

Artículo Científico

Músicas y narrativas patriarcales: Análisis de estereotipos internalizados en la representación y autoimagen de compositoras lojanas***Music and patriarchal narratives: Analysis of internalized stereotypes in the representation and self-image of female composers from Loja***Lucía Margarita Figueroa Robles¹ ¹ Universidad Nacional de Loja, lucia.figueroa@unl.edu.ec, Loja, Ecuador

Autor para correspondencia: lucia.figueroa@unl.edu.ec

RESUMEN

La investigación describe la presencia de la mujer en la música lojana, desde la perspectiva de género, para revelar cómo ciertas estructuras patriarcales han permeado en descripciones construidas por autores masculinos como en las propias narrativas autobiográficas. De ahí que, el objetivo es desentrañar estas narrativas y evidenciar cómo han contribuido a una visión limitada sobre las mujeres en la música, destacando la importancia de una revisión crítica que valore su obra desde una perspectiva libre de estereotipos. La metodología empleada es la musicología feminista y la historiografía; mediante una revisión de fuentes primarias y secundarias se ha corroborado que, dentro de los exiguos estudios de mujeres artistas, ha sido un común denominador el percibir que muchos autores se han enfocado en destacar el aporte artístico de las mujeres con epítetos patriarcales, ignorando aportes sustanciales. Es así que, se han priorizado descripciones centradas en atributos “femeninos”, como la maternidad, la belleza, perpetuando estereotipos que relegan su relevancia. El estudio muestra cierta internalización de roles que han sido replicados en narrativas propias. Es común que algunas damas se refieran a su propia actividad como secundaria frente a responsabilidades familiares, o que su carrera musical se haya desarrollado después de eventos personales.

Palabras clave: Compositoras lojanas; Feminismo interseccional; Narrativas patriarcales; Estereotipos de género; Música ecuatoriana.

ABSTRACT

The research describes the presence of women in the music of Loja, from a gender perspective, to reveal how certain patriarchal structures have permeated in descriptions constructed by male authors as well as in their own autobiographical narratives. Hence, the objective is to unravel these narratives and show how they have contributed to a limited vision of women in music, highlighting the importance of a critical review that values their work from a perspective free of stereotypes. The methodology employed is feminist musicology and historiography; through a review of primary and secondary sources it has been corroborated that, within the scarce studies of women artists, it has been a common denominator to perceive that many authors have focused on highlighting the artistic contribution of women with patriarchal epithets, ignoring substantial contributions. Thus, descriptions focused on “feminine” attributes, such as motherhood and beauty, have been prioritized, perpetuating stereotypes that relegate their relevance. The study shows a certain internalization of roles that have been replicated in their own narratives. It is common for some women to refer to their own activity as secondary to family responsibilities, or that their musical career has developed after personal events.

Key words: Woman composers; Intersectional feminism; Patriarchal narratives; Gender stereotypes; Ecuadorian music.

Copyright

Los originales publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad del Instituto Superior Tecnológico Universitario Rumiñahui, por ello, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total. Todos los contenidos de la revista electrónica se distribuyen bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-4.0 Internacional.

**Citas**

Figueroa Robles, L. (2025). Músicas y narrativas patriarcales: Análisis de estereotipos internalizados en la representación y autoimagen de compositoras lojanas. *CONECTIVIDAD*, 6(3). <https://doi.org/10.37431/conectividad.v6i3.266>

1. INTRODUCCIÓN

La música en el ir y venir de los sucesos históricos, se ha constituido en un espejo de las diversas estructuras socioculturales de los pueblos, un espacio a través del cual han quedado reflejadas tanto las relaciones de poder, así como las identidades colectivas en las sociedades. Este ámbito percibido tradicionalmente como neutral, ha sido moldeado por ciertas ideologías que han tendido a favorecer narrativas hegemónicas en el devenir de los tiempos, y al ser parte de una sociedad dividida en clases, “la hegemonía se ha construido mediante un discurso que, a pesar de incluir de manera genérica los intereses de las clases subalternas, privilegia de manera especial los intereses de la clase dirigente” (Martínez, 2022, p.10). De ahí que, la música no es un arte imparcial, sino más bien un espacio idóneo en el cual se negocian identidades de género, las cuales pueden analizarse desde una perspectiva feminista interseccional para desentrañar las múltiples opresiones que se entrelazan en la práctica y en el discurso musical.

Hoy día vemos que los límites sociales establecidos por modelos basados en el género varían tanto histórica como culturalmente, y que también funcionan como componentes fundamentales de todo sistema social. El hecho de vivir en un mundo compartido por dos sexos puede interpretarse en una variedad infinita de formas; estas interpretaciones y los modelos que crean operan tanto a nivel social como individual. (Conway, 2000, p. 2)

Es evidente que, los movimientos feministas latinoamericanos han partido de contextos políticos, sociales, étnicos, ideológicos y culturales diversos, pero en todos los casos han compartido puntos de intersección, especialmente una historia de resistencias frente a diversos obstáculos históricos, tal como lo menciona el Movimiento por la paz (MPDL, 2024). El feminismo interseccional además de reconocer la existencia de las desigualdades basadas en el género, también analiza esta circunstancia desde una perspectiva de interacción con estructuras como la etnia, la clase social, la orientación sexual y la discapacidad dentro del ámbito de la música, estas dinámicas pueden observarse en la esfera de ciertos géneros musicales, pero también en las industrias musicales contemporáneas donde surgen las voces no hegemónicas. Como plantea Lamas (1986) en su libro sobre la antropología feminista y categoría de género: desde siempre se ha pensado en una mayor cercanía de la mujer o la hembra con la naturaleza por la función reproductora, mientras que a los hombres se les asignaba esta parte cultural, haciendo alusión a Ortner cuando se preguntaba: “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” (Ortner, 2006, p.13). De ahí que, “cuando una mujer se quiere salir de la esfera de lo natural, o sea, que no quiere ser madre ni ocuparse de la casa, se la tacha de antinatural”.

(Lamas, 1986, p. 178). Si bien es cierto hoy en día existe una serie de investigaciones, que generan conciencia en las sociedades, sin embargo, esta lucha no cesa, ya que existen circunstancias en las que se crean posiciones de influencia y autoridad, donde aún falta igualdad, ya que ésta es confusa, inconsciente y de cierta manera frágil.

La presente investigación aborda a algunas destacadas músicas lojanas del siglo XX, cuya presencia si bien consta en alguna narrativa como fragmentos de la prensa periódica de la época u otros medios, sin embargo, su aporte musical no ha logrado visibilizarse como debería, reflejando además la presencia de ciertas estructuras patriarcales que han permeado en descripciones construidas por autores masculinos, e inclusive por narrativas autobiográficas de las mujeres artistas en mención. Es así que, al indagar la presencia de mujeres en la música lojana, desde el ámbito compositivo (labor quizá “novedosa” para algún cronista de la época); se ha podido desentrañar ciertas reseñas de algunas damas de mediados del siglo XX, que con breves excepciones, han sido mencionadas en algún texto o nota periodística de la localidad, revelando cómo las narrativas patriarcales han impregnado tanto los relatos históricos como las autobiografías de las mujeres músicas lojanas, perpetuando una visión quizá reduccionista de su labor artística. Es así que, en los libros de historia, las compositoras suelen ser descritas no solo en función de la obra creada o su aporte artístico desde otras aristas, sino también de su capacidad para “atender el hogar”, fusionando aquella identidad artística con roles domésticos tradicionales. Evidentemente, este tipo de discurso no solo minimiza su contribución al arte, sino que también normaliza de cierta manera la desigualdad al presentar epítetos que simulan ser elogios naturales.

Asimismo, dentro de diálogos y entrevistas efectuadas a algunas músicas lojanas, se evidencia que muchas de ellas, al igual que sus familiares, no han logrado distinguir esta desigualdad como un problema. Al contrario, han llegado a considerar estas descripciones como algo común y corriente, lo que evidencia un proceso de internalización en aquellas narrativas. Ello ha conllevado a que las propias autobiografías de las músicas en estudio, reflejen cierta aceptación, al reproducir términos como “delicadeza” o “belleza de la artista” para definir su obra, sin cuestionar la carga de género que estas palabras conllevan.

Desde la perspectiva de la musicología feminista, se escuchan las voces de Susan McClary, Marcia Citron y Pilar Ramos, investigadoras que analizan cómo la exclusión histórica de las compositoras del canon occidental ha limitado el reconocimiento y las oportunidades para las mujeres en la música. (Arraño, 2021) Esta problemática resuena en el Ecuador, donde las mujeres músicas han enfrentado retos similares en un entorno musical que ha privilegiado las narrativas patriarcales, relegando su aporte en el desarrollo artístico del país. Situación que subraya la urgencia de replantear cómo abordamos y narramos las historias de las creadoras lojanas, para romper con estas estructuras simbólicas de invisibilización y subestimación.

2. MATERIALES Y MÉTODOS

La presente, es una investigación de corte cualitativa, que se aborda desde un enfoque integral, ya que combina estrategias y métodos con la finalidad de que la investigación recopile información desde diversas perspectivas como la histórica, etnográfica, musical y de género. Es así que, se ha centrado en identificar mediante entrevistas, fuentes primarias y secundarias, discursos que han influido en las narrativas y en las propias construcciones autobiográficas de

mujeres músicas.

El método histórico se ha focalizado en la revisión y análisis de fuentes primarias que han permitido reconstruir el contexto temporal de las mujeres artistas. Así mismo se ha efectuado una revisión de la historiografía musical lojana y nacional, con el afán de identificar la presencia o ausencia de las mujeres en relatos de la música. Ello ha facilitado la detección de patrones de invisibilización, así como las exiguas menciones en documentos oficiales.

El método etnográfico ha facilitado la localización de realidades sociales y culturales en 7 donde las artistas se han desenvuelto. Se han efectuado entrevistas semiestructuradas con la finalidad de identificar la vida y obra de algunas músicas destacadas. Además de ello se ha efectuado la observación en eventos artísticos de los repertorios, así como un análisis de la percepción contemporánea para reconocer discursos sobre las mujeres en la escena musical lojana del siglo XX.

Respecto al análisis musical se ha efectuado una revisión de partituras, textos, grabaciones y otros materiales para identificar las características de las artistas y su relación con los contextos de la época. Se ha efectuado además un análisis de la recepción y valoración de estos aportes femeninos dentro de los círculos musicales evidenciando las barreras de género que pudieron haber estado presentes.

En la obra de McClary (1991), denominada “Feminine Endings”, se argumenta respecto a las construcciones sociales tanto de la sexualidad como del género, que son concluyentes para el mantenimiento de estructuras patriarcales y hegemónicas, toda vez que la música es política (McClary, 1991). Así mismo Georgina Born (2018), hace referencia a la importancia de alejarse de los modelos tradicionales que perpetúan ciertos estereotipos de género dentro de la música, proponiendo una comprensión más afanosa de la identidad musical. Con estos antecedentes es necesario explorar cómo las prácticas artísticas pueden perpetuar estereotipos que afectan incluso la percepción propia, al internalizar estas narrativas por las mismas músicas.

Con estos antecedentes, respecto a la metodología se puede mencionar, además que:

Se ha empleado el enfoque cualitativo que ha sido de gran ayuda para profundizar en aquellas experiencias subjetivas de las mujeres músicas, permitiendo así una comprensión detallada de la forma en la cual las estructuras patriarcales han influido en el campo de sus narrativas personales y profesionales.

El enfoque crítico de la musicología feminista ha facilitado la realización del análisis de género, y cómo estas construcciones han influido en la producción y recepción de la música creada por mujeres, cuestionando las narrativas dominantes que sin duda alguna han minimizado su aporte. A través de la revisión de fuentes históricas (historiografía musical), se ha identificado la forma cómo las descripciones de las mujeres músicas han sido moldeadas por las normas patriarcales, evidenciando patrones de infantilización y minimización de su obra.

Con el objetivo de examinar el lenguaje utilizado en las descripciones y autobiografías de

las mujeres músicas se ha empleado el análisis crítico del discurso que es un método que ha facilitado la identificación de estas estructuras patriarcales. Aspectos metodológicos que han permitido una comprensión profunda de su influencia en la percepción y valoración de las mujeres músicas, dentro de las narrativas biográficas y autobiográficas.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La música no es un lenguaje neutro, ya que tiene el potencial de convertirse en un campo de batalla abierta donde las historias, las luchas y las identidades contribuyen a construir un mundo donde la diversidad y la equidad no son excepciones sino fundamentos sobre los cuales sustentarse.

Es notable apreciar que la música va más allá de lo estético, tiene un papel quizá menos evidente pero conspicuo, al igual que otras ramas del arte como la literatura, la pintura, entre otras; la música se convierte en un espejo que nos refleja por ejemplo las estructuras de poder imperante en las sociedades, es un arte que tradicionalmente se ha percibido como indiferente, pero no solo refleja sino que también reproduce y cuestiona diferentes narrativas hegemónicas presentes en las sociedades; desde una perspectiva más filosófica podemos reflexionar y desentrañar aspectos como género, raza, clase social, orientación sexual, discapacidad, entre otros aspectos, dentro del lenguaje que interactúa en el discurso musical, dando nombre incluso a los sesgos y construcciones inconscientes en la identidad de género que opera en estas narrativas musicales. “Quienes recepcionaban la música de mujeres generalmente expresaban gran rechazo y menospreciaban la misma cayendo en estereotipos asociados a lo femenino: demasiado sensible, débil o pobre tratamiento del lenguaje, etc.” (Fernández, 2022, p.4). Así mismo McClary (1991) plantea analizar códigos que se frecuentan al momento de construir relatos tanto desde lo femenino como lo masculino. Además Susan McClary realiza un desglose de varias obras así como de sus técnicas compositivas, con el afán de acercarse a ellas y examinarlas de forma crítica incorporando a su estudio el análisis del contexto socio-cultural en el que surgen, para posterior a ello ligar dicho análisis con el punto de vista feminista (Fernández, 2022).

Vemos el caso evidente de la música ecuatoriana, desde las programaciones de los teatros de gran envergadura, se percibe una exigua presencia femenina o de estas minorías mencionadas dentro de los repertorios, pero el enfoque de la investigación se ha centrado en analizar qué se ha escrito o qué se ha dicho de las mujeres músicas lojanas, es por ello que a partir de entrevistas y revisiones documentales se ha podido considerar a una muestra de mujeres músicas, dando mayor énfasis a quienes desde sus acervos intelectuales han impregnado su presencia a través de elementos compositivos, sin mayores profundizaciones hacia un análisis formal o estético de su obra creativa, sino a las narrativas con cierto tinte patriarcal que aún forman parte de una realidad lacerante.

Es así que se puede mencionar a algunas mujeres músicas lojanas de mediados del siglo XX:

Tabla 1. Músicas lojanas analizadas del siglo XX.

Nº	Nombre	Año de nacimiento	Año aproximado de inicio en la Producción Artística	Formación académica
1	María Riofrío Eguiguren	1909	1920	Educación formal Pianista
2	Carmela Guerrero Burneo	1912 1968 (+)	1930	Cantante Actividad artística radial
3	Virginia Rodríguez Witt	1913 2011	1930	Educación formal Pianista Mecenas
4	María Piedad Castillo Celi	1914 2003 (+)	1950	Educación formal Docente Composiciones didácticas
5	Mélida María Jaramillo Rodríguez	1918 2011	1950	Cantante Impulsora de ritmos nacionales
6	María Mercedes Bustamante Guaricela	1927 2016 (+)	1950	Educación formal Pianista Docente Compositora
7	Victoria Eugenia Carrión Aguirre	1928		Educación formal Pianista
8	Raquel María Paz Ramírez	1928	1950	Cantante Corista
9	Blanca Micaela Cano Palacios	1929 1982 (+)	1945	Educación paterna Pianista Docente Compositora
10	Isabel Arias Burneo	1930	1960	Cantante soprano
11	Elvia María Paladines	1930 2020 (+)	2002	Artista autodidacta Compositora de temas religiosos.
12	Ulbia Garcés	1936	1960	Educación formal Docente Cantante
13	Dolores Petronila Burneo Arias	1937 2018 (+)	1957	Cantante Corista
14	María Eugenia Izquierdo Luna	1938	1950	Educación formal Intérprete Docente
15	Magdalena Josefina Chauvín Hidalgo	1944	1980	Educación formal inconclusa Compositora Escritora
16	Ketty Moreno Tandazo	1948 2018 (+)	1980	Artista autodidacta Cantante Compositora Escritora
17	Fanny Ortiz	1948	1960	Educación formal Docente Composiciones didácticas
18	Carlota Ortega Sanginez	1953	1970	Educación formal Docente Compositora
19	Alba Lucía Núñez	1954 2018 (+)	1970	Educación formal Docente
20	Cecilia Sánchez Arias	1954		Educación formal Directora coral

Nº	Nombre	Año de nacimiento	Año aproximado de inicio en la Producción Artística	Formación académica
21	Sonia Espinosa Vélez	1957	1970	Educación formal inconclusa Cantante Compositora
22	María Elena Castillo Poma	1958	1970	Educación formal Cantante
23	Luz Birmania Coello	1958	1980	Educación formal Docente Compositora
24	María Augusta Abad	1959	1980	Educación formal Docente Directora coral
25	Estela Betancourt	1959	1980	Educación formal Cantante Directora coral
26	Cecilia Tapia Samaniego	1960	1980	Educación formal Cantante Directora coral

Fuente: Adaptado de entrevistas realizadas durante la investigación y del libro *Loja cuna de artistas* (Jaramillo, 1983)

El enfoque feminista interseccional no solo cuestiona ciertas exclusiones, sino que sugiere que la música puede reflejar muchas diversidades de los grupos históricamente marginados, no como una excepción sino como una regla. Cabe preguntarse entonces de qué manera, a partir de la experiencia musical se habrían desmantelado las jerarquías que mantiene las opresiones redefiniendo de esta manera el retrato que la música hace de las categorías de poder a nivel histórico, en este caso particular a partir de ciertas narrativas construidas alrededor de las mujeres músicas creadoras, en donde se presienten relatos que han sido moldeados por estructuras patriarcales que subestiman su obra y minimizan su impacto cultural. Estas narrativas suelen centrarse en aspectos personales, como la dedicación al hogar, o la “gracia femenina”, relegando a un segundo plano su talento y contribución artística. Esta forma de representación no solo desvirtúa el verdadero alcance de sus logros, sino que también perpetúa una visión limitada de lo que significa ser mujer en el arte.

Fenómenos como éste, son particularmente evidentes en biografías y relatos históricos, donde palabras como “delicadeza”, “elegancia” o “belleza” han sido utilizadas con frecuencia para describir el arte de las mujeres músicas, damas que incluso con el transcurrir de los años, como en un caso particular, la seguían denominando como “la niña”. Si bien estos términos pueden parecer elogios superficiales, en realidad son el reflejo de un sistema simbólico que infantiliza y trivializa sus aportes. Al perpetuar estas descripciones, tanto las narrativas oficiales como los relatos personales contribuyen a la invisibilización de la profundidad y complejidad de su obra, situándolas dentro de un marco que responde más a expectativas de género que a un análisis crítico de su legado cultural.

Algunas narrativas encontradas establecen lo siguiente:

La lojanita como cariñosamente se la llamaba (debido a que en el barrio en

que vivió inicialmente cuando se alejó de su tierra natal, ella cantaba de forma novedosa y atractiva, por lo que el vecindario comentaba: “es la lojanita”, desconociendo su nombre) (SARIME, s.f., párr.2).

Intervenciones bien animadas; la belleza de sus movimientos que produce en su público reacciones frenéticas de emoción; tiene 3 niños. Es de esperarse que uno de sus vástagos adquiriera el mismo temperamento; En las aulas de la Escuela Superior de Música de la Universidad, sus cualidades congénitas, merecen la representación de ese centro especial como su Madrina. Conserva un envidiable archivo de textos musicales con variadísimas obras, de las que ejecuta con preferencia clásicos, música ligera y nacional. Perteneciente a una familia notable lojana. En la actualidad se dedica a las atenciones del hogar y sus prácticas que las realiza maravillosamente no pierde su brillantez y las continúa ejercitando. (Jaramillo, Loja Cuna de Artistas, 2011)

El nuevo rol la lleva a apartarse del ambiente musical por algunos años. El deceso de su esposo, en el grado de coronel, la deja sin aliento y decide regresar de la ciudad para retomar su actividad artística. (LaHora, Blanca Cano Palacio: el verso de la Loja, en septiembre de flores., 2016)

Cuando tenía 14 años se casó y fue un amor que duró 50 años, al enviudar en su edad de oro sacó a la luz todo su potencial que atesoraba y se dedicó a crear poesía y componer música. (LaHora, 2006)

Él me conoció cantando y se prendó de mi voz. Era de un temperamento único, me escuchó cantar con mi hermano y pidió que le haga la segunda, luego nos casamos. (comunicación personal, 2 de agosto de 2022).

Con estos antecedentes, basta revisar fotografías o la programación de cualquier teatro de la primera mitad del siglo XX, e incluso en la actualidad, para darnos cuenta cómo el canon de repertorio occidental ha canonizado la obra de figuras primordialmente masculinas, mientras se ha marginado a las mujeres compositoras por no hablar de las minorías étnicas; desde un enfoque interseccional se rompe la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, haciendo evidente la idea de universalismo cultural, que ha sido a menudo asociado a la neutralidad de las prácticas musicales, en su búsqueda por desarticular las jerarquías reinantes con el afán de reconfigurar el significado de las categorías de poder existentes dentro de la música. El dominio del sonido, la teoría de la performatividad de género planteada por Judith Butler, los gestos performativos no son solo representaciones sino también actos que contribuyen al refuerzo y al cuestionamiento de las normativas sociales. De ahí que la propuesta de Butler es la de expandirse, duplicar las posiciones, detonar la disgregación en búsqueda de un proyecto transformador (Duque, 2010) Desde la producción y la puesta en escena de un concierto o recital, hasta la estética que podemos percibir en un videoclip musical, nos descubrir en la música un espacio en el cual las narrativas de género y sexualidad son negociadas en tiempo real. Géneros actualmente populares como el

reggaetón a menudo criticado por perpetuar discursos machistas han sido tomados por mujeres artistas hoy en día, para subvertir las letras aunando así en las estructuras de poder, al reclamar sus cuerpos y voces.

En la industria musical actual la performatividad ofrece de este modo una forma de resistencia ante el poder y las clases imperantes perpetuadas en forma de música, es así que, nuevas epistemologías como el feminismo interseccional han ingresado al campo de la musicología con el afán de invitarnos a cuestionar las formas tradicionales de análisis musical para incorporar de este modo nuevas metodologías más allá del clásico análisis estructuralista para incorporar perspectivas sobre la cultura woke, es así que, de coloniales críticas hacia la discapacidad se ha ampliado la comprensión del arte sonoro de estudio como un medio para crear un futuro social más justo en América Latina. El impacto de estas corrientes se ha visto amplificado por movimientos sociales como el Mayo feminista chileno que ha enfatizado la importancia de integrar la crítica feminista en cada uno de los campos del conocimiento (Ponce, 2022); este tipo de luchas ha sido legitimado por artistas y músicas que por lo general le han dado frente a la resistencia, permitiendo así desafiar el discurso hegemónico en un espacio que ha sido históricamente excluyente con las mujeres desde someros relatos de la prensa periódica, hasta los más examinados textos históricos, sobre todo si se distingue cierta racialidad, de ahí que, la música como resistencia integra el feminismo interseccional en el ámbito de la música, lo cual no es solo un ejercicio académico sino un acto político que busca la transformación de las estructuras de poder para revertir estas situaciones.

La normalización refleja cierta internalización de las jerarquías de género en la música, donde las mujeres adoptan los códigos discursivos impuestos por un sistema patriarcal que define sus logros en función de su femineidad, así como roles establecidos socialmente. Georgina Born (2018) subraya que estas narrativas no son meros comentarios aislados, sino parte de una estructura discursiva que perpetúa desigualdades en el ámbito artístico, limitando el reconocimiento pleno de las mujeres como creadoras autónomas.

La invisibilización de mujeres músicas en Loja, que como se pudo notar en la Tabla 1 suman una muestra considerable de artistas, no solo ha constituido una hipótesis inicial, sino que emerge como un hecho verificable en el análisis de los datos presentados en la tabla mencionada, que recoge información de 26 mujeres vinculadas a la música en el siglo XX, incluyendo fechas de nacimiento, inicio de su producción artística y formación académica. A pesar de la diversidad en sus trayectorias —algunas provenientes de contextos educativos formales, otras autodidactas o influenciadas por enseñanzas familiares—, su actividad se extiende a ámbitos como la docencia, la interpretación, la composición y producción radial, entre otros aspectos. Sin embargo, la baja representación de estas mujeres en espacios institucionalizados, como teatros o escenarios de prestigio, ha puesto de manifiesto la sistemática exclusión que han enfrentado, lo que contrasta con la amplia visibilidad histórica de los compositores varones.

Este análisis se fortalece al considerar los patrones discursivos patriarcales que acompañan

la narrativa sobre la feminidad en el arte. Los epítetos como “delicadeza” y “gracia” no solo trivializan su obra, sino que perpetúan una visión que relega su aporte al ámbito de lo ornamental o lo secundario. Discursos como aquellos, no solo condicionan la percepción externa, sino que también influyen en la autoimagen de las propias artistas quienes, en muchos casos, han internalizado estereotipos como parte de su narrativa autobiográfica, sin percatarse de lo que se va arrastrando. De este modo, se confirma que la invisibilización de su obra no es un accidente histórico, sino un reflejo estructural de la desigualdad de género en la música lojana.

Finalmente, la discriminación hacia las mujeres músicas y su obra debe considerarse un hecho comprobable a partir de la revisión documental, las entrevistas y el análisis histórico. Aunque una perspectiva feminista interseccional puede enriquecer el entendimiento de estas dinámicas al incorporar factores como la clase o la etnicidad, los datos ya revelan una disparidad evidente en la valoración de las obras femeninas frente a las masculinas. Este estudio subraya la necesidad urgente de revisar las narrativas históricas y cuestionar el lugar subordinado que se le ha asignado a las mujeres músicas, no solo para reconocer su legado, sino para sentar bases firmes de una representación equitativa en la cultura musical ecuatoriana.

4. CONCLUSIONES

La presente investigación ha permitido analizar las trayectorias artísticas de una muestra de mujeres músicas lojanas del siglo XX con una presencia que abarca ámbitos como la docencia, composición, producción radial, entre otros aspectos, se ha encontrado sin embargo una limitada participación en escenarios de prestigio, lo que refleja una exclusión sistemática. Situación que subraya la necesidad de generar iniciativas que visibilicen y pongan en valor su legado dentro de relatos oficiales de la historia musical lojana y ecuatoriana.

Se confirma la hipótesis de que las narrativas patriarcales han operado como un mecanismo sistemático de invisibilización y minimización de las mujeres músicas. Los relatos históricos y autobiográficos analizados dan muestra de cómo se ha privilegiado la feminización de los logros, al subordinarlos a roles domésticos, situación que perpetúa incuestionablemente desigualdades estructurales. Este fenómeno evidencia la necesidad de reescribir las historias desde una perspectiva crítica que descarte estas dinámicas de subordinación simbólica.

La escasa representación de mujeres dentro la historiografía musical refleja una injusticia histórica y cultural profundamente arraigada. A pesar de su contribución significativa al desarrollo de la actividad artística lojana, su ausencia en registros oficiales y en escenarios de mayor prestigio resalta un sesgo estructural que ha priorizado las obras de los varones. Este vacío en la documentación y difusión de su legado sin duda alguna, significa una pérdida no solo para la historia local, sino para el panorama de la cultura nacional.

Se reafirma la premura de reescribir la historia musical lojana desde una perspectiva inclusiva y transformadora que otorgue el lugar y la contribución de las mujeres músicas lojanas. Proyectos como la compilación biográfica, la inclusión de su obra en programaciones oficiales, así como la creación de espacios de difusión específicos para sus composiciones, podría contribuir a

reivindicar y equilibrar esta desigualdad histórica. Más allá de la documentación, estas iniciativas tienen el potencial de inspirar una revalorización cultural que abra camino hacia una representación equitativa en el futuro.

REFERENCIAS

- Arraño, C. (2021). Mujeres y musicología en América Latina: hacia la actualización de un canon profesional con perspectiva de género. *Revista musical chilena*, 2 - 17.
- Born, G. (2018). Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory. *Contemporary Music Review*, 443-487.
- Conway, B. (2000). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación & Pensamiento*, 85 - 95.
- Fernández, M. (2022). Musicología feminista: un resumen crítico. *10° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias*.
- Jaramillo, R. (1983). *Loja cuna de artistas*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Jaramillo, R. (2011). *Loja Cuna de Artistas*. Quito: Artes Gráficas Señal Impreseñal C {ia. Ltda.
- LaHora, D. (13 de 09 de 2006). *Una mujer, una madre y su música*. Obtenido de <https://www.lahora.com.ec/panorama/una-mujer-una-madre-y-su-m-sica/>
- LaHora, D. (01 de 08 de 2016). *Blanca Cano Palacio: el verso de la Loja, en septiembre de flores*. Obtenido de <https://www.lahora.com.ec/noticias/blanca-cano-palacio-el-verso-de-la-loja-en-septiembre-de-flores/>
- Lamas, M. (1986). La antropología feminista y la categoría “género”. *Nueva Antropología*, 173-198.
- Martínez, L. (2022). *Hegemonía y feminismo en España: un arma política*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- MPDL, (2024). *Feminismos en interseccionalidad en las aulas*. Madrid: Ministerio de Igualdad.
- Ortner, S. (2006). Entonces, ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura? *Revista de Antropología Iberoamericana*, 12-21.
- Ponce, C. (2022). La politización de lo íntimo en el mayo feminista chileno y el movimiento #ChileDespertó. *Revista Estudios Feministas*.
- Roque, L. (2022). El “Mayo feminista” en la Pontificia Universidad Católica de Chile. *Revista Economía y Política*, 65-93.
- SARIME. (s.f.). *Página sobre Mélida Jaramillo*. Obtenido de <https://sarime.com/melida-jaramillo.html>