



## Aviso Legal

### Capítulo de libro

Título de la obra: Medea, adolescencia y familia

Autor: Miranda Cancela, Elina

Forma sugerida de citar: Miranda, E. (2022). Medea, adolescencia y familia. En L. Weinberg, E. Pandís y M. Tsokou. (Eds.), *El texto y su contexto: homenaje a María Elena Rodríguez Ozán* (205-212). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Datos del libro: *El texto y su contexto: homenaje a María Elena Rodríguez Ozán*

ISBN: 978-607-30-6152-0

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P.  
04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: [betan@unam.mx](mailto:betan@unam.mx)  
Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- ✓ Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

**Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

**No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

**Compartir igual:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# Medea, adolescencia y familia

Por *Elina* MIRANDA CANCELA

**A**SOCIAR LA FIGURA de Medea con el tema de la familia parece algo paradójico si tenemos en cuenta que la heroína trágica perfilada por Eurípides ha trascendido como la asesina de sus hijos, mucho más execrable aún puesto que su imagen ha permanecido en el imaginario cultural con los muy sombríos y violentos tintes conferidos por Séneca en su versión. Mujer, extranjera y, para colmo, sabia —hechicera o bruja, según usualmente se denominaba a aquéllas con conocimientos de las propiedades de ciertas plantas curativas—, representa ya en el mito al otro, sometido y tenido por inferior dentro de los cánones culturales vigentes en la sociedad griega de entonces, pero que, sin embargo —o precisamente por ello— no dejaba de considerarse como un peligro latente. Otredad ya cuestionada en la tragedia de Eurípides, cuando Jasón argumenta que Medea debería estarle agradecida porque le había dado un puesto en “su” mundo culto y civilizado, o cuando la protagonista asevera que es preferible empuñar la lanza guerrera antes que parir. Son precisamente estas posibilidades para explorar y repensar el papel de la alteridad las que determinan su presencia en numerosas versiones teatrales, sobre todo desde mediados del siglo xx.

Trasladado a Turquía o a África, situado en medio del conflicto entre irlandeses e ingleses, convertido en metáfora de la tierra expoliada o medio para expresarse contra la represión sexual, en Latinoamérica el mito se ha utilizado como referente del encuentro de etnias y culturas ocurrido en estas tierras en los procesos de la conquista y colonización pero también para indagar sobre la situación del marginado socialmente o del emigrante y aun para reclamar una transformación, un “desmedee” radical,<sup>1</sup> de modo

---

<sup>1</sup> Cf. Güngör Dilmen Kalyoncu, *Kurban*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967 (*Tiyatro dizisi*, núm. 15); Willy Kyrklund, *Medea från Mbongo*, Estocolmo, Bonnier, 1967; Brendan Kennely, *Medea* (1988), Northumberland, Bloodaxe Books, 1991; Heiner Müller, *Medeamaterial*, Bruselas, Salabert, 1992; Luis Riaza, *Medea es un buen chico* (1981), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006; Denise Stoklos, *Des-Medéia*, São Paulo, Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995; sobre las piezas en torno a Medea escritas en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico cf. Elina Miranda Cancela, “Medea en las Antillas hispánicas”, *Aletria. Revista de Estudos de Literatura* (Belo Horizonte, UFMG), vol. 24, núm. 1 (enero-abril de 2014), pp. 67-80.

que la figura de la princesa de la Cólquida se proyecta en el teatro de las últimas décadas de la pasada centuria como no hubiera podido preverse con anterioridad. Sin embargo, es muy difícil pensar en Medea como una adolescente enfrentada al dilema de constituir una familia.

Sólo Apolonio, en el siglo III a.n.e., había presentado en sus *Argonáuticas* el descubrimiento del amor por la joven Medea y la lucha interna en ella provocada al saber que su posible realización suponía la traición a su padre, a su familia y a su patria. No faltan ejemplos, en el mito y la literatura de la Antigüedad, del tipo conocido como la “doncella ayudante”, inmiscuida por propio deseo en una empresa que supone la traición a la familia y al país, por lo cual finalmente paga con el abandono o la muerte, como sucede con Ariadna, Cometo, Escila o la latina Tarpeya.<sup>2</sup> Pero el poeta helenístico se interesa únicamente por el efecto de la pasión en una joven inexperta aunque sin mostrar las consecuencias últimas, pues el poema termina justamente cuando la nave *Argos* llega al puerto del que partió con la pareja ya casada. Sin embargo, Apolonio ha proyectado de tal modo la sombra de aquella heroína trágica plasmada por Eurípides que, al proponer el asesinato del hermano para evitar la captura, ya es la Medea de todos conocida.

En el teatro cubano, aunque José Triana (1931-2018) estrene en 1960 su *Medea en el espejo*,<sup>3</sup> sólo a fines de los años noventa Reinaldo Montero (1952) posiblemente evoque en su versión a la Medea de Apolonio —cuyo texto, por cierto, es del agrado del Jasón de esta obra según el mismo personaje dice—, cuando Egeo la llama “niña melancólica”.<sup>4</sup> Pero es Abelardo Estorino (1925-2013) quien al menos en un pasaje rememora a la joven princesa en su *Medea sueña Corinto*, estrenada en 2008, en la cual, desde las primeras palabras en boca de la protagonista, “Eurípides, ¿dónde te escondes viejo zorro?”, se hace evidente la confrontación de una supuesta realidad de la heroína con la tradición.<sup>5</sup> La Medea de Estorino

<sup>2</sup> “The helper maiden”, según la ha bautizado James J. Clauss, “Conquest of the Mephistophelian Nausicaa: Medea’s role in Apollonius’ redefinition of the epic hero”, en James J. Clauss y Sarah Iles Johnston, eds., *Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1997, pp. 149-177.

<sup>3</sup> Si bien esta obra se publicó por primera vez en Cuba en 1962, resulta actualmente más fácil localizar su reedición en José Triana, *Medea en el espejo. La noche de los asesinos. Palabras comunes*, José A. Escarpanter, pról., Madrid, Verbum, 1991, pp. 14-62.

<sup>4</sup> Cf. Reinaldo Montero, *Medea*, La Habana, Unión, 1997, p. 74; obra ganadora del Premio Italo Calvino 1996.

<sup>5</sup> Abelardo Estorino, *Medea sueña Corinto*, en *id.*, *Teatro completo*, La Habana, Alarcos, 2012, pp. 849-863, p. 849.

pretende defenderse de lo que han escrito sobre ella y ofrecer su propia historia. Por ello recuerda cómo era antes de que llegaran los Argonautas:

Así era yo, dulce y amorosa, antes de que la nave *Argos* apareciera en el horizonte azul de aquel mar que me vio nacer. Vivía en el palacio de mi padre sin problemas, tenía todo lo que una muchacha puede desear. Un cuarto para mí sola, allí estudiaba las cualidades de las plantas venenosas, el sentido del canto de las aves de rapiña, el recorrido de las estrellas y la utilidad de todo el universo para desentrañar la oscuridad de mi existencia. (*Un grito de dolor*) ¡Ay! No era feliz. Algo me faltaba. Leía sobre La Grecia, oía a los viajeros que contaban leyendas sobre otras costumbres, otros dioses, una vida diferente. ¿Por qué siempre esa necesidad de cambiar? Y entonces llegó él.<sup>6</sup>

Medea sabe que a “los del norte” —aunque supuestamente se refiera a los griegos— les fascina el oro, se hacen melosos con los niños “bárbaros” y pretenden educar con sus verdades eternas, como si todo no cambiara; pero esto lo dice cuando se propone narrar su historia, la de ella y no la que le han inventado, para demostrar su inocencia. Sin embargo, al narrar/representar los inicios de su historia —con un Apolonio no citado por ella a pesar de que clama por otros autores que la han usado como asunto—, se muestra como una joven totalmente ilusionada con la vida diferente que, según leía, llevaban en La Grecia, con mayúscula:<sup>7</sup> el centro del mundo reflejado por los folletos turísticos; en fin, culturalmente ya colonizada. Por ello cuando llegó la *Argos*, con sus pretendidos descubridores —Jasón, pero también Vasco de Gama, Colón, cualquier otro, representantes todos del “primer mundo” de la época— va a su encuentro, dispuesta a todo con tal de irse a Corinto: “Quiero conocer esa ciudad. ¡Este calor me tiene enferma! He leído cientos de folletos turísticos. Es grande como Atenas, el clima templado la convierte en un paraíso bajo las estrellas y se vive con lujos, como en todas las ciudades de La Grecia, y hay mercados y peluquerías, y... ¡de todo!”<sup>8</sup> Estorino se sirve, por tanto, del mito para reenfocar las relaciones del centro con la periferia y sobre todo la atracción que ejerce el primero en jóvenes como la Medea de su obra, quien con ironía propia de Sófocles termina confinada en una vida de familia cotidiana y anodina con Jasón, sólo ellos dos, en el papel de una ama de casa que prepara café, le sirve la comida al marido y cuyas

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 850.

<sup>7</sup> Al menos así aparece en el texto mecanografiado que gentilmente Estorino me hizo llegar antes de que se publicara la obra.

<sup>8</sup> Estorino, *Medea sueña Corinto*, en *id.*, *Teatro completo* [n. 5], p. 853.

expectativas no rebasan el que éste encuentre buena pesca pues “nunca sabemos qué nos trae el día”.<sup>9</sup>

Poco antes del estreno de la pieza de Estorino, un muy joven dramaturgo, Yerandy Fleites (1982), se propone escribir una especie de tetralogía de sustento clásico pero con heroínas aún más cercanas a la infancia que en las tragedias áticas. Propósito que comienza a materializarse en 2007 cuando la revista *Tablas* publica su *Antígona*, Fleites recibe el Premio Calendario con *Jardín de héroes*, su versión de Electra, y una mención en el Concurso David de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) por su pieza dedicada a Medea, *Un bello sino*, la cual se publica en 2010.<sup>10</sup> Esta última lleva un pretexto o exergo tomado precisamente de la obra de Estorino: “Cada cual ha pintado una Medea de acuerdo con su mirada. Como sucede siempre. Yo misma, a veces me miro al espejo y descubro un rictus de rencor que no sé a qué obedece. O lo sé y no quiero admitirlo”.<sup>11</sup>

En efecto, *Un bello sino*, como implica el juego de palabras del título, trata irónicamente del “destino” de una muchacha llamada Medea, pues poco conserva de la tragedia de Eurípides, a no ser la pareja Medea-Jasón y el motivo del infanticidio, transformado en aborto. En cambio, altera considerablemente los parentescos, acciones, motivos —con una marcada incertidumbre en su ubicación tanto temporal como espacial— y hasta introduce un personaje, Quirón, que actúa a manera de prólogo y coro, al tomar de éste la función de separar las escenas de acción y, con sus comentarios, ofrecer al espectador una perspectiva para enmarcar su comprensión.

La obra comienza con una muy joven Medea dormida en el banco de un parque pueblerino frente a la estación de trenes, mientras su nodriza Cólquida conversa con su hermano Creón y, en estructura circular o composición anular, termina con una escena semejante: Medea de nuevo dormida en el banco bajo el amparo de la nodriza en espera del tren. Enmarcada de esta manera la acción, Medea, muchacha rebelde y decidida, en un principio más preocupada de su apariencia —si se debió cortar el pelo o no, por ejemplo— que de otra cosa, nos irá revelando sus

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 863.

<sup>10</sup> Cf. las siguientes obras de Yerandy Fleites, *Antígona*, *Tablas* (La Habana), vol. LXXXVII, núm. 3-4 (2007), pp. xxiv-xxxii; *Jardín de héroes*, La Habana, Abril, 2009; *Un bello sino*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2010; e *Ifigenia, tragedia ayer*, en Ernesto Fundora, comp. y pról., *Dramaturgia cubana contemporánea*, México, Paso de gato, 2015, pp. 409-450. Con esta última obra finalmente se cumple el propósito de Fleites de escribir una especie de tetralogía.

<sup>11</sup> Fleites, *Un bello sino* [n. 10].

anhelos de felicidad, el despertar de su sexualidad y su necesidad de ser ella misma y no lo que otros pretenden.

En cuanto a la libertad en el manejo del mito, y no sólo de la tragedia, se introducen personajes y hasta parentescos distintos: la nodriza, con un nombre evocador del lugar de origen de la Medea mítica, es hermana de Creón, sin reino pero que vive en el pueblo y, a su vez, es padre de Jasón y Creúsa, ya fallecida; mientras que la nodriza ha venido con Medea, quien se empeñó en acompañarla, al entierro de Esón, muerto de viejo a causa del colesterol y también de sus catorce hijas, las cuales se han portado tan mal que ni siquiera aparecieron en el entierro; evocación paródica de motivos míticos fusionados, pues no se menciona siquiera la muerte de Pelias, el usurpador del trono de Esón, infligida a éste por sus hijas bajo la instigación de Medea; mientras que del vellocino dice Quirón haber visto una foto donde se mostraba a Medea y Jasón con él, pero ello no pasa de ser una muestra más de la mezcla de repertorios culturales, lugares y tiempos.

A su vez, el reino de Eetes ha devenido una finca; Frixo, el primo que enseñó a besar a Medea; Apsirto, el hermano antojadizo, encerrado por Medea en una cueva para poder marcharse y cuya suerte se desconoce aunque pueda temerse lo peor. La nodriza, gárrula como sus antecesoras, es la encargada de darnos noticias sobre la crianza, el carácter y las preocupaciones que le genera la niña tan consentida por ella, malcriada y caprichosa a pesar de la severidad del padre. Considera a Jasón un muchacho muy serio que se supo comportar adecuadamente cuando visitó la finca. Medea, por su parte, en espera del novio se empeña en permanecer en el parque, a pesar de la noche y la llovizna, y Creón, al contemplarla, sospecha que está embarazada. Finalmente llega Jasón a buscar a Medea para llevarla con él y ambos, al reencontrarse, recuerdan sus amoríos junto al río y los temores pasados en la finca de Eetes; pero también Jasón expone sus planes para un futuro inmediato y cotidiano de atención al bebé:

Pensemos más [dice Jasón] en cómo vamos a organizar nuestro hogar y cómo le pondremos al niño. Será niño, niño... Seguro que no habías pensado en eso, en un nombre. Lo haremos juntos. Pero debes descansar, tienes que descansar; necesitas fuerzas. Te haré una buena sopa, sé prepararlas riquísimas, y entonces nos acostaremos en la cama los dos, sobre unas sábanas blanquísimas recién lavadas y pensaremos en un nombre.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

Es entonces cuando Medea se da cuenta que ella es quien necesita un nombre, encontrar su identidad.

Como le confiesa Jasón a Quirón, además de las ganancias económicas, domesticarla era la finalidad. A ello se reduce su concepto de heroicidad. Pero Medea, mientras lo oía hablar de lo que les aguarda, ha sentido su ajenidad, su indefinición personal, su deseo de ser por sí misma y, de manera callada, se rebela ante la imposición de seguir planes de otro o ser arrastrada inconscientemente por hechos fortuitos. En consecuencia, huye y se provoca el aborto. La motivación de esta Medea, por tanto, evoca, más que a la heroína de Eurípides, a la María de *Medea en el espejo* (1960) de José Triana, puesto que al igual que ésta, o la María Antonia de Eugenio Hernández Espinosa (en obra de igual nombre escrita en 1967 pero publicada en 1989), prima en sus motivaciones la necesidad de encontrar su verdadera individualidad frente a la imagen impuesta.<sup>13</sup>

Al final, Jasón, que ha actuado entre bambalinas todo el tiempo, sólo aguarda el aplauso para subrayar la metateatralidad. Medea, de quien nadie sabía a ciencia cierta dónde estaba, regresa y revela a Jasón sus incertidumbres, el aborto y su decisión de continuar sin aceptar manipulaciones, a pesar de su sino: “Cosas muertas que nos duelen tanto y que no vale la pena recordar. (*Tiempo*). Eso sí, te olvidaré. Viviré a pesar de tu mentira, de mi tragedia, de la nuestra. Lo intentaré con todas mis fuerzas. Y tu nombre seguirá junto al mío, como debe ser, como siempre ha sido”.<sup>14</sup> Jasón se marcha y Medea vuelve al banco del parque, en que se queda dormida, pues, como concluye Quirón a manera de éxodo: “Mañana se irá calladita en el tren de las cuatro y diez, sin molestar a nadie, con su nostalgia y sus manos sucias”.<sup>15</sup>

El juego entre una supuesta realidad y los personajes míticos, advertido en Montero, se amplía al enfocar a los personajes en un contexto muy diferente en que se procura, por asociación, la evocación de la tragedia ática para dislocar y subvertir el mito, al tiempo que se borran fronteras entre modelo, tradición y nueva versión presentada como realidad cotidiana, pero sin dejar de apelar al teatro dentro del teatro y la parodia. Medea ya no es extranjera ni pobre, sino una chica que, como tantas otras adolescentes, se enfrenta al descubrimiento de la sexualidad

---

<sup>13</sup> Cf. respectivamente Triana, *Medea en el espejo* [n. 3]; y Eugenio Hernández Espinosa, *María Antonia*, en *id.*, *Teatro*, Inés María Martiatu, prefacio, La Habana, Letras Cubanas, 1989.

<sup>14</sup> Fleites, *Un bello sino* [n. 10], p. 44.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 45.

y la maternidad, sin conciencia aún de ella misma; mientras Jasón es un manipulador que sólo en sus montajes se sabe héroe.

Si en su *Antígona* Fleites postula en boca de Ismene que ya no son tiempos de héroes, aunque al final la acción de Antígona sea recordada y deje abierto un resquicio,<sup>16</sup> en *Un bello sino*, la figura de Jasón, ya muy rebajada por Eurípides, apunta a su total degradación; mientras que muy poco queda de la fiera y vengativa Medea de la tradición.

Los personajes devienen simples mortales, cuyos problemas adquieren una dimensión diferente a la luz de las sombras que el antiguo modelo proyecta sobre ellos; mientras realidad y ficción se conjugan en la metateatralidad para hacer reflexionar sobre circunstancias comunes de nuestro entorno, pero no por ello exentas de polémicas y de posiciones extremas, como puede constatarse en las numerosas referencias a las medidas en torno al aborto en la prensa mundial, así como en los altos índices de adolescentes que afrontan situaciones semejantes. Para tener idea de la magnitud del problema baste citar un informe reciente de la ONU que señala que la América Latina y el Caribe es la única región del planeta en la que los matrimonios infantiles no han disminuido en la última década y que todavía un promedio de 25% de las mujeres jóvenes se ha casado antes de cumplir los 18 años.<sup>17</sup> Así pues la versión de Fleites resemantiza un problema cotidiano al que la sombra del mito le otorga una perspectiva diferente y por tanto un replanteamiento sobre cómo abordarlo.

Por otra parte, en cuanto a la recepción clásica en sí misma, ya no se trata del contrapunteo con alguna de las obras de los grandes trágicos áticos, como ocurría en la mayoría de las versiones del siglo XX, por desacralizadoras que fueran, sino que se introducen cambios en el mito con mayor libertad aún que la mostrada por los trágicos áticos o por los del siglo pasado. En muchas ocasiones el antiguo héroe se asume como entidad significativa a partir de su proyección en el imaginario cultural y, de este modo, se reutiliza en contextos inusuales o en edades diferentes. Medea deviene una cuarentona<sup>18</sup> o una adolescente, pero también una niña de diez años en una pieza que se presentó en la Feria del Libro de La Habana de 2018, *Medea en el jardín*, de Rafael González Muñoz, quien coloca como pre-texto las palabras de José Martí: “Al niño hay que enseñarle no sólo lo bueno y amable de la vida sino también lo amargo y

<sup>16</sup> Cf. Fleites, *Antígona* [n. 10], pp. xxxi-xxxii.

<sup>17</sup> Cf. Redacción, “La ONU contra el matrimonio infantil en América Latina”, Noticias ONU, 13-IV-2018.

<sup>18</sup> Maikel Rodríguez, “Medea reloaded”, *Tablas* (La Habana), vol. LXXXVII, núm. 3-4 (2007), pp. vii-xx.

lo difícil”.<sup>19</sup> Así las creaciones de los clásicos griegos continúan vigentes, a pesar de los siglos o precisamente por ello, en las relecturas de la presente centuria a modo de cuestionamiento de inquietudes propias de nuestros tiempos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Clauss, James J., y Sarah Iles Johnston, eds., *Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1997.
- Dilmen Kalyoncu, Güngör, *Kurban*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967 (*Tiyatro dizisi*, núm. 15).
- Estorino, Abelardo, *Medea sueña Corinto*, en *id.*, *Teatro completo*, La Habana, Alarcos, 2012, tomo 2, pp. 849-863.
- Fleites, Yerandy, *Antígona, Tablas* (La Habana), vol. LXXXVII, núm. 3-4 (2007), pp. xxiv-xxxii.
- Fleites, Yerandy, *Jardín de héroes*, La Habana, Abril, 2009.
- Fleites, Yerandy, *Un bello sino*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2010.
- Fleites, Yerandy, *Ifigenia, tragedia ayer*, en Ernesto Fundora, comp. y pról., *Dramaturgia cubana contemporánea*, México, Paso de gato, 2015, pp. 409-450.
- González Muñoz, Rafael, *Medea en el jardín*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2017.
- Hernández Espinosa, Eugenio, *María Antonia*, en *id.*, *Teatro*, Inés María Martiatu, prefacio, La Habana, Letras Cubanas, 1989.
- Kennely, Brendan, *Medea* (1988), Northumberland, Bloodaxe Books, 1991.
- Kyrklund, Willy, *Medea från Mbongo*, Estocolmo, Bonnier, 1967.
- Miranda Cancela, Elina, “Medea en las Antillas hispánicas”, *Aletria. Revista de Estudios de Literatura* (Belo Horizonte, UFMG), vol. 24, núm. 1 (abril-junio de 2014), pp. 67-80.
- Montero, Reinaldo, *Medea*, La Habana, Unión, 1997.
- Müller, Heiner, *Medeamaterial*, Bruselas, Salabert, 1992.
- Redacción, “La ONU contra el matrimonio infantil en América Latina”, Noticias ONU, 13-IV-2018.
- Riaza, Luis, *Medea es un buen chico* (1981), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006.
- Rodríguez, Maikel, “Medea reloaded”, *Tablas* (La Habana), vol. LXXXVII, núm. 3-4 (2007), pp. vii-xx.
- Stoklos, Denise, *Des-Medéia*, São Paulo, Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.
- Triana, José, *Medea en el espejo. La noche de los asesinos. Palabras comunes*, José A. Escarpanter, pról., Madrid, Verbum, 1991.

---

<sup>19</sup> Cf. Rafael González Muñoz, *Medea en el jardín*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2017.