

Traducciones

Phaedra de Swinburne

por Elena Rossi

traducido por

9bWfbUVCEb`Gz bW Yn`5fYbUg

LECTURA DE LA FEDRA DE SWINBURNE

Elena Rossi

Fedra de Swinburne, escrita en 1864 y publicada en la primera edición de *Poemas y baladas* (1866), es un texto marginal en la larga cadena de obras maestras sobre el mito de Fedra: el material temático y lingüístico proviene del Hipólito de Eurípides, del Fedra de Séneca, del cuarto de Heroidas de Ovidio y del Fedra de Racine, en una densa e intrincada red de alusiones y créditos cuya identificación permite evaluar el alcance de la intervención interpretativa de Swinburne.

El poema consta de 184 versos, en forma de diálogo entre Fedra, Hipólito y el coro: Fedra enuncia 8 intervenciones, para un total de 160 versos y medio, Hipólito tiene 5 compases, en total 12 versos, y el coro 6 intervenciones, en 11 versos y medio. El desequilibrio en el número de versos es un indicio del papel principal de Fedra y el papel secundario de Hipólito, y por tanto del dominio de uno y la derrota dialéctica del otro, que huye aterrorizado antes del final del poema. El coro, portador de valores tradicionales y vacilaciones inhibitorias, en parte sigue su propia función, en parte asume la de nodriza de modelos, pero ambos se reducen a la formulación de la oración.

El poema se puede dividir en cuatro apartados dialógicos seguidos de una parte final monológica, construida sobre paralelos y referencias lejanas que conectan entre sí, con una tendencia iterativa y circular. La brevedad de la composición requiere concentración y concisión, la eliminación de la narración y el trasfondo que se supone son conocidos por el lector, hasta el riesgo de la ambigüedad semántica y la opacificación típica de la lírica de Swinburne.

Swinburne reutiliza el mito de Fedra, el antonómico del amor ilícito e inefable, para desafiar la ideología del puritanismo victoriano y rechazar sus mistificaciones moralistas. En su Fedra no hay censuras ni reticencias del deseo erótico: como todas las figuras femeninas swinburnianas, Fedra se transforma en una mujer fatal, en contraste con los cánones morales, paradigma de un erotismo agresivo y obsesivo¹. Y el centro temático, reiterado a lo largo del texto, se convierte en un concepto único, que constituye el eje de gran parte de la lírica de Swinburne: el eros como energía destructiva, equivalente a la muerte².

1. La reescritura swinburniana comparte con los textos que siguen a Hipólito de Eurípides una diferencia fundamental con el original: mientras que en Eurípides Fedra confiesa su pasión adúltera e incestuosa sólo a la nodriza,

¹ En el mismo período, Swinburne también aborda el tema del incesto en la novela *Lesbia Brandon* (compuesta en 1864 y publicada póstumamente).

² Véase B. Charlesworth, *Pasajes oscuros: la conciencia decadente en la literatura victoriana*, Madison 1965; B. Rizzardi Perutelli, *El eros imposible entre Eurípides y D'Annunzio*, en *Fantasías prerrafaelitas. La mujer imaginaria en Poemas y baladas de Algernon Charles Swinburne*, Roma 1995, págs. 195-233.

en los modernos está la revelación de Fedra a Hipólito (la última parte del primer episodio en Séneca, la carta de Ovidio completa, la quinta escena del segundo acto en Racine)³.

Swinburne eligió representar el momento final de la escena confesional: la Fedra comienza no con el descubrimiento de la pasión, sino con la reacción de rechazo de Hipólito:

No pongas tu mano sobre mí; déjame ir

Quita tus ojos que avergüenzan a los dioses;

¿Quieres convertir mi aborrecimiento en tu muerte? (vv. 1-3)

La revelación ya se ha producido, y el hijastro empuja a la madrastra lejos de él, que justo antes se ha declarado y le suplica. Una de esas respuestas está en Eurípides y Séneca: en la primera, Hipólito reacciona a la comunicación que tuvo lugar fuera del escenario por parte de la nodriza denunciando el riesgo de contaminación física, cuando la mujer se arroja a sus pies (“No acerques la mano ni toques mi manto”, *Hipólito* 606) y, un poco más adelante, auditivo, por lo que se vio obligado a escuchar (“me purificaré con aguas corrientes lavando mis oídos”, *Hipólito* 653-4), en el segundo, Hipólito rechaza el contacto físico con Fedra (“Lejos de mi casto cuerpo / tacto”, *Fedra* 704-5).

Swinburne, por tanto, retoma el motivo del distanciamiento y sustituye la contaminación auditiva por la visual: los ojos de Fedra son tan desvergonzados que hacen sonrojar a los dioses (“Quita tus ojos que avergüenzan a los dioses”, v. 2). Detrás de las palabras de Hipólito podemos sentir el vuelco del cliché de la vista que genera el enamoramiento –presente en Ovidio, donde con su mirada Fedra investiga analíticamente el cuerpo del joven⁴ -, o rubor y palidez al mismo tiempo - en la historia de Fedra a la nodriza en Racine⁵ -. Pero la formulación swinburniana recuerda sobre todo las palabras con las que Hipólito reacciona a la revelación de su madrastra en Racine (“Mi vergüenza ya no puede soportar tu vista”, *Fedra* 669): la atribución de la vergüenza a los dioses en lugar de a Hipólito amplía el juicio de la reprobación de una manera hiperbólica.

El último verso es una vaga amenaza de muerte, que resume las palabras similares pronunciadas en Séneca, donde el hijastro saca su espada y agarra a Fedra por el cabello, ofreciendo su sangre a la diosa Diana (*Fedra* 706-9): si en Séneca el comportamiento brutal se asocia a la nobleza e irreprochabilidad del personaje, en Swinburne la primera línea de Hipólito ya muestra mayor pasividad y fragilidad en comparación con Fedra⁶.

³ De hecho, la tragedia anterior dedicada por Eurípides al mito de Fedra, titulada *Hipólito velado*, probablemente contenía la escena de la confesión a Hipólito. Véase G. Paduano, *Hipólito: la revelación de eros*, “MD” 13 (1984), págs. 45-66.

⁴ Caballo salvaje, luchando con el cuello,/ con un poco de asombro de que sus pies se muevan hacia adentro;/ es decir, las cadenas que el eje de la fuerza de su brazo lentamente,/ las bocas de un brazo lo abrazan, y ella, fiera;/ La córnea es, si sostienes mis lanzas de caza con hierro ancho/ Finalmente, nuestro placer se enciende, hagas lo que hagas, *Heroidas* 479-84.

⁵ “Lo vi, me sonrojé, palidecí al verlo”, Racine, *Fedra* v. 273.

⁶ Swinburne no es ajena a inversiones similares en la relación entre los sexos: en el poema inacabado *Reina Yseult* (1857) *Tristram* y en el *Tannhäuser* siniestro toman un papel pasivo (J.O. Fuller, Swinburne. Una biografía crítica, Londres, Chatto y Windus 1968, p. 39; I. Fletcher, Swinburne, Serie bibliográfica de suplementos de *British Book News* sobre los escritos y su trabajo, Londres 1959, p. 25).

El corte particular de la historia adoptada en el poema, que comienza con el rechazo de Hipólito, hace que Fedra se encuentre pidiendo ya no amor, sino muerte. La voluntad de anulación proviene de los antecedentes clásicos, donde Fedra elige morir para demostrar su inocencia y virtud antes de que su pasión sea revelada a Hipólito (*Hipólito* 393-402; *Fedra* 250-66). En Séneca, incluso después de la confesión y después de la amenaza de Hipólito con una espada, Fedra expresa la voluntad de morir para mantener a salvo la modestia: Ojalá sea más / salva sus partes íntimas y muere por tus manos (*Fedra* 711-12). Así, en Swinburne, la primera línea de Fedra es la petición de muerte, pero se excluye cualquier autoconciencia virtuosa: "No, nunca soltaré el agarre ni respiraré / hasta que me hayas matado" (vv. 4-5).

El v. 4 es una primera referencia a un campo semántico central de la poesía, el de la caza, ocupación principal y predilecta de Hipólito. En el diálogo de Fedra con la enfermera en Eurípides y en su monólogo en Ovidio, el tema de la caza aparece como un deseo de compartir la actividad de Hipólito. ("Iré a los bosques y a los pinares donde los perros siguen, acosándolos, a los ciervos moteados. ¡Por los dioses!, quiero azuzar a los perros y blandir junto a mi rubia cabellera la lanza tesalia, sosteniendo en la mano el afilado dardo", *Hipólito* 215-22; te sigo. / Planeo meterte como un ciervo en la red / animado por la velocidad de los perros de las crestas, *Heroidas* 4, 41-42); en la fantasía cazadora de Fedra en Séneca, Hipólito se convierte en presa (Estas colinas nevadas, crestas, / las rocas andrajosas de talón a pie/ a través de los bosques profundos; por montes complacientes, *Fedra* 233-5). En Swinburne es la distorsión senecana la que toma el control: la cazadora es Fedra, e Hipólito se convierte por un momento en la presa cazada y perseguida, antes de volver a convertirse en el cazador que mata.

En busca de un contacto, Fedra vuelve a conectar con las palabras usadas por Hipólito que involucraba a los dioses, y en los vv. 5-8⁷, tres veces compara a Hipólito con una deidad. La idealización tópica de la belleza humana comparada con la divina⁸ se inclina a identificar a Hipólito con el agente de destrucción:

[...] divino para grandes cejas

Tú eres, y eres casado como los dioses, con cabello claro;

Saca ahora tu espada y golpéame como eres dios (vv. 5-7)

Ya aquí Fedra se expresa en imperativo ("Saca ahora tu espada y golpéame", v. 7), como insistirá insistentemente en la siguiente intervención. Por tanto, es Fedra quien incita a Hipólito a sacar la espada con la que el hijastro amenaza a su madrastra en Séneca ("Espadas desenvainadas, requiere los servicios de penas", *Fedra* 706)⁹.

⁷ Que contienen 4 veces la palabra "dios": "semejante a un dios", v. 5; "dioses", v. 6; "dios", v. 7; "dioses", v. 8.

⁸ También en la carta de Ovidio Fedra afirma que prefiere Hipólito a Júpiter: Hipólito ante Júpiter, *Heroidas* 4 36.. En Racine la comparación con la divinidad ya está presente en la confesión a Enone: ("Yo adoré a Hipólito, [...] / [...] / Le ofrecí todo a este Dios, a quien no me atrevía a nombrar", *Fedra* 286-8) y vuelve al escenario de la revelación directa ("Más fiel, más orgulloso, y hasta un poco feroz, / Encantador, joven, arrastrando todos los corazones detrás de ti, / Como retratamos a nuestros Dioses, o como yo te veo", *Fedra* 638-40).

⁹ Incluso en Racine Fedra toma posesión de la espada de Hipólito: "En ausencia de tu brazo, préstame tu espada. / Mujer", *Fedra* 710-11.

Para lograr la muerte, Fedra utiliza un razonamiento lógico subrayado por conjunciones causales. ("Como tú eres dios", v. 7) y concluye con una última solicitud, siempre de forma deductiva: "Porque en verdad estoy herida por otros dioses, / ¿por qué no por ti?" (vv. 8-9).

En su primer discurso, las mujeres del coro invitan a la reina a la moderación verbal ("Ten cuidado con las palabras", v. 10) y para evitar discursos impíos ("Malas palabras", v. 11): lo poco que sobrevive de la dimensión moralizante se atribuye al coro, el único que se preocupa por la transgresión de Fedra.

El velo y la venda de los ojos evocados por el coro como atributos reales ("El velo que cubre tu cabeza", v. 12; "la ceñida de tu frente", v. 13) son un recuerdo de los modelos, donde Fedra los rechaza como impedimentos restrictivos¹⁰. El hecho de que en Swinburne estén recordado sólo por la voz coral es una prueba más de la irrelevancia de las fuerzas represivas y censoras.

En las primeras cuatro líneas del siguiente compás, Fedra se dirige al coro para explicar racionalmente que Hipólito (todavía identificado con la divinidad: "este dios", v. 13) tiene una buena razón ("causa", v. 14) para golpearla y que se entregará espontáneamente a la muerte (14-16): Fedra se expone al golpe mortal "descubriendo pecho y garganta" (v. 14), más sensual que el personaje de Racine que ofrece su corazón ("Aquí está mi corazón", *Fedra* 704), asumiendo que si Hipólito la mata, ella morirá "con boca silenciosa / y con gran corazón" (vv. 14-5). Se puede ver una referencia a Eurípides, donde Fedra, después de la revelación a la nodriza, vuelve sobre los pasos por los que trató de resistir el amor (*Hipólito* 393-402): el silencio y la grandeza de alma son en ambos casos lo que Fedra ha anulado, dado que la comunicación ya se ha producido y que la palabra anula irreversiblemente a ambos¹¹, pero mientras en Eurípides la elección de la muerte es síntoma de derrota, en Swinburne Fedra lo reivindica agresivamente. Y de hecho se vuelve hacia Hipólito y repite su deseo: "Ven, toma tu espada y mata" (v.16). En esta segunda intervención, el uso hiperbólico del imperativo (15 veces de cada 28 versos) reitera la voluntad de cancelar, un deseo temático del que todos los imperativos son variaciones¹².

La ardiente necesidad de la pasión se expresa a través de metáforas que se juntan en torno al campo semántico del hambre y la sed. ("No me dejes morir de hambre entre el deseo y la muerte", v. 17; "alegres labios húmedos", v. 18; "La mano hueca de la muerte tiene agua de dulce trago / Para mojar y apagar las bocas secas", vv. 20-1) También en este caso la referencia parece ser una de las fantasías con las que la Fedra eurípidea aspira a los espacios de Hipólito ("¿Cómo quisiera de una fresca fuente tomar un trago de agua pura!", *Hipólito* vv. 209-210), que precede a la voluntad de cazar, ("Iré a los bosques y a los pinares donde los perros siguen, acosándolos, a los ciervos moteados", *Hipólito*

¹⁰ En la parodia de Hipólito, el coro describe a Fedra con la cabeza cubierta ("Dentro de casa está afligida, en su lecho doliente, y su rubia cabeza cubre un fino velo", *Hipólito* 131-2); al entrar en escena, Fedra expresa el deseo de deshacerse del vendaje que aprieta su cabello ("Pesado es el adorno en mi cabeza: quítamelo, deja caer sobre mis hombros los cabellos", *Hipólito* 201-2); en Séneca, Fedra quiere quitarse la túnica real y vestirse simplemente para parecerse a la madre amazona de Hipólito (Fedra 387-403); en Racine, Fedra está impaciente con velos y túnicas ("¿Cómo me pesan estos vanos adornos, cómo me pesan estos velos! / ¡Qué mano penosa, formando todos estos nudos, / Cuidó de mi frente para recoger mi cabello?", Fedra 158-60).

¹¹ F. Orlando, *Lectura freudiana de Fedra*, Turín 1971, págs. 79ss. y G. Paduano, op. cit., pág. 49.

¹² "Ven, toma tu espada y mata", v. 16; "No me dejes morir de hambre", v. 17, "Pero envíame por mi camino", v. 18; "Pero apresúrate conmigo", verso 24; "Pon aquí tu espada entre el cinto y el pecho", v. 25; "Te mando [...] / Y te ordeno que me mates", vv. 30-1; "Ataca", v. 31, v. 32, v. 33; "Apuñalar hasta los bordes", v. 34; "Mira, no escatimes", verso 36; "Asegura tu espada dentro de tu mano y hiere", v. 38.

vv. 215-18)¹³. La relación entre los dos pasos es evidente en la sucesión de las mismas imágenes, la de la sed y la de la caza. Pero en Swinburne el símil con el ciervo herido bebiendo agua en busca de alivio (“Como un ciervo / El rojo manchado de las espinas vuelve profundo y pierde el dolor”, vv. 1-2) evoca inevitablemente la imagen de la sangre y la sed se convierte en sed de sangre (“Sí, si mi propia sangre corre por mi boca, / bebería eso”, vv. 23-4). La comparación con el animal, mediada por el modelo, establece una estrecha relación con el tema principal del poema: Fedra aspira a ser presa de Hipólito, con una nota de violencia autodestructiva, pero de presa se convierte en depredador, con un deseo tan fuerte de igualar la codicia de algún tipo de vampiro.

En la siguiente parte, Fedra ofrece a Hipólito una serie de razones para matarla. La primera es la identificación con el veneno, ya que su pasión contamina todo lo que la rodea: “Porque haré crecer un veneno si vivo” (v. 26)¹⁴. A la imagen del veneno le sigue un cortocircuito que resalta la afinidad entre el suicidio por envenenamiento, la muerte elegida por Fedra en Racine¹⁵ y los efectos del enamoramiento (según los síntomas de la pasión codificados por Safo)¹⁶: “¿No son mis mejillas como hierba, mi cuerpo pálido / y mi aliento como el de un moribundo envenenado?” (vv. 27-8).

Fedra reitera su petición de nuevo equiparando a Hipólito con un dios:

Oh, cualquiera de los nombres divinos que seas
Por tu nombre principal te encomiendo, mil Dios,
Y te pido que me mates (vv.29-31)

El nombre se deja deliberadamente en ambigüedad, ya que la invocación “mil dios” (v. 30) es un indicador suficiente de destructividad.

Fedra insiste en repetir su deseo, con una secuencia de paralelismos:

[...] Ataca, hasta el oro,
Hasta la empuñadura de la empuñadura; ataca aquí;
Porque soy cretense de nacimiento; ataca ahora;
Porque yo soy la esposa de Teseo; apuñala hasta las llantas,

¹³ También en Séneca y Ovidio encontramos la manifestación del deseo de cazar: Mi alegría es lograr el juego de velocidad / y con mano suave y mano de lanzamiento, Séneca, Fedra 110-111; Estas colinas nevadas, crestas / rocas desgarradas de talón a pie / a través de bosques profundos, montañas plácidas, Séneca, Fedra 233-235; La madera que como ciervos en la red / alentado por la velocidad de los perros crestas, Ovidio, Heroidas 4, 41-2.

¹⁴ La coincidencia entre pasión y veneno es de actualidad (“Ni ese amor loco que perturba mi razón / Mi indulgencia cobarde alimentó el veneno”, Racine, Fedra 675-6) y frecuente dentro de la lírica swinburniana (“El Triunfo del Tiempo”: “con olor huraño de dolor venenoso”, v. 24; “o espuma venenosa en la tierna lengua”, v. 111).

¹⁵ Donde el confidente Panope describe la palidez de la reina después de tomar el veneno: “La palidez de la muerte ya está en su tez”, Racine, Fedra 1464.

¹⁶ Fr. 31 LP.

Nací hija de Pasifae. (vs. 31-35)

Mediante la repetición de "ataca", que dilata e intensifica la iteración presente en Racine ("Aquí es donde debe golpear tu mano", *Fedra*, 704; "Golpear", v. 707), Fedra da otras razones del pasado. Trata de definirse a sí misma al repetir la conjunción causal "Por" y la frase "Estoy" en posición anafórica (v.33, v.34), condensan sintéticamente el material mítico: Fedra debe ser asesinada porque viene de Creta, un lugar de pasiones locas, porque es la esposa de Teseo, un matrimonio que hace su deseo adúltero e incestuoso, y finalmente por hija de Pasifae, culpable del amor bestial por el toro.

Nuevamente Fedra sugiere a Hipólito que no la perdone por otras dos razones (siempre con una anáfora introductoria: "No para", v. 36 e "Ni para", v. 37): porque pertenece a un linaje noble ("No escatimes por la grandeza de mi sangre", v. 36) y porque tiene un nombre brillante ("Ni por las letras resplandecientes de mi nombre", v. 37)¹⁷.

La próxima orden para darle la muerte ("Asegura tu espada dentro de tu mano y hierre", v. 38) le siguen dos últimas justificaciones que anulan las anteriores: "Porque la escritura luminosa de mi nombre es negra, / y estoy harta de odiar el dulce sol" (vv. 39-40). Las letras luminosas del nombre se dan vuelta y se vuelven antitéticamente negras; el amor por el sol, símbolo del día y de la vida, se convierte en odio. Las razones de la ascendencia clásica: el oxímoron "Brillante / negra"¹⁸, y odio hacia la luz¹⁹ - señalan una clara divergencia con respecto a los antecedentes, donde la fama y la nobleza del linaje son fuerzas que se oponen a la pasión y obstaculizan la voluntad de Fedra: el personaje swinburniano reivindica con orgullo la negación del nombre y del linaje.

2. La segunda intervención de Hipólito reproduce la primera casi literalmente, dando lugar a un nuevo comienzo. En lugar de volverse hacia Fedra, esta vez el hijastro le pide al coro que la aleje y aún insinúa una vaga amenaza de usar la fuerza física:

No dejes que esta mujer gime y se aferre a mí,

Eso no forma parte de la ira de los dioses con ella;

Suelta sus manos de mí para que no se lastime. (vs. 41-43)

Si en el primer verso Hipólito decía que los ojos de Fedra avergüenzan a los dioses (v. 2), ahora culpa aún más a su madrastra, acusándola de haber despertado la ira de la divinidad. Mientras que en Séneca el hijastro asume por un momento culparse a uno mismo ("Soy malo, merezco morir / acepté a la madrastra, *Fedra* 683-4), aquí le preocupa

¹⁷ Fedra desciende del linaje del Sol y su nombre está conectado etimológicamente a la luz.

¹⁸ Cfr. "Quería cuidar mi gloria mientras me moría / Y robar una llama tan negra a la luz", *Fedra* 309-10. Racine parece haber tomado la imagen del "Llama tan negra" de Guérin de la Pinelière, *Hippolyte* (1634). Cfr. C. Francis, *Las metamorfosis de Fedra en la literatura francesa*, Ottawa 1967, págs. 49-50.

¹⁹ En Eurípides reflejado en las palabras de la nodriza sobre la inconstancia de Fedra: "Aquí tienes la luz, aquí el éter espléndido. Fuera ya de casa está tu lecho doliente. Sobre tus cejas va creciendo una lúgubre nube", *Hipólito* 178-81.

reclamar su propia extrañeza. La repetitividad de la intervención enfatiza la limitación de su campo expresivo y su debilidad argumentativa.

Con la expresión “esta mujer” (v. 41) el joven hace alarde de desprecio por Fedra. Así también el coro, que antes se dirigía a ella como “reina” (v.10), ahora lo degrada a simple “Señora” (v. 44) y de nuevo se opone a sus palabras ("discurso", 44) la realeza (“Majestad”, v. 44)²⁰. Si la nodriza de Eurípides reaccionó con participación emocional a las fantasías delirantes de la amante (“¡Oh, hija! ¿Qué clamor? No profieras ante la muchedumbre tal discurso lleno de furor, *Hipólito* 212-4; “¿Por qué te angustias, hija, así?”, v. 223; “¿Por qué tales palabras dementes pronuncias?”, v. 232), aquí el coro se limita a afirmar de manera gnómica que el discurso de Fedra no se adapta a la realeza, con una tendencia a la simplificación moralista de la que se excluye toda empatía.

Las siguientes frases del coro e Hipólito introducen el tema de la segunda sección del poema: "CORO. La pura vergüenza es un consejo con los dioses. / HIPÓLITO. El hombre es una bestia cuando la vergüenza se aparta de él" (vv. 45-6). Fedra responde a ambos mostrando un absoluto desprecio por las exigencias de la modestia, porque no pertenece ni a la raza humana mencionada por Hipólito, ni a la divina mencionada por el coro:

Hombre, ¿qué tengo yo que ver con la vergüenza o contigo?

No soy consejero de los dioses.

Soy su pariente, tengo sangre extraña en mí,

No soy su semejanza ni la tuya (vv.47-50)

Fedra de Swinburne sigue siendo el polo opuesto del personaje eurípideano, por lo cual el pudor (αἰδώς) representa una tremenda fuerza represiva (“Pudor me causan las palabras que he dicho [...] y con vergüenza se retira mi mirada”, vv. 244-6) y se acerca al senecano que, ante la revelación directa, se libera del "pudor" que considera tardío (Demasiado tarde para la modestia, *Fedra* 595), y al de Ovidio, que, una vez tomada la decisión de escribir la carta, la deja a un lado pragmáticamente (Aunque lo que sigue será † †, Amor se une; / Qué pudor quisiera escribir ordenado, *Heroidas* 4, 9-10 decencia, vergüenza sus estandartes en el campo, v. 155).

La interferencia de la sangre humana y divina se presenta, siempre de acuerdo con un hilo lógico, como el motivo de la locura ("Mis venas están mezcladas y por eso estoy loca", v. 51) y autolesión: si Fedra primero quisiera beber su propia sangre (vv.23-24), ahora se vuelve a su propia carne (“Sí, pues, irrita y revuélvete sobre mi propia carne / Mitad de mujer hecha con mitad de dios”, vv. 52-53).

Como en la intervención anterior, Fedra esbozó su propia historia en unos trazos (vv.33-35), por lo que ahora le recuerda a Hipólito sus orígenes, para lo cual Swinburne reelabora datos provenientes de la tradición, pero en el que se apoderan de las metáforas del amor y la muerte. El nacimiento de Hipólito se describe a través de imágenes polares que combinan elementos incompatibles para subrayar dureza y violencia: la madre Hipólita es una guerrera inflexible ("Pero fuiste tallado de un vientre de hierro", v. 54), lo alimentó con frialdad (“y alimentado por nieve fundida por leche materna”, v, 55) lo educó para la guerra (“Una espada fue tu nodriza”, v. 56); la figura de Teseo es reemplazada

²⁰ Como en la primera intervención, la "mala palabra" (v. 11) contrastaba "sabiduría" (v. 12) y "bondad" (v. 13).

por armas (“Que tenía la lanza por padre, y el hacha / por padrino”, vv. 57-8), y el matrimonio entre él e Hipólita se representa como una batalla de guerra, en la que la sangre ocupa el lugar del agua nupcial (“Y sangre húmeda de hombres muertos a espada / Por agua de boda de un pozo noble”, vv. 58-59).

La oposición entre Teseo e Hipólito amplía el antecedente senecano, donde la presencia de los rasgos de ambos frente a Hipólito expresa la dicotomía entre barbarie y civilización (“El padre está en todos ustedes y, sin embargo, mezcla igualmente una parte del honor de cualquier madre: / El borde griego de Scylhicus parece riguroso” *Fedra* 658-60). También en este caso el motivo de la ascendencia clásica es inclinado por Swinburne para transmitir el núcleo central del poema: la espada (a la que se añaden las otras armas, lanza y hacha) se convierte en una metonimia del deseo y al mismo tiempo de violencia y de la muerte meta del deseo. La antropomorfización de la espada alcanza su punto máximo en la identificación de Hipólito con ella: “Incluso ella te llevó pensando en una espada / Y por error fuiste hecho hombre” (vv. 60-1)²¹.

Cuando reanuda su razonamiento, subrayado por la fórmula introductoria habitual que ve la conjunción causal en posición anafórica (“No, porque te amo, tendré tus manos, / No, porque no te soltaré, dulce eres”, vv. 62-3), Fedra vuelve a ser la cazadora que atrapa y coacciona a su presa.

Los términos del parentesco que revelan la sustancia de la relación con Hipólito, que en los modelos Fedra evitó mencionar²², se exhiben en un verso: “Tú eres mi hijo, yo soy la mujer de tu padre” (v. 64). De hecho, el impulso amoroso es tanto más convincente cuanto más se lo prohíbe el matrimonio con Teseo: “Te duelo con sangre nupcial, / El pulso es pesado en todas mis venas matrimoniales” (vv. 65-6).

La agresión se manifiesta de forma cada vez más feroz a través de la metáfora del hambre (“Me alimentaré de ti, / [...] / [...] Me alimentaré”, vv. 67-8), la insistencia en la fenomenología de la pasión (“Me late toda la cara... / Mi cuerpo está vacío de tranquilidad... / Estoy desconsolada, y mis párpados pinchan mis ojos”, vv. 67-70)²³, y el estereotipo del fuego (“Estoy quemada hasta los huesos con amor”, v. 69)²⁴.

La acumulación de imperativos negativos (“No irás, / [...] / No dormirás, ni comerás, ni dirás una palabra”, vv. 69-71) conduce a la repetición del v. 5: “Hasta que me mates” (v. 72). Con una composición circular, al final de la segunda parte, por tanto, volvemos al principio de la primera (vv. 4-5): Fedra, el depredador, aspira a convertirse en presa.

3. La tercera sección del poema comienza con el comentario del coro: “Este es un mal que nace con todos sus dientes / Cuando el amor es echado fuera de la atadura del amor” (vv. 73-4). La imagen del nacimiento del mal recuerda el hallazgo del coro en Eurípides tras la revelación de Fedra a la nodriza (“Estás perdida, has sacado a la luz cosas terribles”, v. 368) de su agresión se refiere a la consternación expresada por la propia Fedra en Racine (“Todo

²¹ Ver la descripción de Atalanta por el coro, “una doncella limpia, / Hierro puro, hecho para una espada”, o por Antea, “Ella la mujer extraña, ella la flor, la espada”, en *Atalanta en Calidón* (1865).

²² Cf. las dos primeras líneas de la carta de Ovidio, en las que Fedra se designa a sí misma y a Hipólito con perifrasis genealógicas en lugar de nombres propios: Por esto, a menos que se lo des, salud / La doncella cretense desea a los hombres de una amazona, *Heroidas* 4, 1-2.

²³ Como ya en la segunda intervención de Fedra (vv. 27-8).

²⁴ Razón tópica en la enunciación del eros: “Seno de vapor insano/ El amor arde”, Séneca, *Fedra* 641-2; quemamos por dentro; / Quemamos la herida invisible; Ovidio, *Heroidas* 4, 19-20.

es Venus con su presa adjunta", Fedra 306); la afirmación de sobrepasar el límite retoma el principio ético de moderación invocado por la nodriza tanto en Eurípides ("Así, menos alabo lo excesivo que el *nada en demasía*", *Hipólito* 264-5) que en Séneca (Es el camino del deseo, ni fue el primero en apartarse soy un honesto,/ El segundo método para conocer la vergüenza del pecado, *Fedra* 140-1).

La frase del coro genera el chiste de Hipólito, quien, en polar oposición, resume su desprecio por el amor, condensando la misoginia del personaje clásico en un verso: "No hay odio que sea tan aborrecible" (v. 75)²⁵.

Con la técnica ya utilizada en la primera y segunda parte, en la que los versos de Hipólito y el coro anticipan los términos clave de la posterior intervención de Fedra, el tema de la tercera sección es, por tanto, el odio. Aquí Fedra aborda directamente la sustancia emocional de Hipólito y responde con una ostentación de masoquismo: "Te ruego que conviertas el odio tuyo en mi camino / no lo aborrezco ni nada tuyo" (vv. 76-7)²⁶.

Luego de la fase más aguda de la agresión, caracterizada por el uso de imperativos, en esta parte, para tratar de suavizar la lucha, Fedra adopta el camino de la oración ("Te ruego", v. 76; "Te ruego", v. 93; "oración", v. 104) y entonación interrogativa ("¿Qué harás? ¿Serás peor que la muerte?", V. 80; "He aquí, ¿tanto deseo?", V. 83).

Dirigiéndose a las mujeres del coro, Fedra las invita a observar la apariencia del joven, en una contemplación que solo puede ser erótica: "He aquí, doncellas, cómo arde en la frente, / Y se desliza por la mano la correa de la espada irritada" (vv. 78-9). Hipólito "arde" de rabia, no de amor como Fedra (v. 69), pero no tiene el valor de sacar su espada.

El procedimiento argumentativo de Fedra continúa, procediendo en sentido contrario: la definición anterior de Hipólito, "Dulce eres tú" (v. 63), ahora está integrado en el oxímoron que define el amor "Sé dulce como el más amargo, / El más abatido de todos los dioses" (vv. 81-2)²⁷, que se identifica explícitamente con Eros, incluso sin mencionarlo, y la convención poética "Dulce [...] más amargo" se amplifica en los términos "piedad" y "misericordia" y en su negación ("Sólo te mando que seas despiadado", v. 84; "No me compadezcas", v. 85; "No fuiste pronto en compadecerse", v. 86).

Con un símil que hace referencia al contexto de la caza, Fedra invita a Hipólito a pensar en ella:

Como algo que les gusta a los perros

En el bosque húmedo entre los caminos ventosos,

Y matame por despojo (vv.87-9)

²⁵ Eurípides, *Hipólito* 664-5; Los detesto a todos, no me atrevo a decir que evito la maldición, Séneca, *Fedra* 566; Solaz de una osa perdida,/ para odiar lo que ya tenemos, todas las mujeres son lícitas, vv. 578-9.

²⁶ En Racine Fedra declara que se merece y acepta el odio de Hipólito. ("Cuando me odies no me quejaré", *Fedra* 596) y confiesa haber despertado su odio, pero no ser capaz de odiarlo ella misma ("Para resistirte mejor, busqué tu odio. / [...] / Me odiaste más, no te quise menos", *Fedra* 686-8).

²⁷ Que tiene como matriz el famoso verso de Safo ("agridulce alimaña imbatible", 130, fr. 2 LP, un oxímoron que Swinburne usa a menudo: cf. *Fedra*, "Oh amargura de las cosas demasiado dulces", 66), y también las palabras de la nodriza en Eurípides ("Delicioso, hija, y con ello amargo", *Hipólito*, v. 348) de los cuales Fedra selecciona solo el componente amargo ("yo solo esto último he experimentado", *Hipólito*, v. 349; "seré vencida por un amor amargo", v. 727)

Con la imagen de perros de caza persiguiendo y matando presas en el bosque, que recuerda a la monodia inicial de Hipólito en Séneca (*Fedra* 1-84), Fedra se convierte de nuevo en presa, pero si se compara primero con un ciervo herido, ahora se identifica con una pantera, un animal agresivo, que intensifica la dimensión antagónica con el cazador²⁸:

[...]Este cuerpo mío

Vale la pena la caída o el cuero de una bestia salvaje,

Y manchada más profunda que el grano de una pantera (vs. 89-91)

Es la castidad misma la que obliga a Hipólito a matar a Fedra; de ahí la polémica acusación “Si fueras verdaderamente puro, estaría muerta” (v. 92).

Fedra también recuerda la devoción de Hipólito a Artemisa, la única divinidad mencionada por su propio nombre en lugar de por perífrasis, e identificada por la guirnalda, refiriéndose a la corona de flores colocada por Hipólito al pie de su estatua en Eurípides (*Hipólito* 58-87), que por tanto es hostil hacia ella: “Te ruego por tu santa corona verde fría / Y por las hojas de espinas de Artemisa” (vv. 93-4). Es el momento más masoquista: Fedra no cesa de evocar figuras estrechamente relacionadas y en solidaridad con Hipólito (primero su madre Hipólita, ahora Artemisa), quien puede motivarlo a infligirle la muerte, pero inmediatamente después se da cuenta del fracaso de su estrategia: “No, pero no querrás” (v. 95).

El siguiente modelo al que se enfrenta Hipólito es la muerte (“La muerte no es como tú, / aunque los hombres lo consideran el peor de todos los dioses”, vv. 95-6), que no se puede doblar (“Porque de todos los dioses la muerte solo ama, no los dones”, v. 97) ni convencer por persuasión (“Y de él sólo de todos los señores del cielo / La persuasión vuelve la dulce boca apartada”, vv. 101-2)²⁹. Pero Hipólito es peor que la muerte (“Pero tú eres peor”, v.103), y Fedra señala con amargura la insuficiencia e ineficacia de su oración:

[...] de ti con aliento desconcertado

Vuelve a mis labios mi oración caída como un golpe,

Y los golpea, mudos. ¿Qué debería decir?

No hay palabra con la que pueda obligarte

Para hacerme bien y matarme. (vs. 103-7)

²⁸ En Fragoletta, la velocidad de la pantera se equipara a la velocidad con la que golpea al amor (“Las alas del amor son más veloces, / Y como los pies de la pantera / Los pies del amor”, vv. 68-70). La imagen de la pantera será retomada por D'Annunzio como el signo poético dominante de su Fedra, una feroz asesina.

²⁹ Es un lugar común que la Muerte no se deja corromper (“La Muerte es el único dios que no se complace en regalos”, Esquilo, Niobe fr. 161); la misma representación ofrece el coro de la Alceste de Eurípides de la necesidad (“Es la única diosa a cuyos altares no puede el mortal acercarse, no admite sacrificios”, vv. 972-4).

Habiendo fracasado en el camino de la persuasión, el último intento de obtener la muerte es recurrir a una amenaza profética del fin de Hipólito:

[...] Pero ten cuidado;

Yo digo, ten cuidado; mira entre tus pies,

No sea que los atrape un lazo, aunque la tierra sea buena (vv.107-9)

La solución propuesta (que, debido a la similitud entre "lazo" y "serpiente", parece ser una variante del motivo tópico de la serpiente escondida en la hierba) no es la que se transmite en el mito, que predice que la muerte de Hipólito es causada por el monstruo marino enviado por Neptuno a petición de Teseo. Sin embargo, lo macabro se configura en palabras de Fedra. Resultado: el final del joven será provocado por la trampa tendida por la madrastra, que no aparece como una opción defensiva como en los modelos, sino como una pulsión agresiva impuesta por la frustración del deseo.

4. En el momento más chantajeante del discurso de Fedra, Hipólito reacciona nuevamente con la negativa, expresada a través de dos frases que enmarcan su discurso: la primera sobre la fuerza de la modestia ("La vergüenza puede hacer más donde el miedo se encuentra más débil", v. 110), y el segundo sobre la integridad moral del alma ("Mejor resbala el pie que se desvía toda el alma", v. 113). El paralelismo con el v. 46 denuncia la adhesión del joven a su propio sistema de valores y la absoluta sordera a los argumentos de Fedra.

Entre las dos frases, una pregunta que parece estar dirigida a él mismo para disipar el miedo ("Lo que por vergüenza no he hecho, / ¿se hará por miedo?", vv. 111-2), y una nueva exhortación a partir ("Toma tu camino", v. 112), que condensa las palabras que el joven dirige a Fedra en Séneca, con la omisión de la negativa a dar su muerte (Retirado, vive, No sé cuál es esa sospecha, v. 713). Esta es la última intervención de Hipólito, una repetición de los conceptos ya expresados anteriormente, que pone de relieve su insuficiencia para la comparación y la falta de comunicación con Fedra.

Sigue un intercambio más cercano, con compases entrelazados, entre Fedra y el coro (9 versos), que marca el paso a la fase profética: el centro temático se convierte en la muerte inminente de Hipólito. La pista se encuentra en las oscuras palabras que Fedra pronuncia en Eurípides antes de ahorcarse dejando la tablilla que contiene la denuncia contra su hijastro: ("Participando conmigo de este mal, aprenderá a ser prudente", *Hipólito* 730-1).

Después de una mención de la habilidad verbal de Hipólito, lo cual es irónico con respecto a la pobre habilidad del habla que demostró ("El hombre es escogido y de boca exquisita", v. 114), nuevamente como en los vv. 107-109 Fedra profetiza la destrucción de su hijastro, de dos formas polares opuestas: a través del frío que congelará su lengua ("Pero al final una maldición la cuajará", v. 115) y a través del fuego que quemará su vista ("Y quemará la vista como con fuego", v. 119).

El coro comenta la fuga del joven (como en Séneca el segundo coro, Fedra 736sg): Aniquilado por la violencia de Fedra, a pesar de haber dicho no sentir miedo, se marcha mirando a su alrededor con sospecha y

cumpliendo su destino justo en el momento que piensa escapar ("Va con el manto recogido hasta el labio, / Sosteniendo el ojo como si tuviera algún mal a la vista", vv. 116-7).

Las mujeres regresan para exhortar a Fedra a que guarde silencio, como ya lo han hecho en los vv. 10-11, enfatizando tardíamente el vínculo entre la palabra y la desgracia ("No pronuncies tal palabra cuando la desgracia sea pariente", v. 120). Pero para Fedra, el sentimiento personal está indisolublemente entrelazado con la predestinación: "De mi corazón y por el permiso del destino hablo" (v. 121). El destino es un principio de valor absoluto con el que Fedra enfatiza su complicidad, por lo que hasta el último comentario coral suena como una advertencia tardía ("No pongas tu corazón en perseguir el destino", v. 122).

5. La intervención final de Fedra, de considerable expansión (62 versos), es una especie de monólogo, en presencia del coro, en el que el personaje reflexiona sobre el pasado y predice alusivamente el futuro sin ni siquiera mencionar a Hipólito, y en el que vuelven los elementos clave del poema. Fedra se dirige a las mujeres del coro, frente a las cuales está sola³⁰, y amplía el apóstrofe para incluir toda la naturaleza que toma como testigo:

Oh mujeres, oh dulce pueblo de esta tierra,
Oh ciudad santa y sus agradables caminos,
Y bosques con pasto y grandes manantiales,
Y colinas con luz y noche entre tus hojas,
Y vientos con sonido y silencio en tus labios
Y tierra y agua y todas las cosas inmortales,
Te llevo como testigo de lo que soy. (vv. 123-9)

Excluyendo la posibilidad de diálogo con la desaparición de Hipólito, con una tendencia circular volvemos a la fase inicial: Fedra se siente poseída por una divinidad ("Hay un dios en mí", v. 130) de procedencia desconocida e inefable ("¿De dónde, quién sabe, o quién tiene corazón para decir?", V. 131). La hipótesis de la posesión divina también se formula en los modelos, en Eurípides ("Deliro, una divinidad me ciega", *Hipólito*, 241) y en Séneca ("una mente poderosa todas las reglas", *Fedra*, 185); donde, sin embargo, no anula el conflicto interno de Fedra ni las continuas oscilaciones de la voluntad entre el deseo y la represión del deseo.

La cuestión de los orígenes permanece abierta, pero la divinidad se caracteriza además por un poder ilimitado³¹:

³⁰ Del mismo modo en Eurípides, después de la revelación a la nodriza, Fedra apostrofa a las mujeres de Trecén (*Hipólito* 373).

³¹ En la tragedia de Eurípides, Afrodita entra en escena para afirmar el poder del amor (Hipólito 1-9), la nodriza y el coro interpretan el eros como una fuerza irresistible y universal, ("Cipris es insufrible en su desmesurado impulso, pero trata con sosiego a quien la acepta", *Hipólito* 443-4; "Entre todos, Cipris, tú sola ostentas el honor de reina", vv. 1280-1). En Séneca y Ovidio es Fedra quien evoca el poder de Eros (Fedra 177-94; *Heroidas* 4, 12. Gobierna y da ley incluso a los dioses).

Un dios más fuerte que el que pueden calmar las bestias muertas,
Ni miel ni derrames de vino sanguinolento,
Ni le agrada quien tenga la frente blanqueada
Ni trigo, ni lana, ni ninguna hoja trenzada (vv. 131-5)

Como la muerte no ama los regalos (v. 97), el dios que posee Fedra no puede ser apaciguado con sacrificios o libaciones: la coincidencia con los vv. 97-102 perpetúa la superposición entre el amor y la muerte.

Fedra vuelve a citar el ejemplo de Pasifae, que adquiere gran importancia³², reconociendo el de su madre en su propia historia emocional y asimilando la furia del amor obsesivo a una enfermedad:

Porque como mi madre soy picada y muerta,
Y alrededor de mis mejillas tengo una enfermedad tan roja
Y en mis labios fuego y espuma como los de ella. (vs. 136-8)

La entidad desconocida que persigue a Fedra se identifica con la divinidad de la ceguera de la razón producida por la pasión ("Esto es lo que comió de Amathus", v. 139)³³, que en lugar del amor engendra la muerte ("Que engendra la muerte y la da por amor", v. 140), que mata la Piedad y huye del pudor (vv. 141-143), fuerza en vano evocada por el coro y por Hipólito y ya negada por Fedra (vv. 45-7; versos 84-6).

La divinidad sigue siendo representada a través de clichés asociados con Eros y Afrodita, que sin embargo no se nombran: el estereotipo de flechas ("Y flechas largas y suaves que vuelan por debajo de ellos / Como de arcos doblados", vv. 145-6), 'imagen del fuego como metáfora de la pasión ("un dios [...] semejante al fuego", v. 130; "y sobre ella / el fuego brilla, y alrededor de ella y debajo de su fuego", vv. 147-8), el poder destructivo ("Ha sembrado dolor y plaga en toda nuestra casa", vv. 149)³⁴, que se refieren al núcleo central del amor como fuente de muerte.

³² En Eurípides, Pasifae se menciona solo una vez dentro del delirio de Fedra. ("¡Ay, madre desgraciada! ¿De qué clase de amor te enamoraste?", *Hipólito* 337). En Séneca Fedra reconoce la pasión de su madre en sí misma y se vuelve hacia ella lamentando su destino más desdichado (vv. 113-119); cuando la nodriza recuerda a Minos, Fedra contrasta el recuerdo de su madre (Nu. Recuerda Padre. Ph. Recuerdo que estuve en., V. 242). En Racine ambos padres están presentes en la conciencia de Fedra (Pasifae representa el deseo desenfrenado y perverso, en oposición a Minos, que representa el rigor de la ley: al comienzo de la tragedia, Fedra es definida por Hipólito "La hija de Minos y Pasifae", Fedra 36; cf. F. Orlando, op. cit., págs. 32-3), pero los amores de Pasifae con el toro están cubiertos por la censura ("¡En qué delirios arrojó el amor a mi madre!", Fedra 250).

³³ La perífrasis *une Ate*, personificación alegórica de la Culpa, que es el error resultante de la ceguera de la pasión, y *Amatunte*, ciudad de la isla de Citera, patria de Afrodita.

³⁴ La razón actual de la destructividad del eros que golpea con sus flechas se encuentra en Eurípides ("Porque ni el dardo supremo del fuego ni el de los astros igualan al de Afrodita que lanza de sus manos Eros, el hijo de Zeus", *Hipólito* 530-2, "y desgracias arroja sobre los mortales cuando cae sobre ellos", vv. 541-2) y en Séneca (No, Phoebus, las armas son la cuerda del arco, / el niño dispara la flecha / vuela del cielo a la tierra, Fedra 192-4, Aquí hay veloz terror en la tierra de todo poder de los impotentes, v. 186).

En la última parte de su discurso, Fedra recupera el pasado familiar ampliando en un espacio narrativo más articulado las razones ya expuestas en los vv. 31-5 a ser asesinado por Hipólito: la memoria se relaciona cada vez más con el tema de la muerte.

En primer lugar se evoca la parte más difícil del mito: la unión de Pasiphae en forma de novilla con el toro, descrita como una serie de anomalías y reversiones (vv.150-8), de las cuales Swinburne anticipa una condensada anticipación ubicada en Séneca (Maldad indescriptible / animales salvajes que se encogen y líder salvaje / amado audaz, *Fedra* 115-7) y en Ovidio (Madre Pasifae, toro engañado, La madre le da oprobio y carga; *Heroidas* 4, 57-58)³⁵.

La secuencia que narra el viaje de Teseo a Creta (vv. 159-72) se abre con una serie de negaciones que muestran que los dioses jugaron un papel decisivo en orientar la historia hacia la infelicidad: “Los dioses superiores dieron al rey Teseo sin amor, / No, sino por amor, pero sin fin amoroso” (vv. 161-2). De la enfática acumulación de frases negativas, que describen lo que no sucedió con una anáfora del "No" y con una insistencia en la iconografía tradicional de los peligros del mar -tema familiar en Swinburne-, surge el deseo inalcanzable de cancelar la llegada de Teseo (vv. 165-170). El cuadro pesimista se amplía: si Hipólito es peor que la muerte (v. 103), por Teseo Fedra dice que "como a la muerte vino con la muerte" (v. 171). Las consecuencias de su llegada se resumen en un solo verso vertiginoso que presenta a Teseo no como el héroe civilizador y victorioso del Minotauro, sino como el autor de la muerte y la violencia: “Y lo mató, lo despojó y lo prendió” (v. 172).

En el punto culminante, Fedra profiere su maldición contra Hipólito con tres últimas razones condensadas: su propia muerte, el matrimonio con Teseo y finalmente sus hijos, cuya existencia evoca no la instancia de maternidad, sino la relación de hostilidad hacia Hipólito (“Por la muerte, por el matrimonio y por tener hijos / pongo mi maldición contra él como una espada”, vv. 175-6). La maldición se lanza "como una espada" (v. 174) - la última aparición del término en el poema - porque la espada es el instrumento que causará la muerte del hijastro.

Otros elementos del trasfondo se recuperan, nuevamente de manera sintética, como utopías no realizadas: Fedra nunca hubiera conocido a Hipólito si Pitteo, abuelo de Teseo, encargado de criar al joven en Trezene, lo hubiera matado, y esto prueba la irrevocabilidad de su destino (“Pero lo crío para mi destino”, v. 178). La última figura del pasado al que Fedra dirige su atención es el medio hermano nacido de la unión de Pasifae con el toro, cuya naturaleza bestial se subraya, en continuidad con la evocación anterior (vv.150-8): la muerte por Los medios del Minotauro es otro potencial incumplido:

Ojalá hubiera sido el primero que se llevó su muerte

De entre cascos mojados y dientes enrojecidos,

¡Cuernos salpicados, bravucones feroces del hermano toro! (vs. 179-81)

Tras las utopías subversivas del pasado, el poema se cierra con una mirada profética al futuro: la muerte de Fedra será “más mortífera” (v. 182), donde lo comparativo exagera la voluntad autodestructiva.

³⁵ Sólo D'Annunzio podrá adentrarse más en la crudeza de la representación erótica (*Fedra*, acto 1).

Lo explícito propone dos modos de muerte diferentes que siguen siendo ambiguos ("Reunirlo entre los pies del amor / O de las rodillas del asesinato alcanzarlo", vv. 183-4), pero la estructura simétrica y especular de los dos versos destaca que es una falsa alternativa, porque "amor" y "asesinato" son equivalentes y comunican la inextinguible tensión del deseo autodestructivo.

6. La Fedra de Swinburne está profundamente afectada por el diálogo intertextual con los modelos, de los que selecciona y aísla muchos elementos para una reinterpretación autónoma del mito. La elección temporal del momento más crucial de la historia emocional de Fedra, el que sigue a su confesión a Hipólito y precede a la catástrofe, hace que el impulso impetuoso y obstinado de Fedra hacia la muerte sea el tema exclusivo del poema.

El diálogo entre Fedra por un lado, Hipólito y el coro por el otro se convierte en una relación de fuerza abrumadora. La figura de Hipólito tiene poco espacio y es frágil y vacía: rechaza el avance de la madrastra y la empuja, pero no la amenaza con la espada; incapaz de dar respuestas, se expresa con intervenciones repetitivas o mediante clichés y evade con terror. La represión se atribuye únicamente al coro: la exhortación a la moderación verbal y al silencio, al pudor, al sentido de limitación representan declaraciones aisladas e ineficaces porque suenan a clichés. El único personaje que realmente destaca es Fedra, y la falta de comunicación enfatiza cada vez más su solipsismo, hasta el clímax del monólogo final que agrava su aislamiento.

El vuelco de los modelos es evidente en la anulación del conflicto interno que aflige a Fedra: en la poesía de Swinburne, Fedra rechaza el valor tradicional de la modestia, la respetabilidad y la imagen social, respecto del cual gana espacio la legitimidad del deseo. La pasión estalla como una fuerza agresiva: los imperativos con los que Fedra se ofrece a la espada de Hipólito acentúan paroxísticamente la relación de dominación y la intención violenta del ímpetu destructivo.

La dimensión argumentativa está entrelazada con la dimensión cautelar: Fedra usa las estructuras de la racionalidad y los vínculos causales para comunicar el deseo más irracional, la voluntad de morir y las repeticiones insistentes y palpitantes para resaltar su dominio omnipresente.

Desde el principio Fedra fue consciente de ser una víctima de los dioses contra los que no puede ni quiere luchar. La divinidad, que opera a lo largo del texto, en singular o plural, que no se nombra sino que se designa por perífrasis, identificada con Hipólito o alteridad divina agresiva, representa el principio de poder responsable del pasado y del futuro.

La huella del pasado sigue siendo esencial para determinar el presente, pero aquí Fedra reivindica en su favor las razones que provienen del supuesto mítico: la referencia a los orígenes cretenses, el parecido con la madre y la evocación del amor monstruoso por el toro, el matrimonio con Teseo son las razones con las que exige la muerte.

Los núcleos semánticos de la ascendencia clásica se transforman en imágenes simbólicas predominantemente carnales: a Swinburne solo le interesa el amor que se realiza cuando se destruye y la naturaleza erótica de la muerte. Tanto en la matriz de la caza -con la dialéctica entre presa y cazador que representa la fluctuación emocional de Fedra en una dinámica sadomasoquista-, como en las metáforas del hambre y la sed, la muerte y el erotismo se entrelazan; así también la espada, término de alta frecuencia en la poesía de Swinburne, se

aleja del modelo senecano pasando del significado concreto a significados figurativos que involucran las dimensiones de la sexualidad y la agresión.

La única opción posible después de la revelación del amor es la muerte como en los modelos, pero la subversión del deseo de ilícito a lícito significa que no es ni un remedio ni una derrota, sino la realización irreductible y totalizadora de ese deseo.

ELENA ROSSI