

## El palimpsesto órfico de León Febres-Cordero y “Paraguachoa”

*En este trabajo se analiza el poema de León Febres-Cordero “Paraguachoa”, escrito en 1999 y recuperado y editado en 2020, dentro del contexto órfico. A la vez que se pasa revista a la obra de este autor, al hilo de este tema, se reflexiona no solo sobre las contraseñas y rituales del orfismo, sino también sobre la base misteriosa que regula tanto la tragedia griega – base de la escritura del autor – como las sectas báquicas y órficas.*

Palabras clave: orfismo, León Febres-Cordero, “Paraguachoa”, tragedia griega, poesía

*This paper analyzes the poem “Paraguachoa” written in 1999 by León Febres-Cordero and recovered and edited in 2020, within the Orphic context. At the same time that the oeuvre of this author is reviewed, in line with this topic, I reflect not only on the keywords and rituals of Orphism, but also on the mysterious basis that regulates both Greek tragedy – the basis of the author’s writing – and the Bacchic and Orphic sects.*

Keywords: Orphism, León Febres-Cordero, “Paraguachoa,” Greek tragedy, poetry

Los estudios sobre el orfismo han sufrido un cambio absoluto en los últimos años, relativizando lo que Ulrich von Wilamowitz-Meollendorff (*Homerische Untersuchungen; Der Glaube der Hellenen*) y I. M. Lindforth, entre otros, habían propuesto sobre la presencia de lo órfico en la cultura griega con la aparición del papiro de Derveni y los estudios a los que ha dado lugar, así M. L. West (*The Orphic Poems*), André Laks y Glenn W. Most, Fabienne Jourdan, Theokritos Kouremenos, George M. Parássoglou y Kyriakos Tsantsanglou y, entre nosotros, los trabajos de Alberto Bernabé (*Poetae Epici Graeci*), Bernabé y Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, Bernabé, F. Casadesús y M. A. Santamaría, Bernabé y Casadesús – y los capítulos de ambos autores en Bernabé y Casadesús (2008).

Lo órfico tiene una presencia muchas veces difícil de palpar, si bien es una referencia constante en la cultura occidental atrapada en el palimpsesto de las lecturas clásicas. Como señala Bernadette Bricout, en el mundo

desacralizado de la modernidad, desgobernado por los discursos y con una palabra esencial en huida, parece que nos movemos en las sombras (16). Pero cuando existen escritores como León Febres-Cordero que vuelven a la palabra como ensalmo y la preñan de sentido, de manera que nos encantamos con el mito vivificado, volvemos a vislumbrar a Eurídice en la noche eterna del Hades.<sup>1</sup> Orfeo y el orfismo son como un enigmático rumor de las fuentes que se manifiesta, de pronto, en uno u otro autor y que llega de una forma misteriosa a escritores como Rubén Darío (Jrade)<sup>2</sup> o el dramaturgo venezolano León Febres-Cordero (Mavridis; Dimeo Álvarez). Su obra dramática abarca los siguientes títulos: *El último Minotauro* (1999), *Clitemnestra* (1999), *Mata que Dios perdona* (2000), *Olimpia* (2001), *Nerón* (2002), *Penteo* (2002), *Helena* (2003), *Yocasta* (2004), *Orestes* (2004), *Irpinia* (2005), *La coronación de todos* (2006), *Cuatro hijos* (2007) y *Las otras* (2008). Todas estas obras se recogen en la edición de Verbum (2010), *La toma de la pastilla* y *Antígona en Vuelvezuela* (2016), editadas estas dos obras también en Verbum. Pero otras facetas de su escritura se demoran en una serie de libros: *En torno a la tragedia y otros ensayos* (2010), *Prometeo cautivo* (2018), sus *Siete seminarios* (2011), su prosas fragmentarias y esencialistas – *Textos sedientos y otros relatos* (2012) –, un texto de corte y avatar órfico – *Les féroces* (2016) –, un libro misceláneo de ensayos, seminarios, relatos y poemas – *Papeles de París* (2018) –, una novela – *Juniano* (2020) –, y dos poemarios, *Awakenings* (2020) y *Rastrojos* (2020).

Hace muy poco se acaba de recuperar y editar un texto, objeto de estudio en este trabajo, que data de 1999, “Paraguachoa” (2020). Dedicado a su amigo Roberto Salvatierra Ramos y escrito en su casa, en Manzanillo (Margarita) abierta al Caribe, el poema estuvo perdido durante 21 años. Según nos dice el autor,<sup>3</sup> bajo la casa de su amigo latía la casa natal del poeta José Antonio Ramos Sucre, hoy convertida en Museo. Apenas pisar la casa margariteña, nos dice haber sentido “la presencia de la otra casa, plantada en un estrato inferior, sobre la cual se dibujaban idénticos los seculares espacios en aquélla confinados” (Febres-Cordero, “Paraguachoa” 229) y donde se traspapela el texto, en juego muy órfico, como se ocultó durante siglos el papiro de Derveni. Este papiro se escondió durante años hasta que fue publicado para cambiar muchas ideas que se tenían sobre este movimiento: se descubre en 1962 y se realizan transcripciones parciales en 1964, 1967 y 1982, pero solamente en 1997 se ofrece una versión nueva con importantes cambios (Casadesús, “El papiro de Derveni” 459-561). La génesis del texto se articula sobre un hecho luctuoso, la muerte del hermano de Roberto, Lorenzo Salvatierra Ramos, que se suicida en 1995 en Miami, al igual que Ramos Sucre lo hiciese en Suiza en 1930. Un sutil hilo ata la casa a

ambas personas y al escritor que allí crea el poema, al arrullo del recuerdo, mecido por el sonido de las olas que rompen en la aproximada playa.

La nota que presenta la obra ya se preña con los aires genesíacos de Hesíodo e incardina el poema con su obra posterior, con un teatro de los muertos que le posee desde entonces, y al amparo del hexámetro virgiliano: “no se pisan los estratos próximos al Averno para salir luego triunfantes con los granos rojos de la granada de Perséfone. Es preciso el olvido, y la destrucción de un mundo, para volver a gustar el sabor vedado del originario inmutable”<sup>4</sup> (Febres-Cordero, “Paraguachoa” 230).<sup>5</sup> La granada es lo que ligaba a Perséfone con Hades, pues este la comparte con ella, simbólica ofrenda por la que se convierte en señora (*déspoina*) del reino plutónico. Es decir, el autor parece proponer la necesaria muerte, la convivencia con las sombras, todas desmemoriadas a la espera de la vuelta al origen. El motivo de la granada de Prosérpina es recurrente en nuestro autor, de manera que lo podemos encontrar, de nuevo, en el prólogo que encarna la diosa infernal en *Penteo*:

Esa será, Penteo, tu agonía  
—último antiguo y huésped próximo a mi mesa  
de rotas granadas cubierta—  
mientras del vientre despavorido huir de tu madre intentas  
para vanamente tu propio destino intuir.  
Sé que no lo lograrás  
pues las bestias que en tu propio vientre llevas te despedazarán.  
Pero si de ello a tiempo en cuenta caes y reflexionas  
y tu impía actitud hacia Bromio mi señor mudas,  
tal vez al Hades bajo mi peplo te permita entrar  
cuando del otro lado del amarillento cañaveral chillando  
se amontonen por miles de millones las gélidas almas  
que mi barquero Caronte a este lado no arrimará jamás.  
(Febres-Cordero, *Teatro* 205)

De la misma manera, encontramos en un relato titulado “Sed”, perteneciente a su libro *Textos sedientos*, en el que el alma de un muerto da la contraseña que le abre el camino hacia la fuente de Mnemósine, en la que saciará su sed y después pedirá la muerte para siempre a la diosa infernal, es decir, no ha bebido de las aguas del Olvido, como otras almas que recibirá Hades, sino del agua de la memoria que obtienen los órficos y le permite ingresar en la pradera sacra, en el *locus amoenus* de la diosa (Bernabé, “Imagen órfica” 625-27 y 641):

“No quiero volver a ser el que fui, ni volver a hacer las cosas que en vida hice, ni volver a amar a quienes amé, ni volver a anhelar lo que una vez anhelé. No quiero ser otro. Quiero morir enteramente”. Fue entonces que sentí su terrible presencia. Me alcé y ante mí se erguía colosal su alta sandalia. Estaba sentada y en sus manos sostenía una granada de plata entreabierta, brillante los rojos granos. La reconocí de inmediato. “Perséfone, reina del inframundo, concédeme morir del todo”, le rogué. Ella dirigió hacia un lado la cabeza, como si no fuera a hablar conmigo. De pronto me dijo: “Has caminado hasta aquí en presencia de mi señor. Pídeselo a él”. Recordé a Homero, y elevando suplicante el brazo derecho en dirección a su rodilla le volví a rogar: “Sólo tú, señora, sólo tú, reina subterránea, puedes concederme el favor que te pido. Tú, la hija, la arrebatada a su madre, la que nunca volverá a ser la misma”. Al decirle estas palabras tornó el rostro y sonrió. Luego comenzó a reír de buena gana. Tomó entonces unos granos de la granada que sostenía entre sus manos y alcanzándomelos me dijo: “Toma. Cómete estos granos y ríe tú también”. Me los comí uno por uno y estuvimos riéndonos un largo rato. Y la risa hizo retumbar las paredes de la bien construida mansión del Hades. (Febres-Cordero, *Textos sedientos* 33)

Por otro lado, estamos en la *nékyia*, “la evocación a los muertos”, el descenso al Infierno, como en el *Canto XI* de la *Odisea* en el que Ulises sabrá por el adivino Tiresias cómo de dificultoso será su regreso a Ítaca. Pero lo que late en la cita de Febres-Cordero es la catábasis de Orfeo en busca de Eurídice y las doctrinas de la “religión del libro” (Bianchi), compartidas en el mundo clásico: la fuente de las aguas del olvido, la transmigración de las almas, etc. Todo el poema de nuestro autor no es otra cosa que una *nékyia* coincidente con lo esencial de las doctrinas atribuidas al hechicero, mago, músico, viajero y poeta tracio. Todo el poema habla de los muertos y, recordemos, los ritos de esta congregación se basaban en enseñanzas para que, cuando el alma se separase del cuerpo y se encontrase con el psicopompo, se activase la memoria que habría de permitir al sujeto dirigirse hacia la salvación.

El poema que nos ocupa, “Paraguachoa”, ha sido estudiado por Rosario Scrimieri Martín explicando sus valores musicales, los paralelismos, y el yo poético (220-22). El texto se articula, efectivamente, sobre una serie de indicios o conceptos que se reiteran y dan unidad al conjunto: la casa, las voces, el mar, el agua, la sed, los ancestros, etc. En la casa superpuesta a la de Ramos Sucre resuenan las voces, si bien, como se resalta reiteradamente “somos otras”, igual que es “otro” el mar que acaricia la casa y que “llegan

con sus aguas verdes / con sus aguas del color del estaño / hasta mi corazón / y lo confortan” (Febres-Cordero, “Paraguachoa” 231). Este cercano mar es otro al “mar profundo de los ancestros” y es el que espolea la voz del poeta, que se aleja de las voces amargas de los ancestros, sepultadas, depositadas en las profundidades marítimas – el mar que es el seno de la muerte (Cirlot). Esta voz se alza por encima de las ahogadas voces de los muertos, “que siguen cantando / por debajo de esta voz mía”, una voz que canta “alrededor de la encina y la piedra” (Febres-Cordero, “Paraguachoa”, 232 y 234; vv. 46-49, vv. 77-78, vv. 163-64). Esta es una cita de la *Teogonía* de Hesíodo que glosa Scrimieri Martín<sup>6</sup> en su artículo citado y de la que se ocupa Febres-Cordero en “Mito, Genealogía y Tragedia: reflexiones en torno a una encina de Salamanca a propósito del *περι δρυν η περι πετριν* de Hesíodo (*Teogonía*, 35)”. La frase parece ser un dicho, un proverbio, cuyo sentido originario hemos perdido y que ha sido interpretado por exégetas como West (West *Hesiod Theogonic*, 167-69), Antonia Corbera Lloveras en su edición de Hesíodo (43) y W. J. Verdenius (240-41), de manera semejante a la que se señala en la edición de Mazon: “Expression proverbial (cf. *Iliade* XXII 126), dont l’origine et le sens exact étaient déjà incertains pour les anciens” (33). La interpretación de Febres-Cordero en el artículo citado se puede resumir de la siguiente manera: Hesíodo, antes de comenzar su genealogía de los dioses, se dirige a sí mismo autoconsciente de la empresa con la que se ha de enfrentar, es “un hombre que se detiene en medio de una acción” (*En torno a la tragedia* 45).<sup>7</sup> Esta reflexión en medio de la acción, propia de los personajes de la tragedia con su anagnórisis, es “la conciencia intuitiva y reflexiva del tiempo histórico”, el *anthropos* (Febres-Cordero, *En torno a la tragedia* 45). Y añade: “Con la invención de la tragedia, el griego descubre que puede, y debe, hacerse *persona*, persona bien diferenciada y separada de la Casa, del clan, de la familia, de la masa en la que genealógicamente se halla inmerso” (46-47). Este es un punto fundamental que nos aclara la cosmovisión del autor, de la necesaria individuación que le ha de liberar de sus ancestros y de ahí la importancia de la caída en cuenta, del rasgado del velo que te hace ver la verdad y que te hace otro de los otros. La reflexión que te purga del clan, de las genealogías, del mito.

Volviendo al texto, en el v. 87 canta su voz con la voz de “mi hermano”, en la comunidad de las almas antes de su encarnación, canta a través del tiempo, canta con la “voz perdida / del hermano / la voz nunca oída” (vv. 102-04), y se oyen las voces traídas por el rumoroso mar. La búsqueda del sujeto le ha llevado a ese mar al borde de la casa de Paraguachoa, la casa del amigo muerto origen del poema, donde una sinfonía vocal traída por las olas se hace oír ahora “salvadas de las garras / que tiraron del gatillo” (“Paraguachoa” 234) – que alude al suicidio del amigo. Así en[con]tramos las

isotopías de casa, agua, sed... De esta manera, frente a las aguas de las olas que llegan hasta la casa, las de esta

[n]o son aguas de pozo  
 aguas de ciudad  
 brumosas aguas estancadas  
 de las que bebieron los tíos  
 y las tías  
 infatigables y sordos  
 alrededor del pozo  
 del pozo de aguas secas  
 pozo de sequedad  
 insaciable  
 que se chupaba las paredes  
 y los techos,  
 que se tragaba a las personas  
 tíos y tías  
 sobrinos y sobrinas  
 sedientos y consumidos.  
 (Febres-Cordero, "Paraguachoa" 235)

Esas aguas estancadas de la casa en la que se abrevaron los ancestros, los muertos de la familia, son aguas secas. La casa<sup>8</sup> es un monstruo que solo produce sed. En la casa de Ramos Sucre todo estaba prohibido.<sup>9</sup> Es una imagen de represión y que convierte al poeta deshidratado en un Prometeo encadenado – "Sequedad ávida / del frágil organismo del poeta / encadenado" (Febres-Cordero, "Paraguachoa" vv. 186-88). Como se señaló anteriormente, los muertos están poseídos por la sed, la doctrina órfica informa a sus integrantes cómo, antes de llegar a la mansión de Hades, hay una fuente junto a un ciprés blanco, de cuya agua no se ha de beber, y hay otra de Mnemósine, ante la que hay que dar una serie de contraseñas que van a permitir al alma del muerto entrar en los dominios de Perséfone. La sed es también el castigo que se impone a Tántalo por atreverse, como Prometeo, a favorecer a los hombres – el robo del néctar y la ambrosía de los dioses –, aparte de que se le condene por su orgullo (López Eire y Velasco 313-14 y 319-20). De esta manera, beber de esa agua es un instrumento de salvación y de superación de la muerte. Perséfone es una mediadora, es un ser protector de los hombres: "Como madre de Dioniso, puede considerarse a Perséfone también madre de los mortales, por ser descendientes de los Titanes que habían devorado a Dioniso" (Bernabé y Jiménez San Cristóbal "Las laminillas órficas del oro" 506).<sup>10</sup> Esto mismo se había planteado en el

texto teatral *Penteo* y aparece en el preámbulo de *Textos sedientos*, donde se cita la laminilla de Hiponio:<sup>11</sup> “Ellos te preguntarán, con sagaz discernimiento, por qué investigas las tinieblas del Hades sombrío. Di: ‘Hijo de la Tierra soy y del Cielo estrellado; de sed estoy seco y me muero. Dadme, pues, enseguida a beber agua fresca de la laguna de Mnemósine’” (Febres-Cordero, *Textos sedientos* 8).

La historia de Penteo, rey de Tebas, es la de su castigo por haber prohibido los ritos báquicos. Dionisos hará que muera desmembrado por las bacantes, presas del frenesí con el que el dios las posee. El protagonista de la obra de Febres-Cordero ha negado también al dios, pues niega el cuerpo, le da asco su propio cuerpo (*Teatro* 215). Su único deseo es morir enteramente, y como se señaló anteriormente respecto a “Sed”, ahora este personaje afirma no querer volver a ser el que fue, “ni volver a hacer las cosas que en vida hice, ni volver a amar a quienes amé, ni volver a anhelar lo que en esta vida anhelé. No quiero tampoco ser otro” (215). Para lo que sigue las doctrinas órficas:

Has de estar atenta cuando veas la primera fuente en la que sacian ávidas su sed las almas, para no beber de ella. La reconocerás por un blanco ciprés. Es la fuente del olvido. Tienes que pasar de largo hasta que te encuentres a los guardianes. Ellos te indicarán el camino hacia la derecha, que conduce al lago de la memoria. Al beber de su agua no olvidarás lo que has vivido, y ya no volverás a ser el que fuiste ni a ser otro. Pero si te precipitas y bebes de la fuente del olvido, estarás condenada a volver a vivir lo mismo otra vez, o lo que otro ya vivió. Escucharás ¡cabrito, caíste en leche! Y caerás de nuevo en un cuerpo inmundo. (215)<sup>12</sup>

En suma, el rechazo de su cuerpo y su deseo de liberarse de él, le lleva a decir que “El alma lo es todo para mí. Y quiero sentirla, al fin, sin un cuerpo que me la ensucie, que me la enferme” (*Teatro* 222).<sup>13</sup> Es decir, el cuerpo, que para los órficos y la larga tradición que engendran, es la cárcel del alma (Molina Moreno). Pero la Enfermera, en ese su último día de vida, le hará caer en la cuenta a Penteo de que:

[Pues entérate de que] mientras el alma puede hacerse socia de la demencia, el cuerpo no. La cosa es al contrario. No nos “liberamos” del cuerpo, es el cuerpo el que nos libera. El cuerpo es Dionisos, el que libera. En cambio, es a través de la demencia del alma que se enferma el cuerpo. Y tú estás muy enfermo. No tienes cura. (Febres-Cordero, *Teatro* 222)

Efectivamente, el largo monólogo del acto II, escena 3ª es un acto de contrición y una confesión completa del sujeto que ha visto su error y que

piensa su alma encenagada en la llanura de Aqueronte – uno de los horrores infernales del mundo plutónico – sin poder llegar a las mansiones de Perséfone. El fracaso de su vida ha sido el estar más allá del cuerpo, enfermo de racionalidad. En este rasgar del velo final se invita a dejarse llevar por las emociones de la muerte, es decir, en la cristalización del yo, en el acto final del conocimiento de uno mismo (Febres-Cordero, *Teatro* 225-26).<sup>14</sup> Esto es lo que sucede en *Nerón*, donde Hernán se ha transformado en Nerón y justo antes de la muerte dice: “Mi cuerpo... ¿dónde está mi cuerpo? ¿Dónde me lo he dejado? Ahora casi no lo siento... sólo aquí arriba, en las sienes...” (*Teatro* 347). La anagnórisis del personaje vuelve a llegar justo antes de la muerte en la que el protagonista es consciente de quién es y de que ha estado representando a Nerón.

El descubrimiento del cuerpo de Penteo, la importancia del mismo, es uno de los ejes del pensamiento de Febres-Cordero que rompe aquí con la tradición clásica afianzándose en las voliciones, en las sevicias, en la conciencia como creadora del yo, como creadora de la realidad, del universo personal. Pero es más: el escritor venezolano lleva la reflexión del cuerpo físico y del cuerpo psíquico al ámbito de la tragedia, del teatro.

El rechazo de Dionisos – el dios de tragedia – que vemos en Penteo va más allá de lo que nos cuenta la mitología, pues debemos recordar cómo este dios está presente en la secta órfica. En cualquier caso, recordemos cómo Zeus y su hija Perséfone tienen un hijo, Dionisos, y cómo los Titanes lo matan, lo desmiembran – imagen que se repite en numerosos textos en Febres-Cordero – y se lo comen, lo que trae consigo la ira de Zeus que los fulmina. Pero de las cenizas de los Titanes – y por extensión del devorado Dionisos – nacen los hombres, a la vez que Zeus restituye a su prístina condición a Dionisos. En cualquier caso, los hombres nacen de esta dualidad titano-dionisíaca, entidad de dos caras, negativa y positiva, con un pecado original que ha de ser lavado, por medio de los rituales y la purificación que libere al sujeto de una nueva encarnación (Bernabé, “El mito órfico” 591-92). El autor venezolano lo dice explícitamente en su ensayo “Teatro y literatura: la imagen de la imagen en Chejov, Ibsen, Strindberg y Valle-Inclán”:

Dionisos es el dios que muestra, el dios que se muestra, el dios que enloquece cuando tras mostrarse aparece curando la locura con su epifanía. El dios que vive en el cuerpo del hombre a la espera de que el hombre despierte y lo reconozca... y se deje llevar por él. El dios que libera, que aclara, que hace patente, que pone en evidencia... la locura de estar preso y en oscura razón oculto, disimulado tras el parapeto de la lógica certeza. El dios que nos seduce a ver a escondidas, a ver sin ser vistos, para que la visión que mezquinamente robamos nos despedace mutilándonos brazos y piernas, arrancándonos la cabeza... la cabeza que piensa, que urde, que maquina.



Derribando el alcázar de la razón en que, cautiva, el alma su aura supura. (Febres-Cordero, *En torno a la tragedia* 251)

Volviendo al poema, nos encontramos con una imagen de la deglución saturnina que transmite el desasosiego de la pertenencia al clan: “Las madres se comieron / a sus hijos / y los hijos se comieron a sus padres” (Febres-Cordero, “Paraguachoa” vv. 196-99). Las voces de los difuntos que se pasan la copa vacía (vv. 214-15), la copa seca (vv. 218-19), contrastan con la del protagonista de la elegía “llena / de espuma de mar” (vv. 225-26), una voz que es traída por las espumas del mar, que lavan la casa con una luz “extraída de los pozos secos / de la memoria” (vv. 334-35). Es decir, la memoria se relaciona con el *genus*, con la estirpe y esos “pozos secos” se oponen al mar. De esta manera, la casa se vuelve “copa”, es decir vida y no memoria (muerte), en un movimiento perpetuo, intrahistórico, madreporico, que nos lleva a los orígenes de la sangre – los arroyos son memoria (“inmemoriales”, v. 270) – y anuncian las próximas generaciones:

Voces ansiadas  
 las voces de esta casa  
 cantan al anochecer  
 desde las altas paredes de bronce  
 viejas voces elementales  
 el tiempo no las calla,  
 son otras ahora  
 y serán otras al alba  
 cuando llegue la mañana. (vv. 301-09)

Como vemos, el poema se cierra con las voces de los muertos, voces que no cesarán, que en acúmulos se seguirán depositando en la misma, las voces del clan, de la familia... La muerte parece ser el origen de la escritura de Febres-Cordero, lo mismo que es el punto de partida y de llegada de los órficos y sus ritos salvíficos. La muerte conectada también con el linaje y el mito, como podemos leer en *Yocasta*, obra en la que Eteocles y Polinices conversan sobre la muerte y son conscientes de una vida repetida en torno a la violencia y dependiendo del clan del que se quieren separar. Dice Eteocles: “Maldita sea la sangre que nos ata” (Febres-Cordero, *Teatro* 265), frente a ellos Antígona sigue prisionera de la familia. Una familia omnipresente también en *Orestes*, en *Irpinia*... Y aquí volvemos a Bromio, a Dionisos, el que enloquece a Orestes en la *Oresteia* de Esquilo y que le permite salir de la casa, de la familia, después de degollar a Clitemnestra, su madre (Febres-Cordero, *En torno a la tragedia* 110).

Esta permanente reflexión sobre el linaje, la muerte, el error o la repetición de la historia, Orfeo y Dionisos, la violencia sacrificial, la circularidad del mito y sus paradojas, es lo que lleva a Febres-Cordero hacia el teatro, hacia la tragedia:

El dios de la tragedia aguarda en el cuerpo del hombre, aguarda silencioso entre nuestras vísceras, a que despertemos ... y le rindamos culto, y sin reservas al rito nuestras vísceras entreguemos, apiadándonos al horrorizarnos, cantando y bailando al ritmo de serenos ritmos y febriles metros. El dios que viene de lejos nos unge con su remota inmediatez sagrada, devolviéndonos a la vida para que la vivamos hasta apurar la última gota en contenido y alegre llanto arrebatados. Dionisos, que también es Hades, nos devuelve a la vida... a nosotros, en vida muertos, para que demos carne y sangre y tendones al hálito inmemorial de los que han sido, de los que nunca serán, de los que aguardan a ser en nosotros. Al revelarnos lo oculto, el dios de la tragedia nos hace partícipes del festín de almas que convoca a las generaciones de los hombres que su origen tuvieron cuando la primera sangre del primer sacrificio vertieron. El rito de la tragedia repite por última vez la vez primera en que tras matar y ofrendar al dios en sacrificio los grasientos muslos y el *splachna* de las vísceras, tomó asiento el hombre religioso ... no para ver sin ser visto ni para ocultarse de la vista de los hombres, sino para participar del banquete y comer, y saciar su hambre de hombre que se sabe sombra, figmento, fantasma, y poder con ánimo cantar el triste peán mientras hacia el cielo de bronce asciende la grasienta y tumultuosa humareda que será recibida con ingente beneplácito y gratitud divina (*En torno a la tragedia* 252).

Por ello el forjarse el destino personal, es decir, el proceso de individuación, aceptar el cuerpo, las emociones, la irracionalidad de la vida, y la iluminación del verse a uno mismo y sus problemas, aceptar la familia y también independizarse de la misma. Esto es lo propio de la tragedia y fue la elección del autor después del texto iniciático de "Paraguachoa", el acorde iniciático del "conócete a ti mismo", aunque, como nos recuerda el Minotauro, ese conocimiento de uno mismo "es otra cosa. Algo que nos inquieta y nos hace cuidadosos, atentos, como los guardianes. Algo que nos hace dudar, diferir, retardar" (Febres-Cordero, *Teatro* 19-20).

Al hilo de esto, es interesante plantearse el famoso pasaje del *Fedón* (69c), en el que Platón cita un texto antiguo órfico puesto en boca de Sócrates y que ha sido comentado por Megino: "Muchos son los portadores del tirso, pero pocos los bacos", aquellos purificados e iniciados que serían los contados que verdaderamente podrían ser dignos de identificarse con Dionisos. Todo ese fragmento es también analizado por Bernabé que explica el significado del pasaje como sigue: "los individuos a los que los órficos

denominan βάκχοι son los verdaderos filósofos" ("Fedón, 69c" 77). El texto en cuestión sobre el que establece Bernabé su interpretación es:

Y existe incluso el riesgo de que los que instituyeron las *teletai* no sean gente inepta, sino que en realidad se indique de forma simbólica desde antaño que quien llegue al Hades no iniciado y sin haber cumplido las *teletai* "yacerá en el fango", pero el que llegue purificado y cumplidas las *teletai*, habitará allí con los dioses. Pues en efecto, como dicen los de las *teletai*, son muchos los portadores de tirso, pero los bacos, pocos y estos, en mi opinión, no son otros sino los que han filosofado correctamente. (80)

Bernabé sigue su exposición poniendo énfasis en que estos "bacos" (βάκχοι) son los filósofos, a la vez que señala que la "purificación" (κάθαρσις) de las pasiones y los ritos iniciáticos órficos (*teletai*) eran los instrumentos que permitían enfrentarse a la enfermedad y la muerte, como suscribe Sócrates en el *Fedón*. Esta purificación

para los órficos consistía en eliminar de su alma los componentes perversos heredados de los Titanes y acrecentar los positivos heredados de Dionisos. No es extraño que en los documentos que reflejan con mayor fidelidad creencias órficas en la Antigüedad, las laminillas de oro, el alma que llega ante Perséfone se presenta diciendo *vengo pura y de entre puros*. (Bernabé, "Fedón, 69c" 79)

Aquí se apunta a la estrecha relación originaria – aunque Bernabé, no repare en esto – entre el culto y rito religioso órfico y la tragedia. La palabra clave es, por supuesto, catarsis, pero también el término "oculto" (ἀνίτησθαι), ya que, como Febres-Cordero ha afirmado en diversos ensayos y seminarios, y más recientemente en el *Prometeo cautivo*: "la médula o sustancia inmaterial de la tragedia, es ... sacar a la luz lo oculto" (*Prometeo* 60). Bernabé hace hincapié en que "[l]a experiencia de las *teletai* y, en el caso de los misterios órficos, la transmisión de los textos doctrinales suministraban recursos a los iniciados para afrontar esos angustiosos trances" (Bernabé, "Fedón 69c" 79). Por ello, como antes se señaló, el proceso de individuación que se produce en la tragedia, con la caída en cuenta a través del "conocimiento de uno mismo", significa darse de bruces con el conocimiento del *Bacchoi*, como comprobamos en *El último Minotauro*: "Algo que, de repente, tras un largo olvido, nos parece que está a punto de ... a punto ... y ahí es cuando nos desmiembra, nos parte en trozos, miembro a miembro, nos saca los ojos y nos hace sentir inútiles, estériles, infortunados, miserables, vanos, necios, desgraciados" (Febres-Cordero *Teatro* 20). Es decir, se trata de Dionisos, el desmembrado por los Titanes. Es más, el mismo autor del Papiro de Derveni no se da cuenta de que el

“conocimiento” al que va a tener acceso el iniciado es un conocimiento vinculado con la experiencia, no con el saber filosófico corriente.<sup>15</sup> De hecho, en la columna XX (sobre todo en el nº 10) el autor se burla de la expectativa de los iniciados que aspiran a un conocimiento que no obtendrán, pagando por ello y siendo, en consecuencia, estafados. Han debido acudir a los expertos, especulan Kouremenos, Parásoglou y Tsantsanoglou en su edición:

The Derveni author perhaps implies that, had the initiates been intelligent and had they subjected the experts to rigorous questioning, they would have gotten no convincing and coherent answers to their questions; they would have realized that there is no genuine knowledge or understanding to be acquired in the sacred rites... (241-42)

Estos mismos autores, en su comentario al nº 7-8 de la columna XX, y basándose en un fragmento de Heráclito (DK 22 B 55), aducen que el término griego *μανθάνειν* es equivalente a *γινώσκειν* “and means ‘to understand’, here it evidently means ‘to (encounter in) experience’, or to ‘perceive’ something without necessarily understanding it” (238).<sup>16</sup>

Es decir, lo que se propone aquí es señalar cómo dentro de los estudiosos del orfismo parece que ninguno de ellos se haya percatado del vínculo entre este y la tragedia griega en tanto *conocimiento* (práctico, pues se escenifica y dramatiza) de los *teletai*, o *iniciados*.<sup>17</sup> La tragedia, sobre todo la tragedia de Esquilo, es un nuevo salto órfico en el que se incluye a la *polis* toda. Es un salto democrático y dura lo que duraron tragedia y democracia griegas, dos siglos apenas. En este sentido, la propuesta de los ensayos del autor venezolano y su propia praxis escénica sí que exploran esta conexión por vez primera advertida, anunciada ya pocas semanas antes del inicio de su andadura en textos, ensayos y obras dramáticas, en “Paraguachoa”.<sup>18</sup> Este poema es, además de la iniciación melódica, la *melopoeia*, el ensalmo para que se cumpla la iniciación (truncada) de los dos suicidas: el poeta y su descendiente, ambos caídos en el “fango oprobioso” impulsados por la Casa y sus complejos familiares e históricos, ambos necesitados del auxilio en su vagar “por la horrenda ribera de la laguna Estigia” (Febres-Cordero *Teatro* 56). Tal como sucede en *Clitemnestra* - escrita justamente después de *El último minotauro* -, donde la acción de la tragedia gira en el tránsito del Fantasma de Agamenón al Hades, tras haber sido asesinado por Clitemnestra al ser (falsamente) acusado por Egisto del “suicidio” de Ifigenia.

Regresando, por otro lado, a *Fedón* 69c – leíamos allí que “quien llegue al Hades no iniciado y sin haber cumplido las *teletai* ‘yacerá en el fango’,

pero el que llegue purificado y cumplidas las *teletai*, habitará allí con los dioses” – , hay que señalar dos cuestiones. Una, la referencia al texto platónico en “Cruzar”, uno de los *Textos sedientos*: “cuando estaba a punto de caer de boca sobre el lodo oprobioso, recordé las palabras de Sócrates en el *Fedón* que hacen referencia a las muchas ramificaciones y encrucijadas que tiene el camino al Hades” (Febres-Cordero, *Textos* 28); la otra, este diálogo de *Penteo*:

*Ágave*. ¿Y por qué, entonces, no tienes el valor de quitarte la vida? Recuerdo que de joven te dio por amenazar a tu madre con el suicidio más de una vez.  
*Penteo*. Eran cosas de adolescente. Luego entendí que *suicidarse es mutilarle el cuerpo al alma*. Y a un alma mutilada le cuesta mucho llegar al Hades. Al Hades no se entra así como así, ¿sabes? Es preciso recorrer un largo y difícil camino. Son muchas las encrucijadas y las bifurcaciones. Áyax se suicidó, y aún pena por entre los encharcados cañaverales, cayendo de bruces una y otra vez sobre *el fango oprobioso*. Y él era un héroe. Nadie tiene garantizada la muerte absoluta. Y yo quiero morir enteramente.

*Ágave*. Nunca he entendido lo que quieres decir con eso.

*Penteo*. No volver a ser el que fui, ni volver a hacer las cosas que en vida hice, ni volver a amar a quienes amé, ni volver a anhelar lo que en esta vida anhelé. No quiero tampoco ser otro. (*Teatro* 214-215; énfasis añadido)

Nos topamos, de nuevo, con el “fango oprobioso”, que se ha resaltado por nuestra parte, que se repetirá poco más adelante en esa obra (222), simplemente como “fango” en *Clitemnestra* (78), y en *Nerón* (195), pero que ya estaba en “Paraguachoa”, ese fango en el que yacerá el suicida (a propósito, claro, de los dos suicidas del poema).

En suma, este poema nos ha dado pie a penetrar en el oscuro mundo de Eurídice, en los rituales y contraseñas del inquietante mundo órfico – que hemos tratado de mostrar como elemento de referencia en toda la producción del escritor venezolano – en el palpito del cuerpo, que en “Paraguachoa” se convierte en un peán sanador, un ensalmo – este podría ser el sentido musical del poema –, a través del reiterado rumor de las voces de los muertos, una oración elevada por la cabeza cortada y la lira de Orfeo.

*Universidad de Valladolid*  
 GIR Skené

## NOTAS

- 1 Sobre la reactualización o evocación del mito dice Dimeo Álvarez, a propósito de Kerenyi: “En efecto la dramaturgia del autor venezolano adquiere prontamente esa capacidad sutil del discurso dramático que vuelve a la obra, o por una vía (propriadamente la del drama), o por otra vía (explícitamente la de la comedia), o simplemente por una tercera vía excepcionalmente: trágica. Y tal como Kerenyi afirma, la materia del relato, dicho con más exactitud, está muerta, sólo que el narrador, el poeta, el dramaturgo, el intérprete es capaz de devolverle a aquel ámbito una existencia, que no tendría, si no apareciera un medio de interpretación. ... Sin embargo, el ‘narrador’ le devuelve la vida en tanto y en cuanto reactualiza la esencia particular de ese texto ‘anclado’ en tiempo y espacio, en una memoria ‘antigua’. El mito es un *logos* detenido en el tiempo que se recuerda ‘más o menos’ y que se va redescubriendo en la medida en que los ‘cantores’ lo evocan. Esta parece ser, en esencia, la evocación que trae Febres-Cordero ... se debe hacer notar que Febres-Cordero toma los relatos más antiguos, accede a las referencias esquileanas apartándose del camino central a lo que nos ha propuesto Esquilo, y lleva la ‘historia’ un poco más allá, desde el mismo instante en que trastoca la fuente básica ritual y religiosa que tratan de inspirarnos obras como la esquileana (Dimeo Álvarez 307, 321-22).
- 2 Son numerosas las referencias órficas que se pueden rastrear en Darío, como en el cuento de *Azul...* “El sátiro sordo”, o en este poema:

En las constelaciones Pitágoras leía,  
 yo en las constelaciones pitagóricas leo;  
 pero se han confundido dentro del alma mía  
 el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.  
 Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo;  
 sé que he robado el fuego y robé la armonía;  
 que es abismo mi alma y huracán mi deseo;  
 que sorbo el infinito y quiero todavía...

Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro  
 en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro,  
 y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?

En la arena me enseña la tortuga de oro  
 hacia dónde conduce de las musas el coro  
 y en dónde triunfa, augusta, la voluntad de Dios. (Darío 242)

- 3 “Desplegada en una sola planta, las paredes de vidrio del salón se abrían generosas para abrazar la línea incandescente del horizonte marino. Las habitaciones, en cambio, se congregaban en torno al familiar claustro compartido de un patio colonial cumánés. Apenas pisarlo, sentí la presencia de la otra casa, plantada en un estrato inferior, sobre la cual se dibujaban idénticos los seculares espacios en aquélla confinados. Bajo mis pies descalzos hervía la prohibición que sofocó al poeta cautivo que jamás, ni durante los dos meses que respiró en Ginebra, la dejó” (“Paraguachoa” 229).
- 4 Las citas que se realizan del poema se realizan según el número de orden de los versos en el poema (por ejemplo, vv. 46-49).
- 5 En el libro VI de la *Eneida* de Virgilio leemos: “facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri inaua Ditis; / sed reuocare gradum superasque euadere ad auras, / hoc opus, hic labor est” que en la traducción de Rafael Fontán queda así: “fácil es la bajada al Averno: / de noche y de día está abierta la puerta del negro Dite; / pero dar marcha atrás y escapar a las auras del cielo, / esa es la empresa, esa es la fatiga” (Virgilio 82). Se trata de la bajada de Eneas al inframundo en busca de su padre Anquises: fácil es bajar al Hades, pero dificultoso es poder volver a la superficie terrestre.
- 6 Para Scrimieri Martín el verso de Hesíodo “sería como el germen secreto de la escritura de este poema, dedicado a los mortales y no a los dioses. ... Ahora, en cambio, solo va a haber hombres y es a ellos a quienes canta la voz poética, a los que fueron muy atrás en el tiempo y a los que estuvieron más cercanos, al hermano y amigo amado, cuya desaparición ha dejado una herida indeleble bajo la casa. ... // Pero la voz poética va a cantar también lo que en un futuro lejano será el destino de los mortales, cuando la propia voz y las de sus contemporáneos se disuelvan, convertida a su vez en voz de los muertos” (243-44).
- 7 En “El teatro, el hospital y la casa” incide sobre este mismo asunto: “en la que el narrador del poema se pregunta por qué se detiene en torno a la encina y la roca, ya tenemos al hombre que reflexiona mientras ejecuta una acción. En nuestro oscuro proverbio ese hombre es Hesíodo, a quien cabría distinguir como el primer hombre de Occidente que ve con atención y obra con intención para poder prever y tomar previsiones, sin tener para ello que importunar al dios, al rey o al padre. En él se despierta la conciencia intuitiva y reflexiva del tiempo histórico, conciencia precursora del hombre que luego inventaría la tragedia” (Febres-Cordero, *En torno a la tragedia* 102).
- 8 La casa es en nuestro autor un elemento constante tanto en su teatro como en sus ensayos. La casa familiar que determina el devenir de las generaciones, como es el caso de *Cuatro hermanos* – el padre fallecido es el referente de la casa y todos los hermanos dependen del canon de perfección que instauró en ella.

- 9 En una carta a su prima Dolores Emilia Madriz Sucre, fechada el 7 de junio de 1930 desde Ginebra, el poeta escribe: "Los médicos de Europa no han descubierto qué es lo que me derriba. Yo supongo que son pesares acumulados. Tú sabes que mi cadena fue siempre muy corta y muy pesada. Nací en la casa donde todo está prohibido" (Ramos Sucre citado en Hernández Bossio 120).
- 10 Bernabé y Jiménez San Cristóbal nos ofrecen alguna de las contraseñas que pronunciaba el iniciado: "De sed estoy seco y me muero. Dadme, pues, enseguida, / a beber agua fresca de la laguna Mnemósine" (Bernabé, "Las laminillas órficas de oro" 512).
- 11 Citas de estos textos serán frecuentes en el autor, como es el caso la cita con que se abre *Olimpia*: "Alégrate tú que has sufrido el sufrimiento, esto no lo habías sufrido nunca antes" (Febres-Cordero, *Teatro* 129).
- 12 El asunto se repite en *Olimpia*, donde la reina ejecuta un ritual órfico con las báquicas clodonas y mimalonas, las que, según Plutarco (*Vida de Alejandro*) "estaban iniciadas en los misterios órficos y en las orgías de Baco" (Febres-Cordero, *Teatro* 154). Hace referencia a este tema y a este texto también Mavridis ("El orfismo" 227-28). Asimismo, debe consultarse también el artículo de Raquel Martín Hernández.
- 13 En su reflexión sobre Zorrilla, el autor dice explícitamente que el cuerpo está cautivo en el alma. Anteriormente, en el "Epílogo" de *Textos sedientos y otros relatos* señala que: "En el libro cuarto de su *Física* (223 a 25-29) Aristóteles conjetura que de no haber ninguna otra cosa que tenga en su naturaleza el numerar sino el alma y el entendimiento del alma, es imposible que sin alma haya tiempo, pues ello obligaría a admitir que existe el movimiento sin el alma. El *antes* y el *después*, concluye, están en el movimiento y son tiempo en tanto que son numerables. Esta inquietante y circular observación señala, quizás, el momento histórico en que el cuerpo sucumbió a la dominante atracción del alma, al quedar atrapado en ella como en una prisión o en una tumba, espacial y temporal, completando la antigua visión órfica de la que se había hecho vocero Platón, revelando, sin pretenderlo, su oculto revés. Para estos, el alma estaba enterrada o prisionera en el cuerpo; a partir de la afirmación de Aristóteles podemos aseverar lo contrario, en vana, por tardía, oposición al perdurable influjo que estaba destinada a ejercer en la imaginación de los hombres, y que tan cara sería a las teologías semitas" (73).
- 14 Toda la obra tiene dos planos, el plano mítico sobre el que está construida y que sigue cuidadosamente los diversos episodios del crimen y castigo de Penteo, rey de Tebas, marcado por un lenguaje ático, trasladado del *pathos* de los textos clásicos, y la historia contemporánea de este Penteo actual y su disolución en medio de sus ménades. Esta construcción en "estratos" donde lo contemporáneo oculta algo, en este caso el mito – es algo que se repite en otras



obras como *Nerón, Clitemnestra, Helena, El último Minotauro* – es semejante a los hallazgos órficos siempre superpuestos y que parece que juegan al escondite. Así en el “Introitus” de *Les féroces*, un miembro de la secta de “Les Dégénérés” afirma – en relación al texto encontrado por uno de sus ancestros hace 230 años en la provincia de Berry, no lejos de Bourges, “dans une tombe découverte à l’époque des fouilles secrètes du Labyrinthe des Catacombes” – lo siguiente: “Nous sommes devant un texte inachevé à caractère d’hypolepse... composé d’une centaine de feuilles qui se répètent à la manière d’un kaléidoscope, pour former divers projets d’un même texte” (*Les féroces* 14-15).

- 15 Ha sido muy discutida la identidad del autor, en particular por Richard Janko. Walter Burkert ha especulado sobre la posibilidad de tratarse de un racionalista pragmático, a la manera de Demócrito, padre del atomismo. Ello justificaría su manera de abordar el conocimiento: “The author is quite sure as to his own ‘knowledge’ about reality, and he is looking down at those ‘many’ people who do not know, who misunderstand, who suffer from *amathía*; these people do not know even what they are practicing themselves (col. XX), and they do not know the full meaning of their own words (col. XVIII 5). The author will help his reader to ‘learn’ and ‘recognize’ (*manthánein, ginóskein*) ... Our author is not a missionary of Orphism, whatever that may be, nor a priest of some sect, nor a dealer in underworld ritual, nor a practicing Iranian *mágos*. He is writing on *tà eónta*, the true face of reality, in the wake of Anaxagoras and Diogenes and somehow parallel to Democritus. He is a bit naïve, proud of his own knowledge, and far from Socratic irony, but still an interesting writer among those earlier, pre-Platonic thinkers of Greece” (Burkert 110, 112).
- 16 Jourdan hace un apunte similar en su comentario a la columna XX (85-86).
- 17 Los estudiosos se han enfocado mayormente en aspectos literarios y rituales comunes entre la tragedia y el orfismo, pero tan sólo como fenómenos visualizados desde el acontecer en la polis griega – Atenas, verbigracia – del siglo V a. C., sin profundizar en la analogía fundamental entre ambos conocimientos místéricos: el experimentado por el *teletai* o iniciado, y el experimentado tanto por el personaje de la tragedia como por el actor que lo representa sobre el escenario, dado que será ese conocimiento místico, órfico en esencia, el que producirá en ambos la *transformación de sus caracteres*, rasgo este central en la visión de lo trágico en la obra dramática y ensayística de Febres-Cordero; rasgo que diferencia radicalmente la tragedia griega de ninguna de las otras que vendrían después, como la de Shakespeare o Racine, por poner dos ejemplos. Así, en su Introducción al volumen *Orphism and Greek Tragedy*, el editor Andreas Markantonatos afirma: “in fifth-century Athens certain Orphic beliefs and images became assimilated into the Bacchic and Eleusinian Mysteries by gradual stages ... the Eleusinian Mystical ceremony served as a central exponent of Athenian patriotic feeling in the

latter part of the fifth century BCE" (139), sin establecer y ahondar en la conexión entre la imaginería de ambos rituales y el conocimiento que de ellos derivaba el *teletai*, limitándose a enfatizar su función en el "sentimiento patriótico ateniense". Más adelante se refiere a la "complicated interface between the exposition or groundwork of the dramas and the recycled, heavily adapted extracts from Bacchic, Athenian and Orphic tradition" (140), claramente resaltando el aspecto textual y literario en la tradición libresca órfica y en la composición de los dramas, sin ir al meollo del asunto clave del conocimiento místico que tanto la tragedia griega como las sectas órficas y báquicas compartían.

- 18 En la "Nota del Autor" se nos dice: "Pasé toda la semana atendiendo al poema, y a las dos voces independientes en armonía y ritmo de los contrapuntos de Bach. Antes de partir para Caracas, le dejé a mi amigo el manuscrito de 'Paraguachoa' en la gaveta de la mesilla de noche de su cuarto. En abril se desataron los vientos que trajeron consigo *El último Minotauro* y *Clitemnestra*. Luego vendrían, sin descanso, *Mata que Dios perdona*, *Olimpia*, *Nerón*, *Penteo*... El teatro de los muertos me poseyó. Olvidé el poema de Manzanillo". Scrimieri Martín apunta a este despertar de la que devendrá voz propia del autor, anunciada por la referencia a Hesíodo: "la voz poética va a cantar también lo que en un futuro lejano será el destino de los mortales, cuando la propia voz y las de sus contemporáneos se disuelvan, convertida a su vez en voz de los muertos ... Esas voces que 'serán otras al alba, cuando llegue la mañana', entre las que ha cantado la voz del yo, en el aquí y en el ahora – ahora continuamente repetido a lo largo del poema – del acto de la enunciación poética, anunciando precisamente el nacimiento de una voz propia, podrían estar apuntando a un futuro cercano, relacionado con el destino de la escritura del yo ... La voz recién nacida, como la de un niño que juega a vivir – escribir entre los huesos de los armarios, pronto se convertirá en palabra a través de la cual hablarán los muertos. Desde el punto de vista metapoético la imagen de Hesíodo, el canto alrededor de la piedra y de la encina, representaría la elección – por parte de una voz recién nacida, original y propia – de una tradición, de una línea de pertenencia de la que nunca ya se separará el autor. Esa imagen es la señal que marca el destino de su escritura, nacida, alimentada, inspirada por el aliento de las grandes voces de la Grecia antigua, por la escucha de las voces de sus musas y de lo que bajo ellas subyace; esto inspirará y guiará siempre a la palabra del yo. En este poema son voces en lucha contra la de los muertos, los ancestros, la familia, de aquellos de los que el yo se quiere desgajar y elevar por encima; una lucha y confrontación necesarias para que pueda emerger la propia y precisa palabra, cargada de sentido, nacida de la escucha de las voces elegidas y amadas de los muertos" (Scrimieri Martín 244, 245). Mavridis confirma este "destino de su escritura ...

inspirada por el aliento de las grandes voces de la Grecia antigua” cuando afirma: “podríamos constatar que los valores helenos se hallan en la dramaturgia de León Febres-Cordero, cuando en buena parte están ausentes de la cultura griega actual” (“El orfismo” 223).

#### OBRAS CITADAS

- BERNABÉ, ALBERTO. “*Fedón*, 69c: ¿por qué los βάκχοι son los verdaderos filósofos?” *Archai* 16 (2016): 77-93.
- . “Imagen órfica del más allá.” Bernabé y Casadesús 1: 623-56.
- . “Las laminillas órficas del oro.” Bernabé y Casadesús 1: 495-535.
- . *Poetae Epici Graeci Testimonia et Fragmenta*, II, *Orphicorum et Orphicis, similibus testimonia et fragmenta*. Munich: K. G. Saur Verlag, 2005.
- BERNABÉ, ALBERTO, AND ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL. *Instructions for the Netherworld: The Orphic Gold Tablets*. Leiden: Brill, 2008.
- BERNABÉ, ALBERTO, Y F. CASADESÚS, EDS. *Orfeo y la tradición órfica*. 2 vols. Madrid: Akal, 2008.
- BERNABÉ, ALBERTO, F. CASADESÚS, Y M.A. SANTAMARÍA, EDS. *Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- BIANCHI, U. “L’Orphisme a existé.” *Mélanges d’histoire de religions offerts à Henri-Charles Puech*. Ed. Collège de France, Section des Sciences Religieuses de l’École Pratique des Hautes Études. París: Presses U de France, 1974. 187-95.
- BRICOUT, BERNADETTE. *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BURKERT, WALTER. “How to Learn about Souls: The Derveni Papyrus and Democritus.” *Poetry as Initiation*. Eds. Joanna Papadopoulou y Leonard Muellner. Washington: The Center for Hellenic Studies Symposium on the Derveni Papyrus, 2014. 109-12.
- CASADESÚS, FRANCESC. “El Papiro de Derveni.” Bernabé y Casadesús 1: 459-94.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. 6ª ed. Barcelona: Labor, 1985.
- DARÍO, RUBÉN. *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Intr. Enrique Anderson Imbert. México: Fondo de Cultura Económica, col. Biblioteca Americana, 1952.
- DIMEO ÁLVAREZ, CARLOS. “*Mythologiai-Mythologemata*: Irreductibilidad del mito en la dramaturgia latinoamericana (Estudio del teatro de León Febres-Cordero).” *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-Latino e sua recepção*. Eds. Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho y José Luís Brandão. Vol. 2. Coimbra: U de Coimbra, 2018. 305-25.

- FEBRES-CORDERO, LEÓN. "La *apaté* de Antonio López Eire." *Liber Amicorum. En Memoria de Antonio López Eire*. Ed. Agustín Ríos González. Salamanca: Editorial Luso-española de Ediciones, 2009. 99-102.
- . *Awakenings*. Santiago de Compostela: Editio Princeps, 2020.
- . *Dos comedias: La toma de la pastilla y Antígona en Vuelvevuela*. Madrid: Verbum, 2016.
- . *En torno a la tragedia y otros ensayos*. Madrid: Verbum, 2010.
- . *Les féroces*. Santiago de Compostela: Editio Princeps, 2016.
- . *Juniano*. Madrid: Fundación Citap, 2020.
- . "Mito, Genealogía y Tragedia: reflexiones en torno a una encina de Salamanca a propósito del *περι ὄρνυ η περι πετρυν* de Hesíodo (*Teogonía*, 35)." *En torno a la tragedia y otros ensayos*. Madrid: Verbum, 2010. 44-50.
- . "Ocurrencias sobre cuerpos y almas". *Mente, cuerpo, cultura y educación I*. Ed. Alberto Soto Sánchez, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Juan R. Coca. Valladolid: U Castellae, 2020. 7-11.
- . *Papeles de París*. Figueiras (Santiago de Compostela): Agathos, 2018.
- . "Paraguachoa." *La nueva literatura hispánica*. 24 (2020): 229-38.
- . *Prometeo cautivo*. Madrid: Fundación Citap, 2018.
- . *Rastrojos*. Valladolid: Universitas Castellae, Colecc. "Poesía" 1, 2020.
- . *Siete seminarios*. Madrid: Verbum, 2011.
- . *Teatro*. Madrid: Verbum, 2010.
- . "Tenorio, el alma de Zorrilla: apuntes vagantes para una reflexión póstuma." *Zorrilla y la cultura hispánica*. Ed. Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ramón González y Beatriz Valverde Olmedo. Madrid: Wisteria, 2018. 31-36.
- . *Textos sedientos y otros relatos*. Madrid: Verbum, 2012.
- FINOL, JOSÉ ENRIQUE, Y DAVID ENRIQUE FINOL. "De la mitología a la neo-mitología: El Minotauro y sus laberintos en tres textos." *Revista de Literatura Hispanoamericana* 67 (2013): 11-31.
- HERNÁNDEZ BOSSIO, ALBA ROSA. *José Antonio Ramos Sucre*. Caracas: Editora El Nacional, Biblioteca Biográfica Venezolana, 2007.
- HESÍODO. *Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*. Ed. Paul Mazon. 5ª ed. París: Les Belles Lettres, 1960.
- . *Poemas hesiódicos*. Ed. Mª Antonia Corbera Lloveras. Madrid: Akal, 1990.
- JANKO, RICHARD. "The Derveni Papyrus: An Interim Text." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 141 (2002): 1-62.
- JOURDAN, FABIENNE. *Le papyrus de Derveni*. París: Les Belles Lettres, 2003.
- JRADE, CATHY LOGIN. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*. Austin: University of Texas-Austin, 1983.
- KOUREMENOS, THEOKRITOS, GEORGE M. PARÁSSOGLU Y KYRIAKOS TSANTSANOGLU. *The Derveni Papyrus*. Florencia: Leo. S. Olschki Editore, 2006.

- LAKS, ANDRÉ, AND GLENN W. MOST. *Studies on the "Derveni Papyrus."* Oxford: Clarendon Press, 1997.
- LINFORTH, I.M. *The Arts of Orpheus.* Berkeley: U of California P, 1941.
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO, Y MARÍA DEL HENAR VELASCO LÓPEZ. *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres.* Madrid: Arcolibros, 2012.
- MARKANTONATOS, ANDREAS. "Introduction." *Orphism and Greek Tragedy.* Ed. Jacqueline Assaël and Andreas Markantonatos. *Trend in Classics* 8.2 (2016): 139-43.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, RAQUEL. "Literatura mágica y pseudocientífica atribuida a Orfeo." *Orfeo y la tradición órfica.* Ed. F. Casadesús. Madrid: Akal, 2008. 437-58.
- MARTÍNEZ MILLÁN, HERNÁN. "Penteo o la arrogancia del sujeto contemporáneo." *Hecho teatral* 12 (2012): 441-83.
- MAVRIDIS, SPYRIDON. "Atavismos escénicos y construcciones laberínticas en el teatro hispanoamericano contemporáneo. La reactivación del mito del minotauro en los textos de Emilio Carballido, León Febres-Cordero y Carlos Rehermann." *Acta Hispanica Supplementum* II (2020): 527-36.
- . "El orfismo en la dramaturgia de León Febres-Cordero." Eds. Efthimia Pandis Pavlakis, et al. *Estudios y homenajes hispanoamericanos V.* Madrid: Ediciones del Orto, 2017. 223-33.
- MOLINA MORENO, FRANCISCO. "Ideas órficas del alma." *Orfeo y la tradición órfica.* Ed. Bernabé y F. Casadesús. Vol. 1. Madrid: Akal, 2008. 609-21.
- SCRIMIERI MARTÍN, ROSARIO. "Los tres tempos de Paraguachoa." *La nueva literatura hispánica* 24 (2020): 239-48.
- VERDENIUS, W.AJ. "Notes on the Proem of Hesiod's *Theogony*." *Mnemosyne* IV-25 (1972): 225-60.
- VIRGILIO. *Eneida.* Trad. Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza, 2012.
- WEST, M.L. *Hesiod Theogony.* Oxford: Clarendon Press, 1966.
- . *The Orphic Poems.* Oxford: Clarendon Press, 1983.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ULRICH VON. *Der Glaube der Hellenen.* Berlín: Weidmannsche Buchhandlung, 1931-32.
- . *Homerische Untersuchungen.* Berlín: Weidmannsche Buchhandlung, 1884.