaron recitales de poesía. El *punk* y la *New Wave* fueron seguidas por el arte *punk* y *New Wave*. Ese cruce simétrico llegó a la cima en The Mudd Club, un club nocturno que combinaba la música *punk/New Wave* con el ‘arte después de media noche’.”

<sup>3</sup> Id. p.8.

Aún con todo, existe una diferencia sustancial entre los artistas de principios de siglo y los artistas de las décadas de los 70 y 80. Veremos que la música popular urbana marcará e influenciará a dichos artistas, ya que el rock experimentará una diversificación en su público, tanto los jóvenes como las élites culturales serán oyentes de este género. Por tanto, se produce un acercamiento entre la baja y la alta cultura. Los artistas plásticos o visuales, los cineastas, etc., estarán inmersos en los ambientes *underground*, vivirán y colaborarán entre ellos. Es en ese momento cuando se produce un avance: *The next innovative step was taken by the New York New Wave in rock music, which expanded the field of high/low interactions to institutional settings (the Mudd Club) and subcultural formations (the art-punk bohémias of the East Village).*

La *No Wave* fue un gesto *ruidoso* o si se prefiere un impulso extremo, una especie de espasmo cultural que terminó por agotarse a sí mismo. Rebelde hasta el final, rechazó y se volvió contra toda norma y todo aquello que les inspiró a crear arte. Era fiesta y excesos, pero más allá de eso, hay que entender que se establecían vínculos de amistad, los artistas compartían su energía vital y hacían de todo ello una celebración. Querían vivir al máximo cada segundo. Era un estado de ánimo en ese momento y lugar. En palabras de Ann Magnuson: *This was not that Bright Lights, Big City version of New York in the eighties, stockbrokers running around doing cocaine and chasing models. This was about people who had to leave where they came from originally to come to New York, or die. Who had to create art, or die.*<sup>4</sup>

---

“Por supuesto, recurrentemente en este siglo, muchos literatos y artistas visuales han expresado una atracción por el jazz, el cabaret y otras músicas populares. Pero esto fue normalmente una cuestión de interés del consumidor privado, barriobajeo alianzas momentáneas más que una identificación estética. Cocteau y Picasso puede que hayan mostrado en público su gusto por el jazz, pero finalmente su identificación estética y sus esfuerzos colaborativos estuvieron con Stravinsky y con Satie, mientras que la primera identificación estética para los jóvenes artistas de los años 70 –Basquiat Longo, Jarmusch– estuvo con el *punk* y la *New Wave*, y solo secundariamente con el intelectual minimalismo de Philip Glass, Terry Riley, y Steve Reich. Y en esta nueva identidad de las perspectivas estéticas, es el mundo del arte de Nueva York el que ha resultado más parasitario”

<sup>4</sup>Op. cit. REYNOLDS, p.879.

“Esto no era una versión de Bright Lights, Big City de Nueva York en los ochenta, de corredores de bolsa corriendo de un lado a otro haciendo cocaína y persiguiendo modelos. Se trataba de personas que tuvieron que dejar su lugar de origen para venir a Nueva York, o morir. Que tenían que crear arte, o morir.”

## INFLUENCIAS DE LA NO WAVE.

Una vez que hemos realizado una aproximación a la *No Wave*, hablaremos de sus influencias, del capital cultural que le precede y del que proviene. Primeramente, debemos saber que se trata de otra de las propuestas nacidas en el seno del movimiento *punk* que se venía desarrollando desde principios de los 70 y existen diversas características que ambos comparten. Tanto el *punk* como la *No Wave* son pura acción, no teorizan reflexivamente sobre la vida o el arte y las personas que transitaban en uno, en otro u ambos, eran bohemios o querían serlo. Comparten lo que podríamos considerar un realismo callejero, había una tendencia en esos años a realizar por uno mismo aquello que se quisiera hacer, desde su propia ropa hasta la música, y todo ello conformaba el mundo artístico *underground* del *East Village* y el *Lower East Side*. Duchamp, pasado por el filtro del grupo Fluxus, era una figura importante para la *No Wave*. La importancia del *punk rock* es resultado de varios aspectos. En primer lugar, siendo de lo más evidente, por la ruptura musical que supuso gracias a su radical sobriedad dentro de la progresiva alienación del mundo del rock en unas estructuras en su mayor parte obsoletas y profesando un culto al virtuosismo grandilocuente de escaso mérito, la pseudoprovocación programada o algunos pretenciosos experimentos de hibridación con recursos en teoría adaptados de la música de canon clásico (como ejemplo de ello tenemos tanto en el *hard rock* y el *heavy metal* respectivamente, así como en las diversas corrientes del rock sinfónico y el rock progresivo). En segundo lugar debido a la manera en la que modificó el discurso dominante en la difusión de esta música, ya que presentó un modelo más asequible para el público en cuanto a los medios necesarios para su creación, su ejecución y su materialización en escena. Los medios cumplieron también con su función.

El rock literario se caracteriza por la importancia que dan al lenguaje y lo poético o prosaico de las letras de las canciones. Grandes obras literarias y poéticas inspiraban también las propias composiciones. Muchos músicos de la escena *punk* escribían poesía con frecuencia, participaban en recitales y sus composiciones musicales estaban profundamente poetizadas. Ejemplos de ello son Lou Reed o Patti Smith, a la cual la obra *Iluminaciones* de Rimbaud la marcó profundamente, o el propio Reed, que incluso cantaba muchas de sus canciones como si las estuviera recitando. Estos dos últimos figuras fundamentales de la escena *punk* e inspiraron a muchas de las bandas de esta ola. Patti Smith, madrina del *punk*, causó un gran impacto en Lydia Lunch. En gran medida, los derivados del *punk*, terminaron por resultar mucho más sofisticados, musicalmente hablando, que propio estilo del que provienen, algo que afecta también al tratamiento

del texto en sus canciones. Para los casi siempre grises poetas del *post-punk* de finales de los setenta y principios de los ochenta puede que el futuro no existiera, o que estuviera determinado por el propio pasado, pero el oscuro presente (recordemos la época de crisis económica de esos años) les generaba una altísima angustia vital innegable que se traducían en el arte y en la propia vida de los propios artistas.

El art rock, más conocido como rock progresivo (el término rock sinfónico solo se emplea en España pero ha caído en desuso), pretendía derribar las barreras entre las artes escénicas y la música incorporando elementos de aquellas en esta. Comienzan la manipulación de los escenarios para potenciar el impacto musical, el disfraz y la teatralidad. Si bien no encontraremos espectáculos como los de Pink Floyd o Roxy Music (integrados dentro del *glam rock*), la *No Wave* toma esa idea de la teatralidad traducida como performances. Todas esas ideas y todos esos artistas traspasando límites y nutriéndose mutuamente, conformaron todo un capital cultural importantísimo gracias a la alianza tan profunda que se estableció entre el rock y el arte. En este aspecto las figuras de Warhol y Lou Reed resultan fundamentales. El creador de la Factory produjo discos de The Velvet. Combinando el cine, la música y el arte surgen de dicha manera las presentaciones multimedia del grupo. Resulta reseñable el primer disco de la banda: *The Velvet Underground*, cuya portada diseñada por el propio Warhol muestra un plátano sobre un fondo blanco, es una de las más influyentes de la historia de la música junto a la portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles.

*By the late 1970s New York's New Wave rock subculture had sufficient cultural capital to dictate conditions of engagement with the art world. Thus emerged the fashionable nightclubs merging punk and disco with paintings and performance art, such the Mudd Club, which thought reminiscent of the Montmartrian cabarets, were securely lodged on pop music's cultural turf and defined in its terms. Perhaps more impressive was the power of the punk/New Wave bohemia to set the terms for all bohemian practice in New York and other cultural centers. It was in fact the only bohemia in town, joined en masse by both artists and rock fans—a remarkable reversal from*

*the early pop bohemia, such as the hipster bohemia, which only gained credibility when appropriated selectively by a later avant-garde.*<sup>5</sup>

El minimalismo, proveniente de las artes plásticas, se incorporó a la música desde la década de los sesenta. Para al inicio de los setenta, esta etiqueta se aplicaba a la música elemental y reduccionista, con patrones repetitivos de una misma idea musical que va variando de manera imperceptible de músicos como Philip Glass. La escena del CBGB incorpora también esos elementos de la música minimalista, formando parte de muchos de los grupos de la escena *underground* tanto de la *New Wave*, como por ejemplo The Ramones (definiendo su estilo como “minimalismo de gran energía”), y la *No Wave*, de tal manera que escuchamos canciones que incorporan pocos elementos.

En cuanto a sonoridad, es inevitable hablar del *noise*. El futurista Luigi Russolo fue el pionero del ruidismo. En su manifiesto *El arte de los ruidos* explica que en la evolución de la música el ruido cobra importancia con el desarrollo de las máquinas y que había que romper con los sonidos puros en pro de los sonidos-ruidos. Establece también que cada ruido tiene un tono, que incluso tiene un acorde predominante en el conjunto de las vibraciones irregulares. Por otro lado, el arte de los ruidos debe ir más allá de la reproducción imitativa. Incluso, Russolo llega a establecer seis familias de ruidos para las interpretaciones de las orquestas futuristas. Los dadaístas recogen esta nueva visión de la música. Más adelante en el tiempo, el grupo Fluxus y John Cage incorporan también el ruidismo a sus actividades artísticas como las performances o los happenings. El ruidismo en su enfrentamiento con la melodía apuesta por una transformación no solo musical si no social y política. La música experimental de John Cage tendrá una gran importancia en para la escena *underground* de estos años. Desde los años treinta y cuarenta, habiendo trabajado con Schoenberg, Cage buscaba nuevos

---

<sup>5</sup> Id. P. 21.

“para finales de los 70 la subcultura de la *New Wave* de Nueva York tenía suficiente capital cultural para dictar las condiciones de contratación con el mundo del arte. Así surgieron las discotecas de moda mezclando el *punk* y el disco con pinturas y el arte de performance, tales como The Mudd Club, que recordaba a los cabarets de Montmartre, estuvieron firmemente alojados en el territorio cultural de la música pop y definido en sus términos. Quizás fue más impresionante el poder de la bohemia *punk* y *New Wave* para ... los términos para toda la bohemia en la ciudad, unidos en masa tanto por artistas como por fans del rock—una remarcable giro desde las bohemias pop tempranas, como la bohemia hipster, la cual solo ganó credibilidad cuando la postmodernidad se apropió selectivamente más tarde.”

caminos que seguir en la música. Propuso un nuevo contexto radical para el sonido. El sonido y el silencio tienen únicamente en común la duración, con lo cual la correcta estructura sería aquella que se basa precisamente en la duración, ya que puede englobar ambos aspectos. Este compositor exponía que el ruido, que está por todas partes, cuando se escucha en lugar de ignorarlo es fascinante, ya sean ruidos ambientales urbanos o atmosféricos. Los compositores que componían música mediante esta opción pretendían utilizar el ruido como instrumentos musicales per sé en lugar de como meros efectos sonoros. A partir de los años 70, se empieza a incorporar el ruido como táctica musical con emoción propia en los distintos géneros musicales. En la escena *punk* es muy evidente incluyendo las posibilidades de los sintetizadores y otros elementos electrónicos. Lou Reed con The Velvet *Underground* incorporó el ruidismo en sus canciones, como por ejemplo en el álbum *White Light/White Heat* (1968) y eso influyó a la música inmediatamente posterior. La *No Wave* hace del *noise* una parte fundamental de su música.

El Situacionismo aparece como una corriente intelectual implicada en el *Mayo francés*. El grupo de los situacionistas, organizado en un primer momento como la Internacional Letrista (1952) y posteriormente refundado bajo la denominación de Internacional Situacionista (IS, 1957) durante la celebración en la ciudad italiana de Cosio d'Arroscia de un congreso de artistas europeos de vanguardia, alcanzó una gran fama cuando algunos de los postulados de sus críticas fueron utilizadas como eslóganes poéticos y pintadas con spray en las paredes de París<sup>6</sup>, tras lo cual el grupo, de alguna manera, desapareció como tal separándose en diversas corrientes que se debilitaron progresivamente. Obsesionados con el concepto de la *subjetividad radical*, los situacionistas volvieron su mirada con frecuencia hacia el Dadaísmo y el Surrealismo, los primeros escritos de Karl Marx y la poética extremista e incontrolada de Saint-Just y de varios herejes medievales. Con el Dadaísmo en particular comparten sus cuatro direcciones fundamentales: la subjetividad radical, el grupo como elemento de acción, el escándalo y la revolución social. El movimiento asumió desde su inicio una actitud elitista y excluyente en su radicalidad revolucionaria (muy influenciado por Guy Debord, una de sus figuras más conocidas tanto por sus escritos como por sus películas

---

<sup>6</sup> Los situacionistas editaron una revista de doce números, pero estos son más leídos ahora que en aquel momento, con lo cual no debemos sobrevalorar su posible impacto más allá de los graffitis callejeros.

experimentales), al tiempo que albergaba posturas contradictorias en lo que al fenómeno de la creación artística se refiere. Por un lado, se proponía la *superación del arte* ya que inmoviliza y cosifica determinadas experiencias vitales y se opone a la verdadera comunicación vital entre los individuos, y por el otro, defendían que el arte es la única manifestación positiva de creatividad en el seno de la sociedad, pese a que su “espiritualismo” puede convertirlo en una forma de alienación. El fenómeno *punk* tuvo en sus orígenes relación con el Situacionismo gracias a su vertiente británica a través del colectivo *King Mob*.<sup>7</sup> Malcolm McLaren<sup>8</sup> utilizó conceptos de André Frankin en sus proclamas del punk rock, lo cual hace evidente el impacto que tuvieron las ideas situacionistas en la música popular urbana de los setenta tanto en Reino Unido como en Estados Unidos. Este momento debemos precisar las relaciones entre el Situacionismo y John Cage además de sus discípulos. Sin bien es cierto que los situacionistas tenían poco interés en la música de canon clásico y ninguno en absoluto con la popular urbana, tanto Cage como el *punk rock* suponen puntos de inflexión en cuanto considerar los momentos de modernidad y de ruptura con los lenguajes musicales en la segunda mitad del siglo XX de la música de canon clásico y la música popular urbana respectivamente. Las rompedoras propuestas de John Cage y sus seguidores (como por ejemplo la consideración del silencio y del ruidismo anteriormente explicados) resultan determinantes en la evolución de los lenguajes de la segunda mitad del XX. El *punk rock* y el posterior *post-punk*, suponen un *antes* y un *después* en la creación, interpretación, difusión y recepción del *rock* como música popular urbana. La escuela de Cage y el *punk* están ligados directamente con el Dadaísmo por medio del espíritu audaz de la provocación y también a través de relaciones concretas fundamentadas sobre todo en las realizaciones del grupo Fluxus.

---

<sup>7</sup> Uno de los grupos surgidos de la separación de la Internacional Situacionista mucho más transgresora y dada a la provocación lúdica.

<sup>8</sup> Malcolm Robert Andrew Edwards (1946) es conocido por ser una de las figuras más relevantes de la escena punk británica así como de haber sido el manager de los Sex Pistols. Junto a Vivienne Westwood, diseñaron ropa que vendían en la tienda Boy, la cual marcó la estética de la vestimenta del punk británico.

## NEW WAVE y NO WAVE.

La *New Wave* engloba todos los movimientos musicales que se dan desde mediados de los 70 en la escena *underground* neoyorkina. Se mantuvo análoga del *punk* hasta que se escindió y consolidó como género independiente en 1977. En su inicio, la música de la *New Wave* es cuando más ligada estuvo al arte. Podríamos considerar el fin de esta ola cuando las bandas firman contratos con grandes discográficas, lo que supuso cierta decepción para el espíritu *punk*. Podríamos definir la *New Wave* como un estilo de música moderno, una vez que el *punk* pretender revolucionar el mundo del rock y volver a reconectar con él, esta ola supone fresca y osadía en el panorama musical. Musicalmente incorporan elementos de géneros previos, desde la rockabilly, pasando por el blues o el jazz. Esto supone una diferencia con la *No Wave* debido a que la experimentalidad, la ruptura con la forma tradicional de realizar música de esta está absolutamente distanciada de la *New Wave*, sin olvidar mencionar que rechazaron y de alguna manera se volvieron en contra del movimiento en el cual surgieron. Si para la *No Wave* The Mudd Club era su espacio emblemático por excelencia, el CBGB era el espacio de los artistas de la *New Wave*. En dicho club se gestó y originó el movimiento *punk* en Nueva York. The Ramones, Blondie, The B'52s, The Talking Heads tocaron con frecuencia en dicho local y muchos debutaron ahí. El CB's terminó por convertirse en una mega sala de conciertos cuando la *New Wave* terminó por comercializarse, mientras que The Mudd mantuvo su espíritu de local de arte y rock durante los pocos años que tuvo abiertas sus puertas como podremos ver en el apartado dedicado a dicho club.

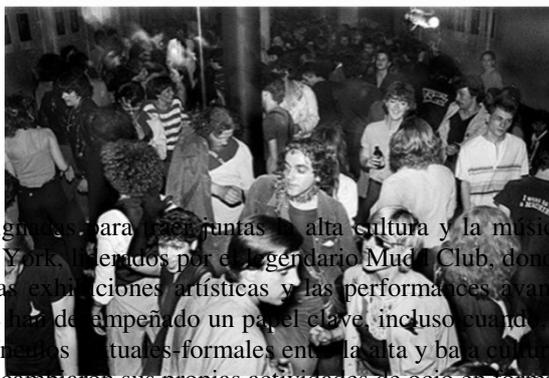
La *No Wave* se concibe por lo tanto como una opción extrema dentro de la música *punk* y si bien es cierto que se ha tendido a agruparla dentro de la *New Wave* erróneamente, plantea una concepción de la música y la vida muy distintas. Sobre todo porque la comercialidad que alcanzan los grupos de la *New Wave* supone una de las grandes críticas por su parte. No hay que olvidar que los integrantes de la no ola *mataron a sus propios ídolos* y se rebelaron contra todo ello. Bien es cierto que ambas olas incorporan todo tipo de artistas (cineastas, músicos, artistas plásticos y visuales),

pero en la *No Wave* esas interrelaciones se dan de manera más palpable, ya que todos participan en los proyectos de todos. La colaboración llega a sus últimas consecuencias.

## DONDE SE PRODUCE EL ENCUENTRO: THE MUDD CLUB.

*There are those particular institutions that were designed to bring together high culture and popular music, [...] the art nightclubs of New York, led by the legendary Mudd Club, where punk/disco shared the same venue with avant-garde performance and art exhibitions. Such institutional links have recurrently played a key role even when, or especially when, there were not complemented by formal-textual links between high and low. [...] With the advent of bohemia, many artists turned their own leisure and consumption activities into forms of aesthetic production and acts of public display, usually in sites and contexts in which symbiotic encounters with popular entertainment were almost inevitable. [...] This transformation of the bohemian art of living into a form of symbolic production has played an especially strong role in the history of modernism's complicity with popular music.<sup>9</sup>*

The Mudd Club fue una sala de conciertos que abrió sus puertas en



<sup>9</sup> Id. P. 18.

“Hay esas particulares instituciones que fueron diseñadas para reunir a la alta cultura y la música popular, [...] los clubs nocturnos artísticos de Nueva York, liderados por el legendario Mudd Club, donde el *punk*/disco compartían el mismo escenario con las exhibiciones artísticas y las performances *avant-garde*. Tales vínculos institucionales recurrentemente han desempeñado un papel clave, incluso cuando no especialmente, allí no estaban complementados por vínculos institucionales-formales entre la alta y baja cultura. [...] Con la aparición de la bohemia, muchos artistas convirtieron sus propias actividades de ocio en formas de producción estética y en actos de exhibición pública. [...] Los encuentros simbólicos con el entretenimiento popular eran casi inevitables. [...] esta transformación del arte bohemio de vivir en una forma simbólica de producción ha jugado un papel especialmente fuerte en la historia de la complicidad de la modernidad con la música popular.”

octubre de 1978 por Steve Mass, el comisario de arte Diego Cortez y Anya Phillips, figura de la escena *punk* del centro de la ciudad. Localizado en el número 77 de White Street, en el centro de Manhattan, fue uno de los grandes lugares icónicos de la *No Wave* hasta su cierre producido en 1983.

La importancia que The Mudd Club adquirió para este fenómeno cultural responde a diversas circunstancias. La primera de ellas tiene que ver directamente con otras salas de conciertos del momento. El cierre, en 1981, de otro gran club de renombre, el Max's Kansas City<sup>10</sup>, provocó que muchos músicos y artistas optaran por The Mudd Club en



David Bowie con Joey and Dee Dee Romone en el Mudd Club.

lugar de otros como el CBGB<sup>11</sup>, que se había convertido en una mega sala de conciertos. Anya Phillips fue otra de las figuras relevantes de la *No Wave* hasta su temprana muerte por cáncer con 26 años. Anya Phillips, novia de Steve Mass, también dirigía The Mudd Club y era manager del grupo The Contortions. Era una dominatrix y solía hacer tangas para sus amigas gogos, incluida Lydia Lunch ya que en aquella época era una manera bastante rápida de conseguir dinero bien para pagar alquileres o drogas. Sus diseños en la línea bondage fueron muy famosos y ayudó a crear el estilo de vestir de las chicas que iban a The Mudd: glamurosas y apocalípticas.

A su vez, figuras como Jean Michel Basquiat estaban asociadas al local, el cual no solo tocaba con Gray, sino que también daba muestras de sus grafitis. Fue muy importante la primera exposición de grafiti que se realizó en el club, antes de que se abrieran museos y galerías. Siguiendo esta línea, otro de los factores que caracterizan a

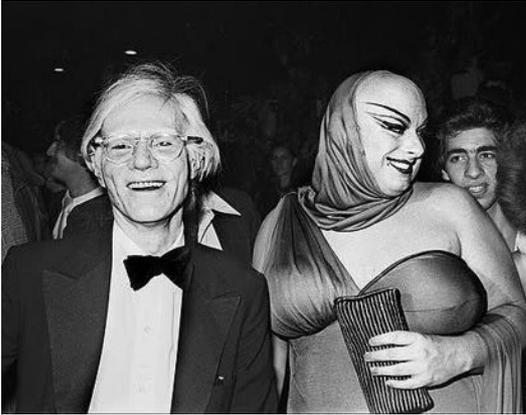
---

<sup>10</sup> El Max's Kansas City estuvo abierto de 1965 a 1981, con un carácter arty, encontramos que muchos pintores, literatos además de músicos; pasaron por dicho local figuras como Iggy Pop, Patty Smith, Andy Warhol y sus seguidores, Mick Jagger. Blondie, David Bowie, Bruce Springsteen o Aerosmith.

<sup>11</sup> Siglas de Country, BlueGrass and Blues, fue donde se gestó el germen del movimiento *punk* y *New Wave*, otro de los lugares legendarios de la historia del rock. Un acontecimiento importante sucedió el 16 de agosto de 1974, fecha en la que The Ramones hicieron su debut.

la sala Mudd fue su carácter plural. En palabras de su fundador: *In the rock business, you need a very strong brand identity, but the Mudd was the complete opposite of that. We had this incredibly diversified program. One day we'd do some avant-garde composer and then next it would be the Plasmatics.*<sup>12</sup>

Con dicha estrategia, se aseguraban un programa diverso que respondía a los diferentes gustos de la gente que acudía al club. Por otro lado, esa gravitación de artistas



Andy Warhol en el Mudd Club.

entorno a la escena *underground* de la ciudad de Nueva York responde también a una cuestión económica. En la década de los ochenta se experimentó una crisis económica que afectaba al mundo del arte. Los artistas emergentes en general tenían muy complicado acceder al circuito de las galerías, de ahí que la libertad y las posibilidades que les ofrecía el *Lower East Side*, el *East Village* o el SoHo, no eran otras que acoger, servir de

escenario, el arte que realizaban: performances, instalaciones multimedia, conciertos...

---

<sup>12</sup>Op. cit. REYNOLDS. Pp. 840-841.

“En el negocio del rock, necesitas una seña de identidad muy potente, pero The Mudd era lo completamente opuesto a eso,” decía Maas. “Teníamos un increíble programa diversificado. Un día hacíamos algo de un compositor avant-garde y el siguiente podía ser los Plasmatics”.

*The Plasmatics* fue una banda de *punk* rock y heavy metal estadounidense formada en 1978.

The Mudd Club se definía como un lugar cool, de moda, con un estilo decadente cuya atmósfera hacía pensar que todo parecía falso, que nada importaba y que no iba a perdurar. La gente dejaba de planear cosas, las drogas, el alcohol e incluso el sexo formaban parte del local; y eso cavaría la tumba del mismo junto a la incapacidad de Steve Maas de gestionar el enorme éxito y popularidad del que gozaba ya que para él, el proyecto de esta sala de conciertos era un sueño, una fantasía, que no imaginó que

llegaría a convertirse en un fructífero negocio. Rudolph Giuliani, que por aquellos años era fiscal general del distrito sur de Nueva York, dirigió una operación anti droga en la zona norte del *East Village*, como medida para lavar la imagen de los



Interior del Mudd Club, 1978-82

suburbios, que pretendían poco a poco ser reconvertidos en barrios de clase alta o acomodada. Pero más allá de esos asuntos administrativos y policiales, es incuestionable que el consumo de sustancias psicotrópicas y estupefacientes era una práctica muy extendida desde los años 60. En el propio Mudd Club, la heroína junto con el alcohol eran las sustancias más populares. Jean Michel Basquiat sin ir más lejos, falleció a una edad temprana a causa de una sobredosis. El otro gran drama para mucho de los artistas como Keith Karing o Ricky Wilson, miembro del grupo B-52, fueron los contagios por VHI, muy frecuentes en aquellos años. El cierre de este local sin duda fue el final de una etapa.

## LOS FANZINES.

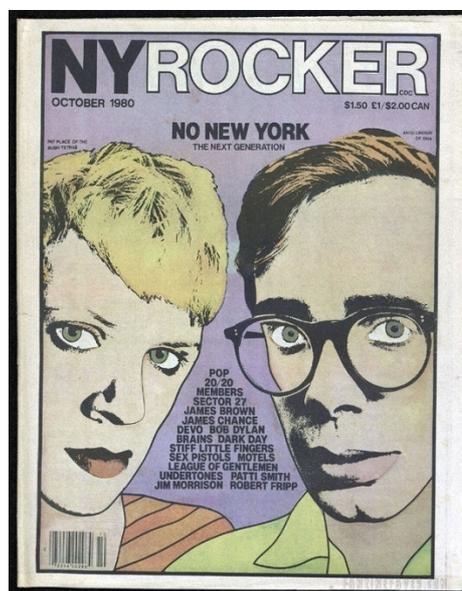
Durante los años setenta proliferaron toda una variedad de publicaciones que tenían como objetivo difundir el panorama de la música de la época. Aparecen por tanto los fanzines, revistas editadas por gente amateur como hobby y con pocas finalidades de lucro, donde la importancia de la participación de los lectores era fundamenta con artículos, dibujos o críticas pero sobre todo, aportando sus opiniones a los debates que pudieran darse. Los fanzines se convirtieron por tanto en una parte fundamental del “sistema” anticorporativo de la escena *underground* como los clubes nocturnos, las radios o las discográficas. Estas publicaciones por tanto reflejaban por un lado el gran

seguimiento que tenía dicha escena y los grupos que la conformaban y por otro, los conocimientos que tenían y que compartían los fans sobre los mismos.

Una de las revistas pioneras dentro de este género fue *Who Putt he Bomp* en 1970 por Greg Shaws, que promovió la estética punk. Para mediados de los 70 existían varias revistas como *New York Rocker* y *Punk Magazine* en Nueva York, *Search and Destroy* en San Francisco y *Sniffin' Glue* en Londres. *Punk Magazine*, una de las revistas más importantes de la época sobre música *punk*, toma su nombre gracias a la denominación que recibían los delincuentes en la serie *Koyak* (1973-1978): *punk*<sup>13</sup>. Fundada en Diciembre de 1975 por John Holmstrom y Legs McNeil fue fundamental para dar apariencia y nombre a la escena y una identidad unificada al *punk*. *New York Rocker* (1976-1984) fue fundada por Alan Betrock, el cual dejó pronto el proyecto y Andy Schwartz se hizo cargo como editor, para promocionar la escena *New Wave* del CBGB. Cuando los grupos que tocaban semanalmente y conformaban la agenda de la revista comenzaron a firmar contratos discográficos, diversificó su contenido.



Portada del primer número de *Punk Magazine*.



1Portada del nº 32 de *New Yor Rocker*, Octubre 1980.

<sup>13</sup> El término *punk* en su origen se utilizaba para calificar que el sonido de un CD era malo y posteriormente como sinónimo de *outsider* en su traducción como marginado.

## LA MÚSICA DE LA NO WAVE.

*Fue una época muy interesante en Nueva York a finales de los años 70 y principios de los 80, y la escena de la música era muy, muy interesante debido a que no tiene que ser un virtuoso para hacer música, es más acerca de su deseo de expresar las cosas.*

Jim Jarmusch.

Los músicos, si bien es cierto que algunos tenían formación de conservatorio, no tenían muchos conocimientos o carecían totalmente de ellos, salvo aquel que pudieran haber adquirido por la escucha de *rock*. Pretendían hacer una música ruidosa, experimental, original e impregnada de tonalidades abrasivas no armónicas, con letras llenas de humor que hablaban de confrontación y nihilismo. El carácter experimental de la música les llevaba a utilizar elementos insospechados. “*Who wanted chords, all these progressions that had been used to death in rock?*” jeers Teenage Jesus’ front woman, Lydia Lunch, *No Wave’s raven haired queen*. “*I’d use a knife, a beer bottle.... Glass gave the best sound. To this day I still don’t know a single chord on the guitar.*”<sup>14</sup> Se apostaba por la performance y la teatralidad a la hora de actuar, todo producto de una nueva sensibilidad y un nuevo estilo visual. Estos grupos tocaban en los locales de moda del *East Village*, tanto en The Mudd Club como el CBGB.

---

<sup>14</sup> REYNOLDS, Simon. *Rip it up and star again: Post-punk 1978-1984*. Nueva York, 2006. Ed. Penguin Books. P. 460. ISBN: 1-4295-2667-X.

“¿Quién quiere acordes, todas esas progresiones que han sido usadas hasta la saciedad en el rock?” se burlaba la mujer al frente de Teenage Jesus, Lydia Lunch, la reina de pelo negro de la *No Wave*. “He utilizado un cuchillo, una botella de cerveza... El cristal da el mejor el sonido. Hasta el día de hoy sigo sin saber un solo acorde en la guitarra.”

Brian Eno, productor y a su vez ligado al *post-punk* y que había trabajado con personalidades importantes tales como David Bowie. Es una figura importante para la música de la *No Wave*, entre otras cosas porque produjo un álbum llamado *No New York* en el que participaban varias de las bandas más importantes de este fenómeno: Contortions, Teenage Jesus and the Jerks, DNA y Mars, cada uno con cuatro canciones. Si bien hubo críticas no positivas al resultado en parte por esa limitación de músicos, podríamos considerar este hecho como un punto de no retorno de la *No Wave*; Kim Gordon, miembro de Sonic Youth llegó a decir que el hecho de solo cuatro grupos participaran en el proyecto, provocó tensiones que llevaron a la desaparición de esta corriente. Sin embargo, Eno tenía en común con esta corriente ese extremismo fanático, había cursado estudios de arte y su música era una mezcla extravagante entre una técnica *naive* y una sofisticación conceptual, de tal manera que combinados le permitía reinventar instrumentos y dismantelar estructuras. La escena de la *No Wave* toma mucho de él en ese aspecto.

No deja de ser significativo como cada banda tenía su propio sonido, eran diferentes, no sonaban igual y tenían la total conciencia de ello. En ese momento, estas bandas tenían muy claro que acababa de ocurrir algo maravilloso, tenían un *algo* a pesar de no tener reputación alguna. Al final, no hicieron otra cosa que crear una especie de cueva para el arte en los suburbios de Nueva York, formaron una comunidad y hacían música porque no tenían otra opción para expresar aquello que les preocupaba, agobiaba e incluso les volvía locos. No deja de ser irónico que la mayoría de ellos nunca se consideraron a sí mismos músicos. La *No Wave* fue una onda fugaz que floreció en pocos meses y se con la misma rapidez, pero esto no fue impedimento para que surgieran muchísimas bandas de música que perduraron más o menos. The Contortions, Mars, DNA, Teenage Jesus and the Jerks, Theoretical Girls, Suicide, Sonic Youth fueron las bandas más conocidas de esta onda.

Suicide, un dúo conformado por Alan Vega y Martin Rev, tenían un estilo apocalíptico, su naturaleza era hacer frente a la crueldad y la injusticia, la imagen real del mundo. Su mezcla



Martin Rev y Alan Vega, Suicide. Junio de 1984.

de ruido y furia era su seña de identidad. Para ellos el concepto de élite era precisamente estar inmersos en ese mundo *underground* con un pie en la calle y sin mucho dinero. Se mantuvieron varias décadas después del fin de la *No Wave* y constan con cinco álbumes de estudio: *Suicide* (1977), *Suicide* (1980), *A Way of Life* (1988), *Why Be Blue* (1992) y *American Supreme* (2002).



Teenage Jesus and the Jerks en el CBGB, 1977.

Teenage Jesus and the Jerks fueron una de las bandas más importantes debido a la gran personalidad de su líder y vocalista, Lydia Lunch (cantante, performer, actriz, poetiza, escritora, y fotógrafa), que llegó a ser considerada como la reina de la *No Wave*. Su interés por hacer música proviene de grupos como Television, New York Dolls y figuras como Richard Hell o Patti Smith,

aunque lo que subyace detrás de la misma es el rechazo a todo lo que le llevó a querer crear música en primer lugar. Utilizaron la música como un arma para separar al público, separa a débiles de fuertes, a quienes venían a los conciertos por puro entretenimiento de los que estaban auténticamente desesperados, lo insano de lo sano. En sus propias palabras: *Yo soy Lydia Lunch y no voy a volver a ser honesta porque de lo que yo hablo es de la realidad y la belleza y la verdad y lo correcto y lo real. Y lo que tú quieres es aburrido, estúpido, trivial y sin sentido. Ya lo tienes.* El grupo estuvo en activo de 1977 a 1979 y grabó dos EP: *Teenage Jesus and The Jerks* y *Pre Teenage Jesus and The Jerks*, ambos en 1979.



Theoretical Girls. Glenn Branca a la guitarra en primer término.

Theoretical Girls estuvo en activo también de 1977 a 1979. Glenn Branca, su fundador había viajado a Nueva York interesado en trabajar en teatro. En un momento de descontrol personal, decidió hacer una banda y crear música. Junto a Jeff Lohn,

utilizaron la banda como una compañía teatral. En ese momento solo grabaron un single: *You got me*, pero Branca editó dos colecciones con la música de la banda: *Theoretical Girls: Theoretical Record* (2002) y *Branca: The Static 6 Theoretical Girls: Songs '77-'79* (1996).



Arto Lindsay, Ikue Mori y Tim Wright.  
DNA.

1993), *DNA on DNA* (2004).

DNA es considerado por mucho de sus contemporáneos como el grupo cuyo sonido mejor expresa el sonido de la *No Wave*. Arto Lindsay tenía muy claro que en la diversidad de los grupos debían ser diferentes. Por ello buscaron un sonido deliberadamente distinto al de resto de bandas, hicieron *fuegos artificiales*. Han grabado un total de seis álbumes: *No New York* (2004), *A Taste of DNA* (1981), que tenía influencias brasileñas, *The Fruit of Original Sin* (1981), *DNA (Last Live at CBGB's)* (1993), *American Clavé Sampler* (una sola canción,



Sonic Youth. Thurston Moore, Kim Gordon, Steve Shelley y Lee Ranaldo.

1993), *DNA on DNA* (2004).

Sonic Youth es uno de los grupos más longevos de la *No Wave* y que destacaron por su particular de la disonancia y redefinieron el potencial de las guitarras eléctricas tocando acordes que no se habían visto antes en el rock. Tenían conciencia de que en los últimos años el arte era una cuestión reduccionista y que la pintura, el cine y la literatura se habían vuelto *fáciles*, por los que ellos pretendían realizar cosas fuera de lo común. En total han grabado doce álbumes de estudio: *Sonic Youth* (1982), *Confusion is Sex* (1983), *Bad Moon Rising* (1985), *EVOL* (1986), *Sister* (1987), *Daydream Nation* (1988), *Goo* (1990), *Dirty* (1992), *Experimental Jet Set, Trash and No Star* (1994), *Washing Machine* (1995), *A Thousand Leaves* (1998), *NYC Ghost & Flowers* (2000), *Murray Street* (2002), *Sonic Nurse* (2004), *Rather Ripped* (2006), *The Eternal* (2009).

Otros grupos y solistas de la *No Wave* son Swans, Boris Policeband, Cassette88, James White and the blacks, Lizzy Mercier Descloux, The Lounge Lizards, The Del-Byzantines, The Static, Y Pants y Yount in Asia entre otros.

*La música es todo, la gente debería morir por ella. La gente muere por cualquier otra cosa, ¿por qué no por la música?*

Lou Reed.

## EL CINE Y LOS DIRECTORES (*FILMMAKERS*<sup>15</sup>) DE LA *NO WAVE*

Al mismo tiempo que surgían las bandas de música de la *No Wave*, toda una serie de cineastas experimentales impulsarían un cine independiente conocido como *Cinema of Transgression* encabezado por Nick Zedd, el cual firmó un manifiesto que marcó el inicio de este cine. Uno de los aspectos que proponía era el rechazo al esnobismo académico y su estructuralismo al mismo tiempo que se debería seguir cuestionando todo para liberar a la mente de la fe en la tradición. Hablaba de que en el cine debía haber sangre, vergüenza, dolor y éxtasis. El entretenimiento, *el pasarlo bien*, era un máxima importantísima y proclamaba la desaparición de escuelas y academias de cine. Todo se resumía en romper todas las reglas posibles. Las principales figuras fueron Amos Poe (*Subway Riders* 1981), Eric Mitchell, John Lurie, James Nares, Becky Johnston o Jonas Mekas. Se caracterizaron por el rechazo a entrar en los circuitos convencionales de financiación y distribución para sus películas, por realizar obras eminentemente experimentales y su íntima colaboración con la música, directamente relacionada con la escena *punk* del momento, de dos maneras: la participación en cuanto a la composición de bandas sonoras y también como actores de los films y a su vez los directores como músicos o creadores de videoclips. A su vez, Lydia Lunch, Vivienne Dick, que fue una de las grandes impulsoras, o John Ahearn entre otros, forjaron una estética anti cinematográfica que no se presentaba ni en galerías y por las vías comerciales. Sin embargo, cabe puntualizar que la noción de cine independiente tenía sentido como alternativa estética y de producción al modelo industrial de hollywoodense, pero los cineastas experimentales disentían. Hay una diferencia entre los artistas independientes y los independientes regionales, que trabajaban gracias a subvenciones y distribuían sus productos por medio de cooperativas y pequeñas compañías, y los independientes de Hollywood que encuentran financiación y distribución gracias a los estudios.

Las películas solían ser de corta duración, con mucho grano, descuidadas, ruidosas, generalmente rodadas en 8 mm (Súper 8) y a menudo contenían escenas

---

<sup>15</sup> El término filmmaker en la cinematografía estadounidense corresponde a director de cine de autor, ya que *director* corresponde a los directores que trabajan dentro de la industria hollywoodiense.

violentas con imágenes sórdidas mostrando sadomasoquismo. Al ser de tan poca duración, muchas veces eran escritas, rodadas y presentadas en menos de una semana con baja fidelidad y calidad. Estas solían proyectarse en clubs de rock o en una sala denominada New Cinema (puesta en marcha por Mitchell, Johnston y Nares) que se encontraba en St. Mark Place con escasos cincuenta asientos. Reciben influencias de las películas de Morrissey y Warhol, de Maya Deren, Jack Smith y Keneth Anger entre otros. Como ya habíamos visto, sus películas tienen carácter narrativo, toman inspiración y retornan a los plops y thrillers violentos de los años 50 y 60, como rechazo al cine avant-garde de Stan Brakhage y en definitiva a las vanguardias institucionalizadas. Eric Mitchell en *Kidnapped* (1979), por ejemplo, se inspira en *Vynil* de Andy Warhol, pero realizando un uso abusivo del tiempo real empalmando hasta quince rollos de súper 8 sin editar y moviendo la cámara todo el tiempo, a diferencia de Warhol, que la mantiene estática. Además incluye música rock y unos personajes drogados que se mueven nerviosamente por un pequeño apartamento del *Lower East Side*. Por otro lado, *Red Italy* es una parodia de los directores Fellini y Antonioni. No tenía problema alguno en mostrar de dónde tomaba las cosas y actuando en la película *Dear Jimmy* (1978) de Harold Vogel, interpreta precisamente a un director de súper 8 que afirma la imposibilidad de realizar nada nuevo en el cine. De esa manera el cine de la *No Wave* consiguió desmitificar el modelo de los sesenta gracias a su uso poco cuidadoso del Súper 8 y a que utilizaron la televisión como medio y dando la espalda a Hollywood. Es remarcable la abundancia de directoras que trabajan durante esos años tales como Beth B o Vivienne Dick.

## VIVIENNE DICK.

Vivienne Dick (1950) con su película *Guérillère Talks*, montada con ocho rollos de secuencias sonoras sin editar donde cada una muestra las audiciones de sus propias actrices, casi todas figuras de la música *punk*. Dick nos propone varios modelos de auto definición femenina delante de un



orden social podrido. Podría considerarse como un ensayo y paradigma para toda su obra posterior, ya la figura de la mujer será el centro de sus producciones cinematográficas. En 1978 rueda *She Had Her Gun All Ready* y repite con Pat Place y Lydia Lunch como actrices principales. Place con un rol pasivo y Lunch con un rol activo, son dos tipos antitéticos que Dick contrapone en el film, donde muestra esa lucha de voluntades opuestas de manera festiva y conspiratoria envuelto un tono violento que va en aumento. Pero aún más profunda es *Beauty Becomes the Beast* (1979) mostrando una amplia variedad de imágenes femeninas extraídas de los medios de comunicación asociándolas libremente, como si ella misma estuviera pasando canal tras canal. *Liberty's Booty* (1980) es su película más radical e incómoda, eliminando la barrera entre el espectáculo y el documental, la película con personajes femeninos, cuyos intereses feministas se ven acentuados por los aspectos antagónicos y anti autoritarios, en su mayoría habla sobre libertinaje, explotación, prostitución y la vida diaria mostrando sin tapujos la clase media.

## BETH B.

Beth B (1955) estudió en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York y en Instituto de Arte de Chicago y trabajó conjuntamente con su marido Scott Bilingsly (escultor), tanto en la fotografía, como en el guión y la música, entre los años 70 y 80 dentro del cine experimental de la *No Wave*. Su labor como cineasta era una extensión lógica de sus esfuerzos artísticos. Beth B es una figura interesante ya que sus películas cuentan una historia, no se trata únicamente de algo puramente formal o conceptual, el cine experimental era algo más que eso para ella. Beth B y Lydia Lunch han colaborado a lo largo de los años en diversas producciones como *G-Man*, *Black Box* y *Thanatopsis* (1991).

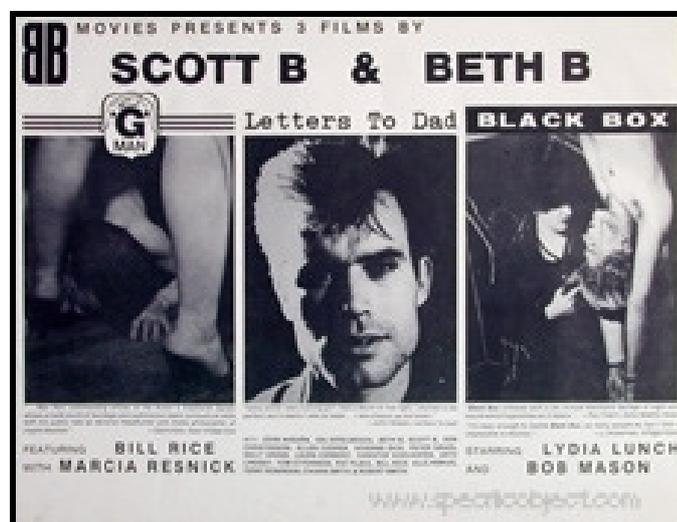


*G-Man*: nos habla del poder que da la sociedad a las figuras con autoridad. El protagonista es un policía que contrata los servicios de una dominatrix interpretada por Lydia Lunch, para que le maltrate.

*Letters to Dad* (1979): en esta película diecinueve personas miran y hablan directamente con el espectador, que asume el rol de “Dad” (el padre). Se realiza un ataque contra las normas del cine, ya que los actores en teoría nunca deben mirar a la cámara; por si esto no fuera suficiente, al final de la película se desvela que los fragmentos que leían los actores eran las cartas que escribían sus seguidores a Jim Jones, fundador de la secta Templo del pueblo en 1974, antes de su suicidio masivo en Jonestown. El film es una cruel manipulación del espectador que no es consciente de su papel como Jones. Colaboraron Arto Lindsay (DNA), Vivienne Dick y John Aerton.

*Black Box* (1978): se trata de una alegoría terrible sobre la limitación del individuo. Black box es una cámara de tortura artificial diseñada en Estados Unidos que se ha utilizado en Irán y países de América del sur. En la película un joven es encerrado en dicha cámara por un hombre brutal que le tortura mediante un ruido doloroso. El espectador de esa manera experimenta los padecimientos de ese joven, muy en la línea de *Letters to Dad*.

*Vortex* (1983): esta oscura película que relata un crimen fue la última en la que colaboraron Beth y Scott B. fue rodada en 16 mm y realiza una interpretación libre de los últimos años de vida de Howard Hughes. Lydia Lunch interpreta a la detective Angel Powers que investiga a Hughes en este film. Si bien sus primeras películas ejemplificaban muy bien el nihilismo prototípico del *punk*, esta película carece del impacto de las anteriores.



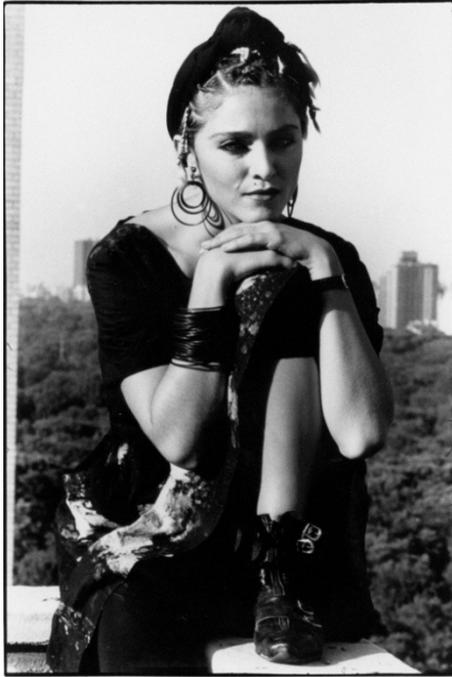
## SUSAN SEIDELMAN.

Nacida en Pensilvania (1952) fue estudiante también de cine en la Universidad de Nueva York. Su relación con el cine independiente es cuestionable, ya que como hemos venido explicando en este apartado, este cine se distribuía fuera de los circuitos comerciales, que se rodaban en súper 8 y que mostraban violencia, sexo y drogas. Seidelman no se ajusta a todas esas premisas e incluso había triunfado en el festival de Cannes de 1982 con la película *Smithereens* (1982), que contaba la historia de una chica *punk* que quería montar una banda. Sin embargo, alcanzó la fama cuando se pasó al cine



comercial con la película *Buscando a Susan desesperadamente* (1985) interpretada por Madonna. Ambas coincidieron en el SoHo y la directora le propuso trabajar en dicha película porque se ajustaba a la imagen de mujer dulce, interesante, inteligente, segura de sí misma y a la vez atractiva que debía tener el personaje de Susan.

La película alcanzó un éxito insospechado siendo la quinta película más taquillera de ese año. Madonna popularizó la moda de emplear crucifijos o el uso exterior de lencería a raíz de dicha película, hay una fusión de la vulgaridad y el glamour. Sin embargo, si analizamos simplemente la cuestión estética de la ropa que lleva el personaje de Wren, con la importancia que tenía el DIY en cuestión de moda dentro de la escena *punk*, con la que lleva el personaje de Susan, vemos que el estereotipo que le valió tantas alabanzas en Cannes con esa chica que va a Nueva York a triunfar en la escena *underground* en *Smithereens*, se ve dulcificada y excesivamente comercializada en *Buscando a Susan desesperadamente*, dando una imagen que choca visualmente con la estética que solían llevar las mujeres en la *No Wave*, imagen diseñada por Anya Phillips. El caso de Susan Seidelman es paradigmático de la popularización y comercialización, la adaptación a las masas de los movimientos revolucionarios.



Madonna como Susan en *Buscando a Susan desesperadamente*.



Susan Berman como Wren en *Smithereens*.

## JIM JARMUSCH.

*Nada es original. Roba de cualquier sitio que te llene de inspiración o alimente tu imaginación. Devora películas viejas, películas nuevas, música, libros, pinturas, fotografías, poemas, sueños, conversaciones intrascendentes, arquitectura, puentes, señales de tránsito, árboles, nubes, ríos, luces y sombras. Selecciona para robar solamente aquellas cosas que le hablen directamente a tu alma. Si lo haces, tu trabajo (y tu robo) será auténtico. La autenticidad es invaluable; la originalidad no existe. Y no te preocupes en ocultar tu robo – celébralo si hace falta. En cualquier caso recuerda siempre lo que dijo Jean-Luc Godard: “De lo que se trata no es de dónde tomas las cosas, sino de a dónde las llevas”.*



James R. Jarmusch, natural de Akron, Ohio y nacido el 22 de Enero de 1953 es una de las figuras más relevantes del llamado cine independiente americano. Desde los años ochenta, gracias a su particular estilo, se aseguró un lugar relevante en la historia del séptimo arte. Nos encontramos con una figura muy formada y con conocimientos tanto de cine como de música. Antes de proceder a señalar su relación y contribución a la *No Wave*, analizaremos la figura de Jarmusch y sus características como director.

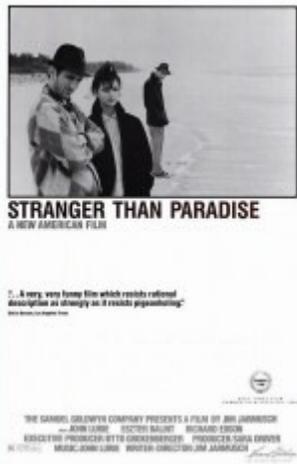
Tanto el cine de Jarmusch, como su persona, tienen influencias de distinto tipo que pueden apreciarse en mayor o menor medida, es decir, directamente en los films o como un background. Su ciudad natal, Akron, es el tipo de ciudad industrial llena de fábricas, humos y circunvalaciones, lo cual marcó la manera de entender el espacio fílmico. Es por ello que nos encontraremos por tanto con ciudades fantasmas, desangeladas, abandonadas, desalojadas y devastadas, lo que Geoff Andrew denomina *the urban wasteland*<sup>16</sup>. Por otro lado, el director Yasujiro Ozu y en general el cine japonés, además de toda la cultura cinematográfica que adquirió Jarmusch en su estancia en París durante un año visitando la Cinémathèque Française con asiduidad, aparecen en sus películas en forma de guiños al público especializado, más que en cuestiones relacionadas con el contenido. Dicha estancia en Francia fue decisiva para él y su carrera como director, ya que al regresar a EEUU en 1976, se inscribió en la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York.

*El cine de Jim Jarmusch de la década de 1980 reflejó ese declive (arquitectónico, urbanístico, paisajístico, pero también moral y espiritual) y buscó constantemente una conexión inédita y verdadera entre los americanos y su pasado. Su pensamiento, lejos de sentirse derrotado, irrumpió en la escena artística con fuerza y se opuso a los contenidos y estilos convencionales transmitidos bajo la forma de 'entertainment' desde la gran pantalla.*<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Dicha expresión se traduce como "la tierra baldía urbana".

<sup>17</sup> VIEJO, Breixo. *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*. Madrid: Ed. JC, 2001. Pp. 188. ISBN: 84-89564-27-2. P. 19.



En cuanto a la tradición americana, hay varias figuras claves. La primera de ellas, fue el director Nicholas Ray, ya que Jarmusch fue ayudante tanto de él como de Wim Wenders en *Lightning Over Water* (*Relámpago sobre el agua*, 1980); fue su mentor y le ayudó al inicio de su carrera como director; como agradecimiento Jarmusch le dedicó su película *Stranger Than Paradise* (*Extraños en el paraíso*, 1984). Ray le animó a su vez a mostrar y trabajar con los personajes marginados que aparecerán en sus films. Y en relación a los personajes, aparece la segunda figura: Sam Fuller, guionista y productor. Fuller animó a Jarmusch para que se aproximara a esos personajes con vitalidad, que mostraran una actitud rebelde, entusiasta y subversiva ante la vida y el sistema social establecido, lo cual se puede relacionar perfectamente con la propia actitud de la *No Wave*.

*[...] podemos observar los personajes de Jarmusch como individuos cuyas acciones cobran sentido más allá del relato fílmico: son figuras de las que el cineasta se sirve para aportar su visión particular a la corriente crítica del arte americano de los ochenta y los noventa que,, como el cine del Insomnio Americano, pretende desenmascarar los males sociales de su sociedad.*<sup>18</sup>

Por último, John Cassavetes supone una influencia moral, unas proposiciones éticas ante la realidad y ante los modelos de producción cinematográficos, del propio cine, de referirse al hecho cinematográfico per sé. Hablamos de auto referencialidad, es decir, no se imita la realidad si no que se muestra que esa “realidad” es ficticia, un artificio construido por el cine.

*Para mí ‘independiente’ significa no dejar que tu trabajo sea dictado o configurado por las normas del mercado, lo cual no quiere decir que no dejes que la película entre a formar parte de él. Cada vez que hago un largometraje, el dinero que empleo no es mío, así que, evidentemente, tengo que hacer consideraciones financieras; no soy ingenuo. Pero para mí el*

<sup>18</sup> Id. p. 23.

*dinero sirve a la película, no la película al dinero. Tan pronto como el trabajo está a disposición del presupuesto, y no el presupuesto a disposición del trabajo, se acaba la 'independencia'.*<sup>19</sup>



La música en el cine de Jarmusch es muy importante, ya que aparte de tener un papel relevante en las propias películas, él mismo estaba muy conectado a la *New Wave* y la *No Wave*. Es más, antes de su viaje a París se formó como músico, influenciado tanto por Nicholas Ray, anteriormente mencionado, como por los ensayos y conciertos de los grupos (DNA, Mars, Teenage Jesus and de Jerks, The Contortions...) que se realizan en locales como el Mudd Club, el CBGB, el Max's Kansas City o el Sant Mark's Cinema, sin olvidar la importancia que tendrán el jazz, el blues y el rock más tradicionales, como el de Neil Young. Para que veamos la estrecha relación que en Jarmusch estribaba el cine y la música tanto sólo tenemos que remitirnos al año 1980 cuando rodaba su película *Permanent Vacations* (*Vacaciones permanentes*, 1980), grababa con el grupo The Del-Byzanteens tocando un sintetizador moog y acompañaba tanto a Gray, el grupo de Jean Michel Basquiat, como a The Lounge Lizards. *Girl'simagination* fue el gran hit de su grupo y un emblema de la época. Al final, Jarmusch se decantó por el cine y tuvo que dejar su faceta musical debido a la falta de tiempo: “Lo que más le gustaba de la escena del East Village, heredera en este sentido del punk, era la idea de que no resultaba necesario ser ningún virtuoso de un instrumento para formar una banda de rock, y creía que ese mismo concepto podría ser aplicado a la práctica del cine.”<sup>20</sup>



Actuación de The Del-Byzantines en The Mudd Club. Fotografía de Miriam White.

<sup>19</sup> Id. P. 51.

<sup>20</sup> CASAS, Quim. *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*. Madrid, 2003, pp. 94. Ed. T&B Editores. ISBN: 84-95602-43-1. P. 58.

Pero más allá de ese episodio con The Del-Byzanteens, Jarmusch colaboró en la composición de algunas de las bandas sonoras de sus películas, tal es el caso de *Permanent Vacations*, junto a su amigo John Lurie. En 1981, fotografía, produce y escribe una película titulada *You Are Not I*, dirigida por Sara Driver, su pareja sentimental y quien compone la música es Phil Kline, compañero de grupo. Sin duda ha sabido sacar partido de los músicos no actores, como el propio John Lurie, Tom Waits, Iggy Pop, Joe Strummer, que han aparecido en sus películas a lo largo años.

En definitiva, pese que a que se haya dedicado al cine, la música nunca ha dejado de acompañarle. No cabe duda de Jim Jarmusch es mucho más conocido en su faceta como gran cineasta, pero lo cierto es que la música jamás ha dejado de acompañarle a lo largo de su vida profesional. Además, no podemos finalizar este epígrafe sin mencionar el interesante trabajo, delicado y minimalista, con el que debutó en el campo del videoclip para la banda Talking Heads.



Fotograma del videoclip de *Lady Don't Mind*, Talking Heads (1985)

PAUL AUSTER.

Natural de Nueva Jersey (1947) es un escritor, guionista y director. Aunque no está relacionado con la escena *No Wave* existen ecos del cine de esta ola en su película *Blue in the Face* (1995) codirigida con Wayne Wang como secuela de *Smoke* (1995). Jim Jarmusch



aparece como actor en esta película al igual que Lou Reed y de manera fugaz también Madonna. Es un documental sobre Brooklyn y la vida cotidiana de personas que frecuentan el estanco para vender tabaco del personaje de Auggie Wren. Los personajes comparten el placer de fumar, al mismo tiempo que narran sus experiencias, su filosofía, sus perversiones, sus patologías y sus costumbres de vida. Mientras que *Smoke*<sup>21</sup> era un drama, *Blue in the Face* por el contrario es un comedia mucho más anárquica y escatológica. La ciudad de Nueva York, los temas que tratan los personajes y la confluencia de distintas culturas en un mismo lugar recuerdan a la escena *No Wave* por su heterogeneidad, espontaneidad y su aparentemente engañosa simplicidad. Como ya hemos visto, en las pequeñas películas Súper 8 del cine de esta ola se esconde mucho contenido y narraciones sobre temas complejos.



Fotograma de la película *Blue in the Face* (1995).

---

<sup>21</sup> *Smoke* no hace referencia únicamente al humo que desprende el tabaco, si no también al humo que envuelve la vida cotidiana.

# NO SOLO PINTURA: ROBERT LONGO Y JEAN MICHEL BASQUIAT

Una vez hemos estudiado tanto la música como el cine analizaremos a dos artistas muy implicados en la *No Wave* y que tocaban rock como hobby y actuaban en directo cada vez que podían con sus propios grupos de música. Cabe decir que no existe una pintura o escultura *No Wave* de por sí. Lo que encontraremos serán jóvenes artistas que se mueven en este ambiente, se relacionan, experimentan y se ven influenciados.

## JEAN MICHEL BASQUIAT.

Basquiat nació en Brooklyn el 22 de diciembre de 1960 y falleció de una sobredosis de heroína el 12 de agosto de 1988 con solo veintisiete años. Fue una de las figuras más reconocidas del arte del grafiti llegando a exponer en galerías y museos. Hay una gran importancia del grafiti en estos años.



Jean Michel Basquiat en el Mudd Club.

El arte del aerosol poco a poco fue ganando relevancia en esos años llegando a realizarse exposiciones exclusivamente sobre ellas tanto en galerías como museos. Es más, muchos artistas del grafiti llegaron a gozar de más popularidad y beneficios económicos que muchas bandas de música. Inició su carrera en el arte siendo adolescente, alcanzando la fama mundial con tan solo 23 años, sin haber recibido apenas formación en la materia. Era un talento natural, excepcionalmente creativo que fue héroe cultural para artistas más jóvenes y relevante a su vez por ser uno de los artistas negros más famosos de la historia del arte. Es importante señalar su relación de profunda amistad con Andy Warhol, al que conoce en 1983, debido a que el líder de la Factory no solo le ayudó a exponer en algunas de las galerías más importantes de Nueva York si no que ambos colaboraron en varias obras. El propio Warhol decía que había sido uno de los primeros *graffiti-artists* que conoció. Este hecho tiene su importancia dado que en los 60, casi veinte años antes, con la unión del pop art y la música comenzó

todo este mundo de la escena *underground* hasta la *No Wave*; simbólicamente podríamos considerarlo como el cierre de un ciclo. Basquiat fue uno de los últimos conejos que Warhol se sacó de la chistera.



Actuación de Gray, fotografía de Nick Taylor.

Como habíamos mencionado con anterioridad en el presente trabajo, Basquiat también realizó incursiones en la música con su grupo Gray, rebautizado posteriormente como Gray's Anatomy, junto a Michael Holman, Vincent Gallo, Justin Thyme y Nick Taylor. Aunque no hay grabaciones del grupo salvo una pieza instrumental llamada *Drum Mode* incluida en el documental *Downtown 81. New York Beat Movie*. Este artista declaró tomar inspiración de John Cage tomando la idea de que la música no es realmente música, así que intentaban intencionalmente que la música pareciera inacabada, que fuera abrasiva y bella de una manera peculiar al mismo tiempo, con una ingenuidad controlada y una ignorancia como estética. Utilizaban clarinetes, guitarras, campanas y sintetizadores. Basquiat era un habitual del Mudd Club y uno de los bohemios más carismáticos, debido a que era bastante atractivo, tenía un estilo extremo y además era excelente bailarín y cuando no estaba tocando música podía vérselo bailando. Jim Jarmusch solía tocar a menudo con Gray.

## ROBERT LONGO.

Robert Longo es un artista plástico y visual nacido en Brooklin en 1953. Recibió formación variada y heterodoxa, estudió en la Universidad del Norte de Texas y al poco tiempo estudio escultura con Leonda Finke. En 1972 obtiene una beca para la Academia de Bellas Artes de Florencia y cuando regresó a Nueva York, se matriculó en el State University College



of Buffalo. Es un artista polivalente que se ha interesado y ha trabajado en todas las formas de mass media además de pintura y escultura. Junto con Cindy Sherman, su pareja en aquella época, y Charles Clough formaron en 1974 el Hallwalls Center for



Actuación de Menthol Wars, Nueva York, 1979. Fotografía de Paula Court.

Contemporary Art en el vestíbulo que conectaba sus estudios. En poco tiempo se convirtió en un lugar vibrante donde se exponían cuadros, se realizaban instalaciones o incluso conferencias. En los ochenta, Longo realizaba diversas actividades artísticas.

Como dice Bernard Gerson en su libro: *in the late 1970s artists like Robert Longo turned to the music of The Talking Heads and the B-52s*<sup>22</sup>, por lo cual vemos una muestra de la relación del artista con las bandas que tocaban en el Nueva York de esos años. Afirmaba Longo que el verdadero talento bullía en la oscuridad de los clubs de rock a principios de los ochenta. Tras su éxito con *Pictures* (1977) en el Artits Space, tocó en varias bandas de rock incluyendo Rhys Chatham's, donde rasgueaba salvajemente acompañando de hermosos slides. El propio artista expuso que su arte estaba inspirado por el *punk* y la *New Wave* y que la música formaba una parte muy importante actuando como terapia. Una vez que su arte estuvo bien asegurado, quiso adentrarse en la música también formando su propia banda de rock con Richard Prince: Menthol Wars.

*Men in the Cities* (1980-1987), una serie de pinturas a gran escala de las más importantes en la carrera de Longo y reconocida además como una imagen icónica de los ochenta, fue creada en esa época. Nos encontramos con figuras masculinas (posteriormente creará la serie de *Women in the Cities* siguiendo el mismo patrón) vestidas con traje de chaqueta al estilo de los brokers de Wall Street (*yuppie lifestyle*) en una postura contorsionada, retratada como el público que asistía a los conciertos de rock

---

<sup>22</sup>Op. cit. GENDRON, p. 8.

o también como si estuvieran recibiendo un disparo. Longo investigaba la construcción social de la masculinidad, al mismo tiempo que la hipermasculinización de los gays y el cambio de comportamiento de los hombres en la contracultura. Esta serie inspiró incluso una campaña publicitaria para la firma italiana Bottega Veneta en 2010 donde el propio Longo trabajó como fotógrafo.



*Men and Women in the Cities (1979)*



*Campaña de Bottega Veneta. 2010.*

Unos años después, en 1986, Longo dirigió un videoclip para New Order, banda surgida con los miembros que quedaban de Joy Division tras el suicidio de su vocalista Ian Curtis. En el vídeo de *Bizarre Love Triangle* podemos ver a personas precipitándose desde el cielo, tras ser impulsadas como por un trampolín inspiradas en dicha serie *Men in the Cities*.



Fotograma del videoclip BizarreLoveTriangle.

## CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha supuesto una aventura por un territorio desconocido. Pese a haber estudiado la música popular urbana del siglo XX, el *punk*, el *post-punk*, tener conocimientos acerca de la *New Wave* y ser de un tema de muchísimo interés personal, la *No Wave* nos era totalmente desconocida ya que al ser tan fugaz su existencia pasa un tanto desapercibido en la música de los años 70 y 80. Sin embargo, pocas veces hemos podido estudiar un movimiento tan breve y a la vez tan sólido y rico. La música de la *No Wave*, ruidosa y experimental, bella en su caos y disonancia, pretendía transmitir ideas y pensamientos. No se trataba meramente de una pose o simplemente de tocar música de manera atípica. Nos encontramos con personas que venían a Nueva York del resto del país e incluso del Reino Unido porque era el único sitio donde podían liberarse de sus demonios internos y sobre todo, sumergirse profundamente en el mundo del arte *underground*. Como resultado obtiene un importante bagaje cultural propio que enriquece también a la historia del movimiento *punk*. Habiendo visto todas las influencias tanto musicales como de pensamiento, nos encontramos que la música popular urbana de los setenta y ochenta incorpora una amplia diversidad de manifestaciones y de artistas que han pasado a la historia reciente del arte. Pero más allá de del valor que tiene para esta, hablamos de toda una generación se vio marcada por todo ello.

Resulta refrescante la actitud de todos estos jóvenes músicos y artistas de diversos campos del arte, ya que buscaban crear de un modo frenético, diferente y osado. Podríamos plantearnos la idea de que estamos ante un nuevo ideal del artista en tanto en cuanto no necesitan sólidas formaciones de Bellas Artes o de artes visuales, si no la voluntad, el deseo, la necesidad de crear arte. Son perfectamente conscientes de este hecho, lo llevan como máxima y que además se limitan, si no que pasan de la pintura a la música, de la música a cine, de la música a las artes visuales, para ellos no hay fronteras y todo forma parte de una misma actitud vital. Ellos hacen arte movidos por una fuerza interior y no se preocupan de no tener la formación necesaria para ello, eso no es lo importante, lo único válido es el acto de la creación. Por supuesto, viven su

tiempo, sus miserias y sus crisis, pero parece una constante que de las peores épocas surjan de estas personalidades lo mejor de esas épocas. El arte por tanto para la *No Wave* en cualquier expresión pasa por ser un bálsamo que alivie las heridas que produce la situación económica, política o social en la que viven al mismo tiempo que son pura expresión de aquello que rechazan o difieren. Todos los músicos de la *No Wave* eran como monstruos que pretendían vender una conciencia, extrema y amoral, pero algo mucho más allá de lo puramente estético. Tomaron muy en serio el rompimiento de todas las reglas que pudieran romper.

En la *No Wave* quizás el arte y el rock estén más unidos que en toda la historia de este género musical. No solo se trata de los artistas que escriban, realicen performance, videoinstalaciones o películas, si no de que todo lo que hacen lo hacen con esa mentalidad y ejercicio consciente de estar realizando obras de arte, incluso sin saber muy bien cómo. De ahí que el uso de sintetizadores, de cuchillos, cristal e incluso baquetas bajo las cuerdas de la guitarra, todo para buscar otras opciones de sonido y romper con cómo se debe tocar música, sea cuanto menos meritorio y tremendamente resolutivo. Para ellos no había límites y lo mostraban en todas las facetas de su existencia. Es significativo que supieran que ese momento que estaban viviendo no iba a durar para siempre, lo tomaron como una especie de objetivo.

Otra conclusión que extraemos de todas esas relaciones entre los artistas forjaron verdaderos lazos de amistad, una auténtica comunidad, donde todos se ayudaban y colaboraban de manera natural, como si esos hechos se dieran porque debieran darse. Esto resulta profundamente interesante porque de los documentales y entrevistas a los artistas años después de la *No Wave* que he revisado para el presente trabajo, todavía hablan de aquella época con auténtica pasión y todos se conocían y confluían en los mismos lugares y eso generó, desde nuestra perspectiva, la esencia y el encanto de esta onda.

Si tuviéramos que definir en pocas palabras este estilo tan difícilmente calificable, diríamos que es agresividad, inconformismo y un gran espíritu lúdico. El

cine por ejemplo, ha sido bastante sorprendente tanto por los temas que trata como por la forma en la que lo hace. Pesé a que la música suele tener más relevancia, es decir, resulta mucho más reconocible para un público interesado en esta escena *underground*, es un buen ejemplo de lo que significa la *No Wave*. La rapidez con la que podían grabar las películas, que los actores y actrices fueran las personas que también deambulaban por dicha escena, ese punto amateur y la carencia de profesionales del cine, es muy ejemplificativo. La transgresión, la crudeza e impacto de los contenidos de los films remarca muy bien la intención de sobrepasar todo límite y es cuanto menos sorprendente, la naturalidad con la que estos actores y actrices lo interpretaban.

Por otro lado, a nivel personal, realizar este trabajo ha supuesto conocer mucha música desconocida y a algunas personalidades que nos han impactado hondamente o generado curiosidad. Escuchando a los grupos nos podemos sentir agredidos ante la sonoridad nada armónica, pero poco a poco nos encontramos como hipnotizados por el ruido. Además, que cada banda tenga su propia identidad sonora solo enriquece la onda porque es una experiencia auditiva nueva. La *No Wave* podría verse como una bolsa de caramelos ácidos y amargos de distintos colores y formas, pero que tienen en común no dejarte indiferente. Compartimos la opinión de muchos contemporáneos de que Lydia Lunch es el ejemplo paradigmático de lo que encarna la *No Wave*. Su arrolladora personalidad y su peligroso carisma hicieron que tuviera un papel fundamental en el movimiento, pasando de ser una niña recién llegada a Nueva York y con un complejo pasado de abusos y trabajar como camarera a rodearse de los grupos de la escena *underground* para finalmente iniciar su propia propuesta. Muchos sentían fascinación por ella y es notable su versatilidad para moverse por diversas manifestaciones artísticas y los años no han mermado su carácter combativo y agresivo. Jim Jarmusch es también un gran descubrimiento dado su talento tanto para la música y el cine. Sus primeras películas encarnan muy en de dónde viene la *No Wave* y cómo es, es una muestra de cómo se conjugaron ambos campos del arte. *Theoretical Girls* es otro gran descubrimiento musical en cuanto a gusto personal.

Para finalizar el presente trabajo, creo que la *No Wave* tuvo un gran impacto tanto en el público como en la crítica del momento, debido a que ha merecido ser

incluida en varios manuales tanto propios como del movimiento *post-punk* y/o la escena *underground* de Nueva York, así como varios documentales propios. Lo cual es bastante impresionante dado su escaso tiempo de vida, porque habla de que dejó su huella en la historia de la música y de que aún hoy suscita interés. Aún con todo, en castellano no hay mucha información de carácter académica sobre la misma, por lo cual consideramos que merecería una mayor difusión o impulso en los países de habla hispana, tanto editando los recursos ya existentes como abriendo nuevas líneas de investigación dentro de la música popular urbana.

## BIBLIOGRAFÍA

- GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant-garde*. Chicago, 2002. Ed. University of Chicago Press. Pp. 388. ISBN: 0-226-28735-1.
- REYNOLDS, Simon. *Rip it up and star again: Post-punk 1978-1984*. Nueva York, 2006. Ed. Penguin Books. Pp. 1250. ISBN: 1-4295-2667-X.
- KUGELER, Hal. *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967*. Chicago, 2007. Ed. Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Pp. 292. ISBN: 978-0-300-13426-1.
- VIEJO, Breixo. *Jim Jarmush y el sueño de los justos*. Madrid, 2001. Pp. 188. Ed. JC. ISBN: 84-89564-27-2.
- CASAS, Quim. *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*. Madrid, 2003, pp. 94. Ed. T&B Editores. ISBN: 84-95602-43-1.
- CHILVERS, Ian. *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid, 2001. Pp. 881. Editorial Complutense, S.A. ISBN: 84-7491-600-3.
- COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid, 2012. Pp. 212. Ed. Alianza Editorial. ISBN: 978-84-206-0851-8.
- MAYER, Mark. *Basquiat*. Nueva York, 2005. Pp. 224. Ed. Merrell Publishers Limited. ISBN: 978-1-8589-4519-4.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis. *Cine independiente y traducción*. Valencia, 2010. Pp. 243. Ed. Tirant lo Blanch. ISBN: 978-84-9876-842-8.
- GUARNER, José Luis. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano /3 (1961-1992)*. Barcelona, 1993. Pp. 298. Ed. Laertes S.A. ISBN: 84-7584-201-1.
- COLL, Ruben. *Art Rock. Nueva York y la No Wave*. RRS. Radio del Museo Reina Sofía. Viernes 20 de diciembre de 2013. [en línea] <http://radio.museoreinasofia.es/ArtRoc-k>
- GARCÍA-OSUNA, Vanessa. *Roberto Longo. La gran evasión*. Tendencias del arte. Núm. 4/2011. Pp. 24-27.
- O'NEILL, John P. *The Pictures Generation, 1974-1984*. Pp. 330. Nueva York, 2009. Ed. The Metropolitan Museum of Art. ISBN: 978-58839-314-2.

- ALLON, Yoram. *Contemporary North American Film Directors: A Wallflower Critical Guide*. Londres, 2002. Pp. 621. Ed. Wallflowers Press. ISBN: 1-903364-52-3.
- RÓDENAS, Gabri. *Guía para ver y analizar: Noche en la Tierra. Jim Jarmusch (1991)*. Barcelona, 2009. Pp. 100. Ed. Octaedro. ISBN: 978-84-8063-947-7.
- STRONGMAN, Phil. *La historia del punk*. Barcelona, 2007. Pp. 257. Ed. Ma Non Troppo. ISBN: 978-84-96924-35-2.
- CATEFORIS, Theo. *Are We Not New Wave? Modern Pop at the Run of the 1980s*. Michigan, 2011. Pp. 275. Ed. The University of Michigan Press. ISBN: 978-0-472-11555-6.
- LEVY, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. Nueva York, 2009. Pp. 603. Ed. The University of New York Press. ISBN: 0-81147-5123-7.
- WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, 2001. Pp. 469. Ed. Akal. ISBN: 84-460-1177-8.
- SUI, Anna. *Anna Sui*. San Francisco, 2010. Pp. 288. Ed. Chronicle Books LLC. ISBN: 978-0-8118-6810-5.
- CHARNAS, Dan. *The Big Payback: The history of the Business of Hip-Hop*. Londres, 2010. Pp. 672. Ed. Penguin Books. ISBN: 978-1-101-44582-2.
- MARTER, Joan M. *The Grove Encyclopedia of American Art*. Vol. 1. Nueva York, 2011. Pp. 2608. Ed. Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-533579-8.
- PÉREZ DÍAZ, Pompeyo. *Música y situacionismo de John Cage al "Punk rock"*. Revista de musicología, Vol. 32, Nº 2, 2009. ISSN: 0210-1459,
- AAVV. *No New York*. [grabación sonora] Nueva York, 1978.
- DAVIS, Tamra. *Jean Michel Basquiat. The Radiant Child*. [video] EEUU, Pretty Pictures. [2010].
- CRARY, Scott. *Kill Your Idols*. [video] EEUU, Palm Pictures. [2004]
- BERTOGLIO, Edo. *Downtown 81. New York Beat Movie*. [video] EEUU, Kinetique / Sagittaire Films [1981].
- JARMUSCH, Jim. *Permanent Vacation*. [video] EEUU, Cinesthesia Productions [1980].

- JARMUSCH, Jim. *Stranger Than Paradise*. [video] EEUU, Cinesthesia Productions / Grokoberger Film Produktion / Zweites Deutsches Fernsehen [1984].