

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Título

EL *WARMI ROCK CAMP* Y SU CONSTITUCIÓN EN ESPACIO MUSICAL DE EMPODERAMIENTO FEMENINO EN LIMA, S. XXI

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN MUSICOLOGÍA

AUTOR

JIMMY ROGER INFANTE FERNÁNDEZ

ASESOR

OMAR PERCY PONCE VALDIVIA

Julio, 2021

Tabla de contenido

RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN	3
ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
CAPÍTULO I	8
CONTEXTUALIZACIÓN	8
1.1. Vaivenes de la ola feminista en el Rock	8
1.2. Misty McElroy y la gestación del Rock Camp	13
1.3. Surgimiento y desarrollo del WRC	16
1.4. Mujeres y experiencia de vida musical en el surgimiento del Warmi Rock Camp en Lima	19
CAPÍTULO II	24
MARCO TEÓRICO	24
2.1. El giro espacial, las dialécticas de Soja	24
2.2. El empoderamiento y las olas feministas	28
2.3. Jnan Blau y los topos performativos	32
CAPÍTULO III	37
EL WRC: EL ESPACIO MUSICAL DE EMPODERAMIENTO FEMENINO	37
3.1. El WRC como espacio musical dialéctico	37
3.1.1 El espacio medible: el campamento musical de verano	38
3.1.2 El espacio imaginado: la connotación feminista	39
3.1.3 El Otro espacio: empoderarse con el rock	40
3.2. Aspectos performativos de la música como práctica de empoderamiento	43
3.2.1 La campista como intérprete	46
3.2.1.1 El Intérprete como texto personal	48
3.2.1.2 El intérprete como activista social	49
3.2.1.3 El intérprete como etnógrafo	51
3.2.2 El cuerpo como texto	52
3.2.3 La audiencia como intérprete, las campistas como audiencia.	58
3.2.4 El acontecimiento musical: “abrir la puerta de la habitación, al escenario”.	59
CONCLUSIONES	63
REFERENCIAS	65

RESUMEN

La presente tesis estudia como el Warmi Rock Camp se constituye en un espacio de empoderamiento femenino en Lima del S.XXI. Para ello se contextualiza la presencia de las mujeres en el rock analizando el vaiven de las olas feministas y su relación con dicha práctica musical, se reconoce la experiencia de vida de Misty McElroy en la gestación de los campamentos de rock para niñas y adolescentes en EEUU y se describen aspectos del surgimiento de esta práctica en Lima, Perú. El marco teórico se basa en la definición del “tercer espacio” planteado por Edward Soja y en la teoría de empoderamiento de Jo Rowlands mientras que la performance musical es analizada desde la teoría de los topos performativos de Jnan Blau. Centralmente, se analiza el WRC diferenciando dos aspectos: primero, el espacio en el que la música tiene lugar, y segundo, los actos performativos que se dan en el concierto rock del campamento. En cuanto al primero, se analiza el espacio del WRC desde la teoría del “tercer espacio” como espacio musical medible, espacio musical imaginado y como un Otro espacio, relacionando éstos con el concepto con el de Michel Foucault de heterotopías y el de Josh Kun de audiotopías. En el segundo aspecto, se analiza la performatividad musical en el escenario de rock identificando a la intérprete musical en sus tres dimensiones: como texto, como activista social y como etnógrafo. Una conclusiones general de este estudio es que el Warmi Rock Camp de Lima se constituye en un espacio musical de empoderamiento femenino en la medida que puede generar significados emocionales, colectivos y de acción a partir de las cualidades sonoras, sociales y performativas de la práctica de la música rock.

INTRODUCCIÓN

El sábado 19 de enero del año 2019 se llevó a cabo un evento en el Centro Cultural Cine Olaya en el distrito de Chorrillos en Lima, Perú. En este espacio cultural desde las tres de la tarde, finalizaba el campamento de rock para niñas y adolescentes llamado *Warmi Rock Camp*. El WRC es un campamento urbano de cinco días de duración, donde las campistas entre ocho y diecisiete años viven la experiencia de conformar un grupo de Rock, crean el diseño de su propia banda, su logotipo, reciben talleres de autoestima y sobre todo aprenden a tocar un instrumento musical de manera básica para formar un ensamble y presentarse en un concierto al quinto día. Todas estas actividades se realizan con la finalidad de otorgar una experiencia de empoderamiento a las participantes.

Mi acercamiento al tema se da por tratar de responder a la pregunta del ¿cómo la música puede constituir espacios y discursos?. En este primer acercamiento al problema, me dí cuenta que podía conectar esa inquietud con el WRC. Mi relación incipiente en torno al WRC se podía dar en la medida en que conocía a Natalia Vagda, organizadora principal del WRC en la época en que yo dictaba clases de guitarra eléctrica y ella era mi alumna en la Escuela de Música Yamaha. Luego de su experiencia en la Escuela de Música Yamaha, Natalia siguió cursos en el conservatorio y luego estudió Ingeniería de Sonido. En el año 2016 fundó con un grupo de amigas el Warmi Rock Camp y desde entonces han seguido haciéndolo hasta inicios del 2020. Cuando conversé con Natalia sobre los motivos que tuvo para hacer un campamento de chicas en Lima, contestó que había tenido malas experiencias en los espacios donde había recibido educación y esencialmente eran por el hecho de ser mujer. Sentirse observada, señalada y objetizada. Natalia comenzó a dictar clases a niñas y adolescentes, y la experiencia como voluntaria en un campamento para chicas en los EEUU la motivó para formar un campamento similar en Lima junto con amigas músicas. El campamento tendrá en ese sentido tanto para Natalia como para Gisela, Estefanía y Fiorela un fin político: brindar un espacio seguro para la autoestima a través de la música. Ellas vivieron situaciones muy similares de discriminación y objetivación en su experiencia de vida relacionado con la práctica de la música y apostaron por formar un espacio en el que se genere autoestima, la autonomía y la sororidad, es decir darles poder con la música y con la cultura del rock.

Desde esta perspectiva, se estudia aquí cómo el WRC se constituye en un espacio de empoderamiento femenino mediante la práctica del rock, que a diferencia de la experiencia de otros espacios educativos, busca empoderar a las participantes. Así la investigación se propone como objetivo responder los cuestionamientos sobre cómo a través de la música se puede constituir un espacio de significación, en este caso para el empoderamiento femenino, además de responder la inquietud sobre qué elementos de la cultura del rock pueden servir para dichos fines. Para responder estos cuestionamientos utilizaré el concepto del tercer espacio en Soja, el cual me permitirá explicar cómo la música genera espacios significativos. A través del concepto de empoderamiento relacionándolo con el de la performatividad de Jnan Blau explicaré cómo la música otorga poder.

En cuanto al proceso metodológico, el estudio está basado en fuentes mediales así como en conversaciones personales con las fundadoras del WRC de Lima. Se procede así mismo al análisis de imágenes y fotografías propias plasmadas en el campamento del año 2019. El contacto vivencial con el contexto de lo investigado fue en observación no participativa. Si bien es cierto que tuve acceso al campamento por mi relación amical con Natalia, una de las desventajas etnográficas se dieron en la medida en que el WRC es un espacio homosocial femenino que limita el acceso al campamento a personas de género masculino, esta es una política de los campamentos para niñas y adolescentes desde su creación. En ese sentido pude participar sólo de algunas charlas, y dinámicas que se dieron durante un descanso en la hora del almuerzo, además en el show final al cual no hubieron restricciones de género.

Una conclusión general de este estudio es que el Warmi Rock Camp de Lima, se constituye en un espacio musical de empoderamiento femenino en la medida que puede generar significados emocionales, colectivos y de acción a partir de las cualidades sonoras, sociales y performativas de la práctica de la música rock.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En torno al empoderamiento femenino en los campamentos de rock para niñas, existen investigaciones y artículos provenientes de universidades extranjeras. En un artículo, titulado: *From Riot Grrrl to Girls Rock Camp: Gendered Spaces, Musicianship and the Culture of Girl Making* (2012) –*De Riot Grrrl a Girls Rock Camp: espacios de género, musicalidad y la cultura de las “haciéndose chica”*, por su traducción al español–, Ali expone la idea del espacio público como medio de expresión y de dominio por parte de las niñas. La autora propone una reivindicación en torno a la cultura del dormitorio, una idea de espacio íntimo y ajeno concedido a los niños. En estos espacios las niñas actúan negociando libertades de forma diferente a la de los niños. Otro punto pertinente a la presente investigación es el uso del concepto del “Girls making” que alude a una etapa especial en la etapa de la adolescencia donde las jóvenes prueban identidades diferentes; estos conceptos permiten comprender el campamento de rock como una vía de espacio público seguro en donde las niñas puedan expresar una suerte de identidad femenina a través del hacerse cargo de sí mismas en un entorno orientado principalmente a varones como es la práctica del rock.

A su vez y en la misma línea, Stacey Lynn Singer en su tesis: *I’m not loud enough to be Heard: rock and roll camp for girls and feminist quests for equity, community, and cultural production*, –*No soy lo suficientemente fuerte para ser escuchado: el campamento de rock and roll para niñas y las búsquedas feministas de equidad, comunidad y producción cultural*, por su traducción al español– presentada en 2006 en Georgia State University, analiza cómo la música rock estadounidense ha expuesto un discurso machista desde el punk, el heavy metal y el rap. Plantea que los campamentos de rock para niñas algunas veces utilizan talleres de concientización feminista, las producciones de dichos campamentos permiten la participación femenina en la producción cultural en torno a la relación del discurso feminista de la tercera ola. La autora está convencida de que un discurso tácito de la historia de opresión femenina puede ser articulada en dichos espacios como acción necesaria y pedagógica.

Sin embargo, Danielle M. Giffort, en su tesis *¿Show or tell? Feminist dilemmas and implicit feminism at girl’s rock camp* –*Mostrar o decir? Dilemas feministas y feminismo implícito en el campamento de rock femenino*, por su traducción al español– disertada en 2011 en University of Illinois –Chicago, sostiene la idea de un feminismo implícito que se manifiesta en la acción de los activistas feministas plenamente identificados, en

quienes se observa un discurso no tácito en torno al feminismo. La autora señala que es posible hacer feminismo sin identificar o interpretar lo que se está haciendo como feministas y, aun así, desafiar a la cultura falocéntrica reinante en la sociedad.

Una investigación importante señala el papel de la música como una herramienta de activismo feminista desde la educación musical de las niñas como necesidad. El proceso de tocar un instrumento, cantar y escribir canciones no solo en la práctica sino estableciendo metáforas permite a las niñas participar de las prácticas discursivas activamente, este es el caso de la investigación de Alexandra Apolloni, 2008, con su artículo: *Rebel Grrls in the Classroom: Vocality, Empowerment and Feminist Pedagogy at Rock and Roll Schools for Girls –Gritos Rebeldes en el Aula: Vocalidad, Empoderamiento y Pedagogía Feminista en Escuelas de Rock and Roll para Niñas*, por su traducción al español– la autora además señala que la música es un medio que puede utilizarse para la expresión de voces marginadas y usando enfoques alternativos pedagógicos puede permitir empoderar a las mujeres en la construcción de su identidad.

Si bien es cierto que estos estudios realizan una propuesta en torno al espacio público, el feminismo doctrinario, el feminismo encubierto y el proceso de una pedagogía feminista en torno a la música, muchos estudios nos hablan de la figura del empoderamiento como proceso. Tal es el caso del artículo de Carmen Silva y María Loreto Martínez (2017) titulado: *Empoderamiento: proceso, nivel y contexto* donde a través de cuatro elementos de análisis que pueden definir el empoderamiento los cuales son: valor, proceso, contexto y niveles socioeconómicos, las autoras plantean establecer una diferencia entre la variable proceso y resultado del empoderamiento que según su interpretación basada en la teoría de Zimmerman sobre el empoderamiento adolece de delimitación. A través de diferenciar el contexto del fenómeno en los niveles individual, organizacional y comunitario, las autoras proponen mayor claridad a la definición.

En el caso del empoderamiento femenino, la colombiana Magdalena León con su artículo *Empoderamiento: relaciones de las mujeres con el poder* establece diferentes conceptos en torno a lo que empoderamiento a la mujer se ha escrito hasta la fecha, el artículo propone que el empoderamiento no es un proceso lineal con un inicio y un fin definidos de manera igual para el análisis grupal e individual, estos varían de acuerdo a su contexto, historia, el grado de subordinación en lo personal familiar comunitario nacional regional y global, sin modelo prescriptivo.

En el Perú las investigaciones en torno al empoderamiento de la mujer y la música son escasos, un estudio es el de Lorena Alcázar y Karen Espinoza, titulado *Impactos del programa juntos sobre el empoderamiento de la mujer* (2010) en el cual las autoras identifican tres indicadores de empoderamiento de la mujer, estos son: económico, familiar y sociocultural.

Por su parte, Sara D. Yrrivarren en su artículo *Construcción y representación de discursos de feminidad en la escena metalera peruana*, publicado en las *Actas del III coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical* (2017), plantea la problemática que han experimentado la mujer al hacer música metal y lo que encierran los espacios de la subcultura del metal en tanto espacio social que establece una diferenciación respecto a la figura femenina. Yrrivarren concluye que mientras estos espacios se articulan como misóginos y de carácter subversivo, el discurso contestatario de esta práctica prevalentemente masculina, plantea límites en torno a la acción de la mujer en el metal. La mujer, dice la autora, genera una subcultura transgresora dentro de una subcultura transgresora como es el metal, el cual, en lugar de permitir sin reticencia la participación femenina, contradice su estado rebelde y contestatario en torno a la marginación y cosificación de la mujer.

Se puede concluir en que el estado de la cuestión acusa que los estudios sobre empoderamiento femenino a través de los campamentos de rock están orientados bajo la idea tácita de la música como herramienta para el discurso. La mayoría de autores se circunscriben a una característica de la teoría del empoderamiento en tanto proceso.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZACIÓN

1.1. Vaivenes de la ola feminista en el Rock

El Rock desde sus inicios en los años 60, heredó del Rock and Roll de los 50 las características de rebelión, sexualidad, machismo y una posición misógina expresando una sexualidad masculina superior (Krüger, 2020, p. 1). Esta premisa coincide con lo expuesto por Simon Frith y Angela McRobbie en el artículo a dos manos titulado Masculinidad y Rock: “El mayor trabajo ideológico hecho por el Rock es la construcción de la sexualidad” (2006, p. 318). Como mencionan más adelante en el mismo texto, el Rock es una forma cultural e ideológica que cumple un papel primordial en la constitución de la identidad sexual de sus usuarios (2006, p. 318)

Esa identidad sexual en el rock por lo expuesto evidencia una masculinización del género. Como menciona David Pattie:

No se trata simplemente de una cuestión demográfica, aunque sin duda el intérprete de rock paradigmático es hombre (y blanco, y joven). Es inherente, se argumenta, a la naturaleza del propio evento: el privilegio del intérprete masculino, iluminado mientras el público está a oscuras, ofrecido a la vez como objeto de deseo y como sujeto, cómodamente a cargo del deseo del público. (2007)

Se trata entonces de un género musical que valora el estereotipo de género, dándole privilegio a la masculinidad, desde la cantidad de músicos haciendo Rock y desde la performatividad o la puesta en escena en un acto ritual y sexista, esto significa una muy poca participación de las mujeres en el Rock en la performance del estilo, además, la ubicación de la mujer en el Rock tendrá un papel subalterno como en la práctica de instrumentos considerados “femeninos” y de poca fuerza creativa y técnica como el bajo eléctrico y dándole participación en lo vocal o siendo parte de la audiencia relegadas al papel de fans.

Una de las razones por las cuales la historia de las mujeres en el Rock es invisibilizada, es la búsqueda de un grupo limitado del “gran artista” por parte de un canon, y este gran artista es por lo general un hombre. (Auslander, s. f.). Esta situación ubica en desventaja cualquier otro género en torno a su mediatización, Auslander compara el

ejercicio infructuoso de buscar una gran guitarrista por ejemplo en un mundo que glorifica al guitarrista masculino. Esto invisibiliza no solo a las mujeres en el rol de músicos instrumentistas, como por ejemplo el tocar la guitarra rítmica o cualquier instrumento “secundario” sino también a cualquier otro músico que esté relegado a formar parte de la banda de rock independientemente del género sexual al que pertenezca.

El feminismo en los 60 sirvió de alguna manera en la movilización de las identidades femeninas y su expresión política desempeñando un papel importante a la hora de desafiar el modelo hegemónico global patriarcal de la sociedad y el lugar de las mujeres en la industria musical brindando unas redes de apoyo en el impulso a las mujeres en participar en la música popular, brindando recursos materiales, así como formación y confianza. Desde los años 60 y 70 surgió una música dirigida a mujeres con letras feministas y lésbicas hasta la creación de empresas dirigidas por mujeres como la estadounidense Olivia Records. (Krüger, 2020, p. 4). Como menciona Bayton, “Las feministas promovieron con entusiasmo y optimismo valores alternativos: colectivismo y cooperación en lugar de individualismo competitivo; democracia participativa e igualdad en lugar de jerarquía” (2005, p. 178).

Una de las pocas “gran artista femenina” en los 60 fue Janis Joplin, mezcla de una mujer sin límites que suponía la contracultura hippie de los años 60 con la crianza de una mujer educada en la época represiva de los 50. La llamaban “la primera chica hippy pin-up” y fue además el primer símbolo sexual femenino del Rock”. Joplin llegó a ser un sonido original, mezcla de blues y psicodelia que entró en ese mundo de élite donde el gran artista masculino era esa especie de virtuoso en la guitarra, con letras incoherentes y afín al uso de las drogas. (OBrien, 2002, p. 90). Si Janis Joplin significaba el ingreso al mundo de la élite del Rock en los términos masculinos, Stevie Nicks cinco años luego de la muerte de Joplin, representó la identidad femenina, posicionando la imagen de símbolo sexual femenino trivial y sumiso dependiente de la relación con lo hombre y los miembros de su banda: Fleetwood Mac.(Krüger, 2020, p. 2)

En ese sentido según Simon Reynolds (1995, p. 233) las mujeres se han esforzado por imaginar y crear una rebeldía específicamente femenina en la que se pueden distinguir cuatro estrategias en su historia: la primera es un enfoque del “yo también

lo puedo hacer” una especie de figura “tomboy” que busca suprimir cualquier tendencia femenina como la cantante Joan Jett por ejemplo, La segunda estrategia es la de “ser diferentes pero equivalentes valorando lo “femenino” por ejemplo Janis Joplin , la tercera estrategia supone que la feminidad no es algo fijo sino algo que se adopta, se viste, se posa por ejemplo Madonna y una cuarta que más que estrategia es una estética y se refiere a la formación de una identidad, el género femenino se ubica en tensión entre el hecho biológico y la ficción de la feminidad por ejemplo Patty Smith. Esta claro además que estas estrategias no son fijas, sino que pueden en algunos casos darse de manera conjunta.

Cabe mencionar que es en el Punk donde las mujeres han tenido un punto de inflexión desde sus inicios a mediados de los años 70 en Inglaterra y EE. UU., pues el ethos del Punk implicaba una constante búsqueda de nuevas ideas a lo establecido por el Rock en torno a al negocio comercial, los discursos y las actitudes con las artistas femeninas. (Reddington, 2012, p. 5). Cabe resaltar que uno de los símbolos del Punk, Patty Smith publica su primer disco en EE. UU. llamado “Horses” un año antes que el primer disco de Los Ramones en EE. UU. y The Damned en Inglaterra dieran partida de nacimiento al género por parte de los varones.

Bandas femeninas británicas de punk como X-Ray Spex, The Raincoats, The Slits, Dolly Mixture, The Belle Stars o Mo-dettes, compartían escenario con los grupos masculinos del género. Como dijo Johnny Rotten, cantante de Sex Pistols, en su momento, "Durante la época de los Pistols, las mujeres estaban tocando con los hombres, enfrentándose a nosotros en igualdad de condiciones... No era combativo, si no compatible" (Reddington, 2012, p. 5).

De alguna manera las bandas de punk masculino encajaban en el mundo del rock que solían criticar, en palabras de Christine Robertson manager del grupo de punk femenino The slits, Robertson señala el papel hermético centrado en la amenaza de la masculinidad por parte de los grupos de punk femeninos, un temor injustificado por parte de la industria de los medios de comunicación, los disc jockeys y productores (Reddington, 2012, p. 180). Como señala Nagore García (2012, p. 6), la cultura punk no es una excepción a la marginación de género, pues perpetúa las desigualdades dominantes de género a pesar de estar en oposición del *status quo*.

A inicios de 1990 en Olympia, Washington D.C aparece una red de grupos feministas denominados "Riot Grrrl", inicialmente promovidos por las integrantes de los grupos de Punk Bikini Kill y Bratmobile aunque especialmente por las iniciativas de Kathleen Hanna cantante de Bikini Kill. Kathleen Hanna conoció a Tobi Vail quien tenía experiencia editando un fanzine llamado Jigsaw, este fanzine sirvió de modelo para que las integrantes de Bratmobile hicieran el suyo llamado Girls Gems.

Kathleen junto con Tobi Vail y las demás miembros de Bratmobile, Allison Wolfe y Molly Newman a su vez crearon un fanzine al que llamaron Riot Grrrl, Sara Marcus (2010) menciona:

Una noche a principios de julio, Allison, Molly, Kathleen y Jen Smith fueron a la oficina del padre de Molly en Capitol Hill y repartieron copias de una nueva minizine que acababan de hacer. Habían decidido publicar un número por semana durante el resto del verano, para tener algo que repartir en los espectáculos, una forma de establecer contactos con otras chicas que vivían en DC. Llamaron al fanzine Riot Grrrl: una mezcla de "girl riot" de Jen y el gruñido "grrrl" que Tobi había inventado recientemente como una variación jocosa de todas las torturadas grafías de "womyn/womon/wimmin" que a las feministas les gustaba experimentar. (p. 136)

Los fanzines son una especie de magazine hecho por fans, éstos son hechos de manera artesanal y sirven como medio de propaganda siendo muy conocidos en la subcultura punk masculina. El Riot Grrrl se convirtió en un conjunto de fanzines con el pretexto para escribir sobre sus deseos y fantasías, hablando de sentimientos de alienación dominada por los chicos en las que se encuentran marginadas, denuncias a los medios de comunicación por la divulgación de una feminidad perfecta la cual es inalcanzable o escribiendo además sobre sus experiencias de acoso y abuso sexual (Reynolds, 1995, p. 323)

Rápidamente el Riot Grrrl se convirtió en un movimiento que desafiaba los roles masculinos de la industria musical además de los roles dominantes de los hombres ampliando sus redes por el Reino Unido, Canadá y varias regiones de los Estados Unidos dio lugar a una proliferación tanto de fanzines, portales web y bandas de punk rock centradas en las mujeres (Krüger, 2020, p. 4). El contexto en el que aparece el movimiento Riot Grrrl puede verse de dos maneras, desde la experiencia de Kathleen Hanna y cómo impactó en su vida las experiencias vividas, desde que era niña en la escuela hasta los hechos de una época plagada de violencia de género sumado al hecho de que su madre la llevara a una conferencia feminista a cargo de Gloria Steinem, periodista y feminista estadounidense, sus luchas por hacerse escuchar

tocando con amigas y la empatía con otras chicas con su misma ideología feminista (Marcus, 2010, pp. 66-68).

El otro punto de vista en torno al contexto de la formación del movimiento Riot Grrrl, es la aparición de grupos de punk de la época como Babes in Toyland, L7, Kim Gordon entre otros, estos grupos además reflejan la creciente participación de intérpretes femeninas en el rock. Al incremento de la voz del feminismo en el rock se suman un número creciente también de organizaciones feministas hechas por mujeres músicas. Como señala Marion Leonard:

Integrantes de la banda X formaron la organización "Bohemian Women's Political Alliance" destinados a promover conciencia sexual, el feminismo, organizar el registro de votantes, recomendar candidatos y organizar prestaciones. En defensa de los derechos reproductivos, L7 y Sue Cummings, editora asociada de LA Weekly, ayudaron a poner en marcha los beneficios de Rock for Choice. Con el apoyo de la Fundación y el Fondo de la Mayoría Feminista, se organizaron conciertos por todo Estados Unidos "para animar a los miembros del público a educarse, hablar, registrarse para votar y aprender lo que pueden hacer para proteger su derecho al aborto y al control de la natalidad".¹ En 1993, un pequeño grupo de mujeres de Nueva York formó Strong Women in Music (SWIM) "para debatir su papel como mujeres en la comunidad musical, y elaborar posibles soluciones/apoyos/acciones de grupo para los problemas que las mujeres han tenido que tratar previamente de forma individual. (Leonard, citada por Whitley, 1997 p. 232)

Lo citado indica que la aparición del movimiento Riot Grrrl es una suma de consecuencias que tendrán en políticas de derechos feministas usando además la música como motor de comunicación y apoyo a bandas emergentes una influencia para su desarrollo además de las experiencias personales de las participantes y organizadoras del movimiento en sus inicios.

Con respecto al ethos DIY, el movimiento Riot Grrrl toma de su conexión con la música punk, el ethos del DIY (Do It Yourself) una frase la cual señala García (2012, p. 8): "implica la autogestión en la producción". Esta producción está relacionada con el hacer cualquier cosa que uno se proponga con un giro feminista (Reynolds, 1995, p. 351). Otro elemento relacionado con el ethos del punk es la práctica amateur como señala Mary C. Kearney, este espíritu amateur dio a las mujeres músicas la confianza para actuar siendo esto el resultado de un empoderamiento. En ese sentido la producción de los fanzines - que son un tipo de publicaciones de raíces en la ciencia ficción de los años 30 o movimientos de izquierda franceses de los 60 (Kearney, citada por Whitley, 2013, p. 215) tienden a ser en el caso de las Riot Grrrls muy simples con copias baratas. Por otro lado, la ejecución de los instrumentos musicales generan la

sensación de escuchar una música simple como señala Reynolds: “La otra razón por la que esta música suena simplista y retrógrada es que la ideología del DIY se opone a la adquisición de la técnica musical” (2009, p. 351), nos permite dar cuenta del ethos heredado del punk tradicional, esta vez con un giro de protesta y empoderamiento femenino.

La finalidad del movimiento Riot Grrrl se centró entonces en el empoderamiento de las mujeres a través formación de bandas (Reynolds, 1995 p. 324) y la producción de fanzines como un fin “mediático que apoyaba la cuestión clave: el lugar de la mujer en el arte y la cultura del rock” (O’Brien, 2002, p. 169).

Para esto queda claro que el DIY como ideología tiene suma importancia además del uso de los espacios originarios del rock y el feminismo. El movimiento Riot Grrrl se fue disolviendo con el paso del tiempo, producto de una serie de críticas por parte de una prensa amarillista que las señalaba peyorativamente y otra producto del señalamiento por parte de facciones feministas que las señalaban como “muy blancas”, como señala Lucy O’Brien: “Temerosas de la mala prensa, de las etiquetas "Riot Frrumps" y "Feminazi", muchas mujeres de las bandas se distanciaron de él en masa. (2002, p, 169).

1.2. Misty McElroy y la gestación del Rock Camp

La historia de los campamentos de rock para niñas esta relacionada con la experiencia de vida de su fundadora, Misty McElroy, quien creció en Pensacola, Florida, el estado sureño de EE. UU. más famoso por su postura histórica sobre la esclavitud y el conservadurismo religioso que por su diversidad hacia las expresiones culturales (Singer, 2006, p. 90). Misty trabajó desde los 18 años como *roadie*, haciendo giras con músicos exitosos durante seis años. En su periodo como *roadie*, vivió experiencias agradables cuando estaba en el escenario, sin embargo, atravesó situaciones desagradables que marcaron su vida por el hecho de ser señalada por sus compañeros de trabajo como no apta para ciertas actividades por ser mujer.

Un *roadie* es un técnico o personal de apoyo que viaja en las giras de presentación de los artistas o grupos musicales, generalmente comparten los mismos espacios, duermen en las mismas habitaciones y son por lo general hombres. Durante ese

periodo Misty se cuestionaba la vida que llevaba, cansada de defenderse física y emocionalmente, pensando en siempre estar alerta, en trabajar más siendo la única mujer en el grupo. (Singer, 2006, p. 89). Estaba además el hecho de no ser considerada, “Cuando eres una mujer en el rock, tienes mucho más que demostrar” explica en una entrevista a Katia Dunn, donde además los hombres del equipo le decían: “Bueno, querías que te trataran como a todos los demás, ¿no es así?” (Sweeney, 2013).

En el año 2000 Misty McElroy participó como voluntaria en el primer Ladyfest el cual se dio en Olympia, Washington. El Ladyfest es un festival feminista de seis días de duración donde se desarrollan actuaciones musicales, actividades artísticas, así como paneles de discusión de género, racismo y la enseñanza de actividades adscritas a los hombres que puede hacer cualquier persona, independientemente a su condición de género.

Este festival fue principalmente promovido por ex-integrantes del movimiento feminista GRRL que a través del pensamiento DIY cohesionaba una comunidad de mujeres en torno a hacerse cargo de si mismas (Singer, 2006, p. 88). El Ladyfest y sus talleres sobre identidad racial, apoyo, clases de instrumento o mujeres como agentes de cambio, dieron en Misty McElroy un giro a su manera de pensar. El campamento la hizo sentirse por fin en una comunidad, una comunidad que no había sentido nunca antes y que, a sus 30 años, cuando participó del festival pudo por fin sentirlo (Singer, 2006 p.90).

Para entonces Misty estaba culminando sus estudios en Portland, Oregon y como un proyecto comunitario para su graduación e influenciada por su voluntariado en el Ladyfest y su propia historia de vida, forma en el 2001 el primer campamento de rock para mujeres, Misty cuenta:

El requisito de mi programa era completar un proyecto comunitario, así que no escribí una tesis real. La finalización del primer campamento de chicas de Rock cumplió el requisito para la graduación. Fue tan popular ese primer año que lo continué más allá de la universidad. (McElroy, comunicación personal, 12 de noviembre, 2020)

Misty continuaría lo que sería su proyecto de graduación influenciada en su experiencia con el festival del Ladyfest, creando un modelo de empoderamiento basado en la autosuficiencia dentro de toda una cultura del rock, una autosuficiencia basada en la idea del: “tú puedes hacerlo” frente a la idea generalizada del poco valor

femenino en torno a actividades consideradas masculinas. Su primer campamento nació en Portland con muy pocos recursos y movilizándolo a personas, activistas, miembros de comunidades de música popular y empresas para su formación (Dunn, 2002).

En un inicio el costo fue de 20 dólares por campista y llegó a tener 300 solicitudes en un país afín a la cultura de los campamentos. El campus de la Universidad del Estado de Portland sólo le pudo ofrecer un espacio para 100 participantes, sin embargo, llamó la atención de la prensa y ganó popularidad. Misty aprendió en el camino a sostener un campamento que pronto se convertiría en una organización sin fines de lucro para luego de 5 años ser el modelo que se replicará no solo como proyecto universitario sino como modelo de empoderamiento en muchas partes del mundo (Rock power for girls, 2021).

Desde el principio, el campamento de rock que ideó McElroy dura una semana, donde las niñas desde los 8 años hasta las adolescentes de 18, aprenden a tocar instrumentos y formar bandas de rock además de asistir a talleres sobre configuración y elección de equipos, defensa personal entre otras cosas y una serie de elementos afines a la experiencia *roadie* de Misty:

Quando estas chicas van a un club, quiero que sepan cómo configurar su propio equipo, cómo hablar con la persona de sonido, todo", explicó Misty. "Los medios los van a menospreciar lo suficiente; quiero que sean completamente autosuficientes. (Dunn, 2002)

Misty logró además en el transcurso de cinco años lanzar programas alternos como por ejemplo un programa extraescolar y hasta un sello discográfico, el almacén de la casa de Misty McElroy se convirtió en un espacio seguro donde las niñas forjan su propia identidad juvenil. Para finales del 2005, Misty deja el cargo de directora ejecutiva del campamento de rock para chicas y forma un nuevo proyecto: el rock power for girls, el cual está basado en el apoyo a los derechos juveniles, asesorando a comunidades e instituciones, colegios y universidades creando seminarios sobre temas variados como el racismo, derechos socioeconómicos, el abuso sexual y las habilidades físicas que afronta una sociedad heterogénea y de manera móvil a diferencia del campamento y su sentido estático. (Rock power for girls, 2021)

Muchas voluntarias siguieron el modelo de Misty en sus propias regiones y para el 2007 las siete organizadoras de cada campamento existente formaron una institución:

The Girls Rock Camp Alliance – GRCA, la cual tuvo su primer encuentro mundial en Portland ese mismo año y para el 2012 ya habían ganado la acreditación de asociación sin fines de lucro. Cada año hay una convención, donde además de abordar las temáticas inherentes a la labor de los campamentos, se elige democráticamente un consejo administrativo elegido por los miembros representativos de cada campamento (Sweeney, 2013, p. 16).

Existen hasta la fecha 118 campamentos asociados a la alianza, de los cuales 75 están en EE. UU., 1 en Japón, 5 en Australia, 12 en Canadá, 18 en Europa y 7 en América Latina donde uno de ellos es el Warmi Rock Camp ubicado en Lima, Perú.

1.3. Surgimiento y desarrollo del WRC

Los campamentos en general han implicado una práctica ancestral humana, desde los campamentos militares en la antigua Roma por ejemplo o aquellos en los que han sido practicados por excursionistas o viajeros. Sin embargo, existen los campamentos organizados por empresas o instituciones. Los campamentos organizados por la empresa privada nacen en los Estados Unidos de Norteamérica como una necesidad de los pobladores de volver al contacto con la naturaleza, apartarse de la comodidad de la vida urbana, una forma de volver a lo rústico y natural. En los años de 1850 surgió como un movimiento sanitario y regenerador en el periodo vacacional de la población infantil y juvenil, luego en 1860 como una forma de recreación a través de actividades en la naturaleza como la pesca y la caza (Paris, citado por Luján & Rodríguez, 2011, p. 2).

La práctica educativa con actividades al aire libre sirvió de modelo en el inicio de los campamentos organizados, este será el motivo de la importancia en las habilidades que adquieren los instructores, monitores o animadores dentro del campamento (Granero y Lesmes 2009, p. 13). En 1903 a través de movimientos religiosos se inicia por primera vez los campamentos para niñas y adolescentes que tendrán un enfoque diferente a los campamentos masculinos pues para la época, la mujer es considerada aún el “sexo débil” (Luján & Rodríguez, 2011, p. 3).

Según Luján & Rodríguez (2011) hacia la década de los años veinte en los Estados Unidos ocurrirán una serie de fenómenos concernientes a los campamentos

organizados, el primero es el auge de los campamentos como beneficio hacia la niñez y juventud en relación a la recreación y el aprendizaje, por otro lado en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial se consolidará el campamento educacional, que tendrá dos vertientes, los campamentos que afianzarán el aprendizaje de los adolescentes con el fin del futuro profesional.

La segunda vertiente será aquella donde el campamento servirá como medio para superar los problemas familiares y de personalidad de los niños y niñas, surgirán en este contexto los campamentos temáticos involucrando al personal del campamento de una manera responsable a raíz de su rol como educadores, lo que implicará una selección, entrenamiento y supervisión. Para la década de 1950 hasta el presente según estos autores, el campamento girará en su mayoría en torno a la orientación y responsabilidad social, implica, además la adhesión de nuevas formas de campamento como el Day Camp o Campamento Urbano. El Campamento Urbano o Day Camp se diferencia del campamento tradicional en que los campistas no se quedan a dormir. Suelen implementarse en la ciudad a través de diferentes ejes temáticos y pueden durar un solo día. El reporte anual en el 2020 señala la existencia de más de 15000 campamentos en los EEUU asistiendo más de 26 millones de familias. (American Camp Association, 2020)

Podemos decir que los campamentos en general son parte de la cultura estadounidense y que han servido de alguna manera a idealizar la naturaleza en contra de lo urbano, como señala Michael B. Smith (2006) “A medida que los estadounidenses urbanizados se alejaban cada vez más -física y psicológicamente- de sus orígenes mayoritariamente rurales, evolucionó una visión sentimental de la naturaleza y la vida agraria como el lugar de un pasado arcádico más sencillo” (p. 73). Los campamentos además han servido como medios ideológicos, terapéuticos, recreacionales, educativos no formales o de múltiples temáticas “que se presentan como una alternativa a una sociedad abrumadora” (Gershon, 2016).

En el verano del año 2015 surge en la ciudad de Lima, el Warmi Rock Camp –WRC- como una organización sin fines de lucro que promueve el liderazgo y la autoestima saludable de niñas adolescentes y adultas a través de la música. Esta organización sigue las principales políticas de la Girls Rock Camp Alliance – GRCA de la cual forma parte. La GRCA es una organización internacional que está formada por una red de

campamentos para mujeres que brinda tanto recursos políticos como logísticos que promueven la liberación colectiva (Girls Rock Camp Alliance, s. f.).

Estos campamentos para niñas y adolescentes son el resultado de una necesidad de brindar un espacio de sororidad donde las campistas se sientan seguras, puedan actuar libremente y afiancen su autoestima. Estos espacios están basados en la cultura del campamento estadounidense donde la transformación de la dialéctica cultura/naturaleza del espacio al aire libre versus la urbe dio un giro en lo que criticaba, los campamentos además se formaron en espacios dentro de las ciudades con temáticas de prácticas didácticas de diferente índole. Otro elemento de importancia en la formación de los campamentos para chicas es el ethos del Do it yourself –DIY heredado de la postura disidente del movimiento de punk de mujeres del Riot Girrl. El Do it yourself, o hazlo tú misma, concebía la idea de la capacidad femenina de tomar decisiones por sí mismas, sin limitaciones por su género o sexualidad ni por su físico, apelaban a la fortaleza de las mujeres desde su propia individualidad. Estos elementos se cohesionan a través de la cultura de la música popular desde su práctica pedagógica, su relación identitaria a través de la imagen y los sonidos y su acción performativa.

En el Perú, no hay una cifra oficial de campamentos, el campamento no es una práctica sociocultural masiva, sin embargo, tanto la Young Men's Christian Association – YMCA, los Scouts desde 1911, el Club de Leones o distintos clubes privados y sin fines de lucro, desarrollan esta actividad en la naturaleza y en zonas urbanas. Muchos de los nuevos campamentos en la actualidad tienen el formato del Day Camp, y suelen brindar programas educativos para los niños, niñas y adolescentes en el espacio urbano desarrollados principalmente en periodos de vacaciones del ciclo educativo regular.

Los campamentos han tenido un impacto en la sociedad desde finales del S. XIX, de alguna manera han planteado la solución a problemas sociales como señalaba Eell “Cada vez que ocurría una tendencia social, alguien descontento con la situación sugirió que la solución podría estar en un campamento de verano”. (Eells, citado por Ellett, 2020) Podemos decir que los campamentos tienen una función pedagógica y transmiten como todo espacio educativo un conjunto de saberes que son atravesados por una ideología y se manifiestan a través de un campo semántico particular. En el

caso del W.R.C, así como los campamentos asociados a la comunidad del GRA el campo ideológico está relacionado con el feminismo de la tercera ola, y utilizarán como uno de los rasgos de acción característico el ethos del DIY (Do It Yourself) y la performatividad, relacionándolo además con el proceso de empoderamiento.

1.4. Mujeres y experiencia de vida musical en el surgimiento del Warmi Rock Camp en Lima

En el año 2016, Natalia Vajda, una joven profesora de guitarra fundó en Lima el Warmi Rock Camp, un campamento de rock para niñas y adolescentes. En ese año el Warmi Rock Camp era el segundo campamento de rock para mujeres en latinoamérica y el primero en el Perú. Su fundadora, Natalia Vagda Viacava había ganado experiencia enseñando a niñas. El hecho de ser mujer le había dado las facilidades de tener acceso a la confianza que algunos padres de clase media buscaban para la educación de sus hijas : “Muchas familias confiaban en mí como mujer la labor pedagógica de sus hijas, enseñé a muchas niñas de clase media alta y alta de Lima y me dió el *know how* de la enseñanza de niñas y adolescentes” Natalia Vagda (comunicación personal, 13 de Junio, 2019).

Con 25 años y terminando su carrera profesional como técnica de ingeniera de sonido, Vagda se entera de un campamento para chicas y viajó en el 2013 al Willie Mae Rock Camp en New York como voluntaria en la búsqueda de diferentes posibilidades pedagógicas. Estando en el Willie Mae Rock Camp se dio cuenta que el campamento para niñas y adolescentes era mucho más que un lugar para tocar un instrumento, “...tenía que ver más con la parte social y humana”, como lo indica en una entrevista para ContentLab ((El Comercio – ContentLab, 2019). De esa experiencia, Natalia se motivó para buscar apoyo de otras mujeres músicas para formar lo que sería el Warmi Rock Camp: “Viaje a New York y luego de tener esa experiencia de enseñanza en torno al empoderamiento femenino y lo que conllevaba la organización de la misma, regresé a Lima con ganas de formar un campamento para chicas y les avisé del proyecto a amigas que tuvieran el mismo espíritu” Natalia Vagda (comunicación personal, 13 de junio, 2019).

Ese grupo de amigas que tenían ese mismo *espíritu* estuvo conformado en un inicio por: Estefanía Aliaga, Fiorella Uceda y Gisella Giurfa, todas además músicas profesionales que decidieron unirse al proyecto y para el 2016 inaugurar lo que será el Warmi Rock Camp. El espíritu que hace mención Vagda, está relacionado con la parte del compromiso social que encontró en su experiencia en el Willie Mae Rock Camp: “Fui más con la idea de la parte instructiva y musical y allí entendí que tenía que ver más con la parte social y humana” N. Vagda (El Comercio – ContentLab, 2019). Ese espíritu está relacionado además con las experiencias de vida de las fundadoras del Warmi Rock Camp.

Vagda desde muy joven sintió que la forma en la que le enseñaban tanto en la escuela de música donde empezó a aprender a tocar guitarra eléctrica así como en los demás lugares donde se fue formando en su carrera musical como el instituto de audio y sonido de donde se graduó, sobrevaloraban al alumno varón y minimizaban sus cualidades por ser mujer, desde esa experiencia se sintió atraída por enseñar a tocar la guitarra intentando una pedagogía musical basada cada vez menos en objetivos tradicionales que buscaban un alumno ceñido a la técnica, por una pedagogía más crítica: “Cuando fui adolescente y estudiaba en la academia de música Yamaha, sentía que el foco entre mis compañeros era saber quién podría ser el más rápido o el más técnico, para mí eso era lo que menos me importaba y no sabía cómo lidiar con ello. Me limitaba de alguna manera, lo mismo sucedió en el conservatorio y luego también lo sentí terminando mi carrera de sonido...” Natalia Vagda (comunicación personal, 13 de junio, 2019).

Para Estefanía Aliaga, bajista de profesión, ese espíritu común, para formar el camp estuvo motivada por darle solución a los problemas que lleva consigo la experiencia de ser bajista, música y mujer: “Yo tenía experiencia tocando en el Irish Pub o la Noche de Barranco con patas y a mi me “maleaban” por ser flaca, los hombres mayores me decían huevadas o se juntaban y saludaban a mis compañeros menos a mi, me miraban de lejos, me miraban de arriba abajo, hacían comentarios. Como deseándome” Estefanía Aliaga (comunicación personal, 20 de Febrero, 2020).

Estefanía fue parte del grupo que formó Natalia Vajda y Fiorella Uceda llamado las Electrobubbies, donde vivieron experiencias negativas similares, sin embargo el tocar juntas les permitió experimentar de manera positiva un espacio donde siendo sólo

mujeres puedan sentirse seguras y valiosas: “Hicimos una banda y ese fue el primer grupo proto camp, lo que nosotras vivimos formativamente convirtiéndonos en músicas a los 17 años en adelante saliendo del cole, y dándonos cuenta de que sin buscarlo, ahí en ese espacio sucedía algo diferente. Y que vivíamos algo que nos gustaba y que no era posible en otros espacios, estando con tus pares” Natalia Vagda (comunicación personal, 13 de junio, 2019).

Gisella Giurfa vivió experiencias educativas en donde se sentía sola en una clase rodeada de chicos, aparte de ser observada y juzgada por el hecho de elegir un instrumento que tenía una connotación masculina en la época en la que empezaba su educación musical: “tengo que decir que muchas veces mientras estudiaba música me sentía sola en el instrumento porque los demás eran chicos o sea me sentía un poco como el bicho raro en el ambiente, muchas veces me hacía querer ser mejor para estar iguales y esa experiencia no sólo en la música sino en distintos cursos que tenía de niña ya sea en clase de natación u otras cosas que te meten los papás” Gisela Giurfa (comunicación personal, 17 de agosto, 2019).

Para Giurfa, un espacio como un campamento para chicas donde pueda ser libre de actuar sin juzgamientos ni prejuicios es lo que la motivó para ser parte del Camp: “A mi si me hubiera gustado tener algún espacio donde yo pudiera haber compartido solamente con chicas, cosas como la música eso es lo que a mi me hubiera gustado. Eso es lo que a mi me despierta las ganas de querer hacerlo, o sea estar en un ambiente donde no me tengan que decir porque te abres de piernas, toca de costado etc.” Gisela Giurfa (comunicación personal, 17 de agosto, 2019).

Gisella Giurfa conoce a Natalia Vagda y a Estefanía Aliaga en un show de Big Band que promueve la productora y conductora de televisión Mabela Martínez, se hicieron amigas y con el paso del tiempo le avisaron para formar un campamento para chicas que fomentaban el empoderamiento de la mujer desde niñas: “Natalia se había ido a hacer voluntaria a un campamento en Estados Unidos y fue voluntaria y regresó a contar su experiencia y que el Perú necesitaba tener este tipo de espacios a gritos, entonces lo conversó conmigo con Estefanía y con Fiorella Uceda que yo la conocí por esto del camp y así es como se armó primero el equipo con nosotras cuatro”.

Fiorella Uceda tuvo una experiencia similar en relación a ser mujer y tocar un instrumento: Percusionista y baterista profesional desde niña recibió comentarios

tanto familiares como de diferentes personas que cuestionaban el instrumento que había decidido tocar: “Mis tías por ejemplo me decían porque no tocas piano es más elegante o ¿Por qué tocas un instrumento tan macho? Y yo les decía ¡porque me gusta pues!”.

Para Fiorella era común notar que los chicos en las salas de ensayo la minimizaba: “En las salas de ensayo veía que los chicos me miraban siempre, minorizada como baterista hasta que me veían tocar” esa actitud de hacerle frente con su talento a las frases y miradas prejuiciosas no siempre las pasaba de largo: “A mi siempre me ha molestado que me digan toca como hombre, porque yo siempre he querido tocar como mujer. Los hombres ya tienen todo, y me jode lo que me decían”. Y no solo desde la experiencia como música sino como instructora, recuerda que en el colegio Villa María: “las monjas no querían que las niñas abrieran las piernas”. (comunicación personal, 15 de julio, 2020).

Fiorella Uceda conoce a Natalia Vagda desde su época de estudiantes en el colegio Mater Purísima, a Fiorella le parecía raro encontrar a una chica cantando y tocando la guitarra en las actuaciones del colegio: “Yo conozco a Natalia desde el cole, ella es una promoción mayor que yo, y siempre me llamaba la atención escuchar a una chica tocando guitarra, en ese entonces me parecía raro porque siempre eran los chicos los que ocupaban el salón de música, y ella cantaba y tocaba la guitarra temas de rock que conocía, BEATLES Y OASIS y me parecía paja [sic]”. (comunicación personal, 15 de julio, 2020). Ambas se hicieron amigas y cuando llegó Natalia de EEUU le propuso hacer un campamento de rock: “Cuando (Natalia) llega del Mae camp vino súper entusiasmada, me comentó de la comunidad de mujeres” (comunicación personal, 15 de julio, 2020).

La idea del Campamento en Lima no llegó a concretarse en un inicio: “Al comienzo la idea no germinó porque éramos chibolas [sic] y no teníamos plata, cada una debía tener una suma fuerte de dinero , armar un camp cuesta alrededor de 10 000 soles” (comunicación personal, 15 de julio, 2020), para Fiorella Uceda tampoco se trataba de buscar financiamiento sino de formar un equipo, algo en común : “no era solo un hecho de tocar puertas, era de formar un equipo que le meta a la chamba “for free” porque no podíamos ni costearnos la hoja bond ni nada”. (comunicación personal, 15 de julio, 2020).

Para cuando deciden hacer realidad el proyecto del Campamento en Lima, todas ya tenían independencia económica además de tener conocimientos sobre cómo hacer una organización: “El proyecto comienza a tomar forma desde el 2014 en aras de que en el 2015 se arme el primer camp, y ya teníamos un poco de conocimiento de lo que debe ser una organización y aparte ya teníamos ingresos individualmente”. (comunicación personal, 15 de julio, 2020). El verano del año 2016 se abre el primer campamento de rock para niñas y adolescentes, el Warmi Rock Camp.



CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. El giro espacial, las dialécticas de Soja

El espacio ha sido una constante de conceptualización en la cultura occidental. Históricamente “las consideraciones sobre el espacio de la antigüedad suelen estar integradas en reflexiones más generales sobre el cosmos o en modelos de explicación del mundo” (Rau & Taylor, 2019, p. 8). En la antigua Grecia el pensar en el espacio pasaba por las dilucidaciones entre lo finito e infinito en Aristóteles o como un “tercer tipo” para Platón entre lo ideal y lo empírico (Rau & Taylor, 2019, p. 8).

Desde el pensamiento moderno con Kant donde el espacio es una condición a priori influenciando a la filosofía y la psicología de la percepción del S.XIX y en la fenomenología y la filosofía existencial a inicios del S.XX hasta el pensamiento de Einstein y su teoría de la relatividad dando como una consecuencia filosófica que ningún lugar del espacio infinito es más importante que otro, el espacio ha sido una constante de dilucidación entre cuestiones relativas a la aparición del mundo, la naturaleza del cielo y la tierra y por tanto del universo (Rau & Taylor, 2019, p. 8).

El “giro espacial” en los estudios geográficos y otros estudios sociales como filosóficos (Giddens, Bourdieu, etc) marcaron un cambio radical sobre lo concerniente al tiempo y el espacio a partir de los años 60 con Michael Foucault y su teoría de las heterotopías, Henri Lefebvre con el espacio representacional y Edward Soja basándose en Lefebvre con su teoría del “tercer espacio”, cuestionando entre muchos temas por ejemplo, las formas en la que los espacios domésticos y públicos están marcados por el género. (Wrede, 2015, p. 12)

Según Wrede además las feministas geocríticas contribuyeron significativamente a las investigaciones sobre el espacio como Dolores Hayden, Doreen Massey o Gillian Rose. Influenciadas en la filosofía postmoderna sumaron a esas observaciones una lectura del espacio como múltiple, cambiante y caracterizado por la diferencia (2015, p. 12).

La dialéctica del ser

Para entender el W.R.C como un espacio significativo, vamos a señalar dos “dialécticas” desarrolladas en el pensamiento del “tercer espacio” de Edward Soja, la primera dialéctica está circunscrita alrededor del individuo, del ser, la segunda dialéctica estará referida al espacio. Para Soja la discusión ontológica en los dos últimos siglos estuvo centrado en la dialéctica de tiempo-espacio que pueden describirse como historicidad y sociabilidad del “ser en el mundo”, tomando como punto medio el giro ontológico desarrollado por Heidegger en su obra Ser y Tiempo publicada a finales de los años 20’ con marcada influencia en la filosofía de los años de posguerra, para entonces ese intento de espacialidad estaba subordinado a la dialéctica dominante de historicidad-socialidad (2008, p.183).

Para Soja en la actualidad, la espacialidad inherente del ser y su devenir está siendo más reconocida -referenciando al giro espacial ontológico ocurrido desde los años 90- permitiendo la ruptura de esa dialéctica tiempo-espacio para anexar la espacialidad humana como algo fundamental para el entendimiento de nuestras vidas y contextos vitales (2008, p. 184).

Es decir, plantea la suma del espacio o la espacialidad en la epistemología tradicional de la dialéctica historia-sociedad para formar una dialéctica. Este giro da importancia democrática a cualquiera de los elementos que comprenden la dialéctica, como mencionan Soja, Albet & Benach:

Los tres términos y las complejas interacciones entre ellos (los conceptos dialécticos) deben estudiarse conjuntamente como fuentes de conocimiento fundamentales y entrelazadas, ya que «ser-en-el-mundo» consiste precisamente de ello. La combinación de las perspectivas histórica, social y espacial da mejor cuenta teórica y práctica del mundo. (2010, p. 185)

En este punto, esta aparición del espacio en las ideas de Soja son un rescate y una necesidad del concepto espacial en el estudio social. Entonces, aparece en su teoría el concepto de una dialéctica de la espacialidad.

Trialéctica de la espacialidad

La trialéctica de la espacialidad está relacionada con la ruptura de la dialéctica de primer espacio -espacio percibido- y el segundo espacio -espacio concebido, para anexar un tercer espacio -espacio vivido-.

El primer espacio está referido al mundo experimentado directamente de los fenómenos cartografiados y empíricamente mensurables” (Soja, Albet & Benach, 2010, p. 188). El segundo espacio -espacio concebido- de la trialéctica de la espacialidad según Soja, Albet & Benach: “es más subjetivo e «imaginado», más preocupado por las imágenes y las representaciones de la espacialidad, por los procesos pensados que se supone que modelan tanto las geografías humanas materiales como el desarrollo de una imaginación geográfica” (2010, p. 189). De tendencia más idealista, la importancia del Segundo Espacio a diferencia del primero que es empírico radicarán en explorar los mundos más cognitivos, conceptuales y simbólicos, “...es decir los “discursos” ideológicos y generadores de ideas ...” (2010, p. 189).

El tercer espacio -espacio vivido- o como Espacio de representación en Lefebvre , será conceptualizado por Soja como:

una forma de concebir la producción social de espacialidad humana que incorpore las perspectivas del primer y el segundo espacio, al mismo tiempo que amplíe el alcance y la complejidad de la imaginación geográfica o espacial...investigada como un *espacio enteramente vivido*, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas. (Soja, 2008, p. 40)

Es decir, un espacio con una biografía particular, novedoso, pero sin negar los dos espacios mencionados, no una síntesis de manera hegeliana sino un producto de una “terceridad” en palabras de Soja, “un tercero como Otro”, un otro diferente ya que dos términos no son suficientes para tratar con el mundo real y el imaginado (Soja, Albet & Benach, 2010, p. 192).

En ese sentido se argumenta una relación relativista radical en la que se plantea este tercer espacio acumulativamente como un proceso de expansión ad infinitum, evidenciando el peligro de un problema de hiper-relativismo. Para evitar ese problema, dicho espacio debe estar guiado por un proyecto político e intelectual (Soja, Albet & Benach, 2010, p. 194).

Una forma de entender ese tercer espacio que no se cierra en esa dialéctica es por ejemplo el concepto de las heterotopías de Foucault, de alguna manera es sobre este concepto en el que Soja ha desarrollado su teoría junto con la de la espacialidad de Lefebvre. Foucault define por heterotopía a aquellas utopías que escapan de la imaginación y “que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en un mapa, utopías que tienen un lugar determinado, un tiempo que podemos fijar y medir de acuerdo al calendario de todos los días” y que son caracterizados por ser diferentes a todos los espacios en los que habitamos y construimos, “destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contra espacios.” (2008, p.3) Como ejemplo el autor señala los jardines, el cementerio moderno, los asilos, los burdeles o las prisiones y muchos otros más.

Estos espacios, estas heterotopías ocurrieron en la cultura a través de la crisis biológica, es decir en momentos en el que el ser humano “primitivo” constituía espacios para adolescentes en momentos de pubertad , para el periodo menstrual o para el parto. Estas heterotopías biológicas serán reemplazadas por las heterotopías de la desviación que serán aquellos que la sociedad por diferentes motivos morales y ubicados en los márgenes de una ciudad, la cárcel, el hospital psiquiátrico, los asilos de ancianos y otros. (Foucault, 2008, p. 5).

Una característica de las heterotopías es la de “yuxtaponer” en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles” (Foucault, 2008, p. 6). Para Foucault un ejemplo de esta característica sería el teatro y el cine. Las heterotopías son los museos y las bibliotecas, espacios que detienen el tiempo o lo hacen eterno. (Foucault, 2008, p. 7) Y aunque señala a los campamentos de verano con una modalidad no eternizante, las relaciona con la modalidad de la diversión, de la fiesta. En ese sentido, siguiendo a esas yuxtaposiciones de espacios, la música es una heterotopía, una audiotopía como señala Josh Kun.

Las audiotopías para Kun, son “pequeñas utopías momentáneas y vividas, construidas, imaginadas y sostenidas a través del sonido, el ruido y la música” (2005, p. 21) estas heterotopías nos permiten pensar a la música en una multiplicidad de planos espaciales “los espacios que la propia música contiene, los espacios que la música llena, los espacios que la música nos ayuda a imaginar como oyentes que ocupan nuestros propios espacios reales e imaginarios” (2005, p. 21) pasados,

presentes y futuros los cuales nos permiten tener una identidad a través del sonido. Atender a la música como audiotopia tiene una doble función centrarse en “el espacio de la propia música y en los diferentes espacios, geografías e identidades que yuxtapone en su interior y centrarse en los espacios sociales, las geografías y las identidades que la música puede posibilitar, reflejar y profetizar” (Kun, 2005, p. 25). Llegados a este punto dialogaremos con estas teorías para explicar la constitución del WRC como un espacio de significaciones.

2.2. El empoderamiento y las olas feministas

Para explicar el discurso de empoderamiento femenino se han tomado diferentes teorías, comenzaremos por definir el término empoderamiento que viene del término empoderar. Según la Real Academia de la Lengua Española, empoderar significa “Hacer poderoso o fuerte a un individuo o grupo social desfavorecido”.

Esta definición es muy limitada y simple pues no denota el proceso ni la dirección del fenómeno en torno a sus dimensiones de acción. Podemos partir de la definición de empoderamiento conceptualizando el poder. El poder se ha relacionado con “la capacidad de una persona o grupo para conseguir que otra persona o grupo haga algo en contra de su voluntad. Este poder podría describirse como de "suma cero": cuanto más poder tiene una persona, menos tiene la otra.” (Rowlands, 1997, p. 9) También relacionado con un “poder sobre” usando un análisis de género se puede visibilizar un ejercicio del poder predominantemente masculino en la sociedad y sus productos y procesos por ejemplo (Rowlands, 1997, p. 11). En ese sentido, el empoderamiento femenino “las mujeres deberían estar capacitadas para participar en las estructuras económicas y políticas de la sociedad” (Rowlands, 1997, p. 11) este enfoque del empoderamiento se basa en la delegación del poder de una persona a otra, una especie de “don” que no cambiaría las estructuras de relación de poder en una sociedad (Rowlands, 1997, p. 12) como sugiere la definición de la RAE: 1.m. Acción o efecto de empoderar (hacer poderoso a un desfavorecido).

Existe otra forma de ver el poder que no implica dominación sino el poder que tienen algunas personas para estimular la actividad de otras y elevar la moral. Es un “poder para” que implica liderazgo en la medida en “que un grupo logre lo que es capaz de

hacer, donde no hay conflicto de intereses, y el grupo está estableciendo su propia agenda colectiva” (Rowlands, 1997, p. 12).

Antes de tener una definición más clara de empoderamiento señalaremos los diferentes tipos de niveles o formas de poder, según Charlier, Caubergs, Drory, Kittel, Mula, Staes *et. al.* (2007, p. 10):

- El «poder sobre»: esta noción está basada en las relaciones, bien de dominación, bien de subordinación, mutuamente exclusivas. Supone que el poder sólo existe en cantidad limitada, es un poder que se ejerce sobre alguien o, de manera menos negativa, que permite «guiar al otro». Suscita resistencias que pueden ser pasivas o activas;
- -El «poder de»: un poder que comprende la capacidad de tomar decisiones, de tener autoridad, de solucionar los problemas y de desarrollar una cierta creatividad que haga a la persona apta para hacer cosas. La noción hace referencia, pues, a las capacidades intelectuales (saber y saber hacer) y a los medios económicos: al acceso y al control de los medios de producción y de los beneficios (tener);
- El «poder con»: poder social y político, hace hincapié en la noción de solidaridad, la capacidad de organizarse para negociar y defender un objetivo común (derechos individuales y colectivos, ideas políticas: lobby, etc.). Colectivamente, la gente siente que tiene poder cuando se organiza y se une en la persecución de un objetivo común o cuando comparte la misma visión;
- El «poder interior»: esta noción de poder se refiere a la imagen de sí mismo, la autoestima, la identidad y la fuerza psicológica (saber ser). Hace referencia al individuo; y cómo éste, mediante el autoanálisis y el poder interior, es capaz de influir en su vida y proponer cambios.

El empoderamiento puede definirse usando la definición de “poder sobre” como la incorporación de las personas en el proceso de toma de decisiones en las estructuras tanto políticas, formales y económicas “Las personas están empoderadas cuando son capaces de aprovechar al máximo las oportunidades de disponer sin limitaciones”.(Rowlands, p.13) El empoderamiento a su vez puede definirse usando la interpretación del “poder para” y “poder con” como un proceso en las que las personas toman conciencia de sus intereses y cómo se relacionan con los intereses de los demás que les permita participar e influir en en la toma de sus decisiones. (Rowlands, p.14) Sin embargo existen interpretaciones feministas sobre el empoderamiento que articulan a las demás formas de poder en una visión holística. En este punto se revisará el contexto feminista desde algunos alcances históricos.

El concepto de empoderamiento femenino empieza a usarse en el contexto del movimiento feminista estadounidense de la segunda ola en la década de 1970 caracterizado por desarrollar un “poder interior”, un “poder de” y el “poder con”, que

caracterizan una adquisición de capacidades de acción tanto individual como colectivo desarrollando una “conciencia social” o “conciencia crítica”. En esa medida el empoderamiento para Biewener y Bacqué es un recorrido iniciado por individuos o grupos, como una especie de autoayuda -self-help-. Podemos notar que, para las autoras, el empoderamiento en esta época tiene la característica similar de las actividades de bricolaje en el sentido de “hacerlo uno mismo” y la del ethos del DIY en relación a un “poder interior” y un “poder de”, característicos del punk en sus inicios en los años 70’.

Cabe resaltar además que las autoras periodizan la segunda ola alrededor de los años 70’, algunos otros trabajos sobre el tema de la periodización señalan a la segunda ola feminista desde el año 1848 hasta 1948 (Posada, 2020, p. 16). Para la década de los años 1980 el término es cada vez más usado en la academia y en la sociedad reflejando su uso en disciplinas como la psicología comunitaria o el trabajo social, su finalidad era romper con modelos de intervención paternalistas en torno al término usado en programas asistenciales. (Biewener & Bacqué, 2016, p. 15)

En los años 90 el término es usado internacionalmente en las políticas públicas como la Organización de las Naciones Unidas (ONU) o el Banco Mundial, convirtiendo al término en un argot común (Biewener & Bacqué, 2016, p. 16). Es en esta década donde los movimientos subculturales del Punk femenino denominado Riot Grrrl articulan como sus predecesores masculinos y como en los años 60’ el ethos del DIY “...que suele referirse a un modo de producción musical - simbólica e ideológicamente distinto de los circuitos comerciales de la industria popular masiva” (Guerra, Bittencourt, Lage, Gelain, 2017, p. 12), que implica el uso de los instrumentos musicales en un sentido amateur valorando la expresión y usando la música como un campo semántico multimodal donde la fabricación de fanzines, la organización de los eventos y el arte alrededor del discurso feminista de disidencia permiten accionar el poder en varios sentidos.

Muchas bandas masculinas llamaban a mujeres para integrar sus grupos, de forma machista, con el objetivo de "dar un toque femenino" a la figura de la banda. Cansadas de este estereotipo, las Riot Grrrls trataron de deconstruir este histórico trasfondo musical sexista: tienen que estar en primer orden, participando activamente, por primera vez, y enfatizan esta necesidad de forma radical, escribiendo frases en sus cuerpos, llevando sujetadores, quitándose la ropa durante el espectáculo, empujando a los chicos fuera del escenario, verbalizando sus indignaciones, reproduciendo las ideas de la tercera ola

feminista y representando la voz de otras mujeres (Guerra, Bittencourt, Lage, Gelain, 2017, p. 19)

La tercera ola feminista para algunos estudiosos tiene una duración de aproximadamente una década, entre 1970 – 1980, para otros sin embargo durará hasta inicios del S.XXI, al margen de esta complicada cronología es en esta periodización donde a diferencia de la segunda ola radicaría en plantear el tema de la participación de la mujer en la esfera pública traducida en reformas legales, influenciados en la idea de: lo personal es político (Aguilar, 2020, p. 135) donde la exclusión de las mujeres a pesar de haber ganado el derecho a voto persistía en el espacio público y en lo privado. (Posada, 2020, p. 16) Además, se definen conceptos como el género y el patriarcado. El feminismo permite la reivindicación de la mujer en torno a su cuerpo y el divorcio.

Además, es en esta ola donde se hace fuerte la participación académica tanto en instituciones y universidades que inspirados en las teorías de Judith Butler o más tarde Paul B. Preciado quienes cuestionarán la categoría “mujer” como una construcción hauntológica que genera exclusión, además: “La inestabilidad radical de la categoría cuestiona las limitaciones fundacionales sobre las teorías políticas feministas y da lugar a otras configuraciones, no solo de géneros y cuerpos, sino de la política en sí” (Butler en Posada, 2020, p. 277)

Estas consideraciones plantean nuevas interrogantes en el feminismo en tanto permite nuevas luchas ya no como objetivo de “grandes gestos revolucionarios, sino el de la producción de sitios específicos de resistencia” (Campagnoli, 2016, p. 90). Una resistencia no solo en torno al problema del sujeto y su representación sino también geográfica “pues el movimiento feminista se ha hecho global. Se han organizado y celebrado manifestaciones feministas en lugares especialmente discriminatorios y opresivos para la mujer como Mosul, Bagdad, Turquía, Arabia Saudita e Irán” (Aguilar, 2020, p. 142). La cuarta Ola del feminismo, la cual se periodiza en el siglo XXI hasta nuestros días está construida sobre estas acciones e ideales.

El empoderamiento femenino entendido como un proceso individual tanto como colectivo se vincula y toma influencia con la periodización (olas feministas) que hemos expuesto líneas arriba. Como señala Posada, el empoderamiento femenino trataría

entonces de “...aunar las subjetividades femeninas para organizarse en la lucha política por sus intereses de género y conseguir una transformación completa de las desigualdades de género en todos los frentes (político, social, económico, cultural, etc.)...” (2020, p. 15).

En ese sentido las interpretaciones feministas del empoderamiento es más que la participación de la toma de decisiones en la manera tradicional de su conceptualización, la interpretación del “poder sobre” no es de suma cero sino que implica percibirse capaces y con derechos de las tomas de decisión, como señala Rowlands:

Como han demostrado las teóricas feministas y otras teorías sociales, las sociedades atribuyen un conjunto particular de capacidades a categorías sociales de personas. El empoderamiento debe implicar deshacer las construcciones sociales negativas, de modo que las personas lleguen a verse a sí mismas con la capacidad y el derecho de actuar e influir en las decisiones. (1997, p. 14)

A su vez, como menciona Rowlands (1997, p. 15), de estas definiciones podemos ver que el empoderamiento opera en tres dimensiones:

- Personal: desarrollo del sentido de sí mismo y de la confianza y capacidad individuales, y eliminación de los efectos de la opresión interiorizada
- Relacional: desarrollar la capacidad de negociar e influir en la naturaleza de una relación y en las decisiones que se toman en ella
- Colectivo: cuando los individuos trabajan juntos para lograr un impacto más amplio que el que cada uno podría haber tenido por sí solo. Esto incluye la participación en estructuras políticas, pero también puede abarcar la acción colectiva basada en la cooperación en lugar de la competencia.

Es así que estas dimensiones se relacionan con las diferentes formas de poder, entonces el empoderamiento en lo colectivo se relaciona con un “poder interior” y un “poder de”, el relacional con un “poder sobre”, y el empoderamiento en lo colectivo con un “poder con”.

2.3. Jnan Blau y los topos performativos

La musicología ortodoxa ha realizado investigaciones relacionadas a la práctica musical desde la creación y la interpretación de la obra musical, esta dualidad plantea el uso de la palabra performatividad en relación a los medios que permiten la creación y recreación en la interpretación -performance- (Madrid p3). Los estudios de performance se iniciaron como rama académica en los EEUU desde la década del

70 (Komitee,2006, p.4) Desde entonces asumen una idea diferente de la performatividad y la performance basados en las teorías de los actos de habla del filósofo del lenguaje John Austin, la sociología con las teorías de Erwin Goffman sobre cómo algunas circunstancias afectan en la manera de presentarse uno mismo enunciadas en su libro “La presentación de la persona en la vida cotidiana” y el acercamiento teórico hacia una intersección entre antropología y el teatro, con el académico Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner por mencionar el inicio de esta rama académica.

Desde la filosofía con Merlau Ponty y la propuesta teórica del cuerpo siguiendo a Derrida y Foucault con Butler, definir performance es una tarea compleja pues se ha ido nutriendo y a su vez perdiendo fuerzas en el uso de diferentes análisis en relación a otras áreas del conocimiento. Desde el uso en dramas sociales y las prácticas corporales, últimamente el término se ha visto ligado al uso indiscriminado de actividades profesionales relacionados con la fabricación de un producto en el ámbito de los negocios y el marketing presumiendo “la performance” como cualidad del objeto (Taylor, 2011, p. 7).

Los estudios de performance en la musicología han venido tratando el tema desde el horizonte particular de la música desde su inmanencia es decir textos e interpretaciones y los contextos socioculturales que pueden involucrarse, sin embargo, siguiendo los estudios de performance la música es vista como un proceso que implica el “hacer con la música”, esta propuesta conceptual, relaciona acción y poder pues permite analizar además que es lo que le permite hacer a las personas con la música dentro de la práctica social y cultural, (Madrid, 2009, p. 3) relacionando un “poder de” y un “poder interior” definidos en el proceso de empoderamiento.

Para entender ese “hacer” performativo en un espacio de significación musical, la teoría de Jnan Blau nos permitirá explicar cómo se puede evidenciar lo acontecido en el W.R.C y relacionarlo con lo performativo. Jnan Blau en un artículo titulado : More than "Just" Music: Four Performative Topoi, the Phish Phenomenon, and the Power of Music in/and Performance establece una relación de los cuatro topoi performativos de Pelias y Van Oosting con la música como objeto de estudio. Como menciona Blau (2009):

De especial interés, los autores analizaron cuatro topoi para entender la performance: texto, intérprete, público y acontecimiento. Aunque su trabajo no se refería específicamente a la música, ofrecía un "impulso de inclusión" que posiciona a la música como un objeto viable de escrutinio. (p. 2)

Los cuatro topoi performativos son los siguientes: el texto, el intérprete, la audiencia y el evento.

El texto: Para Jnan Blau (2009) la música es una forma de discurso social; en definitiva, un texto comunicativo. Señala el autor:

Considerar la música como un texto y no como una obra representa un cambio postestructural que reconoce el arraigo cultural, político e histórico de toda expresión humana, erosionando así las nociones modernistas sobre la estabilidad de los significados y valores de un texto. Este giro hacia el texto como algo siempre contextual hace que la música sea metonímica, relacional y no representativa, ya que las expresiones musicales no pueden considerarse islas en sí mismas. El texto musical, en otras palabras, no puede aislarse de aquello que representa. (p. 2)

En ese sentido el autor hace referencia a las tendencias en torno al giro postmoderno epistemológico en tanto crítica de lo estable, o como señala Ramón Pelinsky (2000): "las teorías posmodernas asumen una posición relativista" (p. 2). La música como texto entonces será una interpretación y estará relacionada con el contexto, así la música no se desvincula de la intención del intérprete y de lo que la relación con el mundo que de alguna manera se vincula.

Para Blau el texto en la música puede abordarse principalmente a nivel de las palabras o las letras de las canciones en el que el contenido lírico puede exhibir, promulgar, codificar, reificar, afianzar, pero también subvertir, resistir, complicar, posibilitar mucho más que a un nivel superficial (2009, p. 2). Además del texto lírico, Blau señala que se debe considerar al cuerpo como texto, pues este se convierte en un lugar de significación además de lo gestual, un músico para el autor articula una identidad, un discurso y es materia para un sondeo e investigación crítica (2009, p. 2).

El segundo topoi es el intérprete, para Blau lo que se debe considerar como un intérprete va más allá de marcos definidos tradicionalmente, para ir más allá en el análisis, el autor señala siguiendo a Pelias y VanOosting (2009, p. 2), cuatro formas en las que se puede apreciar su función: como texto personal, como actor social, como activista social y como etnógrafo.

Como texto personal, se puede reconocer que el músico hace elecciones interpretativas y performativas y que dichos actos de elección e interpretación junto a la vida personal del músico pasan a formar parte de la propia música.(Pelias & VanOosting, 1987, p. 3) Como actor social, se debe de entender que el músico no utiliza la música para sí mismo, sino también potencialmente para la comunidad en general, esto implica que lo que haga el intérprete formará parte de procesos sociales, no es una actividad que se aísla, sino que siempre actúa con significados sociales. Como activista social, el músico puede poner su actividad musical al servicio de una agenda política, sabiendo que tiene poder social de cambio y/o concienciación. Como etnógrafo el intérprete a menudo puede llegar a comprender sobre una cultura concreta. Esta actividad está ligada a que a través de la música generamos comprensión y conciencia de nuestro “estar” en el mundo (Pelias & VanOosting, 1987, p. 3).

El tercer topo es el público, quienes son importantes por el rol de ser receptores activos formando parte del proceso musical y su significado. Estos a su vez interpretan y son un texto en sí mismos.

El cuarto topo es el acontecimiento o evento, para Blau “la música como acontecimiento abre el texto musical, el intérprete y el público en realidades inter influyentes” (2009, p. 3) Es el momento donde se comparten y hacen públicos los significados. En palabras de Pelias y VanOosting (1987) sobre el evento:

Los profesionales no se limitan a los eventos teatrales tradicionales, limitados por escenarios temporales/espaciales y propósitos artísticos fijos. En lugar de ello, cruzan las candilejas hacia un escenario social y celebran la naturaleza performativa de la comunicación humana. (p.224)

En ese sentido el evento en sí plantea posibles escenarios, algunos imaginarios pero de significación tanto individual como social.Podemos entender que los cuatro topos performativos con el ejemplo de Blau en relación a su estudio sobre la performance del grupo Phish:

Así que, siguiendo a Pelias y Van Oosting, mi idea de Phish y su música es que, como actuación, hay textos musicales en funcionamiento, intérpretes que actúan, un público singularmente presente y, sin duda, el reconocimiento -una sensación fuertemente sentida- de que todo se desarrolla como un evento lleno de significado. Es el teatro escrito como un musical; la música escrita como un teatro. (Blau, 2009, p. 5)

De esta manera a través de los cuatro topos de la teoría de Pelas y VanOosting relacionados a la música por Jnan Blau, podemos analizar el empoderamiento a través de la performatividad de las campistas ocurrida en el W.R.C, no solo desde la perspectiva del tocar sino desde la creación de espacios de significación que se dan en ese contexto. Como menciona Blau:

Se trata de la performatividad de la actuación, del modo en que un acto creativo/expresivo es algo propio, pero también, siempre, mucho más. Se reconoce que el tocar -la plenitud del tocar- no sólo importa en términos de la música resultante, sino también en términos de los espacios psicosociales, culturales y políticos con los que se trabaja (2009, p. 5).

La performatividad en la música entonces, no se da solo en un producto final, sino en todo lo que genera su entorno. No dentro de una mirada reduccionista en sus propias formas, sino de una manera holística.



CAPÍTULO III

EL WRC: EL ESPACIO MUSICAL DE EMPODERAMIENTO FEMENINO

En la vida cotidiana, la música es importante en el comportamiento de las personas en tanto determina sus emociones, influye en la constitución de su cuerpo, articula la experiencia del paso del tiempo, y constituye un hecho social; es decir, la música tiene poder (De Nora 2004, año, p. 17). Esta dialéctica entre música y poder, implica acción y esta acción, además, es performativa e involucra tanto al intérprete que ejecuta la obra y los intérpretes que a su vez “interpretan” la obra:

...la música y su interpretación son actos de ritual participativo y comunicativo. En la música no sólo intervienen los textos musicales, sino también los cuerpos que perciben e interactúan, ya sean los de los músicos o los de los individuos presentes en el público de un determinado evento musical. (Blau, 2009, p. 1)

Siguiendo a Blau podemos decir que el WRC articula esta acción de poder/empoderamiento a través de lo performativo en la práctica musical. Entender la concepción del W.R.C como espacio de empoderamiento a través de la música implica atender al significado de espacio y cómo este espacio articula las actividades performativas realizadas en el WRC. En este capítulo, relacionamos el concepto de espacio a través del giro conceptual del espacio que se ha venido dando desde la década del 60' y retomado con mayor relevancia a mediados de los años 90' tanto en la geografía y la sociología tomando la teoría del Tercer Espacio de Edward Soja y relacionándolo a través del proyecto político del WRC en relación al empoderamiento femenino.

3.1. El WRC como espacio musical dialéctico

Los campamentos en general son lugares donde trascienden pensamientos, experiencias, discursos, afinidades, corporalidades y estas características nos permiten observar cómo los individuos vamos construyendo historias significativas de forma individual y colectiva.

Como señala Soja: “Somos, en primer lugar y siempre, seres histórico-sociales-espaciales, que participan activamente, de forma individual y colectiva, en la construcción/producción -el “devenir”- de las historias, las geografías, las sociedades”

(1996, p. 73). Y es en el espacio donde se pueden evidenciar estas definiciones. En ese sentido el análisis de la espacialidad es inherente a nosotros como seres sociales y es en esto en lo que radica su importancia. Llegados a este punto veremos cómo el concepto de los espacios en Soja se articula con el WRC.

3.1.1 El espacio medible: el campamento musical de verano

El primer espacio como espacio es entendido siguiendo a Lefebvre como el espacio percibido, cartografiado, medible en ese sentido guarda relación con el espacio geográfico en sí. En el caso del W.R.C haremos referencia al espacio geográfico es decir la ubicación física del campamento, que para el año 2019 -objeto de análisis de este trabajo- fue la ex-casa de música del Colegio Markham (Ca. Augusto Angulo 266, Miraflores). Este espacio de más de 200 m² tiene 2 pisos y un patio trasero pequeño. Este espacio está concebido para ser una casa residencial, pero el Colegio Markham lo alquilaba para dictar clases de música a sus alumnos en su programa de talleres artísticos además este lugar, servía para evaluar a los alumnos o personas que se inscriben en el programa internacional de música del London Collegue of Music con el que el colegio tiene un convenio.

Este espacio tiene una sala principal y cerca de 6 cuartos divididos entre el primer piso y el segundo piso. Es en estos cuartos donde las intérpretes campistas reciben las clases de instrumento. Los talleres de creación de logos, los seminarios de organizaciones feministas, y los almuerzos y desayunos que les servían a las campistas se los daban en el ambiente de la sala.

Ubicado en el distrito de Miraflores en una zona de clase media alta de la ciudad de Lima, refleja el público objetivo del WRC en el año 2019. El WRC tiene un programa de becas, sin embargo la mayor cantidad de participantes de ese año fueron de la zona o distritos aledaños. Esto no quiere decir que dentro del WRC no se presenten niñas o adolescentes de otras clases sociales, sin embargo la inscripción al taller -S/300 soles-, la distancia física y la poca cantidad de becas han sido determinantes para que el público participante sea en su mayoría de una sola estructura social. Para Estefanía Aliaga el hecho de que el WRC no se haya hecho en otros distritos de Lima es una cuestión de logística, existe una inversión de dinero considerable y la

subvención económica parte íntegramente en las posibilidades de gestión, la inscripción y las donaciones de instrumentos por parte de tiendas musicales y público en general (comunicación personal, 15 de julio, 2020),. En el año 2017 el WRC se mudó a la ciudad de Trujillo en parte de las instalaciones del colegio San José Obrero Marianista ubicado en calle Los Claveles 112 en el distrito Víctor Larco, en una zona de clase media alta. Esto nos quiere decir que el WRC es un campamento que si bien es cierto recibe a público de cualquier nivel social, está dirigido principalmente a niñas de clase media alta.

Esto suscita otro tipo de inconvenientes que se presentan en la socialización cuando existen niñas de diferentes sectores sociales, en ese sentido el WRC a través de su staff de psicólogas voluntarias implementan una dinámica micro-teatral para exponer los problemas que observan y detectan en el transcurso del día del taller. Psicólogas, docentes y las organizadoras principales del WRC se juntan todos los días luego de terminado el campamento para debatir los problemas que suceden. Esta dinámica es parte de las políticas de la GRCA -Girls Rock Camp Alliance- las cuales permiten adecuarlas dependiendo de la cultura del país donde se desarrolle el campamento.

3.1.2 El espacio imaginado: la connotación feminista

El Segundo Espacio representa para Soja, Albet y Benach los “discursos” ideológicos y generadores de ideas ...” (2010, p. 189). Aquí siguiendo con lo planteado por Soja, el discurso de género y el proceso de empoderamiento femenino serán concebidos como el Segundo Espacio en el WRC. El WRC se define como: “una organización sin fines de lucro que busca contribuir al desarrollo social y personal de mujeres a través de la colaboración y creación de música”. Este sentido de colaboración se evidencia en el ethos del DIY que toman del movimiento Riot Grrl, además señalan: “El objetivo principal es apoyar a que niñas, jóvenes y adultas, de diferentes estratos socioeconómicos y culturales, construyan una autoestima saludable y encuentren su voz propia en aras de ejercer su autonomía.” (<http://warmirockcamp.org/>) Estefanía Aliaga menciona que “el WRC es un un proyecto político, pues todo proyecto educativo es una acción política” (entrevista personal) En ese sentido educativo el WRC enseñará a través de la música con clases de instrumento y talleres sobre temáticas de género y autoestima, el empoderamiento de niñas y adolescentes. En palabras de

Aliaga: “el WRC es un encuentro de identidades femeninas, donde abordan temas para desarrollar su identidad y que tiene que ver con la disidencia respecto a la masculinidad”. Este empoderamiento en el W.R.C, se evidencia a través de las prácticas ocurridas en el espacio del WRC, desde la performatividad. Si la performatividad es sobre todo corporal, el espacio se va a gestar desde el cuerpo. Como menciona Soja:

El proceso de espacialidad o de «creación de geografías» comienza con el cuerpo, con la construcción y performance del ser, del sujeto humano como una entidad particularmente espacial, implicada en una relación compleja con su entorno. Por un lado, nuestras acciones y pensamientos modelan los espacios que nos rodean, pero al mismo tiempo los espacios y lugares producidos colectiva o socialmente en los cuales vivimos moldean nuestras acciones y pensamientos de un modo que sólo ahora estamos empezando a comprender.” (Soja, 2008, p. 34)

El WRC se constituirá como un espacio donde el proceso de empoderamiento y el discurso feminista brindaran el marco ideológico para sus objetivos.

3.1.3 El Otro espacio: empoderarse con el rock

El tercer espacio para Edward Soja surge como una necesidad frente a la dialéctica de los dos espacios mencionados previamente, este concepto remite a un lugar diferente en relación a los espacios conocidos, en palabras de Soja: “un *espacio enteramente vivido*, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas” (2008, p. 40). Esta definición nos permite dimensionar la importancia de un análisis que involucre el espacio como generador de significados múltiples. En ese sentido según Soja, este espacio multisémico puede caer en un hiper relativismo, la solución es observar al espacio en su dimensión política e intelectual. El WRC se constituye como un espacio que tiene un discurso feminista y de género. El WRC no es solamente un Otro espacio diferente donde las experiencias de los campistas entre intérpretes, voluntarias y organizadoras delimitan una geografía y participan de una ideología. El WRC es además un Otro espacio porque está cercado y se vive una experiencia significativa en torno al empoderamiento y sobre todo a la cultura del Rock.

Foucault llama heterotopías a aquellas utopías que son reales, que se ubican en un determinado lugar pero que son diferentes a todos los espacios que habitamos, en

sus palabras son una especie de “contra -espacios” (2008, p.3) Y la historia del ser humano en general podemos visibilizar esos Otros espacios, esos “tercer espacios”, esas heterotopías. Foucault (2008, p. 5) menciona por ejemplo el cementerio, el instituto de salud mental y las cárceles como aquellos lugares que son diferentes y que han sido y siguen cambiando y re estructurando a través del tiempo.

De manera más trivial dependiendo del ojo que lo vea, una cama es un espacio de juegos interminables para los niños, en un jardín sucede lo mismo, un campamento señala Foucault es un lugar en los márgenes que tenía como motivo la diversión o la fiesta (2008, p.7). Sumamos a ese concepto lo mencionado en la historia de los campamentos y su fin educativo en la historiografía de los campamentos estadounidenses, modelos populares de los campamentos en el mundo. El campamento ha sido objeto de la lucha entre el concepto de naturaleza y cultura desde el giro de la modernidad, en los años 20 serán ese Otro espacio donde los niños se acerquen a la naturaleza con el ánimo aún latente del romanticismo de finales del S.XIX de dominarla y explotarla, con el crecimiento de la urbe la reminiscencia de la naturaleza le dio además un valor sentimental (Smith, 2006, p. 73).

Según Luján & Rodríguez (2011) es en este periodo donde también los campamentos tendrán como beneficio la educación de la niñez volviéndose una actividad popular. El campamento ha servido como medio para aliviar problemas familiares, de comportamientos en esta época es donde se implementarán los campamentos temáticos (p. 3). Para la década de 50 el campamento tendrá como tema la responsabilidad social, se abrirán otras nuevas formas de heterotopías, esta vez ya no es necesario quedarse a dormir, aparecen los campamentos diurnos (American Camp Association, 2020).

El WRC es un campamento que promueve el liderazgo y la autoestima, es un espacio donde a través de la música, las campistas intérpretes, las organizadoras, las voluntarias, las psicólogas y las instructoras van a vivir una experiencia significativa en el lapso de cinco días. Este espacio es seguro, “amurallado”, cerrado. Gisella Giurfa, una de las fundadoras del campamento lo define: “un campamento solo para chicas es un espacio donde me siento protegida tiempo libre me siento apoyada donde no me siento observada ni juzgada, es un espacio de sororidad plena” Es un espacio homosocial, sólo participan mujeres que socializan y problematizan la condición

femenina en un mundo patriarcal. La música tiene en este espacio por un lado el papel de evidenciar esa inequidad de género. El Rock es un género pensado desde la masculinidad, las mujeres han subvertido esa idea en la acción. El punk de mujeres en los 70 y luego en los 90 son un ejemplo de esa disidencia y ese tomar el control.

Pero la música además es espacial, y no desde el sentido del espacio geográfico que significa tener una agrupación musical, ni de las frecuencias que dan espacialidad a lo sonoro, aquí la heterotopia va en el sentido de lo que significa la música para una persona en la creación de espacios, de recuerdos de geografías, de momentos, de sentimientos y sensaciones.

Josh Kun llamó a ese vínculo espacial con lo sonoro como audiotopia y lo define como “pequeñas utopías momentáneas y vividas, construidas, imaginadas y sostenidas a través del sonido, el ruido y la música” (Kun, 2005, p. 21). En ese sentido el campamento está ligado a la experiencia de todas las personas que participan en la constitución vivida y que referencian además con su experiencia con la música.

Desde la experiencia de las organizadoras con la música en la medida que ellas han formado una banda cuando se conocieron, Natalia Vagda, Estefanía Aliaga y Gisella Giurfa tres de las organizadoras del WRC, formaron una banda de Indie Rock o las experiencias de las campistas intérpretes y su relación con la música que han escuchado y la música que escuchan así como la de los voluntarios y los demás miembros del campamento en la experiencia de su vida cotidiana, son saberes previos que se experimenta no sólo como un sonido que entra en nuestros oídos o vibra en nuestros huesos sino como un espacio en el que se puede entrar, encontrarse, moverse, estar seguros habitar y aprender (Kun, 2005, p. 2).

El W.R.C se constituye como un espacio sonoro, que permite vivir la experiencia de la música desde la práctica performativa, de esta manera también permite el empoderamiento pues genera identidad y crítica, Kun (2005, p. 14) señala “Toda escucha musical es una forma de confrontación, de encuentro, de reunión de mundos y significados, cuando la identidad se hace consciente de sí misma y por tanto, se ve amenazada a través de su propia interrogación”.

Llegados a este punto veremos cómo esas actividades performativas permiten a este “tercer espacio” llamado WRC constituirse en un espacio para el empoderamiento.

3.2. Aspectos performativos de la música como práctica de empoderamiento

Tomaremos el enfoque de los estudios performativos para relacionar no solo el análisis inmanente de la música sino el lenguaje multidisciplinario o como menciona Diana Taylor, lo postdisciplinario en alusión a una nueva ruptura jerárquica en el análisis. Utilizaremos para el análisis de lo performativo en el WRC siguiendo a Jnan Blau los cuatro topoi performativos relacionados con los cuatro conceptos básicos de una performance de Pelias y Van Oosting (1987) los cuales son: texto, evento, actor y la audiencia. Los relacionamos con las diferentes formas en las que se pueden dar dichos topoi en las actividades de las campistas en el contexto dado, demostrando además las formas en las cuales se constituye el empoderamiento a través de la práctica relacionada con la música.

Para entender el análisis relacionado con los topoi propuestos por Jnan Blau, veremos cuál es la ruta propuesta del WRC en el desarrollo del campamento.

Todos los campamentos de rock pertenecientes al GRCA tienen objetivos parecidos, esto quiere decir que en esencia la rutina de las campistas será común a todos los campamentos, sin embargo, se pueden adaptar según la realidad propia de cada país o comunidad, como lo señala Estafania Aliaga (comunicación personal, 20 de febrero, 2020). Analizaremos el WRC desarrollado en el colegio Markham de Lima en las instalaciones de educación primaria, donde pude participar en algunos días y en el evento principal.

Para el campamento del año 2019, el WRC inició los preparativos con 3 meses de anticipación. El WRC es un campamento que se define sin fines de lucro y necesita del apoyo voluntario de personas que se encargaran de la organización y de los talleres instrumentales, existe además un área de profesionales en psicología juvenil que orientan el desarrollo de los talleres artísticos y sus temáticas. Las organizadoras convocaron en Facebook una charla informativa que tematizó las diferentes acciones y funciones de los voluntarios en diferentes áreas en el campamento, como el logístico, el cuidado de las campistas, los talleres instrumentales, los talleres lúdicos etc. La primera convocatoria para la charla de voluntarios se dio el sábado 3 de

noviembre del 2018 en el Espacio de Fundación Telefónica y fue publicada en Facebook el 18 de octubre del 2018. (Fig.1.1)



Figura 1. 1 Convocatoria por Facebook para voluntariado 2018. Fuente: <https://facebook.com/WarmiRockCamp>

Esta será la primera publicidad del WRC para la difusión del campamento de enero, serán 3 meses y una semana de publicaciones desde entonces para los cuales utilizarán en mayor medida la plataforma social de Facebook y en menor medida el Instagram además de YouTube. Las voluntarias fueron seleccionadas previa inscripción de postulación llenando un formulario virtual en la plataforma.

Cabe resaltar que, para el verano del 2019, las organizadoras pensaban que era preferible que todo el personal sea femenino, esta posición me permitió participar de ciertas etapas del desarrollo del campamento y no de todas. Para la actualidad esas posturas se han radicalizado, sólo se permite el voluntariado femenino de acuerdo a una reunión internacional de las representantes de los campamentos pertenecientes a la alianza: GRCA. (N. Vagda, comunicación personal, 13 de junio, 2019) Siguiendo con las actividades previas al inicio del campamento, el 11 y 12 de noviembre del 2018 se realizó una convocatoria para las campistas, el objetivo es mostrar los beneficios que propone el WRC a los padres de familia, quienes serán a fin de cuenta los que

van a inscribir a sus hijos (N. Vagda, comunicación personal, 13 de junio, 2020). La participación a la charla fue previa inscripción. (Fig. 1.2)



Figura 1. 2 Charla Informativa para campistas 2019. Fuente: <https://facebook.com/WarmiRockCamp>

Para inscribirse las niñas llenan un formulario online en el cual deben mencionar los instrumentos musicales de su preferencia, (instrumentos de formato de rock: guitarra, teclado, batería, bajo y voz) Esto les permite a las organizadoras agrupar a las chicas y mantener grupos homogéneos pues no todas tocarán el mismo instrumento en el desarrollo del campamento ya que el objetivo es tener una presentación al final de la semana de taller.

En la inscripción además deben enviar una carta o un dibujo que exprese la motivación de la campista y su interés en el campamento, la cual será sujeta a una vacante, luego las campistas reciben un mail de confirmación y les envían los detalles del pago del campamento, el requisito final se ha cumplido, las campistas han recibido un mensaje de bienvenida al campamento.

Desde esta bienvenida analizaremos las acciones performativas ocurridas en el campamento, para ello a manera de resumen describiremos brevemente cómo se desarrolla desde el interior del campamento la participación de las niñas y adolescentes en el programa de las actividades que el WRC desarrolla.

Según la página web de Warmi Rock Camp, el programa del campamento:

"consiste en un campamento diurno en el que, durante 6 días, chicas entre los 8 y 17 años viven la experiencia de tener una banda, explorar sus potenciales musicales y crear una canción para, finalmente, interpretar el día del Concierto Clausura (día #6 de la semana del

campamento). Para lograrlo, cuentan con la instrucción, asesoramiento y mentoría de nuestras Voluntarias, quienes se encargan siempre de que las campistas disfruten y aprovechen al máximo esta vivencia, la cual va acompañada de charlas, talleres y juegos grupales de integración y expresividad. Además, todos los días a la hora del almuerzo, ¡las chicas tienen la oportunidad de ver en vivo e interactuar con bandas y solistas locales!” (<https://www.warmirockcamp.org/programa>)

Las campistas tienen ensayos de banda y clases diarias de instrumentos afines al rock o el pop, además de talleres y charlas relacionados con la autoestima, identidad y sororidad con temas contextualizados en la música y el arte en general.

Jnan Blau menciona en su análisis performativo musical, cuatro topos: el texto, el intérprete, el público y el acontecimiento. Para Blau “la música y su performance son un ritual participativo y de comunicación en donde no solo interviene un texto musical, sino que además existen cuerpos que perciben e interactúan, ya sean los de los músicos o los de los individuos presentes en el público de un determinado evento musical” (Blau, 2009, p. 1).

Desde esta perspectiva de los cuatro topos, se analiza como interactúa lo performativo en el WRC, en primer lugar, relacionando a las campistas con el rol del intérprete, su preparación y los elementos que participan en los talleres y charlas para la constitución de una autoestima sólida.

3.2.1 La campista como intérprete

Uno de los objetivos más importantes del WRC es “apoyar a que niñas jóvenes y adultas, de diferentes estratos socioeconómicos y culturales, construyan una autoestima saludable...” (<https://www.warmirockcamp.org/programa>) para ello las instructoras desarrollan estrategias para darles autonomía a las campistas, estas estrategias van desde la libertad de elección del instrumento que van a tocar -en semanas previas al inicio del desarrollo del campamento y a través del llenado de un formulario-, la enseñanza musical, las charlas feministas, hasta las formas de actuar en el escenario.

La elección del instrumento se da en el momento de la inscripción, es decir, las niñas o adolescentes seleccionan más de dos instrumentos disponibles en el campamento, los cuales son: el teclado, la batería, la guitarra eléctrica, el bajo, o la voz, este tipo de

instrumentos han constituido el ADN del Rock desde los Beatles, Rolling Stones, Kinks, Yardbirds etc, (Metropolitan Museum of Art, p19, 2019) hasta nuestros días con la suma de otros instrumentos en mayor o menor medida. Esa múltiple elección les permite a las organizadoras armar bandas heterogéneas y disminuir el conflicto que se generaría con mayor cantidad de guitarristas que de bajistas en la formación de las bandas, la presentación de las bandas es uno de los objetivos del campamento.

Las intérpretes en el campamento reciben clases de instrumentos en aulas acondicionadas y dirigidas por un voluntario que es profesora de instrumento, reciben una hora y media de clase y está íntegramente dirigida hacia el dominio técnico del instrumento. (Fig. 1.3)

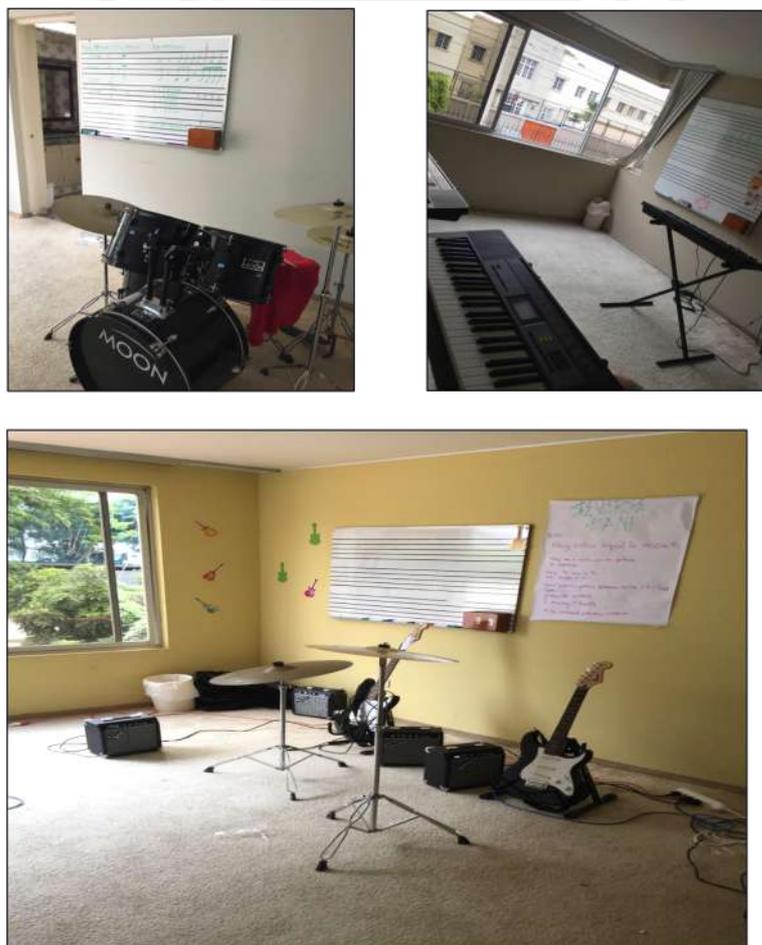


Figura 1. 3 Aula de Instrumentos del WRC 2019 Fuente: <https://facebook.com/WarmiRockCamp>

3.2.1.1 El Intérprete como texto personal

Jnan Blau menciona que el intérprete cumple cuatro funciones: como texto personal, como actor social, como activista social y como etnógrafo. El intérprete en el primer caso no solo está relacionado a la interpretación de un “texto” musical, es más que un vehículo de entretenimiento (2009, p. 3) Blau señala además que “el músico hace elecciones interpretativas y performativas y que los actos de elección/interpretación no son en absoluto irrelevantes. Estas elecciones, junto con la vida privada del músico, pasan a formar parte de la propia música” (2009, p3) En ese sentido definiendo al músico como el intérprete, su experiencia de vida sumado a las elecciones que acusa y su forma de actuar, forman un “texto” personal relevante que permite dimensionar a la música no como un hecho aislado del intérprete, esta perspectiva implica una observación atenta del producto musical en tanto holístico pues supone un análisis del “ser” en tanto parte de la obra que se evidencia en la performance.

Dentro de esta forma de performatividad en el cual el intérprete es su propio texto, podemos señalar la experiencia de una de las alumnas de batería de Gisela Giurfa, una de las fundadoras del W.R.C, quien tuvo una alumna de c.15 años que participó en el campamento y que tuvo problemas de socialización con las campistas peruanas en un inicio: “La hija de un amigo chileno llegó al Camp y no se hallaba, me dijo que la forma de hablar y las costumbres eran muy distintas a su vida en Santiago, quiso regresar a su país a poco tiempo de estar en el Camp, tenía temor de hacer cosas nuevas ...”(comunicación personal, 17 de agosto, 2019) la adolescente quería participar en el campamento y la propuesta del WRC pero encontró un problema, a pesar de tener el mismo idioma y los mismos intereses en tanto la práctica de la música rock, las culturas de cada país, de cada ciudad y de posición social son distintas. Sin embargo, con la ayuda emocional de Giurfa, las voluntarias además del ambiente generado en el campamento, la adolescente chilena pudo tocar la batería en el evento final, hacer amigas y mejorar su autoestima. “No estaba su madre, estaba en un país que no entendía y sin embargo el campamento que al inicio se le mostraba ajeno, se convirtió en un espacio seguro y le ayudó en su autoestima, pudo tocar en el evento final” Gisella Giurfa (comunicación personal, 17 de agosto, 2019)

Podemos decir de esta experiencia que la intérprete campista tomó una decisión valorando su propia experiencia de vida como una persona extranjera que se siente extraña en el W.R.C, las experiencias dentro del campamento en relación a su

instructora que le permite tener confianza y la relación con las otras campistas que le proporcionan un soporte emotivo para poder actuar en el evento final. La campista como texto es una narrativa de vida que no solo está relacionada con el hecho de tocar y leer una partitura o cantar una canción solamente, sus experiencias de vida están en constante evaluación para la toma de sus decisiones.

En ese sentido de performance, la música se relaciona además con el empoderamiento femenino en “un poder interior” un poder que reside en cada uno de nosotros y que permite verse aceptadas y respetadas a sí mismas y por ende a los demás, también se puede relacionar con “un poder con”, puesto que este tipo de poder implica la suma de un conjunto de personas en el logro de objetivos, (Rowlands, 1997, p. 13) que a su vez se puede vincular con las funciones del intérprete como un actor social. Podemos señalar que los tipos de poder que se encuentran en un empoderamiento que no está basado en el poder como dominación en la línea de Foucault, este tipo de poder que maneja el empoderamiento es una suma de poderes que no articulan la relación hegeliana del amo y esclavo en una “suma cero” es decir en la anulación del otro sino en un sentido positivo.

3.2.1.2 El intérprete como activista social

Las campistas intérpretes no sólo eligen el instrumento para la ejecución musical, socializarán y relacionarán la práctica de la música con sus experiencias de vida, sus gustos e identidades, esta experiencia ejercerá un poder transformador, como lo menciona Tia DeNora, “la música hace más que transmitir significados por medios no verbales, en la cotidianeidad, la música tiene la capacidad de influenciar en cómo las personas perciben su cuerpo, su comportamiento, en cómo experimentan el paso del tiempo, su lado emotivo, la música tiene poder” (2000, p. 17).

A su vez las campistas intérpretes forman una agrupación y viven la experiencia de hacer las letras, el logotipo y el nombre de su banda, el diseño de su vestuario entre otras cosas. (Fig. 1.6) De esa manera ellas generan un sentido de pertenencia, sororidad e identidad en torno a la cultura rockera de fuerza y de lucha. Sus letras de connotación feministas son cantadas con pasión y se unen en un objetivo común: tocar en el evento final. (Fig. 1.5)

A través de esa experiencia las intérpretes pueden establecer “un mundo de sentido” permitiendo a su vez que este poder sea transgresor a los discursos patriarcales sobre el rock y su performance. Para ello las campistas reciben también una serie de talleres relacionados a derechos, libertades y políticas femininas como los talleres que imparte la ONG GirlGov Perú, esta organización brinda talleres donde fomentan la responsabilidad cívica, la justicia social, el pensamiento crítico y los derechos de las niñas y adolescentes.

Este tipo de estrategia se relaciona con la forma de apreciar al intérprete como activista social, siguiendo a Blau, porque reconoce que el músico tiene poder que puede ser usado en una agenda de cambio y/o concientización. A su vez este tipo de intérprete como actor social lo podemos relacionar claramente con una de las formas de poder en las que actúa el empoderamiento: “el poder con”, este poder está relacionado con la noción de sororidad, la capacidad de organizarse y defender un objetivo común.



Figura 1. 4 Campistas intérpretes. Fuente: : <https://facebook.com/WarmiRockCamp>

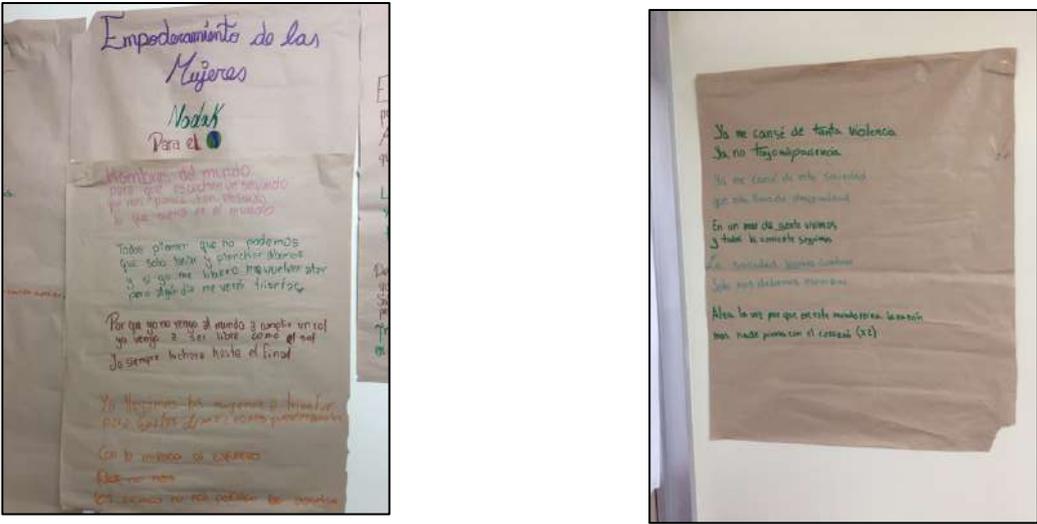


Figura 1. 5 Letras de canciones de las campistas Fuente: imagen propia

3.2.1.3 El intérprete como etnógrafo

El objetivo principal del WRC declarado en el Brochure del WRC, es el de apoyar a que niñas, jóvenes y adultas, construyan una autoestima saludable y encuentren su propia voz en aras de ejercer autonomía. Siguiendo esa línea las campistas intérpretes reciben talleres de teatro, composición de canciones, temáticas sobre el desarrollo de la autoestima, sororidad, personajes femeninos en la historia de la música entre otros temas. Para Blau en la interpretación como etnógrafo siguiendo a Pelias y Van Oosting, el intérprete comprende más sobre una cultura concreta y le da valor a la idea de que la actuación en o sobre el mundo no puede dejar de suscitar conciencia y comprensión (2009, p. 3).

Podemos decir entonces que la relación entre el marco del intérprete como etnógrafo y el objetivo principal del WRC radica en lo extra musical ya que en el campamento no solo aprenden a tocar un instrumento, sino que participan en talleres que aumentan su autoestima y le dan valor a la presencia femenina en la música. Así las intérpretes pueden expresarse libremente conociendo la importancia de ser mujeres y valorándose como tal, entendiendo la “cultura feminista” que le permita generar conciencia de la experiencia feminista en la sociedad. Las campistas intérpretes desarrollarán ellas mismas las letras de las canciones que tocarán en el concierto final, harán el logotipo de la banda, practicarán performances en el escenario relacionadas a su cuerpo y las actitudes rockeras . La música y la cultura del “rock” servirá como medio social para el desarrollo de estas prácticas. Las intérpretes se empoderan a través de “un poder con” y “un poder interior”.



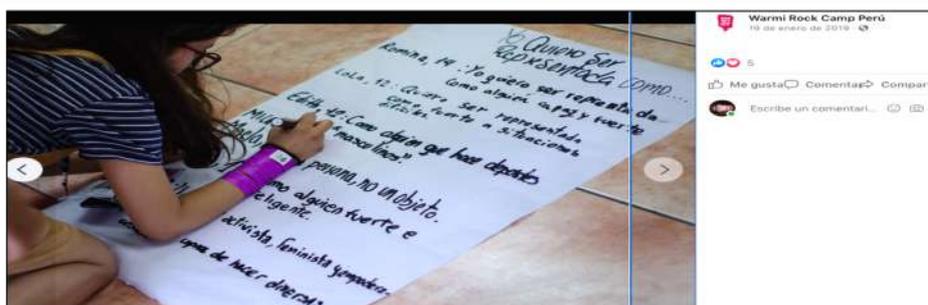


Figura 1.6 Campistas intérpretes, haciendo letras de canciones y logotipos de sus bandas Fuente: <https://facebook.com/WarmiRockCamp>

Las voluntarias y talleristas enseñan a hacer canciones a las niñas, una manera práctica de acercarse al desarrollo de letras es el uso del Rap, a través de estructuras de pares, fraseo y rimas como elementos característicos de dicho género, las campistas estructuran versos y ritmos. Pero, así como los versos en el rap pueden ser de entretenimiento con temas superfluos, también existen los que tienen contenidos realistas, En el libro *How to rap*, el autor Paul Edwards señala que “existen músicos de rap que les gusta escribir de su experiencia en la vida real, ya sean autobiográficas, sobre cosas que han pasado o situaciones... que han enfrentado” (2009, p.11). Y aunque la mayoría de las veces esta categorización ocurre en la mayoría de los estilos de música popular, la forma de escribir los versos en el rap permite tener una relación más directa con un mensaje fácil de construir y en forma recitativa, máxime si las campistas intérpretes son principiantes.

De esta manera las campistas se expresan a sí mismas, se juntan en grupo y van armando sus ideas en torno a un tema tópico, en el contexto del campamento relacionado con su autoestima, los problemas que enfrentan las mujeres como la violencia de género, la toma de decisiones etc.

3.2.2 El cuerpo como texto

Hemos mencionado cómo la música y el intérprete están relacionados a través del texto en el sentido del uso del texto en la creación de las letras de las canciones y la estructura de las mismas, además como las experiencias de las campistas en un plano

individual como colectivo son tan importantes para la experiencia social que se vehiculiza a través de la música en una narrativa.

Para Blau, la performance musical son actos de ritual participativo y comunicativo, considera a la música como un texto y no como una obra el cual reconoce el arraigo cultural, político e histórico de toda expresión humana, cuestionando la estabilidad de los significados (2009, p. 1) Es decir, involucra las experiencias de los participantes y su forma de expresar dichas experiencias. La música no será una obra estática, esta es dinámica y se relaciona con el contexto desde la experiencia del intérprete, esta premisa ha sido explicada líneas arriba. Pero la música como texto involucra además el cuerpo y lo gestual, el cuerpo como texto en una narrativa.

Las intérpretes campistas desarrollan textos a nivel de las palabras en relación a las letras de canciones que generan significados evidenciando como dice Blau que las letras y otros elementos musicales pueden considerarse parte de un performativo más amplio (2009, p. 2). Sin embargo, existen otras formas de narrativas textuales y que pueden darse en relación a lo corporal y esto a raíz de la delgada línea que según Blau separa al intérprete del texto musical pues le da al cuerpo un lugar de significación.

La corporalidad humana ha sido importante como objeto de estudio desde la antropología, la historia, la filosofía, la sociología, etc. Disciplinas que han cuestionado al cuerpo desde diferentes perspectivas desde hace más de cinco décadas. David Le Breton por ejemplo señala que en la teoría sociológica hubo un aumento en el interés del estudio de la corporalidad desde la década de 1960 y 1970 sobre todo gracias a los movimientos feministas, la revolución sexual, la expresión corporal, el body art, la crítica deportiva, el surgimiento de nuevas terapias, etc. (2002, p. 10). Sin embargo desde teorías sociológicas nacidas en los finales del siglo XVIII han cuestionado el cuerpo en relación al locus social como el caso del marxismo. En la filosofía clásica por ejemplo desde Platón y Aristóteles hasta Merleau Ponty, Gilles Deleuze o Jean Luc-Nancy por decir algunos nombres, se han preocupado por la relación del cuerpo con el mundo además del cuestionamiento de la división cartesiana de cuerpo y alma. Así muchas disciplinas se han preocupado por la corporalidad y la relación entre música y cuerpo. En la musicología actual esta preocupación es tema de trabajos de

autores como Pelinsky y López Cano, por ejemplo, o los autores relacionados con la performatividad musical como Cook, DeNora o Fritt.

Llegados a este punto, revisaremos la relación de la performatividad y la música en torno a lo corporal en las campistas.

El cuerpo como texto implica el reconocimiento del cuerpo como fuente de mensajes, producto básicamente de los aprendizajes socioculturales... en constante escritura y reescritura, constreñido sin embargo por una variedad de regulaciones y dispositivos..." (Chomnalez, 2013, p. 83), en ese sentido el cuerpo no es algo estático, está sujeto a una dinámica y reacción desde los estímulos externos dados en una sociedad. Para Pelinsky siguiendo al filósofo fenomenológico Merleau Ponty y su teoría de la percepción, la práctica musical se vinculará en una etapa preconceptual y pre racional y siendo la percepción un proceso cerebro-corporal evidenciará que la experiencia musical será decisiva en la producción de significados musicales a través de la corporeidad (2005, p. 6). Estos aportes que entienden al cuerpo como acción y no como representación, no como un simple receptor sino un sistema cognitivo en sí mismo, será desarrollada por las ciencias cognitivas bajo el término *embodiment* (Arbeláez, 2021, p. 11) y usado en traducción del término como corporeidad.

En el W.R.C las campistas y la corporeidad se da en la práctica instrumental, en la identidad que les da un género musical o una canción en particular, el rock como medio de subversión y las poses rockeras que las intérpretes desarrollan en la actuación para una presentación.

Las campistas reciben instrucción sobre un instrumento musical que han elegido con anterioridad, esta elección asume una decisión de disfrute, de goce, López-Cano (2005, p.10) señala que no es exagerado afirmar que en algunos momentos la música es el "cuerpo que disfruta de sí mismo, el gozo intenso por las acciones que realizamos para producirla".

Esta elección está acompañada de una concisa y práctica orientación sobre cómo tocar el instrumento. En menos de una semana las campistas deben tocar en el show final. En esas circunstancias dependerá de la experiencia de la campista intérprete y sus habilidades el poder tocar de menos o mayor forma el instrumento musical. Sin embargo, este breve proceso de aprendizaje conlleva un esfuerzo e interacción de los

músicos, esta interacción que es corporal, determinan la estructura, lenguaje y las características de una determinada música. (López Cano p 10) Si bien en el campamento existe la libertad de la elección del género musical, el formato de instrumentos tendrá como base el género del rock y sus variantes. Aunque el objetivo central del campamento no es la evaluación técnica ni lo prolijo de la presentación de las bandas, la experiencia de poder elegir tocar el instrumento musical que las motiva, la participación en grupo de la elaboración de los temas, así como la experiencia de convivencia y ser escuchadas será el motor principal del campamento.

Otra forma de observar la relación de la música y la corporeidad se encuentra en la identidad que genera la elección del género musical que van a tocar las campistas intérpretes. En el 2019 se presentaron 7 bandas tocando géneros musicales distintos desde el rock pop hasta el rap.

La gestualidad, los movimientos de extremidades o cabeza, los gestos faciales anuncian intenciones interpretativas o el afecto que el músico vive o pretende transmitir (López-Cano, 2005, p. 10). Y estos movimientos están relacionados profundamente en una de las características más prevalentes en la música popular: el ritmo. Como menciona Simon Fritt (1998, p,141), la melodía o la armonía refieren a una abstracción, en cambio, describir un ritmo es siempre describir una acción que se materializará en la realización de acciones físicas. Estas elecciones que vienen acompañadas en el imaginario corporal de un género específico, brindará un sentido de identidad, pero en el caso del rock, además, tendrá significados en la disidencia o subversión construidas primero como rechazo a “lo decente”, una metáfora del triunfo de la vulgaridad en palabras de Robert Pattison (1987, p. 9) pero además de una fuerte carga política dentro de la historia de su desarrollo en la cultura juvenil norteamericana en el sentido de protesta, revolución y reivindicaciones relacionados a mejorar el mundo en torno a los eventos suscitados en la guerra de vietnam (Wicke, 1990, p. 104).

Y aunque el rock según el fundador de Rolling Stone Jann Wenner haya proporcionado para los que crecieron después de la Segunda Guerra Mundial una visión revolucionaria de quienes son y dónde están (Wicke, 1990, p. 103) el hecho es que esa visión no era del todo compartida por las mujeres. En los primeros estudios sociológicos sobre “la autenticidad del rock”, recaía en el privilegio del hombre rockero

y la mujer estaba relegada al estatus de fan o groupie (Moore & Carr, 2020, p. 41) Si extendemos esa problemática de aquellos años de inicio del ethos rockero patriarcal hasta nuestros días, los cambios no han sido del todo sustanciales en tratar de equiparar no solo la importancia de “los otros” géneros en relación a la acción musical con el rock, es en un plano general un problema sobre la música en general.

Podemos observar que, en el ethos del W.R.C es también usar la música rock como medio de subversión a la negación sobre la participación femenina como intérprete de rock. Pero en Lima, el rock no es parte sustancial de la cultura musical en la juventud, la música pop, el reggaetón u otros géneros también forman parte de la realidad citadina en las niñas y jóvenes. Sin embargo, como señala Natalia, no hay limitaciones en tanto el uso del género en sí, salvo si fuera salsa, pues no tenemos los instrumentos para armar una orquesta, el formato del rock para nosotras implica tanto el pop, el rap etc, sin embargo lo que importa es que el uso del rock está además en lo que implica la frase “you rock” que se puede traducir como “tú eres genial”, tu importas. (comunicación personal, 13 de junio, 2019)

Las campistas intérpretes entonces vivirán la experiencia de tocar un instrumento en el formato del rock o géneros vecinos, el uso de la batería, del bajo o la guitarra eléctrica no serán impedimento para la práctica del estilo pues notarán que ese impedimento es un imaginario, un discurso patriarcal que va a ser deconstruido desde la práctica y desde los discursos feministas y de género que tendrán las campistas intérpretes los cuales serán desarrollados en clases instrumentales y en los talleres sobre historiografía de mujeres en la música y políticas feministas en torno a la representación por parte de algún colectivo invitado como por ejemplo la ONG GovGirl.

Dentro de la atribución de la masculinidad en el rock, existe la apropiación del uso de los instrumentos musicales, una masculinización. Por ejemplo, como señala Rita Steblin, la batería o los instrumentos de percusión han sido considerados instrumentos inapropiados para las mujeres pues requieren “movimientos enérgicos y violentos” desde la tradición occidental (1995, p. 130) En la experiencia de una de las fundadoras del Warmi, Gisella Giurfa, recibió críticas por el hecho de tener que abrir las piernas por tocar el cajón. Y aunque se puede notar una participación más activa de mujeres tocando instrumentos de percusión, aún el porcentaje es menor. En el W.R.C las

campistas intérpretes reciben no solo clases de batería sino apoyo en la decisión de poder hacerlo, el tocar un instrumento de percusión o la batería es un claro ejemplo de cómo se puede subvertir un discurso masculino que gira en torno a los instrumentos musicales y esa experiencia corporal no es discriminatoria.

El bajo eléctrico como sinónimo de grandeza y amplitud ha sido considerado además símbolo de fuerza y dominio, recordemos que el bajo eléctrico es heredero del contrabajo y como menciona Verónica Doubleday los instrumentos culturalmente han sido antropomorfizados o zoomorfizados incorporando significados de género (Doubleday, 2008, p. 10) en el caso de la familia de los violines en la cultura europea los instrumentos tenían una relación filial: padre, madre, hijos conocidos como la familia del violín siendo el más grande el padre (Doubleday, 2008, p. 13).

Esta relación simbólica de masculinización del bajo en el rock no cambió en sus inicios a finales de la década del 50 sino que es hasta la aparición del punk donde muchas mujeres tomaron el bajo como instrumento e identidad donde habían sido relegadas a ser vocalistas solamente. (Doubleday, 2008, p.16) A mediados de los años 70', bandas británicas como The Slits, The Raincoats, The Au Pairs significaron un momento de oportunidad para las mujeres en el punk. Este sentido transgresor del punk con mujeres tocando instrumentos pensados discursivamente para hombres configura un ethos que va a ser replicado en los 90 con el movimiento Riot Grrl, el D.I.Y (Do it yourself), un ethos que permitía tomar el poder de hacer las cosas y lograr objetivos, en el caso de las bajistas, el retorno a los tres acordes básicos de los inicios del rock and roll de los 50' y que con pocos recursos técnicos puede ser ejecutado (Clawson, 1999, p. 195).

El W.R.C sigue el ethos del movimiento Grrl, y proporciona a las intérpretes campistas una forma de empoderamiento basado en el poder sobre, en el que en el caso de las bajistas les permita no solo hacer realidad la elección de tocar el instrumento sin prejuicios, sino ser parte de un proyecto final, la presentación de la banda en el show de clausura.

Otro ejemplo es el caso de las campistas intérpretes y su relación con la guitarra eléctrica genera un análisis especial puesto que la guitarra eléctrica es el símbolo masculino por excelencia del rock. Este uso del cuerpo en tanto la reacción y uso de los instrumentos musicales, así como la acción que implica la desarticulación del

pensamiento masculinizado del uso de los instrumentos de rock y el hecho de poder tocar un estilo de connotación rebelde, permite a las campistas intérpretes el empoderamiento desde un “poder interior” y un “poder con”.

3.2.3 La audiencia como intérprete, las campistas como audiencia.

En el WRC existen dos momentos importantes en los que podemos relacionar al público. Uno ocurre en los momentos en el que las campistas intérpretes asisten a un evento a horas del almuerzo o a un taller temático. Muchas niñas y adolescentes no han estado en un concierto nunca. Como menciona Estefanía Aliaga: “Hay pocos espacios donde la menor de edad pueda acceder a entornos culturales como los conciertos, por ejemplo, los conciertos están relacionados en su mayoría para mayores de edad y relacionados con la noche, con el alcohol etc.” (comunicación personal, 20 de febrero, 2020) sin embargo la experiencia de los eventos en el WRC les permite emocionarse y divertirse, se sienten seguras en ese espacio para compartir sus sentimientos y son partes del proceso de una manera directa, las artistas invitadas generalmente hacen dinámicas con el público.



Figura 1. 5 Artistas invitadas Fuente: imagen propia

Como menciona Jnan Blau, el público es importante porque no se asume como “un receptor inactivo, sino que forman parte del proceso que es la música y el significado musical” (2009, p. 3), según Blau la audiencia es intérprete además. Esta afirmación

se puede constatar en la medida en que tanto los artistas invitados como el público, reaccionan al show musical, las campistas como audiencia aplaudiendo y expresándose, moviéndose o disfrutando mientras atraviesan por sus oídos el sonido, y los artistas invitados a través de las acciones corporales que están inmersos en el acto de tocar.

El otro momento importante en la audiencia está referido al evento principal, para el cual las campistas intérpretes se han preparado durante los cinco días de duración del campamento de rock. En este momento la audiencia son los padres, familiares, amigos, las mismas organizadoras entre otros. En este momento es muy importante performativamente porque el público con sus aplausos, sus atenciones y arengas son los que generan un “poder interior” con las campistas artistas, refuerzan su autoestima y el “poder con” permitiendo el sentido de sororidad tanto dentro del escenario como fuera del mismo.



Figura 1. 6 Presentación de bandas, CC Cine Olaya. Fuente: imagen propia

3.2.4 El acontecimiento musical: “abrir la puerta de la habitación, al escenario”.

Para Blau la presentación es inestable e impredecible, de ello radica su aparición como un acontecimiento:

La música como acontecimiento abre plenamente el texto musical, el intérprete musical y el público musical a sus posibilidades polisémicas y realidades interinfluyentes. La música se sitúa de lleno en el ámbito de la vida cotidiana; deja de estar en la periferia de nuestras experiencias individuales y colectivas. (2009, p. 3)

Esto quiere decir que los topos performativos vistos hasta esta parte van a confluir tanto desde los textos musicales representados en los cuerpos de las intérpretes y la visibilización e importancia del público.

El WRC tuvo su presentación final el 19 de enero de 2019. Esta vez, este tercer espacio se trasladó fuera de su base original, esta heterotopía se convirtió en un auditorio real mudándose del distrito de Miraflores al de Chorrillos, “tomaron” el espacio del C.C. Cine Olaya y se presentaron 7 bandas de rock además de shows individuales. Las bandas de niñas y adolescentes fueron: The Dream, Black Cat, Dark Light, Space Rock, Reverse Kani, The Six Warmi Rock Stars y Catársis Interestelar.



Figura 1. 7 Invitación al concierto de clausura 2019 del WRC. Fuente: <https://facebook.com/WarmiRockCamp>

El WRC se apoderó del espacio del C.C Cine Olaya trasladando todos los trabajos desarrollados en los 4 días previos al evento principal, posters, logos de las bandas, fotos, y sobre todo papelógrafos con dibujos y mensajes feministas de sororidad que evidenciaban los sentimientos y las posturas críticas de las niñas en torno a sus derechos, sus cuerpos y su autoestima.



Figura 1. 8 Pancartas. Fuente imagen propia

En cada una de las actuaciones las niñas y las adolescentes se mostraron seguras, concentradas y libres. Esto se evidenció en la actuación, las poses y los gestos, como la manera de moverse, de motivar al público a levantar las manos, en la pose rockera con polos alusivos al diseño de sus propias bandas, en el headbanging o movimiento de cabeza en torno al ritmo de la música Auslander señala que la teatralidad de la interpretación musical interactúa y refleja no solo esa música ejecutada, sino el contexto subcultural que la acompaña, una cultura de la música que ayuda a crearla, a constituirla (Auslander, citado por Blau, 2009, p. 4). Y eso es la cultura del rock, una cultura masculinamente dominada que se ve subvertida desde la práctica feminista, desde el empoderamiento de las niñas a través de sus propios engranajes.

Angela McRobbie y Jenny Garber postularon en 1978 en el marco de las teorías de la subcultura en Inglaterra que las niñas y adolescentes están presentes en la subcultura juvenil, de una manera diferente a la de sus pares masculinos, sobreprotegidas y persuadidas bajo ciertos estereotipos, negocian a su manera estos espacios de manera diferente a la de los chicos (McRobbie, 1991, p. 14). Estos espacios han sido denominados la “cultura del dormitorio”, otro ejemplo de “tercer espacio” donde lo privado es hermético y creativo. El mundo ha cambiado mucho desde los años 80, el sentido de cuidado y protección frente al mundo de la calle permitía crear un mundo imaginado seguro desde la posición paternal. Ahora el sentido de lo privado con las plataformas de internet como las redes sociales y los vlogs señala una nueva forma en la que los espacios renuevan su significación entre los límites de lo privado y lo público y en sus maneras de producción (Ashton & Patel, 2020, p. 3), tanto para mujeres o cualquier persona indistinto del género al que se asuma.

Al margen de la tecnología, lo que no ha cambiado es la manera en la seguimos “viviendo” el dormitorio, lo que ocurre es solo una variación, Foucault menciona: “Pero, a decir verdad, esas heterotopías pueden adquirir, y de hecho siempre adquieren formas extraordinariamente variadas” (2008, p. 4).

El dormitorio así no ha cambiado desde entonces, permitiendo la imaginación cuando tocamos un acorde de guitarra, cuando entonamos una melodía, cuando nos imaginamos en un concierto tocando para mil personas, para los amigos o para el romance, cuando solo escuchamos una melodía que nos eriza la piel, sin embargo sí ha variado y seguirá variando la idea de estar en el escenario, como intérprete, como audiencia, como seres humanos que vivimos la música de una manera particular pero significativa, porque eso es lo que permite un espacio como el WRC, un espacio que nos permite imaginarnos un mundo que al abrir la puerta del dormitorio nos encontremos con el sueño del escenario hecho realidad.



Figura 1. 9 Concierto de clausura del WRC 2019 Lima. Fuente: imagen propia

CONCLUSIONES

-El Warmi Rock Camp de Lima se constituye en un espacio musical de empoderamiento en la medida que puede generar significados emocionales, colectivos y de acción a partir de las cualidades sonoras, sociales y performativas de la práctica de la música rock. Como cualidad sonora, la música remite a espacios de recordación, pues las participantes campistas no son cuerpos con contenidos vacíos, sino, llevan en su memoria recuerdos sonoros de experiencias con el rock y los confrontan con nuevos saberes musicales y experiencias de empoderamiento brindadas en el WRC. Las campistas pueden crear espacios futuros con la expectativa de tocar en un concierto con audiencia y vivenciar todos los aspectos del contexto artístico de un concierto, sus imágenes y sus mensajes.

-La delimitación de un espacio geográfico permite comprender al WRC como un Otro espacio, en tanto que traslada la experiencia rockera fuera del hogar y la instala en el campamento. Este espacio está fundado en una experiencia de aprendizaje basada en la cultura del rock, en la implementación de los salones con poster alusivos a la visibilización de la mujer en el rock, en la práctica de los instrumentos musicales característicos del rock y en generar un escenario artístico para la performance de bandas invitadas. Este espacio además devela un nivel socioeconómico relativamente homogéneo de las participantes, quienes en el campamento conviven en armonía y resuelven fricciones sociales y conflictos de género participando en los talleres, charlas y actividades lúdico-musicales.

-El Warmi Rock Camp esta imaginado a partir de un discurso feminista y de género, asumiendo la práctica del rock como un medio para subvertir los estereotipos en torno a la mujer, particularmente respecto a su participación en el ámbito del rock, postulando a un empoderamiento de las campistas en la manera de afrontar el mundo con una autoestima saludable, articulada por la acción de aprender y tocar un instrumento musical del rock, así como de componer canciones, crear el nombre y logotipo de la banda y elegir un vestuario para la performance, asumiendo de esta manera su poder hacer.

-Tanto las experiencias de las campistas participantes como de las personas organizadoras, confirman que la experiencia de vida de una persona determina su

manera de relacionarse con un género musical, con la elección del instrumento musical que desea tocar, con su forma de practicar el instrumento y con la imagen de intérprete que autoconstruye de manera simbólica. Estas experiencias empoderan a las niñas y adolescentes al configurar para sí un “poder interior” y “un poder con”, de esta manera la intérprete musical es un texto en sí mismo, en tanto, a través de sus experiencias toma decisiones propias y colectivas.

-La participante en el Warmi Rock Camp es una activista social, se organiza con un colectivo humano y defiende el objetivo común de sostener una banda de rock, logro para el cual ha cultivado a través de las experiencias de cuatro días un sentido de identidad o “poder interior”, una idea de justicia y derechos a través de los mensajes de las letras y los talleres temáticos feministas o “ poder para” y de sororidad o “ poder con” pues desarrollan un sentido de compañerismo y de ayuda mutua.

-El empoderamiento que experimenta las participantes campistas en la práctica musical, se manifiesta a través de su corporeidad en la ejecución instrumental. Entendiendo que el cuerpo reacciona cinéticamente a lo repetitivo, tocar una guitarra eléctrica, una batería u otro instrumento de la expresión musical rockera, requiere esfuerzo tanto mental como físico. Esta práctica les otorga una sensación de poder al haber elegido instrumentos que la sociedad ha masculinizado. La corporalidad se da en las poses rockeras como los movimientos de cabeza y extremidades, en actitudes gestuales como el empuñar la mano y levantarla o en el hecho de vestir usando ropas de colores y vinchas. La corporeidad además se da en la interacción de los cuerpos al agruparse para el ensamble musical, conlleva a actitudes solidarias en los ensayos y el concierto.

-La presentación final de las campistas como intérprete del concierto de rock permite la confluencia de diferentes acciones performativas que articulan el empoderamiento femenino; se observa a la interprete como texto, como actora social y como etnógrafa. Permite además la unión de las campistas en una especie de encarnación de la música rock. Por su parte, el público asistente al concierto reacciona e influye en el comportamiento de las campistas evidenciando de esta manera el proceso de empoderamiento.

REFERENCIAS

- Alcázar, L. & Espinoza, K. (2014). *Impactos del Programa Juntos sobre el empoderamiento de la mujer*. Lima: GRADE (Avances de Investigación, 19). Recuperado de <https://www.grade.org.pe/publicaciones/14388-impactos-del-programa-juntos-sobre-el-empoderamiento-de-la-mujer/>
- Aguilar, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 5(2), 121-146. Doi:10.20318/femeris.2020.5387
- Ali, N. (2012). From Riot grrrl to Girls Rock Camp: Gendered spaces, musicianship and the culture o girl making. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 5(1). DOI:<https://doi.org/10.31165/nk.2012.51.251>
- Alliance, G. R. C. (2015). About Girls Rock Camp Alliance.
- American Camp Asociation. (2020). *2020 Impact Report*. Recuperado de https://www.acacamps.org/sites/default/files/page_documents/about/2020-ACA-Impact-Report.pdf
- Apolloni, A. (2008). Rebel Grrls in the Classroom: Vocality, Empowerment and Feminist Pedagogy at Rock and Roll Schools for Girls.
- Arbeláez, D. (2021). Una mirada decolonial para recuperar el cuerpo en la experiencia musical. *Magazín Aula Urbana*, 121. Recuperado de <https://revistas.idep.edu.co/index.php/mau/article/view/2607>
- Ashton, D., & Patel, K. (2020). Girls' Bedroom Cultures. *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*, 1-6. Doi:10.1002/9781119429128.iegmc214
- Auslander, P. (s. f.). *A note on "women in rock"*. Recuperado de <https://www.theartsection.com/women-in-rock-music>
- Bayton, Mavis. (2005). Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions. En Tony Bennett, Simon Frith, Larry Grossberg, John Shepherd, and Graeme Turner (Eds), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions* (pp. 193-208). Londres: Routledge. DOI:10.4324/9780203991961-25
- Biewener, C., & Bacqué, M. H. (2016). *El empoderamiento: una acción progresiva que ha revolucionado la política y la sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- Blau, J. (2009). More than" Just" Music: Four Performative Topoi, the Phish Phenomenon, and the Power of Music in/and Performance. Trans. *Revista Transcultural de Música*, 13, 1-8. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/44/more-than-just-music-four-performative-topoi-the-phish-phenomenon-and-the-power-of-music-in-and-performance>

- Campagnoli, M. A. (2016). Feminismos descentrados: Paul B. Preciado leído desde América Latina. *Nueva sociedad*, 265, 89-102. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8637/pr.8637.pdf
- Charlier, S., Caubergs, S., Drory, E., Kittel, F., Mula, E., Staes, V. et. al. (2007). *El proceso de empoderamiento de las mujeres. Guía metodológica*. Bruselas: Commission Femmes et Développement (Comisión de Mujeres y Desarrollo, 45). Recuperado de https://dhls.hegoa.ehu.eus/uploads/resources/4668/resource_files/proceso_empoderamiento_mujeres_CFD.pdf
- Clawson, M. A. (1999). When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & society*, 13(2), 193-210. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/190388>
- Chomnalez, V. (2013). Las derivas de la comunicación: el cuerpo como texto. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 15(122), 80-91. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/17609/N122-5-1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Doubleday, V. (2008). Sounds of power: An overview of musical instruments and gender. *Ethnomusicology Forum*, 17(1), 3-39. Doi:10.1080/17411910801972909
- Dunn, K. (25 de abril de 2002). *Misty McElroy*. Portland Mercury. Recuperado de <https://www.portlandmercury.com/portland/misty-mcelroy/Content?oid=2670>
- Edwards, P. (2009). *How to rap*. Chicago: Chicago Review Press.
- El Comercio – ContentLab. (30 de agosto de 2019). *Warmi rock camp Perú, música que empodera a las niñas*. Perú Sostenible. Recuperado de <https://elcomercio.pe/especial/perusostenible/prosperidad/warmi-rock-camp-peru-musica-que-empodera-ninas-noticia-1994565>
- Ellet, M. (noviembre de 2011). *The role of Nonprofit Organizations in the History of Camp*. American Camp Association. Recuperado de <https://www.acacamps.org/resource-library/camping-magazine/role-nonprofit-organizations-history-camp>
- Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal*, 48(12), 39-64.
- Frith, S., & McRobbie, A. (2006). Music and sexuality. En Frith, S., & Goodwin, A. (Eds.), *On record: rock, pop and the written word*. London; New York: Routledge.
- Frith, S. (1998). *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- García, N. (2012). *Des/armando la escena: narrativas de género y punk* (Tesis de maestría). Universitat de Barcelona, Barcelona.

- Gershon, L. (26 de abril de 2016). *Summer Camp Has Always Been About Escaping Modern Life: The first summer camps presented themselves as an natural alternative to encroaching industrial society*. Recuperado de <https://daily.jstor.org/history-summer-camp>
- Girls Rock Camp Alliance. (s.f.). *Mission*. Recuperado de <https://www.girlsrockcampalliance.org/mission>
- Giffort, D. M. (2011). Show or tell? Feminist dilemmas and implicit feminism at girls' rock camp. *Gender & Society*, 25(5), 569-588.
- Granero, C., & Lesmes, J. C. (2009). *Los campamentos de verano como modelo de actividades de tiempo libre juvenil*. Madrid: Injuve. Recuperado de <http://www.injuve.es/sites/default/files/estudiocampamentosverano.pdf>
- Guerra, P., Bittencourt, L., Lage, R., & Gelain, G. (2017). Tecnologias musicais, materialidades artísticas e ativismo feminino: o caso do Girls Rock Camp Porto Alegre= Musical technologies, artistic materialities and female activism: the case of Girls Rock Camp Porto Alegre. *Anais do XXVI Encontro Anual da Compós*.
- Krüger, S. (2020). Gendering Music in Popular Culture. En Ross, K. (Ed.), *The International Encyclopaedia of Gender, Media and Communication. Sub-Disciplinary Encyclopaedias of Communication*.
- Kun, J. (2005). *Audiotopia: music, race, and America: vol. 18*. California: University of California Press.
- Komitee, S. (2006). A student's guide to performance studies. *Harvard University iSites*, 1-19.
- León, M. (2001). El empoderamiento de las mujeres: encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género. *La ventana*, 2(13), 94-106.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- López Cano, Rubén (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 9. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200911>
- Luján, M. E. & Rodríguez, K. R. (2011). El campamento como programa didáctico: hacia una propuesta teórico-metodológica para su implementación en los museos. *Actualidades Investigativas en Educación*, 11(1), 1-33. Doi:10.15517/AIE.V11I1.10184
- Madrid, A. L. (2009). ¿ Por qué música y estudios de performance? ¿ Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans. Revista transcultural de música*, (13), 1-9.
- Marcus, S. (2010). *Girls to the front: The true story of the riot grrrl revolution*. New York: Harper Collins.

- McRobbie, A. (1991). *Feminism and Youth Culture* (2da ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Metropolitan Museum of Art. (abril - octubre de 2019). *Play It Loud: Instruments of Rock and Roll*. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2019/play-it-loud>
- Moore, A., & Carr, P. (Eds.). (2020). *The Bloomsbury handbook of rock music research*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- O'Brien, L. (2002). *She Bop II: The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. London: A&C Black.
- Pattison, R. (1987). *The triumph of vulgarity: Rock music in the mirror of romanticism*. Oxford: Oxford University Press on Demand.
- Pattie, D. (2007). *Rock music in performance*. Londres: Palgrave Mcmillan.
- Pelias, R. J. & VanOosting, J. (1987) A paradigm for performance studies. *Quarterly Journal of Speech*, 73(2), 219-231, Doi:10.1080/00335638709383804
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 9. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200913.pdf>
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología* (Vol. 1). Ediciones Akal.
- Posada, L. (2020). Las mujeres y el sujeto político feminista en la cuarta ola. *IgualdadES*, 2(2), 11-28.
- Rau, S. & Taylor, M. T. (2019). *History, space, and place*. Londres: Routledge.
- Reddington, H. (2012). *The lost women of rock music: Female musicians of the punk era (Studies in Popular Music)*. Sheffield: Equinox Publishing.
- Real Academia de la Lengua Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Autor.
- Reynolds, S., & Press, J. (1995). *The sex revolts: gender, rebellion, and rock'n'roll*. Harvard University Press.
- Rock Power for Girls. (2021). *Origins! Rock 'n'Roll Camps for Girls*. Recuperado de <http://www.rockpowerforgirls.org/origins.php>
- Rowlands, J. (1997). *Questioning empowerment: Working with women in Honduras*. Dublin: Oxfam.
- Singer, S. L. (2006). *I'm Not Loud Enough to be Heard: Rock'n'Roll Camp for Girls and Feminist Quests for Equity, Community, and Cultural Production*. (Tesis de maestría). Georgia State University, College of Arts and Sciences. Recuperado de https://scholarworks.gsu.edu/wsi_theses/2

- Silva, C., & Martínez, M. L. (2004). Empoderamiento: proceso, nivel y contexto. *Psykhé*, 13(2), 29-39.
- Smith, M. B. (2006). 'The Ego Ideal of the Good Camper' and the Nature of Summer Camp. *Environmental History*, 11(1), 70-101. Doi:10.1093/ENVHIS/11.1.70
- Steblin, R. (1995). The gender stereotyping of musical instruments in the Western tradition. *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, 16(1), 128-144.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Soja, E. W., Albet, B. & Benach, N. (2010). *La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Barcelona: Icaria.
- Sweeney, C. (2013). "I'm A Little Pony And I Just Did Something Bad:" *Feminist Pedagogy and the Organizing Ethics in the Rock'n'Roll Camp for Girls*. (Tesis para optar el grado de bachiller). Scripps Senior Theses 287, Claremont College. Recuperado de http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/287
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.
- Yrivarren, S. D. (2017). Construcción y representación de discursos de feminidad en la escena metalera peruana. *En Actas del III coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*.
- Wicke, P. (1990). *Rock music: Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whiteley, S. (1997). *Sexing the groove: Popular music and gender*. London: Routledge. DOI:10.4324/9780203351338
- Wrede, T. (2015). Introduction to special issue: "Theorizing space and gender in the 21st century". *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 69(1), 10-17.