

INTERSEDES

Revista Electrónica de las Sedes Regionales

Vol. 26, núm. 55 (2026)

Artículo académico (sección arbitrada)

“Estefanía” de Carmen Lyra: troncos y melodías de muchas mujeres

Leonel Rodríguez Cambronero

DOI: <https://doi.org/10.15517/xfsac714>

¿Cómo citar este artículo?

Rodríguez Cambronero, L. (2026) “Estefanía” de Carmen Lyra: troncos y melodías de muchas mujeres. *Revista InterSedes* 26(55).
<https://doi.org/10.15517/xfsac714>

“Estefanía” de Carmen Lyra: troncos y melodías de muchas mujeres

“Estefanía” by Carmen Lyra: Roots and Melodies of Many Women

Leonel Rodríguez Cambronero

Universidad de Costa Rica, Sede Regional del Pacífico

Puntarenas, Costa Rica

joseleonel.rodriguez@ucr.ac.cr

 <https://orcid.org/0000-0002-7097-7891>

Resumen

El presente artículo analiza la obra musical *Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres*, compuesta por Leonel Rodríguez Cambronero en 2023 a partir del cuento “Estefanía” de Carmen Lyra, con el propósito de examinar la manera en que la música programática representa y resignifica las experiencias de abuso, anonimato y resistencia que marcaron la vida de las mujeres trabajadoras de las bananeras costarricenses. La investigación se fundamenta en los principios teóricos de la música programática, entendida como un género de carácter narrativo que representa historias, escenas y emociones mediante recursos sonoros.

Desde un enfoque interdisciplinario entre literatura y música, se realizó un análisis de la relación entre el texto literario y la composición musical, tomando en cuenta recursos melódicos, armónicos, rítmicos, entre otros, empleados para recrear personajes, ambientes y tensiones presentes en el relato. Asimismo, se examinó la incorporación de elementos de origen afrocaribeño, como los tambores batá, las congas y el bongó, en correspondencia con el contexto geográfico y cultural de la historia. Los resultados muestran que la obra establece un diálogo estético y crítico con el cuento al reconstruir

Abstract

This article analyzes the musical work *Estefanía: Trunks and Melodies of Many Women*, composed by Leonel Rodríguez Cambronero in 2023 based on Carmen Lyra's short story “Estefanía.” Its purpose is to examine how program music represents and re-signifies the experiences of abuse, anonymity, and resistance that shaped the lives of women workers on Costa Rican banana plantations. The study is grounded in the theoretical principles of program music, understood as a narrative genre that represents stories, scenes, and emotions through sonic resources.

From an interdisciplinary approach combining literature and music, the study analyzes the relationship between the literary text and the musical composition, considering the melodic, harmonic, and rhythmic resources, among others, used to recreate the characters, settings, and tensions present in the story. It also examines the incorporation of elements of Afro-Caribbean origin, such as batá drums, congas, and bongos, in relation to the geographical and cultural context of the narrative. The results show that the work establishes an aesthetic and critical dialogue with the short story by sonically reconstructing its atmospheres and conflicts,

sonoramente sus atmósferas y conflictos, a la vez que visibiliza problemáticas vinculadas con el género, el trabajo y la marginalidad.

Palabras clave: *Música instrumental, cuento, literatura latinoamericana, feminismo, igualdad de género, condición de la mujer.*

while also bringing visibility to issues related to gender, labor, and marginalization.

Palabras clave: *Instrumental music, short story, Latin American literature, feminism, gender equality, women's status.*

Fecha de recepción: 23/5/2024 * Fecha de aceptación: 9/12/2025

Introducción

María Isabel Carvajal (1887-1949), conocida como Carmen Lyra, es una de las figuras más importantes de la literatura costarricense. A lo largo de su carrera, escribió novela, cuentos, ensayos y poesía. Fue pionera en la creación de literatura infantil tanto en Costa Rica como en América Latina, y su obra *Cuentos de mi tía Panchita* (Lyra, 2012a), publicada en 1920, es considerada un clásico de la literatura infantil costarricense.

Esta autora abordó temas sociales y políticos de la Costa Rica de su época, entre estos, la lucha por la igualdad de género y la justicia social. Su novela *En una silla de ruedas* (Lyra, 2012b), publicada en 1918, trata la realidad de las personas con discapacidad y constituye un aporte significativo a la literatura nacional. En este sentido, su obra ofrece un retrato crítico de la sociedad costarricense de inicios del siglo XX.

Asimismo, Carmen Lyra es reconocida por su perspectiva de género, al abordar la lucha por la igualdad en el país y la región. Su obra *Bananos y hombres*, publicada en 1931, denuncia las condiciones laborales en las plantaciones bananeras. En esta misma línea, el cuento “Estefanía”, aunque menos estudiado, resulta especialmente relevante por su tratamiento de problemáticas sociales que continúan vigentes y por su potencial para generar imágenes y discursos desde otros lenguajes artísticos.

En este contexto, el presente artículo se propone analizar la obra musical *Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres*¹, compuesta por Leonel Rodríguez Cambronero en 2023 a partir del cuento “Estefanía”, la cual representa escenas, momentos y vivencias marcadas por el abuso, la soledad y el anonimato en la vida de las mujeres en las bananeras del litoral atlántico costarricense. La elección de esta obra musical y del texto del cual se deriva responde a su carácter pionero en la denuncia de la situación social y laboral femenina dentro de este enclave productivo, así como a su capacidad de resonar con problemáticas contemporáneas.

El cuento se inscribe dentro de la llamada literatura bananera, y funciona no solo como representación artística de un periodo histórico, sino también como un espejo crítico del capitalismo en su modalidad de enclave, característico de la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX. Este modelo económico, marcado por la concentración de poder, la dependencia de corporaciones extranjeras y la explotación sistemática de la mano de obra, configura un entorno donde la violencia, la pobreza y la deshumanización se convierten en condiciones estructurales.

No obstante, la pertinencia del relato trasciende su contexto original: las dinámicas de opresión descritas continúan manifestándose en el presente a través de formas renovadas de precarización laboral,

1 La obra puede consultarse en Rodríguez Cambronero, L. (2023). Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres. *Revista InterSedes*, 25(51), 1-19. <https://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/57549>

desigualdad y marginalización. De este modo, “Estefanía” no solo documenta una realidad histórica, sino que también interpela críticamente la contemporaneidad, de modo que evidencia la persistencia de relaciones de poder excluyentes.

A partir de la lectura del texto, se desarrolló una composición musical programática titulada *Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres*, escrita para banda sinfónica en un lenguaje tonal (Rodríguez Cambroneró, 2023). Dicha obra se propuso traducir en sonido los ambientes tensos y angustiantes vividos por la protagonista, así como su fortaleza y capacidad de resistencia. Para ello, se incorporaron elementos rítmicos y tímbricos de raíz afrocaribeña, utilizando instrumentos como los tambores batá, las congas y el bongó, en correspondencia con el contexto geográfico y cultural del Caribe costarricense.

De esta manera, la composición buscó establecer un diálogo interdisciplinario entre literatura y música, proponiendo una lectura sensorial del texto que amplía sus posibilidades interpretativas. La partitura resultante recurre a ritmos, melodías y cambios de tono como recursos expresivos que permiten adherir el discurso musical al relato literario, con el fin de generar una experiencia que articula análisis, creación artística y reflexión crítica sobre las problemáticas de género, trabajo y marginalidad presentes en la obra.

Estado de la cuestión

La obra titulada *Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres*, compuesta en el año 2023 para banda sinfónica, busca unir los mundos de la música de concierto y la literatura, a partir del cuento “Estefanía” de la escritora Carmen Lyra. Dicha composición corresponde a una partitura programática y, en consecuencia, narra secciones del cuento mediante el recurso musical. A continuación, se reseñan algunos textos académicos que abordan el relato “Estefanía” y la música programática.

Estudios sobre el texto “Estefanía”

Si bien se cuenta con una considerable cantidad de estudios sobre los *Cuentos de mi tía Panchita* de Carmen Lyra, es poca la literatura que analiza el resto de sus obras. “Estefanía”, junto a las narraciones “Nochebuena”, “Niños” y “Río arriba”, se ubica en la colección *Bananos y hombres*, escrita en 1931. Un primer texto que estudia esta colección es el de Araya Solano y Ovarés Ramírez (1985). Estas autoras mencionan que dicho escrito pertenece a un periodo de transición entre la ‘generación del novecientos’, en la que destacan Joaquín García Monge y Carlos Gagini como pioneros de la narrativa realista, y la llamada ‘generación del 40’, que consolida la temática agraria y social. De hecho, es considerada “la primera elaboración literaria del mundo bananero en Costa Rica” (Araya Solano y Ovarés Ramírez, 1985, p. 104).

Para Araya Solano y Ovarés Ramírez (1985), la generación literaria de la que Carmen Lyra forma parte se encargó de evidenciar las preocupaciones compartidas por la autora con respecto a la desigualdad

social y la diferencia y lucha de clases, acompañadas de un creciente sentimiento antiimperialista y una definida función de la literatura hacia la denuncia y la conciencia social:

El personaje es no solo individuo, sino símbolo del destino de un sector social. Así Estefanía es el prototipo de mujer de la zona bananera, por eso es silueta y por eso la cruz de madera no tiene apellidos. La madera se humaniza y tiende sus brazos para representar los sufrimientos comunes de esas mujeres. (Araya Solano y Ovares Ramírez, 1985, p. 106)

Bananos y hombres señala el interés de Lyra por mostrar las condiciones de vida de las mujeres inmersas en un problema general de lucha de clases y la opresión que sufren como resultado de las prácticas de un sistema patriarcal y machista.

Otro documento realizado por estas autoras y en el que se aborda el texto “Estefanía” es el titulado *Ensayo y relato en Carmen Lyra* (1988). En este, las expertas exponen:

El tratamiento de los personajes supera el paradigma naturalista porque aparece el personaje colectivo, que no es solo individuo, sino símbolo del destino de un sector social. Así, en *Bananos y Hombres*, Estefanía es el prototipo de la mujer de la zona bananera, por eso es “silueta” y por eso la cruz de madera no tiene apellidos. La madera se humaniza y tiende sus brazos para representar los sufrimientos comunes de esas mujeres. (Araya Solano y Ovares Ramírez, 1988, p. 209)

En este sentido, la observación crítica de que el tratamiento de los personajes en *Bananos y hombres* trasciende el paradigma naturalista al configurar a Estefanía como “silueta” y símbolo del destino colectivo de las mujeres de la zona bananera permite profundizar en la manera en que Carmen Lyra construye su narrativa. Esta lectura se enlaza con lo que ocurre en “Estefanía”, donde la protagonista y el propio paisaje portan y expresan la injusticia cotidiana. Por consiguiente, el entorno físico, lejos de ser un mero telón de fondo, se convierte en una extensión de la violencia estructural: un espacio donde la explotación, el desgaste y la miseria son parte de la textura misma del mundo representado.

En consonancia con la cita, la “silueta” de Estefanía y la cruz sin apellidos que la representa no remiten a una individualidad perdida, sino a una condición compartida por las mujeres de las plantaciones, víctimas de la pobreza, del abuso y del olvido institucional. A su vez, la humanización alegórica de la madera que “tiende sus brazos” condensa el sufrimiento de un sector social completo, lo cual evidencia la intención de Lyra de dotar a su personaje de una dimensión emblemática. De esta forma, Carmen Lyra propone una lectura crítica del sistema bananero, a la vez que interpela directamente al lector, invitándolo a reconocer y cuestionar con urgencia los dispositivos de explotación y deshumanización que continúan silenciando a figuras como Estefanía, cuya vida —y muerte— simbolizan el destino común de quienes permanecen atrapados en los márgenes del poder.

Seguendo a Araya Solano y Ovaes Ramírez (1985), Guillén Solano (2014) elabora una propuesta didáctica para la incorporación de la literatura costarricense en el español como segunda lengua a partir del texto “Estefanía”. Guillén Solano considera, en concordancia con lo expuesto en el artículo anterior, que el cuento “muestra un carácter fundacional en relación con la literatura de tema bananero en Costa Rica y evidencia la opresión de la mujer mostrando las condiciones de su existencia” (Guillén Solano, 2014, p. 20). Este planteamiento deja claro que el cuento representa la degradación del personaje femenino como símbolo colectivo y prototipo de la mujer de la zona bananera. Además, resalta que el texto puede enmarcarse dentro la denominada literatura femenina, puesto que cumple con ciertos rasgos característicos:

- La insignificancia del personaje masculino en relación con el femenino.
- La preferencia por el tiempo circular o cíclico, pero presentado en sentido cualitativo y no cuantitativo, como se observa en la escritura masculina.
- La preferencia por el enfoque del tipo *close up* en lugar del gran angular. (Guillén Solano, 2014, p. 20)

Por su parte, Rivera Cerdas y Cordero Cordero (2021) proponen un análisis de cada uno de los relatos que componen el texto *Bananos y hombres*. Inician con el epígrafe, que muestra las relaciones clasistas y laborales en las compañías bananeras, así como la deshumanización de la mujer, el hombre y los infantes al anteponer la fruta a las personas.

Se refiere a la capitalización de las relaciones sociales imperantes en un contexto de enclave bananero, donde el hombre se encuentra al final de la cadena de valor. Hay una clara intención en la incorporación del epígrafe: señalar la injusticia y la explotación a la que están expuestos los trabajadores de los bananales, los cuales, parecen no existir para el gobierno ni para la compañía bananera, a pesar de las luchas sociales que se llevaron adelante en las décadas de 1920 y 1930 en Costa Rica. (Rivera Cerdas y Cordero Cordero, 2021, p. 64)

Según los autores, se van incorporando actores sociales a la escena del enclave bananero, los cuales están asociados con el símbolo de la cruz, el olvido y la muerte desde el inicio. En este contexto, el personaje de Estefanía R. representa a las mujeres que, por diversas situaciones, se vieron obligadas a desplazarse a trabajar en las bananeras, convirtiéndose así en lo que se describe como “figuras pálidas, marchitas, tostadas por el sol, las fiebres y la sensualidad del hombre, amoroso e inocente como los animales” (González y Sáenz, 1972, como se citó en Rivera Cerdas y Cordero Cordero, 2021).

Para Rivera Cerdas y Cordero Cordero (2021), esta situación revela procesos históricos relacionados con los movimientos migratorios en Costa Rica a mediados del siglo XX y con los consecuentes problemas sociales que se sufrieron como producto del desarraigo, además de las luchas que se darían posteriormente por los derechos de las personas trabajadoras y las garantías sociales:

La obra lanza una mirada detallada de los enclaves y el costo social que implicó, cuestiones que

se señalaron desde inicios del siglo XX, cuando se dieron manifestaciones y luchas sociales en busca de mejorar las condiciones laborales, tangibles en las constantes huelgas que se originaron en el Atlántico costarricense. En 1934 se presentó la huelga más prolongada y significativa, en la que Lyra fue pilar en la logística y el mantenimiento en pie del movimiento huelguístico, lo que demuestra el compromiso de la autora no solo en la adopción de una literatura marxista sino en la práctica misma, luchando por los derechos de esas personas explotadas que retrató en «Bananos y hombres». (Rivera Cerdas y Cordero Cordero, 2021, p. 78)

Por otro lado, Alvarado Vega (2023) sugiere que “La muerte borra el recuerdo de quien muere, como una forma de aniquilación de su memoria, lo cual lleva a la invisibilización de quien es rechazado, en este caso de Estefanía, como sujeto marginal” (p. 15). Más adelante, el autor apunta:

De tal forma, la muerte llega, quizás más bien como salida que como final del camino. Mueren en medio de los bananales. La suerte de la niña se desconoce, aunque el fin que se presupone es el lógico en medio de las circunstancias que aquejan a ambas. Lo cierto es que la injusticia se reafirma a partir de lo que representa el hecho de que no exista un lugar que dé cuenta del cuerpo de la pequeña. Es la forma de ejercer la violencia y la despersonalización de la misma. Es el fin de los obreros en general, de los cuales quizás Estefanía es el símbolo. (p. 16)

Lo anterior se refiere a cómo en “Estefanía” Carmen Lyra expone con crudeza los mecanismos sociales que conducen a la invisibilización de los sujetos marginados. El maltrato no aparece únicamente como un acto aislado o circunstancial, sino como el resultado de estructuras de dominación que definen quién merece ser visto y quién es condenado a desaparecer simbólicamente. La condición de Estefanía como hija de una madre soltera constituye una marca que desde su nacimiento la sitúa al borde del tejido social debido al fuerte estigma moral de la época, por lo que determina desde el inicio su exclusión. Sin embargo, este señalamiento no se limita al plano individual: opera como una forma de control social que reproduce jerarquías y legitima la violencia contra quienes son considerados “fuera de lugar”.

Lyra sitúa a madre e hija dentro del espacio de las bananeras, un universo presentado como un laberinto sin salida, gobernado por relaciones de poder profundamente asimétricas. Este espacio funciona como metáfora del sistema económico y social que explota, disciplina y descarta cuerpos, especialmente los de las mujeres pobres. En él convergen diversas formas de injusticia: las violaciones que sufre la madre, el maltrato constante dirigido a ambas, las agresiones físicas y simbólicas, la precariedad extrema materializada en el hambre, la falta de recursos, los trabajos forzados y el deterioro físico que produce la explotación cotidiana. Todas estas violencias se articulan como expresión de una pobreza estructural que no es consecuencia del destino individual, sino de un sistema que normaliza la deshumanización.

La progresiva desaparición de Estefanía y su dilución como sujeto hasta ser borrada de la memoria colectiva revela la crítica central de Lyra: la violencia ejercida sobre los cuerpos vulnerables no es un accidente, sino el resultado directo del olvido social e institucional. Es ese olvido el que permite que la injus-

ticia se vuelva rutina, que la explotación sea aceptada como parte del orden natural y que vidas enteras se desvanezcan sin dejar rastro. De este modo, la obra denuncia cómo la violencia no solo destruye, sino que borra, y sugiere cómo la marginalización se perpetúa a través de la invisibilización sistemática de quienes viven en los márgenes de la pobreza, la desigualdad y el abandono.

Estudios sobre la música programática en Costa Rica

Luego de una detallada búsqueda, no se encontró literatura sobre el tema específico de la música programática en Costa Rica. No obstante, esta es ampliamente conocida, sobre todo en el argot de las bandas de concierto, donde se vuelve evidente la importante cantidad de obras descriptivas de autoría nacional que existen. *Amanecer guanacasteco. Poema*, de Roberto Cantillano; *Santa Rosa. Marcha patriótica*, de Manuel María Gutiérrez; *La cucaracha*, marcha homenaje a Ricardo Jiménez, de Roberto Cantillano, o la *Rapsodia costarricense*, de Alejandro Monestel son destacadas composiciones basadas en programas, ya sea de la historia patria o de la vida en las regiones de este país. Ante tal cantidad de obras, es menester que la academia realice estudios sobre la importancia, pertinencia y aportes de este material.

Referente teórico

La música programática es un género musical que se caracteriza por poseer un contenido explícitamente narrativo, es decir, su objetivo es representar una historia, imagen o escena a través de la música. A diferencia de la música abstracta, que se enfoca en crear estructuras sonoras sin un significado específico, la música programática busca evocar emociones, sensaciones y paisajes mentales por medio de su narrativa.

Las características principales de la música programática incluyen el empleo de técnicas compositivas específicas para transmitir la narrativa. Estas técnicas incluyen el uso de motivos musicales recurrentes para representar personajes o eventos, los cambios abruptos en la dinámica para crear tensión y relajación, y las texturas sonoras para evocar diferentes ambientes y emociones.

Además, la música programática se basa en un tema o historia concreta que la persona compositora pretende representar, y el público puede conocer de antemano el contenido de la obra a partir del título, una explicación previa o una sinopsis. De esta manera, la audiencia puede seguir la narrativa musical y comprender mejor el mensaje que la persona quien compone la obra intenta transmitir.

Entre los ejemplos más conocidos de música programática, se encuentran las obras del compositor Richard Strauss, quien recurrió a este género para traducir referentes literarios y filosóficos en lenguaje sonoro. Así, en *Don Juan* representa la vida del célebre personaje, en *Till Eulenspiegels lustige Streiche* recrea las travesuras del pícaro Till Eulenspiegel, en *Don Quixote* desarrolla musicalmente al personaje de Don Quijote de la Mancha, y en *Also sprach Zarathustra* se inspira en la obra de Friedrich Nietzsche.

En esta misma línea, la composición *Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres* se inscribe dentro de la tradición programática al tomar como punto de partida el cuento “Estefanía” de María Isabel Carvajal. Al igual que en las obras de Strauss, la música no se presenta como una estructura abstracta, sino como un medio narrativo que traduce en sonido las experiencias del personaje central. No obstante, a diferencia del carácter heroico o satírico de los modelos straussianos, “Estefanía” propone una lectura profundamente social, en la que la música articula una crítica a la violencia, la marginalización y la invisibilización de las mujeres en el contexto bananero costarricense, de manera que amplía el alcance expresivo y político de la música programática.

Aunado a lo anterior, la música programática se caracteriza por expresar una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico. Estrictamente hablando, este estilo musical debería estructurarse conforme a un plan textual, y el término ‘programático’, de acuerdo con la definición de Liszt, correspondería a “todo prefacio narrado de una pieza de música instrumental, con el que el compositor busca orientar al oyente y evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el concepto poético total o parcial de una obra” (Latham, 2008, p. 1024). Sin embargo, el concepto es anterior a la definición de Liszt.

Para ilustrar, las *Cuatro estaciones* de Vivaldi contienen ejemplos de música programática barroca, pues cada uno de los cuatro conciertos está antecedido por un soneto, escrito por el propio Vivaldi sobre la estación correspondiente (MusicaAntigua, 2020). Los versos del soneto se reparten a lo largo de la partitura en lugares indicados para subrayar la descripción a la que hace referencia, como el frío invierno que hace tiritar el cuerpo y castañear los dientes.

En el *Diccionario enciclopédico de la música*, Alison Latham (2008) menciona las siguientes particularidades con respecto a la música programática:

La música programática se estableció como género en el periodo romántico, principalmente a través de la música de Berlioz quien proporcionó y después revisó una descripción detallada de todos los acontecimientos retratados en su *Symphonie fantastique* de 1830. La obra narra el “Episodio en la vida de un artista” cuando se encuentra con una mujer que reúne el ideal de belleza y la fascinación que anhelaba encontrar y se enamora de ella. Cada vez que la mente del artista evoca su imagen aparece un pensamiento musical recurrente, el conocido concepto de *idée fixe* de la sinfonía. (p. 1024)

De acuerdo con lo señalado anteriormente, el papel de compositores como Berlioz y Liszt en el establecimiento de la música programática durante el Romanticismo resulta fundamental para comprender la transformación estética que experimentó la sinfonía en el siglo XIX. Sin embargo, conviene matizar que, si bien la *Symphonie fantastique* (1830) representa un punto culminante en la consolidación de la música con programa, las raíces de esta tendencia pueden rastrearse en obras anteriores, como las *Sinfonías*

caractéristiques de Beethoven o las oberturas de Weber. No obstante, la innovación de estos compositores radica en la coherencia narrativa y simbólica que introduce mediante la *idée fixe*, recurso temático que unifica los cinco movimientos y permite la representación psicológica del protagonista, lo cual marcó un hito en la unión entre música y relato (Latham, 2008).

La música programática alcanzó notable desarrollo entre los compositores rusos del siglo XIX. Modest Musorgski ejemplificó este impulso en *Cuadros de una exposición* (1874), *suite* para piano inspirada en las obras pictóricas de Víctor Hartmann, donde la sección titulada *Promenade* sirve como motivo unificador entre las distintas escenas musicales. Por su parte, Nikolái Rimski-Kórsakov consolidó la tradición con *Sherezada* (1888), una *suite* sinfónica de gran riqueza orquestal basada en *Las mil y una noches*, en la que cada movimiento alude a un relato diferente acompañado por una introducción narrativa del propio compositor (Latham, 2008).

Algunas obras programáticas adoptan la forma de obertura. Esta corresponde a una pieza instrumental compuesta para introducir una obra dramática, como una ópera o un *ballet*. Durante el periodo barroco, el término se usaba para referirse a una *suite* para teclado u orquesta, como sucede con las oberturas en las célebres *suites* orquestales de Bach, o bien, para denominar su movimiento inicial. Por su lado, en la Inglaterra del siglo XVIII, obertura era sinónimo de sinfonía (Latham, 2008).

Continuando con lo señalado por Latham (2008), aunque es posible afirmar que el compositor Félix Mendelssohn merece crédito como inventor de la obertura de concierto,

los orígenes del género se remontan a la interpretación en concierto de oberturas operísticas como piezas individuales, en específico de las óperas tardías de Mozart, las compuestas por Beethoven para los dramas teatrales de Goethe (*Egmont*) y de Collin (*Coriolano*) y las oberturas *Leonora* en un principio escritas para su ópera *Fidelio*, pero finalmente descartadas. Otras oberturas de concierto tempranas del siglo XIX fueron “ocasionales” (*Die Weihe des Hauses*) o abstractas (en “el estilo italiano” de Schubert); sin embargo, las piezas poéticas descriptivas como *Las Hébrides* y *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y *Carnaval romain* de Berlioz, son las que en realidad tipifican la obertura de concierto romántica. Algunas de estas piezas fueron escritas para conmemorar ocasiones especiales (1812 de Chaikovski; *Obertura Festival Académico* de Brahms), otras se inspiraron en la literatura o el arte (*Le Roi Lear* de Berlioz; *Hunnenschlacht* de Liszt) y otras más, como la *Obertura trágica* de Liszt, no tienen referencias extramusicales.

Unas pocas oberturas son narrativas y programáticas, pero en general la obertura de concierto suele ser una pieza de carácter dentro de las mismas formas clásicas que la obertura dramática. Conforme a lo largo del siglo XIX la actitud romántica de abordar la forma y la expresividad adoptó tintes más libres, la obertura de concierto abrió paso a la forma más libre, maleable y elegante del *poema sinfónico o poema tonal desarrollado por Liszt y llevado a la madurez por Richard Strauss. No obstante, algunos compositores como Elgar optaron por seguir usando el

término “obertura” (*Cockaigne*, 1901). (pp. 1072-1073)

En conclusión, la música programática es un género musical que se caracteriza por su relato y contenido explícito, y que busca evocar emociones y sensaciones en la persona oyente a través de su música. Sus técnicas compositivas específicas y su enfoque en la narrativa la convierten en un género musical muy interesante y emocionante, capaz de transportar al oyente a través de diferentes paisajes sonoros y emocionales.

Elementos musicales y representación narrativa

Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres es una obra musical basada en el cuento homónimo de Carmen Lyra, compuesta por Leonel Rodríguez Cambronero en 2023. Esta propuesta permite imaginar y revivir los momentos de angustia de Estefanía R., así como las localidades y los escenarios donde se desarrolló su historia, por medio de melodías, instrumentos, tonalidades y ritmos.

Rivera Cerdas y Cordero Cordero (2021) realizan una descripción de la metáfora usada por Carmen Lyra al inicio del texto, en la que se describe con claridad la condición humana, especialmente de las mujeres, en los enclaves bananeros:

Estefanía R, nombre que aparece en una cruz negra en la playa entre Barra del Tortuguero y del Colorado. Lyra acude al uso de una metáfora sobre la procedencia del apellido, “dentro de poco completamente ilegible” indicativo de la naturalización de la muerte en estos lugares, además de que Estefanía R muere en el olvido, como tantas otras mujeres y hombres de los enclaves. Un elemento estético consiste en representar la cruz de color negruzco en la que aparece el nombre. La cruz como símbolo religioso que denota el calvario, es decir, todo el sufrimiento con el que la mujer debe cargar como la sumisión, embarazos, dejar hijos en el camino, violaciones, violencia (física y psicológica) enfermedad y explotación. Por otro lado, la cruz es arrastrada por el mar, lo que simboliza la inmensidad de la mar contrapuesta con el nombre (mujer u hombre), que puede resultar insignificante ante la lógica de explotación del sistema económico de enclave bananero. (Rivera Cerdas y Cordero Cordero, 2021, p. 64)

La narración inicia con la descripción de una playa ubicada en el sector norte del Caribe costarricense. Es una playa en línea recta, interminable, desierta y solitaria que, como el cielo, parece infinita. La composición musical propone llevar a la audiencia a un paisaje similar mediante la ejecución de instrumentos en la sección de percusión, tales como platillos, silbatos y el tambor oceánico, que recrean el sonido del mar y algunos otros sonidos particulares de este tipo de entornos.

El personaje Estefanía R. está representado por los tambores batá, instrumentos de origen africano. En la obra de Carmen Lyra, la joven proviene de Guanacaste, provincia poblada, en principio, por los chorotegas y, posteriormente, por pueblos provenientes de África. El texto narra la migración de la protagonista al Caribe costarricense, región a la que también arribaron comunidades de origen africano. Por lo tanto, inmediatamente después de la introducción que propone el paisaje sonoro de una playa, se

inician los ritmos africanos, liderados por los tambores batá, con el objetivo de adherir y resaltar el origen africano de Estefanía R. y su consecuente condición de esclava.

Los tambores batá se utilizan a lo largo de la obra en condición de *leitmotiv*. Blom (1985) define este término de la siguiente manera: “En una ópera u otra obra, tema breve asociado a un personaje, idea u objeto, que se cita en los momentos adecuados o se elabora sinfónicamente” (p. 438). Por su parte, Méndez Vega (2017) explica las características y funciones del tambor batá dentro y fuera de la santería:

... los batá es un trío de tambores de forma clepsídrica, como relojes de arena; los tres son de diferente tamaño, pero tienen la misma forma.” Para conocer éste trío de tambores en su contexto original debemos conocer las particularidades en su ámbito social también. Cada uno tiene dos parches de cuero, uno más pequeño que el otro, uno en cada “tapa del reloj”. En realidad muchos consideran a los batá como un sexteto de membranófonos (Ortiz, 1965). Los instrumentos fueron concebidos para fines religiosos, pero los hay para fines meramente musicales. Todo depende del propósito, si reúnen las condiciones para ser consagrados o no.

Los tres tambores son inseparables, y se tocan siempre en conjunto, como una familia: se les llama Omóaña o hijos del dios de los tambores. Los tambores consagrados se conocen como Añá, y los profanos como Ilú. El tambor más pequeño se llama Okónkolo u Omelé, y su función dentro del conjunto es más que todo la de tocar un ostinato rítmico mientras los otros tambores “conversan”. El tambor de talla media se llama Itótele, y aquel encargado de tocarlo debe mantenerse alerta para que intercambie o resalte las impresiones (como el receptor en el lenguaje) del tambor mayor. (Conocido como el tambor principal –y/o parlante).

El tambor grande se llama Iyá o madre. Su papel de “madre” en esta familia de tambores es un símbolo de gran fuerza y de unión con la naturaleza (Amira y Cornelius, 1992). Solamente un iniciado de grandes conocimientos y gran poder toca el Iyá, porque es el que dirige toda la organización “tambor – parlante” del evento. A esta persona se le llama olubatá o jefe de los tambores, y debe saber “hablar” con su tambor como nadie (Ortiz, 1965). La responsabilidad es muy grande, puesto que llamar a los orichas es cosa seria y fundamental para que el resto de la ceremonia se lleve a cabo de la forma ideal. El valor musical, en estos casos, queda en un segundo plano, y a veces ni se toma en cuenta, puesto que lo más importante de estas ejecuciones es su trascendencia de comunicación y fuerza mágica, no su valor estético. (Méndez Vega, 2017, p. 4)

En el discurso musical de la obra que aquí se describe, los tambores batá, además de representar a la protagonista, en lo relativo a la estructura propia del lenguaje musical, proporcionan la base para la estabilidad rítmica y resaltan elementos importantes de la composición. Es claro que su uso no tiene ninguna conexión con la función religiosa original, sin embargo, la condición de estar conformados por tres tambores —entre los cuales, el Iyá representa a la madre y la unión con la naturaleza— proporciona una óptima relación con el personaje Estefanía R., quien es mujer, madre, y en su piel lleva generaciones de esclavas, troncos y melodías de muchas mujeres.

Los tambores batá dialogan entre sí, y, en ese sentido, invocan. Este es el propósito de la sección que inicia en el compás 187, en el cual, por espacio de 16 compases, los instrumentos de percusión conversan entre sí e improvisan. Limb y Braun (2008, como se citó en Abrahan y Justel, 2015), en un estudio realizado sobre la actividad cerebral en pianistas profesionales de *jazz*, “establecieron la relación existente entre la improvisación musical y el recuerdo autobiográfico” (p. 376). La improvisación mencionada emula las posibles reflexiones de Estefanía R. y sus muchas mujeres, así como abre un espacio para que la audiencia realice sus propias reflexiones, es decir, sus propias narraciones autobiográficas.

FIGURA I.

Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres, parte de percusión batá



Fuente: Rodríguez Cambronero (2023).

La obra musical *Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres* está compuesta en tonalidad menor, recurso que permite construir un ambiente sonoro depresivo, angustiante y profundamente melancólico, en alusión directa a las emociones que pueden deducirse del recorrido vital de Estefanía R. Este clima musical se intensifica a través de disonancias producidas por los instrumentos graves —trombones y tuba—, cuyas notas largas y densas funcionan como la base emocional del *leitmotiv*, una figura rítmica reiterativa que evoca la monotonía y el encierro propios de una vida marcada por la explotación. Sin embargo, tal lenguaje sonoro no solo busca representar el estado anímico del personaje, ya que también recrea el paisaje social y físico del enclave bananero como un espacio atravesado por violencias políticas, económicas y de género.

En este sentido, el paisaje musical se convierte en un espejo del territorio narrado por Carmen Lyra: una región abandonada por el Estado, sometida a la lógica depredadora del capitalismo de enclave y convertida en escenario de múltiples despojos. La textura sonora oscura y saturada simboliza la dureza

del mundo bananero, donde la pobreza estructural, las jerarquías laborales y la dominación patriarcal convergen para producir cuerpos vulnerables y vidas desestimadas. La orquestación grave, casi terrosa, evoca un territorio degradado, un entorno donde la naturaleza misma parece haber absorbido la tristeza acumulada por generaciones de mujeres sometidas a la explotación y al olvido.

Así, la música no solo acompaña el sufrimiento de Estefanía, sino que, además, amplifica la dimensión política del paisaje: un lugar que testimonia la miseria humana y que funciona como metáfora de la violencia sistémica que atraviesa la vida de quienes habitan las plantaciones. El carácter sombrío de la composición se convierte, entonces, en una forma de denuncia estética, capaz de traducir en sonido el impacto emocional y social de un territorio marcado por el abandono institucional, la desigualdad de género y la explotación económica. De este modo, la obra musical se consolida como un correlato contemporáneo del cuento y revela que el paisaje de violencia que rodeó a Estefanía sigue resonando en la memoria colectiva y en la experiencia histórica de muchas mujeres.

En la música occidental, generalmente se asocia la tonalidad mayor con estados de ánimo alegres, de regocijo y celebración. Por otro lado, las tonalidades menores se utilizan para representar momentos más dramáticos, dolor emocional o, muchas veces, desesperación o tristeza. Según Castro (2020), existe emoción en las escalas musicales:

No hace falta ser un experto en música. Si alguna vez has oído hablar de “el modo menor”, probablemente haya sido asociado a su poder para evocar tristeza. En cambio, su luminoso hermano “el Modo Mayor”, suele llegar anunciando la alegría.

Esto es así... en general, hasta cierto y siempre dentro del contexto de la música occidental. A fin de cuentas, para componer la tristeza no existe una receta fácil e ingredientes mágicos. Pero incluso en algo tan aparentemente convencional como el uso de una escala musical y su asociación emocional.

La aparente bipolaridad de la música Mayor-menor, es relativamente reciente, para empezar. Incluso dentro de la tradición occidental, existen siete modos distintos que se vienen utilizando desde tiempos de la Antigua Grecia y puede que incluso antes: existen indicios de que la música sumeria ya utilizaba un sistema similar basado en escalas de siete notas. Cada uno de estos modos, tradicionalmente, se ha asociado a distintos usos con sus propias connotaciones emocionales. Y, si nos alejamos un poquito de Europa y su legado, el abanico se amplía aún más: encontramos escalas pentatónicas, octatónicas, escalas con microtonos o escalas que dividen el rango sonoro en más o menos unidades iguales (como la escala cromática occidental, de 12 semitonos).

Sólo hay una cosa común dentro de toda esta diversidad: allá donde uno vaya, los sistemas musicales utilizan escalas. Y allá donde se utilizan escalas, estas suelen asociarse a distintas emociones. (párr. 1-3)

En la música, se tienen otros recursos para recrear distintos estados de ánimo, tales como cambios de tempo, cambios de dinámica, timbres, patrones rítmicos, etc. Según lo expuesto, las tonalidades mayores o menores son el recurso más importante para transmitir o inducir diferentes estados anímicos. De acuerdo con Latham (2008):

La tonalidad mayor-menor se ha descrito desde tres perspectivas distintas. En los albores del siglo XVIII Rameau codificó el principio de inversión de la triada de esta manera: tomando cualquier nota como punto de partida la tonalidad se establece mediante una progresión formada por las tres distribuciones espaciales de una triada, en la que cualquiera de sus tres notas puede ocupar el lugar del bajo cumpliendo la función de nota fundamental. Para el siglo XIX, este principio había reemplazado el anterior método del bajo cifrado, cediendo paso a la técnica de identificar los grados de la escala con números romanos, es decir, asignando una numeración a las notas sucesivas de una escala que, a su vez, son las notas fundamentales de sus triadas correspondientes. En las postrimerías del siglo XIX Hugo Riemann, en su teoría de armonía funcional, propuso que la tónica, la dominante y la subdominante eran las tres regiones más importantes para establecer la tonalidad. Estas dos teorías definitorias de la tonalidad sugerían que la música puede transitar entre las diferentes tonalidades mediante la modulación. (p. 1516)

Sumado a lo anterior, Casablancas (s. f.) manifiesta:

De ese modo, y a los efectos que siguen, el valor semántico y connotativo de las tonalidades -en un plano simbólico, y no tanto en su dimensión física u objetiva- será entendido no en un sentido absoluto, sino más bien referencial (interesando al conjunto de la composición, entendida como un todo orgánico), como bien parece ser entendido y desprenderse de la práctica de los propios compositores, lo que genera ya por sí mismo la oportuna jurisprudencia al respecto, y que eventuales contraejemplos no harían sino confirmar. Se nos concederá que resulte como mínimo pertinente hablar de un sistema de las tonalidades dentro del corpus de un compositor determinado. (p. 5)

Estructuralmente, la obra se organiza en una forma tripartita A-B-A, cuya disposición, además de responder a criterios musicales, establece un diálogo simbólico con el paisaje narrativo del Caribe costarricense representado por María Isabel Carvajal. La sección inicial A, de marcado carácter rítmico, se articula a partir de una base percusiva enérgica donde los tambores batá —Iyá, Itótele y Okónkolo— desempeñan un papel estructural y expresivo fundamental. A través de patrones rítmicos interdependientes, estos instrumentos no solo generan impulso motriz, sino que también construyen una textura polirrítmica que remite tanto a la herencia africana como a la memoria corporal del Caribe. En este contexto, el ritmo se convierte en portador de identidad y resistencia, mientras que los motivos melódicos A y B, de perfil modal y contorno reiterativo, emergen sobre esta base como evocaciones del paisaje humano y geográfico. La articulación entre percusión y líneas melódicas produce una textura estratificada donde lo tímbrico adquiere protagonismo, lo cual refuerza la dimensión terrenal y colectiva del entorno representado.

En seguida, la sección B introduce un contraste profundo a través de la transformación de todos los parámetros musicales. El tempo se ralentiza, la métrica se flexibiliza y la textura se vuelve más homogénea, de modo que se desplaza el protagonismo rítmico hacia una dimensión más introspectiva. Los tambores batá, lejos de desaparecer, reducen su actividad a intervenciones más espaciadas y graves, enfatizando su dimensión simbólica más que motriz. En este nuevo panorama, los instrumentos de registro bajo —tuba, saxofón barítono y clarinete bajo— configuran una paleta tímbrica densa que, junto con un tratamiento armónico más cromático y estático, genera una atmósfera de suspensión. La melodía, ahora más amplia y descendente, adquiere un carácter casi de lamento, el cual evoca el ritmo cadencioso del bolero y funciona como representación sonora del dolor, la soledad y el anonimato que atraviesan la experiencia de Estefanía R. Asimismo, la textura tiende hacia lo homofónico y refuerza la sensación de peso colectivo y de inevitabilidad histórica. En este sentido, la dimensión armónica —con tensiones prolongadas y resoluciones diferidas— actúa como metáfora de la opresión estructural, mientras que el debilitamiento del pulso refleja la disolución progresiva del sujeto.

Las preguntas que emergen —¿quién era Estefanía R.? ¿Cuál sería su apellido? ¿Cómo llegó la cruz al mar? ¿Qué destino aguardó a su hija?— encuentran su correlato en los vacíos sonoros, en las pausas y en la fragmentación del discurso musical. La textura se abre y deja espacios de silencio que funcionan como huellas de lo ausente. Así, lo rítmico se diluye, lo melódico se fragmenta y lo armónico se suspende para configurar un paisaje sonoro donde la ausencia se vuelve significativa.

Cuando la sección A retorna, lo hace transformada. Los patrones rítmicos de los tambores batá reaparecen con mayor densidad y proyección tímbrica, pero ahora cargados de un sentido distinto: ya no representan únicamente vitalidad, sino también persistencia y memoria. La superposición de capas rítmicas más complejas, junto con una intensificación dinámica y una expansión del registro melódico, produce una textura más saturada que sugiere la acumulación histórica de experiencias. La relación entre ritmo y melodía se vuelve más tensa y el material temático inicial se presenta variado, lo que evidencia un proceso de resignificación. En este punto, la música encarna el paisaje físico y también la resistencia simbólica de quienes lo habitan.

De este modo, la estructura A-B-A organiza la obra a la vez que articula un recorrido expresivo donde los elementos musicales —ritmo, melodía, armonía, timbre y textura— operan como dispositivos de representación. El Caribe bananero emerge, así, como un espacio sonoro complejo: fértil y devastado, vibrante y oprimido, donde la música traduce las tensiones entre vida y olvido.

En el plano armónico, la obra inicia en mi menor y establece una base oscura que dialoga con la densidad del relato. La modulación hacia fa menor responde a la búsqueda de una sonoridad más compacta y expansiva, particularmente eficaz en la proyección tímbrica de la banda sinfónica. Este desplazamiento

tonal intensifica la carga emocional y permite el desarrollo de un discurso más dramático. En la coda, los tambores batá retoman un rol articulador, integrándose con líneas contrapuntísticas en los metales y maderas, mientras que las variaciones rítmicas y dinámicas conducen de manera progresiva hacia una tonalidad mayor. Esta transformación armónica sugiere simbólicamente una posible liberación, no como resolución definitiva, sino como apertura hacia otra dimensión emocional.

Por último, la sonoridad global de la banda sinfónica se entrelaza así con el paisaje bananero: las resonancias graves evocan la opresión estructural, las texturas densas reflejan la acumulación histórica de violencia y los ritmos afrolatinos —articulados especialmente por los batá— funcionan como eje de memoria cultural. El *fade out* final introduce una disolución progresiva del tejido sonoro: la textura se adelgaza, el ritmo se desvanece y el timbre pierde definición, replicando musicalmente la desaparición de la protagonista. De este modo, la obra no concluye, sino que se extingue y deja al oyente en un espacio de resonancia donde paisaje, memoria y sujeto se confunden en un mismo horizonte de olvido.

Conclusiones

La obra musical *Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres*, inspirada en el cuento “Estefanía” de Carmen Lyra, se convierte en un vehículo estético y político que traduce en sonido las tensiones, silencios y resistencias presentes en el texto literario. A través de su carácter programático, la pieza despliega un abanico de contrastes melódicos, armónicos y rítmicos que no solo simbolizan a los personajes y sus emociones, sino que también reconstruyen paisajes y atmósferas de una Costa Rica marcada por estructuras patriarcales. La inclusión de instrumentos afrolatinos evoca la geografía humana y cultural de la costa caribeña, mientras que los timbres de los instrumentos de viento permiten visibilizar la dureza de los maltratos, la represión y la ausencia de oportunidades que históricamente han experimentado las mujeres.

La reflexión que plantea esta obra es doble: por un lado, evidencia cómo los discursos hegemónicos han relegado —cuando no borrado— la participación de las mujeres en la construcción de la nación; por otro, muestra la potencia del arte como medio para cuestionar esa omisión. A pesar de su gran aporte al conocimiento, a la cultura y a la creación artística y científica, numerosas mujeres han sido sistemáticamente excluidas de los relatos oficiales, en buena medida debido a las dinámicas de poder que han estructurado la élite cultural costarricense. Este vacío histórico empobrece la memoria colectiva y también limita las posibilidades de comprensión crítica del país y de su identidad.

En este sentido, la música se presenta como un puente sensible y eficaz para problematizar aquello que ha sido invisibilizado. Al ser un arte que penetra de manera subrepticia en la persona oyente, ofrece un espacio privilegiado para generar nuevas lecturas, activar memorias silenciadas y abrir diálogos interdis-

ciplinarlos. Obras como *Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres* pueden inspirar a otras personas creadoras a elaborar partituras que interpelen, cuestionen y reconstruyan la narrativa histórica desde la perspectiva de género.

Así, la creación musical se convierte en un acto político que contribuye a desvelar el significativo aporte de las mujeres en todas las esferas del quehacer humano. En la misma medida en que la música requiere la participación de múltiples voces para existir, la historia y la sociedad costarricense solo pueden comprenderse plenamente por medio del reconocimiento del concurso de todas las personas que las han construido. En suma, recuperar estas voces no es solo un gesto de justicia histórica, sino también una condición imprescindible para forjar un país más consciente, diverso e inclusivo.

Referencias

- Abrahan, V., y Justel, N. (2015). La improvisación musical. Una mirada compartida entre la musicoterapia y las neurociencias. *Psicogente*, 18(34), 372-384. <https://www.redalyc.org/pdf/4975/497551993012.pdf>
- Alvarado Vega, O. G. (2023). La violencia social en algunos relatos de Carmen Lyra (Siluetas de la maternal, 1929 y Bananos y hombres, 1931). *Revista Estudios*, 2023(extra), 1-20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9114744>
- Araya Solano, S., y Ovares Ramírez, F. E. (1985). Las manifestaciones intertextuales de *Bananos y hombres* de Carmen Lyra. *Káñina*, 9(2), 103-108. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2672>
- Araya Solano, S., y Ovares Ramírez, F.E. (1988). Ensayo y relato en Carmen Lyra. *Letras*, 1988(18-19), 196-216.
- Blom, E. (1985). *Diccionario de la música*. Editorial Claridad.
- Casablanca, B. (s. f.). *Las tonalidades y su significado. Una aproximación*. Quodlibet. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/22155/tonalidades_casablanca_QB_1995_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Castro, A. M. (2020, 12 de marzo). *La emoción de las escalas musicales*. Cuaderno de Cultura Científica. <https://culturacientifica.com/2020/03/12/la-emocion-de-las-escalas-musicales/>
- Guillén Solano, P. G. (2014). Incorporación de la literatura costarricense al aula de español como segunda lengua: Una propuesta didáctica a partir del texto *Bananos y hombres* de Carmen Lyra. *Káñina*, 38(2), 17-23. <https://doi.org/10.15517/rk.v38i2.15418>
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Lyra, C. (1931). *Bananos y hombres*. *Repertorio Americano*, 22(20), 320-321. <https://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/articulos/lyra%20carmen/Bananos%20y%20hombres%20I%20Estefania.pdf>
- Lyra, C. (2012a). *Cuentos de mi tía Panchita*. Imprenta Nacional.
- Lyra, C. (2012b). *En una silla de ruedas*. Imprenta Nacional.
- Méndez Vega, M. M. (2017). El Lenguaje de los Tambores Batá, Dentro y fuera del Ritual de Santería. *Humanidades*, 7(2), 4-15.

- MusicaAntigua. (2020, 21 de junio). *He aquí los sonetos que Vivaldi escribió para las Cuatro Estaciones*. <https://musicaantigua.com/he-aqui-los-sonetos-que-vivaldi-escribio-para-las-cuatro-estaciones/>
- Rivera Cerdas, G. T., y Cordero Cordero, J. E. (2021). Mundos antagónicos en «Bananos y hombres», de Carmen Lyra. *LETRAS*, 69, 61-79. <https://doi.org/10.15359/rl.1-69.3>
- Rodríguez Cambronero, L. (2023). Estefanía: troncos y melodías de muchas mujeres. *InterSedes*, 25(51), 1-19. <https://archivo.revistas.ucr.ac.cr//index.php/intersedes/article/view/57549>