

Muy pocas cosas claras

“Nada para mí” de She-Devils como una expresión de queercore

Pereyra, Marc | Universidad de Buenos Aires | marinacarmenp@yahoo.com.ar

› RESUMEN

El artículo analiza la canción “Nada para mí” de la banda She-Devils como una expresión de queercore punk, recuperando los orígenes del homocore y su praxis artística militante que desafía las normativas sociales y sexuales dominantes. A través del estudio de las características musicales, líricas y visuales de la banda y de la canción, se abordan las relaciones entre el género punk, las teorías antisociales y las prácticas estéticas del DIY. Se enfatizan algunos aspectos de la estructura y estilo musical de “Nada para mí”, como su tempo acelerado, la importancia del riff y las cualidades del timbre para generar una sensación de urgencia. Asimismo, se examina la carga simbólica de la letra, influenciada por la poesía de Antonin Artaud, y su capacidad para transmitir emociones desde una perspectiva crítica. En suma, se destaca la relevancia del queercore como espacio de resistencia y reflexión sobre los vínculos de la política, las identidades y el sonido, aplicados a las expresiones punk lgbtq* a partir de un análisis de caso que lo epitoma.

Palabras claves: música; punk; homocore; lesbianas; teorías antisociales

Very few things are clear. She-Devils’ “Nada para mí” as an expression of queercore

› ABSTRACT

This article analyzes the song “Nada para mí” by the band She-Devils as an expression of queercore punk, tracing the origins of the homocore movement and its artistic militant praxis that challenges dominant social and sexual norms. Through an analysis of the musical, lyrical, and visual elements of the band and the song, this study explores the connections between the punk genre, antisocial theories, and DIY aesthetic practices. Some aspects of the musical structure and style of “Nada para mí” are emphasized, such as its fast tempo, the importance of the riff, and its timbral qualities that evoke a sense of urgency. The symbolic weight of the lyrics, inspired by the poetry of Antonin Artaud, is also examined, showcasing its capacity to express emotions from a critical perspective. Ultimately, the article underscores the significance of queercore as a site of resistance and reflection, focusing on the intersections of politics, identities, and sound in lgbtq* punk expressions in an epitomic case study.

Key words: music; punk; homocore; lesbians; antisocial theory

› Circuitos de falsificación posibilitadora¹

Todos los punks son putos. Así lo declaró J.D.s a mediados de la década del ochenta y así lo tradujo Patricia Pietrafesa en su fanzine Resistencia algunos años más tarde. “¿Qué te pensás que Sid y Johnny hacían antes de Nancy?” “¿Qué estabas haciendo cuando Dee Dee Ramone chupaba pijas en la 42?” (Jones y LaBruce, 2013: 330). Estas eran algunas de las provocativas declaraciones que podían leerse en las páginas del zine que permitiría que el queercore se conforme como un género propio.

El género se fundó con el nombre de homocore partir del zine canadiense J.D.s, por iniciativa de los entonces desconocidos artistas G. B. Jones y Bruce LaBruce. El primer número del “zine softcore para chicos hardcore” (Jones y LaBruce, 2013: 330) se publicó en 1985 y arengaba que si el punk era un llamado al cuestionamiento de la autoridad, ¿cómo no cuestionar el principal mandato de las instituciones que dicta con quién coger? Como expresión artística, el queercore se expresa en diversos lenguajes entre los que se destacan la música, el cine, la performance, la literatura y el fanzine. En ese momento G. B. Jones ya integraba una de las primeras bandas que se identificaría expresamente con el género, la banda de lesbianas Fifth Column. Durante sus performances LaBruce las acompañaba como bailarín go-go, lo que resultaba especialmente provocativo en la escena del punk de la época (esta idea la retomarían en argentina los Fun People, emparentados de cerca con las She-Devils). LaBruce además integraba una banda de queercore menor llamada Zuzu’s Petals pero su principal producción dentro del género fue en cine.

Contrario al desarrollo regular por el cual los géneros se cristalizan como agrupamientos que suceden a la aparición de sus expresiones, la idea del homocore precede a su realización efectiva. El recurso a la ficción utópica como manera de hacer-mundo es propio del arte marica/torta/travesti, y acaso el queercore se haya constituido como uno de los casos más emblemáticos de esta praxis. A pesar de su carácter fantástico, J.D.s escribe sobre el género como una existencia. Y es la distribución de los zines a regiones ignorantes de su carácter ficticio, la que le da a sus ávidos receptores la falsa certeza de que un punk específicamente marica/torta/travesti es posible. La fantasía habilitadora de pensarse a partir de esa ética/estética favorece la progresiva proliferación de manifestaciones artísticas identificadas con el programa del género. La colectivización de la fantasía del queercore y su subsecuente praxis parten del engaño de que en otro lugar esas existencias negadas eran posibles. Esa admisión colectiva de la facultad de la existencia coloca a la fantasía por sobre el imperativo de verdad, que tan sólo es otra más de las exigencias de los regímenes opresores. Aunque ya a principios de los años ochenta se puede citar algunos ejemplos de bandas punks abiertamente maricas, la búsqueda de integrar esa especificidad al género de la música sólo surge después de J.D.s. “Algo que siempre me molestó es que si eras punk hc y también gay muchas veces parecía que tenías que dividir tus gustos musicales, tu vida social punk por un lado, gay por otro”, escribe Patricia Pietrafesa, cantante y bajo de las She-Devils (Pietrafesa, 2016: 128).

En su prólogo a la historia del punk disidente en la argentina escrita en el libro Ninguna línea recta, nombrado así por una canción de las She-Devils, Pietrafesa escribe respecto de su acercamiento a la

¹ Una versión previa de este artículo fue presentada en el Primer Encuentro de Estudiantes de Música: Análisis de Canciones Populares, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el 12 de septiembre de 2024.

escena del punk local allá por el año 1983 gracias a un volante pegado en un poste de luz (Pietrafesa, 2022: 9). Esa iluminación demuestra los funcionamientos comunicacionales del punk en la historia personal de la cantante, funcionamientos como los que la circulación de los zines de J.D.s ya había evidenciado. Estas formas de comunicación continúan siendo empleadas hasta hoy, tanto en el ámbito porteño como en el internacional, y así lo ha expresado el etnomusicólogo David Farrow respecto de la difusión de eventos punks recientes en la escena neoyorquina (Farrow, 2021). Pero para que ese poste de luz se encienda tiene que ser de noche, la canción que da título al disco *Horario invertido*, que contiene la canción objeto de análisis, exclama: “no sé por qué me gusta lo oscuro”. Quizás sea por eso. Y tal vez también sea propicio citar el acercamiento de Pietrafesa a la que acabaría siendo la banda más reconocible del queercore: Pansy Division. La cantante escribe al respecto: “primero había leído sus declaraciones, visto sus fotos y estaba segura de que esos eran mis favoritos” “ni bien me enteré de su existencia (alrededor del año 91 por el fanzine J.D.s) comencé a difundirlos por mi fanzine y cuando finalmente los escuché confirmaron mis expectativas” (Pietrafesa, 2016: 128).

Cabe también mencionar que, en la escena estadounidense de los años noventa, la banda Los crudos fue una de las principales responsables de poner sobre la mesa las problemáticas asociadas a la comunidad latina en ese país a la vez que favoreció los vínculos entre la escena punk yanqui y la latinoamericana. El cantante de Los Crudos, el uruguayo Martín Sorrondeguy, también formaría más adelante una de las bandas más reconocibles del queercore, Limp Wrist.

La prevalencia del machismo, la homofobia y el neo-nazismo en la escena punk canadiense que llevaron a Jones y a LaBruce a intentar recuperar la voluntad contestataria del punk, fue una actitud que se replicó a escala nacional con la adopción local del queercore a partir de la perseverancia de esos ánimos opresores en sectores del Buenos Aires Hardcore (Aladjem, 2016: 102–105). El BAHC fue un fenómeno complejo, pero en sus espacios primaron las bandas de varones cis heterosexuales que adoptaban posturas machistas y desconocían la historia sexual del punk en general y el punk local en particular. La hostilidad de los ambientes se exacerbó en parte por el conservadurismo propiciado por algunos sectores del movimiento straight edge. En la década del noventa, se experimentó un incremento de las agresiones por razones de género en la escena punk local, respecto de la década anterior (Cuello & Disalvo, 2022: 151–156; 146–148).

En ese contexto surgió She-Devils, una banda de punk identificable con los códigos del homocore que sigue en actividad. Actualmente, está conformada por Patricia Pietrafesa en voz y bajo, Pilar Arrese en guitarra y coros, e Inés Laurencena en batería. (El baterista de la formación original Lucio “Lula” Adamo falleció en 2019, aunque ya había dejado la banda en 2004.) Pietrafesa y Arrese se conocieron cuando, aún en su adolescencia, Arrese se convirtió en habitué de la banda en la que Pietrafesa y Adamo tocaban a finales de los años ochenta, Cadáveres de Niños. En 1995, luego de la desintegración de sus proyectos musicales previos, decidieron formar una banda atraídas por la idea de una banda de mujeres. El nombre She-Devils fue tomado de la película de explotación de Herschell Gordon Lewis *She-Devils on wheels* (1968) por identificarse con los excesos de su feminizada “fuerza antisocial de libertad maldita” que conjugaba la feminidad, el placer y la violencia (Cuello & Disalvo, 2022: 140–145). En 1997 grabaron su primer EP titulado *El aborto ilegal asesina mi libertad*, en conjunto con la banda Fun People, que presentaron en Cemento en marzo de ese año. Luego de varios EPs, splits, cassettes autogestionados, un CD y un LP de estudio, llega su segundo y más reciente disco de estudio *Horario*

invertido (2007), del que es parte “Nada para mí”, la canción que orienta este artículo. Las artistas han organizado numerosos importantes festivales en la escena local, entre los que, a propósito del tema de este trabajo, hay que destacar el primer festival argentino dedicado exclusivamente al homocore en el año 2000 y la feria del libro punk (que continúa en la actualidad). Además, debe mencionarse que las integrantes de She-Devils también son parte de la banda Kumbia Queers, que en algunos de sus temas mezcla cumbia con punk.

› El género del queercore

La introducción histórica precedente es menester si se considera, siguiendo a Ugo Fellone, que los géneros de las músicas no se circunscriben a aspectos estrictamente propios del análisis musical sino que comprenden un conjunto de convenciones sociales que regulan campos de acción y horizontes de expectativa, y que se desarrollan como procesos performativos en constante formación dialógica que ensamblan distintas temporalidades (Fellone, 2021: 65; 73; 79). De la contextualización anterior y a partir de las categorías de Jennifer C. Lena que repone Fellone, puede decirse que el homocore es un modelo basado en una escena y que se trata, sin lugar a dudas, de un género anti-estado (Fellone, 2021: 71). El queercore surge de lo que en los estudios lgbtq* se conoce como teorías antisociales, partidarias de esa especificidad que se opone a la asimilación.

La principal forma de circulación del copioso auto-discurso del punk es a través de los zines (Pearson, 2021: viii), y el queercore local no es la excepción (Cuello & Disalvo, 2022: 27–37). Los fanzines de producción nacional adoptan las propuestas del género con un estilo abiertamente similar al de aquellos con los que se emparentan optando por la microedición para el tráfico de ideas contrarias a las lógicas represoras. La primera publicación de este tipo en este país fue Resistencia, editado por Pietrafesa.

Una de las características estéticas más distintivas del queercore en su faceta musical es el gusto por los bajos valores de producción, y es heredada de las posibilidades originarias de la música punk. She-Devils se funda atendiendo a las convenciones que las representan. Respecto de su primera vez viendo punk en vivo Pietrafesa recuerda: “Los alaridos punzantes, la música distorsionada, eran acordes de una buena canción hecha trizas. Esto era perfecto: mal sonido, mala actitud, ¿qué otra mejor forma para expresar profundo descontento?” (Pietrafesa, 2022: 9). Y es que el punk surge asociado a la degradación contestataria frente al elogio del virtuosismo en el rock a mediados de los años setenta (Nault, 2018: 17). No es casual la asociación del anarquismo antisocial marica con un punk que se degrada porque el método ético de esa filosofía se basa en la auto-degradación. Es más, la palabra punk como insulto proviene de la cultura carcelaria inglesa, en la que se usaba para denominar a los hombres que adoptan un rol pasivo en los encuentros sexuales durante el encierro. Pero el origen de la palabra refiere a la madera seca usada para prender fuego, como la palabra faggot (Pietrafesa, 2013).

El queercore se constituyó como la expresión de una especificidad marica/torta/travesti contra la homofobia, el sexismo y el fascismo de ciertos sectores del punk en sus propios términos. Una adopción de las prácticas y estéticas punks contra el asimilacionismo gay que proponía una oposición anarquista en lugar de una aspiración a la integración social (Nault, 2018: 11). Como estética optó por la crudeza, la imperfección y el desorden, por gusto anti-conformista y como incentivo de la participación (Nault,

2018: 17 ; Pearson, 2021: 7). La conformación de She-Devils como power-trío se condice con la reducción propia del rock a sus elementos básicos a partir de una instrumentación sencilla que se sostiene sobre la expresión mínima en cuatro componentes: guitarra, bajo, batería y voz. La austeridad de su producción la sitúa a la altura tanto de sus recursos como de su ideología.

› Lo audible de esta nada

Para comenzar con el análisis propiamente dicho es pertinente recordar que, como afirma el compositor William Moylan, la aplicabilidad de los métodos analíticos de la música académica a las músicas populares es relativa y variable para cada canción (Moylan, 2020: 40). Respecto de la percepción de los tempos en la música punk, el musicólogo David Pearson explica que la aceleración de éstos llega a un punto en el que se produce un cambio cualitativo por el cual la sensación del ritmo se torna dificultosa a partir de un efecto de aceleración que confunde la cuenta estable de modo tal que el metro cuádruple ya no se percibe en cuatro tiempos. Es así que el autor opta por un sistema de medida propio que denomina ksa (kick-snare alteration) (Pearson, 2019). En el caso del presente análisis, para ordenar los tiempos de la estructura, se optó por pensar en la proporcionalidad de las partes a partir de una cuenta mental estable es cuatro tiempos. De esta forma, puede decirse que las estrofas y el estribillo son proporcionales y facultan cuentas iguales en cada una de sus repeticiones. La breve introducción se divide en dos partes, una primera que dura un cuarto de la medida principal y una segunda que dura la mitad de esa medida de regla. Al final, el segmento resolutivo abarca tan sólo un octavo de la medida y recupera el material del primer momento introductorio pero a una velocidad mayor. Cabe mencionar que este mismo material que da comienzo y cierre a la canción es tan también el que clausura los estribillos con algunas sutiles modificaciones.



Figura 1: Esquema estructural de la canción. Los tiempos expresan el momento de aparición en el video.

Otra de las características más habituales del punk como género es una cargada densidad cronométrica en una duración breve, algo que también se evidencia en esta canción. Arrese manifiesta la intención creativa de generar la sensación de un bloque sonoro que sugiera un movimiento veloz, urgente y conjunto (P. Arrese, comunicación personal, 27 de marzo, 2025). Pero es el timbre el que podría ser considerado el parámetro genérico más distintivo del punk (Pearson, 2019). El timbre es una cristalización de la riqueza interna de la canción, un parámetro multidimensional cuya complejidad resulta en innumerables combinaciones y que atraviesa todos los otros parámetros y perspectivas. Puede considerarse una cualidad general que comprende atributos físicos que establecen la sensación auditiva de un todo (Moylan, 2020: 396; 194–195; 239). Los valores de producción afectan de modo intencionado y significativo la sonoridad resultante en la canción. Los momentos de grabación y performance reconfiguran el tono, el ritmo y la dinámica; e incrementan su interdependencia (Moylan, 2020: 196–197). Las intrincadas interrelaciones entre los diversos parámetros del sonido que surgen

a partir de las aplicaciones tecnológicas son aprovechadas por el punk para aturdir las percepciones y desasociarse de la pulidez.

Estructuralmente, la canción consta de dos partes principales (estrofa y estribillo). Entre las características generales del punk enumeradas por Pearson que se comprueban en “Nada para mí” se puede enumerar unas cuantas, se las mencionan a continuación (cfr. Pearson, 2019). El bajo apoya los acordes de la guitarra con inflexiones menores. La guitarra enfatiza la distorsión y produce desvíos a partir de los arreglos. Y la batería propone un tempo acelerado que no entra en perfecta sincronía con el ritmo llevado por el bajo proveyendo a una sensación de desorden en la que las variaciones en los ataques son valoradas. Aun así, todos los instrumentos se acoplan a un ritmo percusivo organizado a partir de los silencios. Ambos instrumentos de cuerdas centran su acción en riffs en lugar de progresiones armónicas extensas, lo que, en concordancia con los patrones de rasgueo rápidos y constantes, contribuye a la sensación de velocidad. La guitarra se caracteriza por su distorsión tímbrica y combina la prominencia de los breves efectos melódicos de los riffs con la repetición constante de notas.

El punk estima la demostración del esfuerzo en la performance (Pearson, 2019). En la voz se aprecia el énfasis en la emoción transmitida por sobre la preocupación marcada por el tono. El fraseo en las estrofas está caracterizado por el apuro que lleva el ritmo de la canción, y eso se expresa líricamente como “si no te apurás un poco”. Si bien los gritos que se escuchan en dos momentos de la canción, al finalizar la primera presentación del estribillo y luego de la segunda repetición del verso “seguro querés gritar”, podrían ser considerados un atributo general de la actitud punk a partir de las técnicas vocales incorporadas a principios de los años ochenta con el desarrollo del extreme hardcore punk (Pearson, 2019); sería más apropiado considerar a esos gritos como una referencia al movimiento riot grrrl, uno de los géneros derivados del queercore a principios de los años noventa, toda vez que una de las reivindicaciones particulares del riot grrrl era la incorporación de gritos femeninos para oponerse a la misoginia que pretende callar a las mujeres pidiéndoles que bajen la voz y aduciendo que los tonos agudos asociados a ellas son especialmente molestos (Sanyal, 2012: 198–199).

En la primera estrofa un riff agudo de la guitarra destaca sobre las notas sostenidas asociadas a los graves y sus apariciones asimétricas anticipan el cambio de tono hacia el estribillo. De este modo, dicho riff asiste a la organización temporal de la estructura. Los acentos percusivos marcados sobre el plato entran en sincronía con el riff y en conjunto con los silencios colaboran a proveer cierto orden a la percepción. Asimismo, el riff se integra a las letras y al cambio rítmico para distinguir entre las secciones de la canción y coordinar la división en estrofas y estribillo.

Durante el estribillo los coros duplican la voz principal y se evidencia un incremento en la preocupación melódica por parte tanto de la voz como de la guitarra. El título de la canción se enfatiza con la concordancia del plato y el riff al final de cada una de sus enunciaciones. Hacia la siguiente sección se pronuncia un grito. La segunda estrofa presenta algunas variaciones respecto de la primera, se modifica la letra y la guitarra prescinde casi por completo, con una sola excepción, de ese riff que en el primer momento supo ser anticipatorio del estribillo. Dicha prescindencia puede justificarse porque en este punto ya se prevé estructuralmente sin necesidad de dar indicios tonales. En este caso, la guitarra opta por sostener una nota que funciona casi como una base rítmica para el fraseo, lo que propicia el sentido recitado de spoken word. Esto cobra aún más relevancia si se tiene en cuenta que Pearson considera

al paso del spoken word a los gritos dentro de las canciones como una de las características del punk feminista de la década del noventa (Pearson, 2021: 160). Cabe tal vez aclarar que el spoken word es un estilo performático de recitado de poesía que fue muy popular en los círculos feministas de la época.

En su segunda vuelta, el estribillo se repite de manera casi exacta a pesar de sutiles modificaciones en las inflexiones de la voz cantante. Por su parte, la tercera aparición del material estrófico retoma la letra de su primera aparición, mientras que la guitarra presenta el riff como una constante en la totalidad de la estrofa generando un sentido acumulativo de desarrollo en la canción. Si la voz fue protagonista de la segunda estrofa, aquí es la guitarra la que adquiere ese rol. A lo largo de toda la canción, el riff se presenta como el elemento de mayor importancia estructural. Finalmente, en su última forma, el estribillo extrema ese aumento progresivo de la intensidad que conduce a la culminación.

Y es así que todas las características propias de la canción confluyen en un entramado de implicancias estilísticas que asocian a “Nada para mí” con el punk en general y el homocore en particular. Y es precisamente en esa calidad tímbrica propia del punk en donde esa confluencia se epitoma. Así, el timbre se consolida como referencia asociativa preferencial motivada por la experiencia visceral del sonido, al tiempo que las imágenes auditivas que conjura refieren a significados compartidos (Moylan, 2020: 374–375; 389–391). Como forma cristalizada, el timbre es la conciencia perceptiva de la experiencia de la canción y también su reflexión en la memoria (Moylan, 2020: 400–401).

Observando las distintas versiones en vivo de la canción disponibles en internet, resulta llamativa la amplia diferencia entre las performances, pero no es sorprendente porque esa es precisamente la libertad que el punk pretende para sí. Esto es algo que Pietrafesa reivindica cuando afirma que según el show pueden dedicarse a la prolijidad musical, a salir airoso en las condiciones más precarias imaginables o a “pifiar enloquecidamente[...] con furia sin sentido”. Y todo esto gracias a su “buena educación punk” (Cuello & Disalvo, 2022: 146). Son esos desvíos deliberados del profesionalismo los que dotan a esta música de las complejidades estético-técnicas que hacen a su intrincación expresiva (Pearson, 2019).

› Resonancias visuales

Un género como este, cuya formación se manifestó como una militancia por parte de sus propulsores, vuelve aún más evidente la noción de que las prácticas musicales se guían por convenciones que se inventan, se repiten y se refinan (Moylan, 2020: 40). Pearson considera que la saturación sensorial propiciada por el punk corporiza en el público la sensación de desesperanza política que permea la contemporaneidad. Los recursos musicales del punk, cuya crudeza aparece a algunos como mera provocación, en realidad connotan sentidos culturalmente reconocibles al interior de la escena. Los mensajes del punk no pueden ser articulados por los parámetros musicales aceptados por los discursos que combaten (Pearson, 2019).

Uno de los aspectos distintivos de esa calidad es el énfasis sobre la materialidad (Pearson, 2019), lo que conduce a pensar en los soportes que sostienen a la canción grabada. Como ya se dijo, “Nada para mí” formó parte del LP *Horario invertido* editado en 2007, en el que ocupó el lugar del tema 5, entre los

minutos 12:31 y 14:12 de la duración total, abarcando 1' 42" de la duración total de 27' 22". Es el segundo tema más breve en un disco breve que es fiel a la concisión del punk. El silencio que precede a "Nada para mí" es más prolongado que el que se antepone al resto de las canciones, tal vez por esa nada que auspicia el tema. En comparación con la versión acompañada por el video, la grabación que contiene el álbum es audiblemente distinta, destacándose un tempo bastante más acelerado en la canción que integra el disco.

Los colores de la portada podrían ser un guiño a uno de los afiches de la película de la que toma su nombre la banda. Pero también podría remitir a los colores característicos del giallo. Ese género cinematográfico que toma su nombre de las portadas amarillas de las revistas baratas de crímenes y se tiñe con una paleta de colores muy particular. Como le sucede al queercore en su vertiente filmica, el giallo se ciñe a numerosas reglas de género. Entre esas reglas del giallo cabe mencionar, en relación a la adopción de estos colores que le son reminiscentes en una portada punk: el uso de guantes de cuero negro por parte del asesino, las tramas que generan confusión deliberada y las conductas de desviación sexual. Además, una de las reglas facultativas del giallo es la inclusión de un plano de una botella de whiskey J&B, en virtud de los colores de su etiqueta, que son los mismos de la portada de Horario invertido. La reivindicación del consumo de alcohol y sustancias tiene especial relevancia para una banda que en su pasado tuvo conflictos con sectores del straight edge. Además, J&B me suena parecido a J.D.s, pero eso es una licencia poética.

Atendiendo a que la circulación social es uno de los aspectos principales para la determinación del género (Fellone, 2021: 75), debe tenerse en cuenta que el disco de estudio como objeto no suele ser el modo primario de acceso al punk, que se funda sobre una tradición de eventos de performance y socialización de los acercamientos musicales. Antes de acceder al disco completo, se escucha a la banda en vivo, se lee sobre ella en un fanzine, se discute en una recomendación.

Aunque para muchas músicas populares, el videoclip constituye hoy la forma de acceso privilegiada a su música, el punk sigue sin adherir por completo a esa lógica. Es así que las She-Devils tienen sólo tres video oficiales en sus veintinueve años de trayectoria. La pieza audiovisual que corresponde a la canción "Nada para mí" es uno de ellos, el más reciente. El video fue realizado por Gustavo Gamou con la colaboración de Octavio Sierra Ramírez, Diego Escalante y Diego flores, y filmado en México. Un plano contrapicado muestra un edificio en una noche de tormenta y un zoom sugiere el ingreso a uno de esos departamentos, el que tiene las luces encendidas. La cámara se mueve, la luz parpadea. Cuando empiezan a tocar un gato salta de arriba de la heladera, e invita a pensar que, a pesar de la edición del audio por separado para el armado del videoclip, la banda está realmente tocando en ese espacio de filmación. Las luces se apagan en la primera pausa introductoria en coincidencia con la música, pero después de ese momento la sincronización entre los cortes de luz y la música se disloca. Hay al menos tres tomas de la banda. Una con luz cálida y otra con luces blancas estroboscópicas. La de luces cálidas se puede distinguir entre una en la que Arrese lleva lentes de sol y otra en la que no. Hay dos cámaras: una en contrapicado que hace un plano general de la banda y otra en picado que privilegia el plano de la cantante.

Además de presentar una versión de la canción distinta de la del álbum de estudio, el videoclip añade efectos sonoros que simulan ruido de ambiente. En el principio, una tormenta, lluvia, las músicas

miran para arriba. Como sucedió con el gato, las interacciones de las artistas con los efectos sonoros proveen a la cohesión de la pieza audiovisual. La baterista marca el tiempo con las baquetas para dar señal a un inicio coordinado. La canción se desarrolla. Durante la tercera iteración del estribillo, se oyen vidrios que se rompen hacia un estallido final que marcará el término del video. El hacinamiento en la cocina que le sirve de escenario a la banda transmite una cotidianidad sofocante. La cámara tiembla y alude a los escasos recursos de filmación. Las vibraciones que se registran visualmente no están en sincronía con la canción, lo que aporta al sentido caótico del punk. Un micrófono cuelga del techo balanceándose de un lado a otro y remite a la precariedad de las condiciones de grabación. Según Curran Nault, el sonido crudo y rugoso del punk genera el efecto de ruido que contribuye a la sensación de accesibilidad de la ética DIY (hágalo usted mismx) (Nault, 2018: 17–18). La cocina de las She-Devils se asocia a esos sentimientos. El terremoto transmite visualmente la urgencia del sonido, su vigor artaudiano violento y convulsivo.

Para Pietrafesa:

la sensación física de que la cultura subterránea requiere combinaciones de acceso, mapas de búsqueda y excavaciones para despejar capas y capas de imposibilidades, hasta que finalmente encuentra una corriente de energía por donde fluir: nuestra realidad paralela subterránea, una dimensión llena de caminos para quimeras, utopías e ilusiones (Pietrafesa, 2022: 12).

La música exalta la conciencia de los movimientos (Frith, 2014: 384–385), el baile del punk es el pogo (Cuello & Disalvo, 2022: 157).

En su historia del queercore, Nault recurre a una definición de lo queer como una zona de posibilidades afectada por un constante sentido de posibilidad aún inarticulable. El autor considera que ese es uno de los puntos de contacto entre lo queer y lo punk, la labilidad elusiva de tornar dudoso cualquier esfuerzo clasificatorio (Nault, 2018: 13; 16). La turbulencia de los elementos visuales del video se articula con la sensación del queercore como una experiencia perceptiva desestabilizadora. Y, de hecho, según consta en la descripción de YouTube, el video tiene su propio título Una noche de temblor en el DF, lo que sugiere la percepción turbada que el queercore propicia.

› Nihilismo en la palabra

Según el crítico Simon Frith, son las letras las que constituyen la forma retórica de acceso preferida por las mayorías para comprender los sentidos de las canciones (Frith, 2014: 288, 295). Los versos de “Nada para mí” presentan una acumulación de imágenes representativas de sentimientos (Frith, 2014: 303–304). En una entrevista del año 2017, Pilar Arrese recuerda su adolescencia usando la frase “no me interesaba nada de donde caí en el mundo” (Cuello & Disalvo, 2022: 141), esos sentimientos perseveran en la canción que ocupa a este análisis. Las palabras que componen tanto el estribillo como la segunda estrofa surgen del poema de Antonin Artaud “El problema que se plantea es que...” (Artaud, 1975, 25), extraído de un libro que le había sido obsequiado a Arrese, quien le propuso a Pietrafesa utilizarlo para una canción. (La letra de la primera estrofa fue escrita por Pietrafesa.) Arrese se inspira en sus lecturas para la composición musical (P. Arrese, comunicación personal, 27 de marzo, 2025), y esa inspiración

poética se torna audible a través del efecto generado por las reminiscencias del spoken word. Arrese pretendía comunicar la urgencia del paso del concepto a la acción a través de la insistencia en las abstracciones vacías de sentido. Evocando a Artaud, es precisamente la ausencia de sentido de las palabras la que les permite expresar una emoción más sentida. La velocidad de la canción se relaciona con la violencia de esa urgencia.

El canto implica el uso de las palabras como símbolos sonoros y comprende las dimensiones de instrumento, cuerpo, persona y personaje (Frith, 2014: 306; 330). Para pensar acerca de las letras de las canciones, William Moylan propone considerar seis componentes: 1. narrador y protagonista; 2. voz y persona; 3. historia; 4. narración; 5. dispositivos cognitivos y lenguaje figurativo; y 6. relaciones externas de la letra (Moylan, 2020: 115). En términos generales, podría decirse de la letra de “Nada para mí” que: 1. está en primera y segunda persona, narradora y protagonista coinciden e interpelan al oyente; 2. la voz corporeizada aporta al sentido con la performance; 3. trata de sentimientos interiores de la protagonista respecto de la situación en la que se halla inserta, manifiesta descontento político y llama la atención del público de modo individual sobre una situación compartida; 4. el estilo es personal, informal y combina un fluir de la conciencia literario con un llamado a la conciencia política; 5. se vale de variadas figuras retóricas; y 6. responde a la agenda del género queercore en relación a propuestas teóricas antisociales y su ética puede vincularse con una corriente filosófica en particular. Para mencionar algunas de las figuras retóricas escuchadas cabe citar: un uso generalizado de la hipérbole; la interrogación retórica: “¿a quién le puede importar?”; la anáfora: “seguro querés gritar, / seguro querés cambiar”; la elipsis: “nada para mí” en lugar de “no es nada para mí”, que sugiere otros posibles sentidos, por ejemplo: “no hay nada para mí”; el paralelismo, la enumeración y el asyndeton: “el espacio, el tiempo, la dimensión”, “el futuro, el decidir”; la paradoja: “el presente no está aquí”; la antítesis: “el ser, no ser, el yo, no yo”; y la concatenación: “no es nada para mí / nada para mí”.

Desde el título, la canción propone una apelación al nihilismo que permea el discurso punk. La letra de la canción comienza con una pérdida y con un reclamo. No se aspira a una compensación de la pérdida pero se declara conocimiento de que algo se ha perdido. Nunca hubo nada para ellas, para nosotrxs, pero eso no obsta la conciencia respecto de los funcionamientos opresivos. Ante las críticas a la sencillez de sus letras Pietrafesa responde: “a veces lo que sentís es básico. Pero está bien... yo no puedo forzar una letra rebuscada en un tema con tres tonos que quiere transmitir una energía urgente” (Cuello & Disalvo, 2022: 145).

La segunda estrofa es particularmente significativa, ya que atiende al vaciamiento de los conceptos filosóficos tomados por trascendentales en los discursos disciplinarios. Entre los conceptos que se desestiman, cabe destacar a las categorías espacio-temporales: “el espacio, el tiempo, la dimensión, / el venir y el porvenir. / El futuro, el decidir. / El presente no está aquí.” Uno de los principales teóricos antisociales marica contemporáneos, Lee Edelman, se opone al futuro por considerarlo una categoría disciplinar que obliga a postergar el goce para proteger una realización imposible (Edelman, 2004: 30–31; 48–49). En su teoría sobre las espacio-temporalidades marica, José Esteban Muñoz, uno de los principales pensadores sobre la ficción utópica marica, elige el tiempo de éxtasis por sobre un presente en el que nos golpean por agarrarnos de la mano (Muñoz, 2009: 187). Nada hay para los putos en esas categorías opresoras.

› Elogio del fracaso metodológico

Todos los componentes del sonido, incluidos los timbres, las duraciones, las intensidades y los ataques se desestabilizan, se tambalean como en el video, atentan contra ese centro que los tornaría claramente definibles y difuminan sus límites hasta tornarse confusos. Las características del punk se pueden ubicar en regiones de cercanía para aproximarse a su estudio pero fijarlo en las definiciones que combate sería negar su especificidad. Esto no quiere decir que no deba ser analizado sino, por el contrario, que ejercitar el pensamiento sobre el punk y el queercore/homocore requiere una problematización constante de las categorías. Es una tarea destinada al fracaso, que es una de las prácticas autodegradantes predilectas de la praxis de las teorías antisociales. Ya desde J.D.s el homocore proponía rechazar la reterritorialización del fascismo (Nault, 2018: 57–58).

No future es más que una frase de los Sex Pistols, en 2004 ese título daría nombre a una de las obras fundamentales de la teoría antisocial marica de este siglo, el ya citado libro de Lee Edelman. “No pretendemos una nueva política, una mejor sociedad o un mañana más brillante”, escribe Edelman, “nuestra mariconería no tiene nada para ofrecer[...] excepto una insistencia en el exceso que esa nada conlleva, una insistencia en la negatividad que perfora el velo de la fantasía de la futuridad”. Su praxis autodestructiva es la sustancialización de una negatividad que desmantela toda sustancia (Edelman, 2004: 31; 109). Algo de eso es oíble en “Nada para mí”, algo de esos exceso que conlleva la nada.

Los géneros son discursos que caracterizan expresiones, pero el queercore son expresiones que no conforman con los discursos. Más que un género que agrupa expresiones, lo que acontece es un agrupamiento estratégico cuya constante es el desprecio por la esencialización de un género. Eso mismo que propone la canción de las She-Devils, ese saber sin embargo aunque no haya nada.

› Bibliografía

- › Aladjem, R. (comp.) (2016). *Homoxidal 500*. Fanzines 2001-2003. Alcohol & Fotocopias.
- › Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Caldén.
- › Bosio, A. (Directora). (2011). *The advocate for fagdom* [Película]. Le chat qui fume.
- › Cuello, N. y Disalvo, L. (2022). *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en argentina* (1984-2007). Alcohol & Fotocopias, Tren en movimiento.
- › Edelman, L. (2004). *No future. Queer theory and the death drive*. Duke University Press.
- › Farrow, D. (14 de mayo de 2021), “Mutual aid and the limits of community in DIY music organizing” [Ponencia]. Radical care, conferencia de estudiantes de posgrado del Institute for Research on Women, Gender, and Sexuality de la Universidad de Columbia, Nueva York, Estados Unidos.
- › Fellone, U. (2021). Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis. *Resonancias*, 25(49), 61–83.
- › Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- › Gordon Lewis, H. (Director). (1968). *She-Devils on wheels* [Película]. Mayflower Pictures.

- › Hegge, K. (Director). (2012). *She said boom: the story of Fifth Column* [Película].
- › Jones, G. B. y LaBruce, B. (2013). J.D.s Manifesto. En R. Meyer & C. Lord (Eds.), *Art & Queer Culture*, Phaidon.
- › Leyser, Y (Director). (2017). *Queercore: how to punk a revolution* [Película]. CAT&Docs (Distrib.).
- › Max Setentista. (28 de octubre de 2014). *She Devils – Horario Invertido* (2007) [Full Album] [Video]. YouTube. <https://youtu.be/p92xqWc75mE?si=crmKsuqyq33QdKLU>
- › Moylan, W. (2020). *Recording analysis. How the record shapes the song*. Routledge.
- › Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia. The then and there of queer futurity*. New York University Press.
- › Nault, C. (2018). *Queercore. Queer punk media subculture*. Routledge.
- › Pearson, D. (2021). *Rebel music in the triumphant empire. Punk rock in the 1990s united states*. Oxford University Press.
- › Pearson, D. (mayo de 2019), Extreme hardcore punk and the analytical challenges of rhythm, riffs, and timbre in punk music. *Music theory online. A journal of the Society for Music Theory*, 25(1).
- › Pietrafesa, P. (2013). ¿Será que los punks son putos? En P. Pietrafesa (Ed.), Resistencia. *Registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires, 1984-2001*. Alcohol & Fotocopias.
- › Pietrafesa, P. (2016). Pansy Division. En R. Aladjem (Comp.), *Homoxidal 500. Fanzines 2001-2003*. Alcohol & Fotocopias.
- › Pietrafesa, P. (2022). Punk, la impotencia fascinante de no tener historia oficial. En N. Cuello & L. Disalvo, *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en argentina (1984-2007)*. Alcohol & Fotocopias, Tren en movimiento.
- › Pietrafesa, P. (Ed.) (2013). Resistencia. *Registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires, 1984-2001*. Alcohol & Fotocopias.
- › pila zombie. (6 de octubre de 2007). SHE DEVILS “nada para mí” [Video]. YouTube. <https://youtu.be/MHBnkuW0zFc?si=x9dceC2i0nUvbqbH>
- › Sanyal, M. M. (2012). *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Anagrama.
- › Warfield, L., Crasshole, W. y Leyser, Y. (Eds.) (2021). *Queercore. How to punk a revolution: an oral history*. PM Press.