

Interés literario de las "obras menores"

AYAX de H. Fóscolo.

Hugo Fóscolo, el más grande de los poetas italianos modernos anteriores a Leopardi, es esencialmente el autor de "I Sepolcri", de algunos sonetos, de dos Odas y de "Le Grazie". Lo demás, inclusive ese célebre librito "Le ultime lettere di Jacobo Ortis", que tanto contribuyó en el siglo pasado al pálido romanticismo de las vírgenes enamoradas y al romanticismo ardiente de los conspiradores, es sólo un documento importante para el estudio genético de las obras mayores mencionadas, cañamazo de una biografía poética, coincidente a veces con la biografía psicológica y a veces separada completamente de ella.⁽¹⁾ No faltan naturalmente en estas obras menores, que en Fóscolo son particularmente fragmentarias y atormentadas, las fulguraciones poéticas más o menos frecuentes, más o menos intensas. Pero todas ellas nos conducen en la prosa y en el verso, en las tragedias, en ^{los} trozos autobiográficos, en las traducciones - al carácter fundamental del mayor Fóscolo, que es su liricidad.

El estudio de las obras "menores" - es decir parcial o aun totalmente negativas desde el punto de vista estético - se justifica pues, con la necesidad de reconstruir el proceso creativo de las obras logradas.

Este proceso incluye a menudo muchas tentativas aparentemente estériles, muchas invocaciones perdidas en el silencio, muchos impulsos agotados antes de alcanzar la meta. Aun el escritor más serenamente igual a sí mismo, conoce, antes y después de los momentos de iluminación, las zonas de opacidad cruzadas por luces más o menos vivas, más o menos frecuentes, cuyo estudio es indispensable para reconstruir los tramos de su personalidad literaria y comprender plenamente sus culminaciones expresivas. La poesía no es un organismo que crece, y no se puede estudiar con un criterio evolutivo; pero tampoco es un valor absoluto, aislado en el tiempo y en el espacio, pues cada palabra está cargada de historia, de la que no prescinde el poeta al hacerla suya, al recrearla para un inédito significado. Y es evidente que cuando esa palabra

Miguel Róscalo, el más grande de los poetas italianos modernos anteriores a Leopardi, es esencialmente el autor de "I Sepolcristi" de algunos sonetos, de dos Odas y de "Le Grazie". Lo demás, incluyendo ese célebre librito "Le ultime lettere di Jacobo Ortis", que tanto contribuyó en el siglo pasado al pálido romanticismo de las vírgenes enanosas y al romanticismo existente de los conapacheros, es sólo un documento importante para el estudio genético de las obras mayores mencionadas, cuidadoso de una biografía poética, coincidente a veces con la biografía psicológica y a veces separada completamente de ella. No faltan naturalmente en estas obras menores, que en Róscalo son particularmente persistentemente fragmentarias y estrofas, las influencias poéticas más o menos frecuentes, que hacen intuir. Pero todas ellas nos conducen en la prosa y en el verso, en las tragedias, en las novelas autobiográficas, en las traducciones - el carácter fundamental del mayor Róscalo, que es en la realidad.

El estudio de las obras "menores" - es decir, poéticas o aun totalmente negativas desde el punto de vista estético - es justificado pues, con la necesidad de reconstruir el proceso creativo de las obras mayores. Este proceso incluye a menudo muchas tentativas aparentemente estériles, muchas invocaciones perdidas en el silencio, muchas influencias recibidas antes de alcanzar la meta. Así el escritor más seriamente igual a sí mismo, conoce, antes y después de los momentos de iluminación, las zonas de opacidad cruzadas por líneas más o menos vivas, más o menos frecuentes, cuyo estudio es indispensable para reconstruir los tramos de su personalidad literaria y comprender plenamente sus culminaciones expresivas. La poesía no es un organismo que crece, y no se puede estudiar con un criterio evolutivo; pero tampoco es un valor absoluto, aislado en el tiempo y en el espacio, pues cada palabra está cargada de historia, de la que no prescindiendo el poeta al hacerla suya, al transformarla para un indulto estético. Y es evidente que cuando esas palabras

resuena bajo su pluma con tono menos límpido, más ahogado por las escorias de la retórica o de la rutina expresiva, entramos sí en el terreno de la no-poesía o de la ~~no~~ menos-poesía, pero sin salir del humus interior en el que la gran poesía ahonda sus raíces.*

Para quien conozca las obras mayores de Foscolo, cuya definición ha sido tan estudiada y discutida, las obras consideradas secundarias, como "Le ultime lettere di Jacobo Ortis", las líricas juveniles, las tragedias, los fragmentos aproximadamente autobiográficos presentan un poderoso interés, y no sólo por sus aspectos positivos. El tema de "Le ultime lettere" está provisoriamente (todo es provisorio en este campo) semiagotado por numerosos trabajos recientes. *seguido*

No así el de las tragedias, (Tieste, Ajax, Ricciarda) que los estudiosos de Foscolo han examinado rápidamente, con definiciones sintéticas casi siempre justas pero no suficientemente justificadas.

En realidad el reproche que se les suele hacer a "Le ultime lettere", de reflejar demasiado de cerca motivos autobiográficos, sin la posibilidad (que exige distancia) de sentirlos como estímulos para una creación autónoma, se puede extender a las tragedias. Este reproche implica sin embargo la utilidad ^u estudiar también en ellas - como en el Ortis - estos motivos variadamente autobiográficos, como puente literario entre la vida (pensamientos, pasiones, acción) y la poesía.

También las tragedias - como el Ortis - han sido ejercicio preparatorio (en el Tieste virrió Foscolo su pasión por Alfieri sentido a través de sus inmaturos dieciocho años) y receptáculo a la vez, tanto de las mejores páginas de sus obras abandonadas, como de las migas caídas de sus obras mayores. (Nunca la trillada imagen de "las migas del banquete homérico" ha sido más oportuna que para definir el Ajax, salido entero de la parte homérica de I Sepolcri).

Y, para terminar con este paralelo entre el Ortis y las tragedias, observaremos en uno y otras esa insuficiencia constructiva tan característica de Foscolo, prueba negativa del carácter esencialmente lírico de su genio poético.

De lo que se ha dicho se desprende - creo - claramente la necesidad de vincular el estudio de las tragedias de Fóscolo con el de su biografía: Prueba~~x~~, si las hay, de que las tragedias no son obras estéticamente logradas.

Fóscolo pertenece a la segunda generación de ese conjunto de pensadores y literatos que sacudieron la modorra biseccular de la cultura italiana, siguiendo el impulso paneuropeo del iluminismo y reaccionando a la vez contra él en nombre de la historia y de la poesía, bajo el doble signo, -que sólo con la perspectiva de los ~~ciento ochenta~~ años transcurridos se ve claro- del neoclasicismo y del prerromanticismo.

Fóscolo y Monti ocupen juntos, en una especie de contrapunto, un capítulo de la historia literaria italiana que lleva generalmente en los manuales este título: "Los poetas del período napoleónico". Y vivieron indudablemente los dos, de muy distinta manera, la fiebre de esa extraña y sangrienta transición del enciclopedismo cosmopolita, racionalista, plutarquiano al romanticismo nacionalista, turbio, irracionalista y pasional, (en el que, sin embargo, el amor por el pasado y la formación del sentido histórico - méritos indudables de la revolución romántica - dieron lugar a una profundización de los grandes problemas de la historia, que son los grandes problemas de la vida).

Pero transición no es necesariamente continuidad. La época de Napoleón es la de la muerte del iluminismo. El gran resplandor de gloria militar que encandilaba a quienes miraban fascinados los desplazamientos fulmineos del general, del primer cónsul, del emperador que recorrió entre el fuego y la sangre la vieja Europa, no bastaba para compensar el debilitamiento de la luz de aquella segura Razón del siglo XVIII, para la cual nada había sido difícil ni insondable.

Después del Concordato, la Diosa Razón ya no existía ni como mito.

Y el tormento de las conciencias se hacía más sutil y profundo. Antes de renegar de la razón, se buscaba una razón nueva, más humana, más histórica, menos abstracta.

En Italia ya no se leía tanto a Plutarco; se estudiaba a Machiavelli

De lo que se ha dicho se desprende - claro - claramente la necesidad de
vincular el estudio de las tragedias de Sóculo con el de su historia:
Inevitable, en las hay, de que las tragedias no son obras estéticamente
logradas.

Sóculo pertenece a la segunda generación de ese conjunto de pensadores
y artistas que sacudieron la roca milenaria de la cultura italiana,
alzando el templo penitente del humanismo y rescatando a la vez
contra él en nombre de la historia y de la poesía, bajo el doble signo
-que sólo con la perspectiva de los acontecimientos ellos trascenden-
dos se ve claro- del neoclasicismo y del prerromanticismo.

Sóculo y Monti juntos, en una especie de contrapunto, un cánti-
culo de la historia literaria italiana que lleva generalmente en los
manuales este título: "Los poetas del período napoleónico". Y vivieron
indudablemente los dos, de muy distintas maneras, la historia de sus extre-
mos y seguramente trascienden del enciclopedismo cosmopolita, enciclopédico,
plutarquiano al romanticismo nacionalista, trágico, irromanticista y pa-
sional, (en el que, sin embargo, el amor por el pasado y la formación
del sentido histórico - méritos indudables de la revolución romántica-
dieron lugar a una profundización de los grandes problemas de la histo-
ria, que son los grandes problemas de la vida).

Pero trascienden no es necesariamente continuidad. La época de Napoleón
es la de la muerte del humanismo. El gran resplandor de gloria militar
que encandilaba a quienes miraban fascinados los desplazamientos mil-
itares del general, del primer cónsul, del emperador que recordo
entre el fuego y la sangre la vida europea, no bastaba para compensar
el debilitamiento de la luz de aquella según Resón del año XVIII,
para la cual nada había sido difícil ni insuperable.

Después del Concordato, la época Resón ya no existía ni como mito.
Y el tormento de las conclusiones se hacía más sutil y profundo. Antes
de renegar de la razón, se buscaba una razón nueva, más humana, más
histórica, menos abstracta.

En Italia ya no se iba tanto a Hércules; se estudiaba a Machiavelli

y se descubría a Vico. La república Partenopea de 1799, con su trágico desenlace, contribuyó indirectamente a este cambio ^{de} atmósfera, especialmente a través de algunos de sus hombres mejores que, como Francisco Lomónaco, amigo de Fóscolo, se habían salvado de la horca refugiándose en el Norte. Parini y Alfieri habían muerto en el umbral de este nuevo período en que las ideas del siglo XVIII fueron "penseñas" de nuevo, a la luz de las desilusiones que sus aplicaciones prácticas provocaban y que no eran otra cosa que la manifestación exterior de las contradicciones que aquellas ideas ocultamente implicaban. La idea del tirano en Alfieri era aún abstracta: "tirano" era la palabra que, a lo largo de todo el siglo XVIII, había designado al enemigo. Y carácter abstracto tenía también la palabra "libertad", en los más por su indeterminación, en Alfieri por su valor absoluto.

Cuando la personificación del tirano ya no fué Luis XVI, sino Napoleón el general revolucionario transformado en emperador neoclásico, Plutarco entró en crisis; cuando los árboles de la libertad fueron plantados en toda Europa por ejércitos invasores y opresores, entró en crisis el cosmopolitismo. Y las palabras corrientes revelaron su contenido ramificado en profundidad. A la tranquila certidumbre de un Voltaire, de un Diderot, de un Beccaria, le sucedieron la angustia y el pesimismo (una angustia y un pesimismo que se parecen a los que carcomen al hombre de hoy, que también siente vacilar su fe en los valores que parecían tan firmes hace cincuenta años.)

En Italia sin embargo esta profunda insatisfacción se mezclaba con el surgimiento de nuevas esperanzas políticas ^{alrededor} de la realidad germinal de una nación italiana. El contraste entre aquel pesimismo y esta esperanza nos explica la coherente complejidad de la actitud política de Fóscolo y algunos matices de su personalidad.

En general puede decirse que esta segunda fase del prerromanticismo es mucho más complicada y profunda que la primera. El carácter brutalmente opresivo de la restauración es la causa exterior de la solución de continuidad entre el prerromanticismo napoleónico y el romanticismo.

4

y se describía a Víctor, la república Parthenopolis de 1799, con su trágico desenlace, contrastando indirectamente a este cambio de actitud, especialmente a través de algunos de sus hombres mejores que, como Víctor, cinco hombres, amigos de Páscalo, se habían salvado de la hora trágica. En el Norte, Víctor y Alixand habían muerto en el umbral de este nuevo período en que las ideas del siglo XVIII fueron "permanentes" de nuevo, a la luz de las declaraciones que sus aplicaciones prácticas provocaban y que no eran otras que la manifestación exterior de las contradicciones que aquellas ideas ocionalmente implicaban. Las ideas del siglo en Alixand era aún abstractas: "término" era la palabra que, a lo largo de todo el siglo XVIII, había designado al enemigo. Y característicamente también la palabra "libertad", en los más por su independencia, en Alixand por su valor absoluto.

Cuando la personificación del término ya no fue más Víctor, sino Napoleón, el general revolucionario transformado en emperador neoclásico, Víctor se encontró en crisis; cuando los límites de la libertad fueron plantados en toda Europa por ejércitos invasores y opresores, Víctor en crisis se comprometió. Y las palabras corrientes revelaron su contenido cuando él mismo en profundidad. A la tragedia contrastante de un Voltaire, de un Diderot, de un Rousseau, la contradicción la angustia y el pesimismo (una angustia y un pesimismo que se parecen a los que carcomen al hombre de hoy, que también siente vacilar en él en los valores que poseen tan típicos hace cincuenta años).

En Italia sin embargo esta profunda contradicción se resolvió con el surgimiento de nuevas experiencias políticas de la realidad general de una nación italiana. El contraste entre aquel pesimismo y esta experiencia nos explica la coherente complejidad de la actitud política de Víctor y algunos matices de su personalidad.

En general puede decirse que esta segunda fase del prerromanticismo es mucho más complicada y profunda que la primera. El carácter primitivo opusivo de la restauración en la cena exterior de la solución de continuidad entre el prerromanticismo napoleónico y el romanticismo

no propiamente dicho. Los escritores italianos de los últimos años del siglo XVIII y de los primeros tres lustros del XIX - República Cisalpina, República Italiana, Reino Itálico - reaccionan contra la superficialidad enciclopedista sin renegar de la razón; se sumergen en la historia (y en esto consiste el aspecto más genuino de su prerromanticismo), pero no sienten la necesidad de abandonar la herencia grieco-latina. Muchas de sus posiciones mentales serán adoptadas nuevamente y desarrolladas más tarde, cuando la ola romántica haya pasado. Hay una evidente continuidad ideal entre Foscolo y Carducci.

Estos escritores anteriores a 1815 nos parecen a menudo unos precursores, no para anticiparse a sus tiempos, sino porque el proceso histórico de sus tiempos fué violentamente interrumpido por la derrota de Napoleón y la historia se encarriló por un camino completamente distinto. Sólo en la segunda mitad del siglo muchos problemas, planteados ya claramente antes del '15", volvieron a ser "actuales".

A la tiranía napoleónica, de origen jacobino, que invitaba al estudio de la dialéctica de la revolución, le sucedía de pronto la tiranía de los soberanos restaurados, que tendían a resucitar las características del despotismo dieciochesco, ya no laico sino clerical, en una Europa en plena crisis nacionalista; nacionalismo de una Francia ofendida y derrotada, de una Inglaterra vencedora, de una Alemania que resurgía y se buscaba después de larga humillación. En estas condiciones, el problema de la libertad se planteaba con características nuevas, y algunas posiciones fecundas de la época napoleónica fueron aparentemente abandonadas, para ser adoptadas nuevamente más tarde. En Italia quedaba el recuerdo de la Cisalpina, del Reino Itálico y de las esperanzas unitarias, junto con el ejemplo de la evidente fragilidad de los pequeños estados en que la península había estado dividida antes de Napoleón y que con los mismos caracteres habían resurgido después de la restauración.

no propiamente dicho, los escritores italianos de los últimos años
del siglo XVIII y de los primeros tres cuartos del XIX - Repùblica
Classica, Repùblica Italiana, Reino Italiano - reaccionaron contra la
superficialidad enciclopédica sin renegar de la razón; se sumaron
en la historia (y en esto consiste el aspecto más genuino de su pro-
gramático), pero no atentan la necesidad de abandonar la herencia
clásica-latina. Muchas de sus posiciones mentales serán adoptadas me-
diante y desarrolladas más tarde, cuando la era romántica haya pasa-
do. Hay una evidente continuidad ideal entre Wölfflin y Ginzburg.
Estos escritores anteriores a 1815 nos parecen a menudo unos presen-
tes, no por su enfoque a sus temas, sino porque el proceso his-
tórico de sus temas fue violentamente interrumpido por la guerra
de Napoleón y la historia se encerró por un camino completamente
distinto. Sólo en la segunda mitad del siglo muchos problemas, plan-
teados ya claramente antes del '15, volvieron a ser "actuales".
A la tiranía napoleónica, de origen francés, que invadía el estudio
de la diéctica de la revolución, le sucedió de pronto la tiranía de
los soberanos restaurados, que también a renunciar las características
cas del despotismo desechados, ya no sólo sino de hecho, en una
Europa en plena crisis nacionalista; nacionalismo de una tiranía o-
rientada y derrotada, de una Inglaterra vencedora, de una Alemania que
renunció y se hundió después de larga humillación. En estas condicio-
nes, el problema de la libertad se planteaba con características nue-
vas, y algunas posiciones secundarias de la época napoleónica fueron
aprovechadas para ser adoptadas nuevamente más tarde.
En Italia quedaba el recuerdo de la República del Reino Italiano y
de las experiencias unitarias, junto con el ejemplo de la evidente in-
utilidad de los pequeños estados en que la península había estado di-
vidida antes de Napoleón y que con los mismos caracteres habían re-
surcido después de la restauración.

Fóscolo es, en el terreno literario, el más típico representante de esta meteórica y resplandeciente transición italiana de un siglo a otro, del iluminismo al romanticismo, del despotismo ilustrado al absolutismo clerical, de la democracia jacobina al liberalismo historicista, del cosmopolitismo al nacionalismo: transición sin gradaciones que empieza con una revolución, culmina en una serie de guerras y termina con una tentativa de rígida reacción conservadora.

La Revolución francesa había entrado en Italia recién en 1796, cuando en Francia el proceso revolucionario ya había cerrado su ciclo, (el Directorio, el Consulado, el Imperio constituyen en ciertos aspectos un desarrollo inesperado de las premisas revolucionarias, y en algunos otros una primera fase de la Restauración). Sin embargo, el vocabulario y los símbolos de la propaganda revolucionaria habían permanecido casi incambiados. Algunas palabras, algunas "consignas", habían pasado de moda (los aristócrates à la lanterne"); otras habían pasado a primer plano ("la patrie" - "la république" - "la gloire"); otras aún parecían haber conservado la misma resonancia que en 1789, ("liberté, égalité, fraternité"; "droit de l'homme et du citoyen").

Gran parte de este repertorio de frases hechas ("el puñal de Bruto o de Arimodio", "la virtud de Catón", "los tribunos", "la plebe") respondía al gusto neoclásico de la época y encontró en Italia el terreno ya preparado por el neoclasicismo autóctono, que tenía en el trabajo de Enio Quirino Visconti y en las excavaciones romanas y pompeyanas su punto de partida arqueológico, en la visión winckelmanniana del arte antiguo su punto de partida estético y en una rama de la Arcadia (la de los "Amores" de Savioli y del más decorativo Parini) su primera expresión lírica. El plutarquismo de Alfieri y la forma mítica del lirismo de Monti eran en ese momento los aspectos culminantes de ese neoclasicismo autóctono. ¿Y quién puede decir en qué medida esa retórica convergencia haya influido en la conversión de Monti, el poeta - pagano en el fondo - de la corte papal de Pío VI, al semi-jacobinismo? Naturalmente los franceses fueron favo-

recidos también por factores más locales.

El siglo en, en el terreno literario, el más típico representante
de esta metódica y rigurosa tendencia literaria de un as-
to a otro, del humanismo al romanticismo, del despotismo ilustrado
al absolutismo clerical, de la democracia jacobina al liberalis-
mo histórico, del cosmopolitismo al nacionalismo: transición sin
rupturas que empiezan con una revolución, culmina en una serie de
guerras y termina con una tentativa de rigida reacción conservadora.
La Revolución francesa había entrado en Italia hacia en 1796, cuando
de en Europa el proceso revolucionario ya había cerrado su ciclo,
(el Directorio, el Consulado, el Imperio constituyen en ciertos as-
pectos un desarrollo análogo de las premisas revolucionarias,
y en algunos otros una primera fase de la Restauración). Sin embargo,
el vecindario y los cambios de la propaganda revolucionaria habían
permanecido casi inalterados. Algunas palabras, algunas "combinaciones"
habían pasado de moda (las características de la "littérature"; otras ha-
bían pasado por un primer filtro ("la patrie", "la révolution", "la liberté");
otras aún parecían haber conservado la misma resonancia que en 1796,
("liberté, égalité, fraternité"; "droit de l'homme et du citoyen").
Gran parte de este repertorio de frases hechas ("el pueblo de París"
o de "Athènes", "la virtud de Górgias", "los tribunales", "la plebe")
respondían al gusto neoclásico de la época y encontrando en Italia el
terreno ya preparado por el neoclasicismo autóctono, que tenía en
el tratado de Emilio Quinto Vianconi y en las excavaciones romanas
y pompeyanas su punto de partida arqueológico, en la vida winckel-
manniana del arte antiguo su punto de partida estético y en una re-
ma de la Arcadia (la de los "Anaxágoras" de Gervasio y del más decorativo
Tirinto) su primera expresión literaria. El humanismo de Alfieri y
la forma métrica del lirismo de Monti eran en ese momento los rapo-
tos culminantes de ese neoclasicismo autóctono. Y aquí puede decirse
en qué medida esa rotunda convergencia haya influido en la conver-
sión de Monti, el poeta - pagano en el fondo - de la corte papal de
1760 VI, el semi-jacobino? Naturalmente los franceses fueron favo-

recidos también por factores menos formales (aunque relegados, como los anteriores, al ámbito de las clases más cultas): un difuso racionalismo ^{anti}absolutista, un anticlericalismo más político que religioso, un deseo de lucha, ~~un~~ riesgo viril, de creación concreta, después de dos siglos de servidumbre, resignación y ensueños. Era la ~~im~~pa-ciencia de Alfieri contra la Arcadia, trasladada al terreno político.

En 1796 Foscolo tenía dieciocho años. Había nacido en Lanto, la antigua Lacuisto isla del mar Jonio cerca de la Itaca de Ulises, y su idioma materno había sido el griego. Tenía, como todos los habitantes de las islas jónicas, ciudadanía veneciana y se encontraba en ese entonces en Venecia, donde se le conocía tanto por sus versos como por la singularidad de su cabellera de fuego y por la pasión - byroniana avant-lettre - que ponía en cada acto o actitud de su vida.

Estaba escribiendo su primera tragedia (riente) que se representó en enero de 1797.

No es este el lugar apropiado para relatar la vida de Foscolo. Para la comprensión y la ubicación no sólo estética, sino también cultural del Ayax (ya que ambas ubicaciones son necesarias y están vinculadas, cuando se trata de explicar en una obra parcialmente fracasada, la distancia y los planos intermedios - entre la poesía y "lo demás") basta esbozar las distintas etapas de la historia espiritual del poeta. En un primer momento, juvenil y entusiasta, éste asimila todo lo prerromántico y lo neoclásico de la época (Ossian-visto a través de Cesarotti y Alfieri, Rousseau y Plutarco) y busca a través del estudio y del ejercicio, su instrumento de expresión, forjándose al mismo tiempo un severo programa de coherencia entre los ideales, aun insuficientemente elaborados en la intimidad de la conciencia, y la acción. La pasión (^{amorosa} ~~amorosa~~, política, literaria) ocupa prerrománticamente la cumbre de su jerarquía de los valores. La encarnación ideal (y no sólo literaria) de esta visión de la vida es el primer Ortis.

reciben también por factores menos formales (ambiente religioso, co-
mo los anteriores, el ámbito de las clases más altas): un diácono
religioso absoluto, un anticlericalismo más político que reli-
gioso, un deseo de lucha, un riesgo vital, la creación concreta, des-
pués de los años de aprendizaje, investigación y ensayo. En la in-
fluencia de Alfieri contra la Academia, trasladada al terreno político.
En 1796 Napoleón tenía diechocho años. Había nacido en Ajaccio, la an-
tigua Jacurso isla del mar junto cerca de la costa de Liguria, y en
dicha metrópoli había sido el francés. Tenía, como todos los habitantes
de las islas jonias, ciudadanías venecianas y se encontraba en ese en-
tonces en Venecia, donde se la conocía tanto por sus ventas como por
la singularidad de su cabellera de fuego y por la pasión - pyromania
eventual - que podía en cada acto o actitud de su vida.
Napoleón escribiendo su primera tragedia (intento) que se representó
en enero de 1797.

No es este el lugar apropiado para relatar la vida de Napoleón. Para
la comprensión y la ubicación no sólo estética, sino también cultural
del Arte (ya que ambas aplicaciones son necesarias y están vinculadas,
cuando se trata de explicar en una obra parcialmente frías, la dis-
tancia y los planos intermedios - entre la poesía y "lo demás") basta
esbozar las distintas etapas de la historia espiritual del poeta. En
un primer momento, juvenil y entusiasta, éste estudia todo lo que
mítico y lo nacional de la época. Luego viene a través de Goethe
y Alfieri, Rousseau y Marat (y luego a través del estudio y del es-
tudio, en un momento de expresión, formando al mismo tiempo un co-
vero programa de coherencia entre los ideales, sus manifestaciones
elaboradas en la intimidad de la conciencia, y la acción. La pasión
(^{estética} política, literaria) ocupa predominantemente la cumbre de
su jerarquía de los valores. La encarnación ideal (y no sólo litera-
ria) de esta visión de la vida es el primer Orfeo.

Después del paréntesis militar de 1799-1800, durante el cual fué herido tres veces mientras combatía contra la invasión austro-rusa que dió lugar por unos meses a un primer ensayo de restauración en Italia, tenemos el segundo momento. La interrupción no había sido sólo material, sino que había sido acompañada por una crisis moral (repugnancia contra la barbarie de la guerra), política (desilusión acerca de "Bonaparte liberador" contado por él en 1797) y literaria (sensación de impotencia poética). Los sonetos "Non son chi fui..." y "Alla Musa", la nueva dedicatoria de su "Oda a Bonaparte", las cartas privadas, los fragmentos, las partes del Ortis que, en la edición de 1802, son evidentemente recientes, (2) constituyen los documentos de esta crisis, de la que el poeta sale más sutil y maduro. Es para él el momento del contacto con Vico y con Maquiavelo (del que sin embargo captó por ahora más el laicismo anticlerical que el realismo político) y del afinamiento de su nativo helenismo.

Otro paréntesis militar, en Francia esta vez, paréntesis burocrático a la espera de esa invasión a Inglaterra que nunca se produjo, prepara la culminación de las trayectorias literarias de Foscolo. Es un paréntesis cuya atmósfera exterior se enriquece en matices a través de las brumas del Norte y cuya atmósfera interior es iluminada alternativamente por el adulto humorismo del Viaje Sentimental de Lorenzo Sterne, que Foscolo traduce del inglés, y por la solaridad mediterránea de la Iliada de Homero, el otro polo en esa búsqueda de un estilo personal a través de la traducción de autores para él corgeniales. Homero es para Foscolo, griego e insular, su infancia misma eternizada en el plano de la permanente poesía; Sterne es en su dialéctica interna la madurez experta y desencantada, que salva el entusiasmo por la vida (que antes lo exaltaba hasta en el mito del suicidio), atenuándolo y ocultándolo bajo el velo de una melancólica, indulgente, pudorosa ironía.

La gran conquista de ese período es la absorción del prerromanticismo juvenil, transformado en la tercera dimensión de un helenismo que ya no tiene nada de neoclásico. De Alcibiades y Pericles

Después del período militar de 1792-1800, durante el cual fue
 herido tres veces mientras combatía contra la invasión austro-rusa
 que dio lugar por unos meses a un primer ensayo de restauración en
 Italia; tenemos el segundo momento. La interrupción no había sido
 sólo material, sino que había sido acompañada por una crisis moral
 (reputación contra la pérdida de la guerra), política (desolación
 de la república liberada por el 1797) y literaria
 (consecuencia de la pérdida de la posición). Los sonetos "Non son che fiori..."
 y "Alia luna", la nueva dedicación de un "Ode a Bonaparte", las can-
 tes privadas, los fragmentos, las partes del Orfeo que, en la edición
 de 1802, son evidentemente recientes, (2) constituyen los documentos de
 esta crisis, de la que el poeta sale más fuerte y maduro. En parte el
 momento del contacto con Vico y con Mazzinetti (del que aún en-
 dargo capto por ahora más el lado más entusiasta que el realista
 político) y del entusiasmo de un nativo neapolitano.
 Otro período militar, en forma esta vez, período de purificación
 a la espera de una invasión de libertades que nunca se produjo, pro-
 pa la culminación de las trayectorias literarias de Foscolo. En un
 período cuya estructura exterior se encuentra en relación a través
 de las formas del Norte y cuya estructura interior es iluminada al-ter-
 nativamente por el idealismo humanista del Vite de Bonifazi de Lorenzo
 Steiner, que Foscolo traduce del inglés, y por la solitaria meditación
 nes de la Libad de Homero, el otro polo en esa búsqueda de un estilo
 personal a través de la traducción de autores para él contemporáneos.
 Homero es para Foscolo, griego e italiano, un fenómeno mismo etimol-
 gado en el plano de la permanente poesía; Steiner es en su dialéctica
 interna la máxima expresión y desencantada, que activa el entusiasmo
 por la vida (que antes lo exaltaba hasta en el mito del suicidio);
 atomizado y oculto bajo el velo de una melancolía, andaluz-
 te, yugoslava, irónica.
 La gran conclusión de ese período es la epopeya del proxeneta-
 como juvenil, transformado en la tercera dimensión de un helénismo
 que ya no tiene nada de neoclásico.

De ahí, en "Los Sepulcros", la humana tristeza de la profecía de Casan-
dro, la contemporaneidad de lo antiguo y de lo moderno, el sentido trá-
gico del tiempo, concebido como muerte incesante de las vidas y de las
cosas y el consuelo sereno, clásicamente encontrado en la inmortalidad
de la belleza y de la poesía. De ahí el mito - de una tristeza aplacada
por la contemplación - de la juventud que desciende danzando la pendien-
te de la vida, en el Velo de las Gracias.

Este tercer momento, escéptico y dulce a la vez, durará toda la última
parte de la vida de Foscolo; la personificación de su ideal autobiográ-
fico es ahora Dídimo Chierico, un personaje creado por su fantasía y al
que Foscolo atribuye - con su característica pasión por la erudición no-
velada - la traducción del "Viaje sentimental". En Dídimo Chierico la
pasionalidad primaria y ardorosa de Ortis se siente como "calor de
llama lejana". El furor prerromántico se ha transformado en distanciamiento
y en una indulgencia un tanto despreciativa. La figura de Dídimo Chieri-
co, esbozada en muchos fragmentos, no llegó a cuajar más que en la bre-
ve "Noticia" que acompaña la traducción del libro de Sterne (ed. Pisa
1813). Pero el nuevo estado de ánimo se revela en todos los aspectos
de la obra madura del poeta.

Una mayor religiosidad difusa, una visión más amarga y más auténtica-
mente maquiavélica de la historia en que moralidad y coherencia están
reservadas para el individuo, un juicio sobre la crisis napoleónica,
que parece dado ya no desde el balcón del iluminismo plutarquiano, si-
no desde las tumultuosas llamas del siglo XIX, casi diría desde la
posteridad, son las características que aparecen cada vez más clara-
mente en Foscolo escritor y en Foscolo hombre.

Fubini, que es quien ha estudiado más ordenadamente este proceso psi-
cológico de un poeta dentro del proceso histórico de una época, ve
la expresión más clara de las ideas de Foscolo ^{maduro} en los inconclusos
Discursos sobre la servidumbre de Italia (1815), cuyo contenido es-
tá reflejado ^{en la} famosa carta del 17 de marzo de Ortis, que sólo figura
en las ediciones del destierro y que Fubini cree con mucho fundamen-
to ^{existente} recién en 1816, mientras el autor en su Noticia bibliográfica,

(que es en realidad una novela bibliográfica) la hace remontar al año 1798.(3).

La historia detallada de estos tres momentos ha sido muy estudiada en los últimos tiempos. Mi tarea consiste únicamente en ubicar a Ayax, no muy feliz tentativa dramática realizada por parte de un poeta lírico, en el proceso del tercero de estos momentos.

Escrito y representado en Milán en 1811, Ayax es el fruto de una inspiración algo cansada por la producción de obras maestras como los Sonetos y los Sepulcros y por el trabajo crítico y erudito de las Lecciones de elocuencia, pero tensa en el esfuerzo de no dejar escapar los hilos de la trama literaria del escritor, de volcar y desahogar en ella su individualidad y de fijar los fantasmas poéticos, los sonidos, los ecos despertados en la mente del poeta por aquella inacabable traducción de la Iliada, que fué la tarea agradable y permanente de tanta parte de su vida, telón de fondo de todas sus obras posteriores a 1805.

Las tragedias de Fóscolo están dominadas - y obscurecidas - por dos grandes sombras: la de Alfieri y la de Jacopo Ortis; muerto el primero en 1803; vivo el segundo - a pesar de ser una fantasía literario y de haberse suicidado como tal en 1798 - hasta el último momento de la vida de Fóscolo, y enriquecido por todos los diferentes matices con que en los distintos momentos de su vida el poeta coloreó su juventud. Alfieri le comunicaba a Fóscolo la voluntad de ser poeta trágico y de volcar en la tragedia aquel "furor" de libertad, que ambos sentían como alimento profundo de sus fuerzas espirituales.

Ortis es el *substratum* personal, íntimo; no Fóscolo propiamente, sino la figura ideal de sí mismo que Fóscolo se construía. Pero Dídimo también había nacido y se refleja en el Ayax, aunque débilmente, porque Dídimo es en el fondo el anti-Alfieri dentro de Fóscolo, y las tragedias de este último nacieron todas bajo el signo de Alfieri.

(que es en realidad una novela histórica) la hace remontar al año 1798. (2).

La historia detallada de estos tres momentos ha sido muy estudiada en los últimos tiempos. La tarea consiste únicamente en volver a Alexis no muy lejos de las tentativas históricas realizadas por parte de un poeta lírico, en el proceso del tercero de estos momentos.

Hecho y representado en 1811, Alexis es el fruto de una línea de acción algo cansada por la producción de otras muchas como las de Benjamin y los Reynolds y por el trabajo crítico y erudito de las secciones de elocuencia, pero tan en el camino de no dejar escapar por los hilos de la trama literaria del escritor, de volver y desahogar en ella su individualidad y de dejar los sentimientos poéticos, los sentimientos, los ecos deperdidos en la mente del poeta por aquella incomprensión de la vida, que fue la tarea sagrada y permanente de la vida, según de todos los modos que otros poetas han tratado.

Las tragedias de Hécateo están dominadas - y opacadas - por dos grandes nombres: la de Alexis y la de Jacques Ortis; pero el primero no en 1803; vivo el segundo - a pesar de ser un momento literario y de haberse multiplicado como tal en 1798 - hasta el último momento de la vida de Hécateo, y multiplicado por todos los diferentes momentos que en los distintos momentos de su vida el poeta colocó en su vida. Alexis lo comunicaba a Hécateo la voluntad de ser poeta trágico y de volver en la tragedia aquel "fuerza de libertad" que ambos sentían como elemento profundo de sus formas espirituales. Ortis es el existencial, antónimo; no Hécateo propiamente, sino la figura ideal de él mismo que Hécateo se construye. Pero Ortis también habla nacido y se refleja en el Alexis, aunque débilmente, porque Ortis es en el fondo el anti-Alexis dentro de Hécateo, y las tragedias de este último nacieron todas bajo el signo de Alexis.

La voluntad de ser poeta trágico no basta para hacer buenas tragedias. Y el furor de libertad de Jacopo Ortis, sin perder nada en intensidad, se había hecho más reflexivo, y menos adecuado para conmover al público en la desnudez descarada de la tragedia de tipo alfieriano. Las dos almas que Carducci y De Sanctis encontraban en "Le ultime lettere", aparecen también en el Ajax y le quitan vigor dramático al personaje central, porque constituyen no la representación de un conflicto íntimo, sino una incoherencia involuntaria en la construcción de una figura que quiere ser heroicamente unitaria.

Hermosos versos, muchos de los del Ajax, versos que parecen fluir de la pluma de Foscolo como resonancia exterior de esa armonía espiritual que fué el sueño moral y estético de su vida.

Le aquí algunos ejemplos de versos al uso.

Después de la muerte de Aquiles, los héroes aqueos siguen sitiando a Troya por deber:

"Ma volti han gli occhi e il desiderio al lito

Ed alla pace dei lor vòti regni"

(Acto I Escena II)

Concisa notación de una larga ausencia y de una larga nostalgia. Y los compañeros fieles del guerrero muerto, alrededor de la hoguera funeraria,

Tutti giacean ferocemente muti

(verso en que la energía representativa de Alfieri está admirablemente concentrada). Oyendo hablar de fuga su sed de venganza estalla:

Tutti ad un tempo sursero da terra.

El conflicto entre los aqueos es inminente; pero es aplacado por Calcante, adivino y sacerdote de Apolo:

Calcante apparve, e rivolgendo gl'occhi, la riverenza

→ *la riverenza* per gli Dei diffuse. →

.....

..... ~~Levo le palme~~ *Levo le palme*

Febo adorando, e il corno alto del Dio;

E il pugno intento degli ~~occhi~~ *occhi* piu lente

La voluntad de ser poeta trágico no basta para hacer buenas tragedias. Y el gusto de libertad de Jacobo Ortiz, aunque nada en intensidad, no había hecho más reflexivo, y menos adecuado para conocer el público en la demanda de la tragedia de tipo alifanero. Las dos almas que Garza y No Santa encuentran en "La última lettera" aparecen también en el Ayax y le dan vigor dramático al personaje central, porque constituyen no la representación de un conflicto anti-ético, sino una incoherencia involuntaria en la construcción de una figura que quiere ser heroicamente unitaria.

Hermosas versos, muchos de los del Ayax, versos que parecen fluir de la pluma de Bécquer como reconocida expresión de una emoción estética que vive el mundo moral y estético de su vida. Después de la muerte de Aquiles, los héroes aparecen a la vez en la vida y en la muerte. Trova por deber:

"La volta han gli occhi e al dardando al lito"

"E gli occhi son del lito roto"

(Canto I, Escena II)

Concisa notación de una larga sucesión y de una larga nostalgia. Y los compañeros fieles del guerrero muerto, alrededor de la hoguera funeraria.

Tutti fiamos riconoscente tutti

(verso en que la energía representativa de Alifan está admirablemente concentrada). Cuando hablan de figura en sed de vergüenza catala: Tutti ad un tempo numero de terra.

El conflicto entre los apuros es inminente; pero es aplazado por Calante, alívio y aserción de Ayalo:

Calante aparece, e rivolgendosi agli occhi, le altre...

→ la mossa per gli Dei difende. ←

.....Levi le parole.....

Levi parlando, e il cello alto del Dio;

E il primo intento degli occhi per tanto

Brendia le spade che volgeansi a terra.

(Acto I Escena III)

La excitación de la escena se ha aplacado en el suspense estapor que produce la voz del destino en la boca del sacerdote.

Más adelante Ajax pronuncia un juramento.

Accando le frementi urne degli avi

(Acto II - Escena V)

(donde las tumbas siguen viviendo de aquella misteriosa y tensa vida que había animado a Los Sepulcros)

El "mortal aspecto" de Agamemnon

spira la luminosa ira d' Giove

(Acto II - Escena X)

El adjetivo y el sustantivo evocan en su unión todas las imágenes mitológicas relativas a Júpiter y crean a la vez una imagen nueva, de serenidad terrible, que, transferida a Agamemnon, lo diviniza.

El espíritu de esta imagen es profundamente helénico; es difícil no asociarla al uso frecuente-tan frecuente que llega a ser casi pleonástico- que hace Homero del adjetivo "dios" (divino o luminoso) para acompañar el nombre de los héroes, de las personas, y animales, que con ellos se relacionan, o para rodear de un halo de resplandeciente divinidad los elementos y las fuerzas de la naturaleza.

En el delirio de Tecmesa, el recuerdo adquiere un ritmo pausado de ensueño y el endecasílabo, sin quebrarse, se detiene en espacios intermedios y se prolonga en los versos siguientes.

.....date all'argiva

Elena il regio peplo; a lei le rose

E l'amoroso canto, a lei che il mare

Empiea di navi a desolarmi.....

(Acto V- Escena I)

Y las palabras mismas (las rosas, el amoroso canto, el mar, la desolación) crean la atmósfera imaginativa y fónica del mejor Póscolo;

Brindis le pide que vuelva a terra.

(Acto I Escena III)

La excitación de la escena se ha agudizado en el momento anterior.

que produce la vez del destino en la boca del narrador.

Una palabra que promueve un momento.

Recordando la forma que dejó ver

(Acto II - Escena V)

(donde las tumbas antiguas viviendo de aquella misteriosa y tenue vi-

da que habla animado a los héroes)

El "mortalapeto" de Agamemnon

aparece la luz en la mano

(Acto II - Escena X)

El adjetivo y el sustantivo ocurren en un mismo todo las imágenes

relacionadas relativas a "épico" y crean a la vez una imagen nueva,

de personalidad, que, transmitida a Agamemnon, lo divina.

El sentido de esta imagen es profundamente histórico; en él está no

pasado al uso frecuente--con la idea de que la vida es una eterna

idea--que hace Homero del adjetivo "épico" (divino o luminoso) para

acompañar el nombre de los héroes, de las personas, animales, que con

ellos se relacionan, o para rodear de un halo de resplandeciente di-

vididad los elementos y las formas de la naturaleza.

En el delirio de la escena, el recuerdo aparece un mismo pensamiento de

enredo y el enredo, sin embargo, se detiene en espacios in-

terminados y se prolonga en las voces antiguas.

..... dato al arroyo

Mama la roca roja; a los la rosa

El amoroso canto, a los que al mar

Entra de mar a golpear.....

(Acto V - Escena I)

Y las palabras mueren (las rosas, el amoroso canto, el mar, la de-

volución) crean la atmósfera imaginativa y rítmica del mejor Homero;

imágenes mediterráneas, vibración de esos suaves y esos temblorosas en las sílabas acariciadoras.

Sin embargo la ^atragedia no tuvo éxito. Las causas aparentes del fracaso no interesan mucho; la risa provocada en la platesa por un llamamiento de Ajax a sus soldados, nativos de Salamina, cuya asociación con una palabra popular de significado gastronómico sólo un escritor tan absorto en su literatura como Fóscolo podía dejar de prever, es una de ellas; la otra, en distinto terreno, es la suspicacia de las autoridades que, viendo en la tragedia las alusiones políticas reales y muchas inexistentes, la prohibieron, desterrando por un tiempo del Reino Itálico al autor.

Dos años más tarde Fóscolo trataba de desentrañar las causas de su ineficiencia en la literatura dramática. "Ilegué casi a convencerme de que mi estilo no está hecho para los oídos del pueblo; y éste es defecto imposible de corregir, por que está radicado en el temple espiritual y mental del escritor" (Epist. III, 279). Para que esta afirmación sea exacta, hay que desplazar un tanto sus términos. En realidad los versos mejores de Fóscolo no son "teatrales", porque encierran esa "melodía secreta" que no admite declamación y se prolonga en cambio en ecos mentales después de la lectura. Hay en el Ajax versos de una sonoridad elocuente, como aquél en que el héroe se jacta de sus hazañas, conocidas por amigos y enemigos:

"Ho testimoni i Greci, i Tetteri e il sole.

(Acto II - Escena V)

Pero es evidente que, para conseguir tales efectos, Fóscolo debe salirse de sí mismo, situarse en un terreno que le es extraño. Su terreno es lírico; su atmósfera es la naturaleza abierta o la meditación interior; nunca la escena.

Para un alma como la de Fóscolo, capaz de apaciguar su inquieto pesimismo sólo en ese ideal suyo de armonía serenadora, inclinado a ver en el héroe más las dimensiones humanas que las divinas, pero con toda la profundidad de lo humano, el ejemplo inmediato y venerado

imágenes medievales, vibración de esas nuevas y esas tempestades en las alabanzas acrobáticas.

Sin embargo la tragedia no tuvo éxito. Las causas aparentes del fracaso no interesan mucho; la rima provocada en la rima por un llamamiento de Ayax a una soldada, nativa de Salamina, cuya asociación con una palabra popular de significado gastronómico sólo en un escritor tan apocóritico en su literatura como Píndaro podía dejar de previr, es una de ellas; la otra, un distinto terreno, es la ambigüedad de las antítesis dadas por él, viéndose en la tragedia las mismas palabras recias y muchas incoherencias, la prohibición, desentendiéndose por un tiempo del Poeta Trágico el autor.

Por otro lado tanto Píndaro trataba de desentramar las causas de su incoherencia en la literatura clásica. "Migé casi a convencerme de que mi estudio no está hecho para los ojos del mundo y éste es defecto imparable de corregir, por que está radicado en el templo sagrado y mental del escritor" (Epíst. III, 279). Para que esta afirmación sea exacta, hay que demostrar en tanto sea verdadera. En realidad las verdades mejores de Píndaro no son "teatralas", porque en su obra son "melodías ocultas" que no admiten declaración y no prolongan un capítulo en esos momentos después de la lectura. Hay en el Ayax verdades de una sencillez elocuente, como aquel en que el héroe se jacta de sus hazañas, conocidas por amigos y enemigos:

"No temáis a Gaea, a Tetis o a dios."

(Acto II - Escena V)

Pero es evidente que, para conseguir tales efectos, Píndaro debe salirse de sí mismo, actuar en un terreno que le es extraño. Su terreno es lírico; en su vida es la naturaleza abierta o la meditación interior; nunca la escena.

Para un alma como la de Píndaro, capaz de aprehender un instante por el mismo acto en que idealiza el mundo humano, inclinado a ver en el héroe más las dimensiones humanas que las divinas, pero

con toda la profundidad de lo humano, el ejemplo inmediato y veniente

de Alfieri, poderoso y esencial, sediento de absoluto, creador de personajes dramáticos espiritualmente enormes, recortados sin matices ni tercera dimensión, debió ser más un peso y un freno que un estímulo.

El tema del Ayax es el desarrollo de unos versos de los Sépulcros, que quizás habían seguido cantando al oído del poeta como sugestión de futura poesía.

"Certo udisti suonar dell'Ellesponto
i liti, e la marea mugghiar portando
alle prode retee l'armi d'Achille
sovra l'ossa d'Aiace. Ai generosi
qui sta di glorie dispensiera e morte.

(I Sepolcri - v 217 sgg)

En efecto, cuatro años después de publicarse los Sépulcros y de la misma fuente inspiradora, la Ilíada (encarnación suprema - para Fóscolo - de la poesía que vence al tiempo, transforma en belleza las desventuras y constituye la única esperanza de inmortalidad de los efímeros, el único verdadero paraíso), surge la tragedia. Es probable sin embargo que el impulso ocasional partiera de los acontecimientos políticos contemporáneos: la admiración por Napoleón perduraba, pero estaba llegando a su fase aguda el descontento por el despotismo y la interminable sangría de las guerras.

La sugestión literaria y el impulso político se identifican exteriormente en esta obra, pero no llegan a fundirse transfigurándose, en la vida autónoma de la obra de arte.

Como Alfieri, Fóscolo se somete dócilmente a la regla de las tres unidades. La acción de los cinco actos de la tragedia se desarrolla delante de la tienda de Agamemnon, algo separada de las demás del campamento griego, a los pies de una altura coronada por un templo. Troya no ha caído aún, pero Aquiles acaba de morir. Sus funerales han terminado y los héroes aqueos se disputan sus armas. En esta dispu-

de Alkier, poderoso y esencial, edificio de absoluto, creador de per-
sonajes dramáticos esquisitamente enormes, recorridos sin matices
ni torcidos dimensión, desde sea un peso y un freno que un estallido.

El tema del Alkier es el desarrollo de unos versos de los señores
que quise haber seguido cantando al oído del poeta como un gongoloso
de futura poesía.

"Certo está el nombre del Alkier
a la, o la misma palabra portando
este puede ser el Alkier
con la Alkier, la Alkier
quiere el Alkier o Alkier.

(I se Alkier - 4 Alkier)

En efecto, cuatro años después de haberse los señores y de la
misma fuente Alkier, la Alkier (encomendación Alkier - para
el Alkier - de la Alkier que viene al tiempo, Alkier en Alkier
las Alkier y Alkier la Alkier Alkier de Alkier de
los Alkier, el Alkier Alkier), Alkier la Alkier. He
probable que Alkier que el Alkier Alkier de los Alkier
teóricos Alkier Alkier: la Alkier por Alkier Alkier,
pero Alkier Alkier a su Alkier el Alkier por el Alkier
no y la Alkier, Alkier de la Alkier.
La Alkier Alkier y el Alkier Alkier se Alkier este
Alkier en Alkier, pero no Alkier a Alkier Alkier,
en la Alkier de la Alkier de este.
Como Alkier, Alkier se Alkier a la Alkier de la Alkier
Alkier, la Alkier de los Alkier de la Alkier se Alkier
delante de la Alkier, Alkier Alkier de la Alkier del
campeonato Alkier, a los Alkier de una Alkier por un Alkier.
Troya no ha Alkier, pero Alkier Alkier de Alkier. Alkier han
terminado y los Alkier Alkier en Alkier. En Alkier

ta, Ajax, el más digno, es derrotado por las intrigas de Ulises y la prepotencia de Agamemnón, y, abrumado por un conjunto de fatales circunstancias, se elimina.

Los acontecimientos del Ajax son pues posteriores a los relatados en la Ilíada, que se cierra con los funerales de Héctor. En realidad, el tema de la tragedia tiene como puntos de partida distintos episodios de la Odisea (el recuerdo de las exequias de Aquiles en el último canto y el encuentro de Ulises con la sombra altiva y aun irritada de Ajax en los umbrales del Averno en el canto XI)

Ajax y Agamemnón, concebidos en función uno de otro son el protagonista y el antagonista de la tragedia: el hombre libre y el tirano (y aquí asoma una primera diferencia con Alfieri, diferencia de enfoque; para Alfieri el verdadero protagonista es siempre el tirano). Se estiman mutuamente, pero el primero teme para Grecia las ambiciones del segundo; y éste siente en Ajax un obstáculo para sus proyectos absolutistas.

Ambos leales y excitables, llenos de prerromántico furor: furor de libertad y gloria el de Ajax, de dominio el de Agamemnón.

En este último el orgullo degenera en ambición, envenenada aún más por el recuerdo y el remordimiento del precio terrible pagado para dar el primer paso hacia el mando supremo: el sacrificio de Ifigenia en Aulis. Esta ambición no se conforma con el establecimiento del absolutismo en Argos, sino que se complica con un programa de dominio sobre todas las ciudades griegas; para realizar este programa, Agamemnón piensa aprovechar las fuerzas que los distintos reyes aqueos le han confiado imprudentemente nombrándole jefe de la expedición contra Troya. Este matiz tiene importancia estructural, ya que le permite a Ajax - que no era ciudadano de Argos - hacerse campeón de la libertad griega; por otra parte es un reflejo casi obligado (dada la naturaleza en el fondo autobiográfica de

la tragedia) de la situación europea en los años en que Fóscolo escribió esta obra, ya que en Napoleón un italiano tenía que ver forzosamente las dos caras de la tiranía: la opresión interior y la expansión exterior. Pero es indudable que este enriquecimiento de la conciencia histórica del autor desdibuja al personaje y se traduce - en relación con el "tirano" de Alfieri que es el voluntario, ~~sereno~~ punto de partida - en un empobrecimiento artístico.

Ajax es el "hombre libre" que además (y este "además" constituye su debilidad como personaje) se siente y es el heredero de Aquiles, tanto en el campo de batalla, contra los troyanos, como en el parlamento aqueo, contra las prepotencias de Agamemnon. Su esposa, Tecmesa, es troyana, y su hermanastro, Teucro, es hijo de madre troyana. Todas estas circunstancias, que facilitan las intrigas de Ulises, empeñado en suscitar alrededor del héroe vagas sospechas de traición, diluyen esa necesidad lineal que es inherente a la tragedia como Fóscolo la concebía.

El Ulises del Ajax no es el héroe de la Odisea y de Dante, amado por Fóscolo como símbolo de la aventura y del destierro, sino el astuto intrigante de la Ilíada, ambicioso y hábil en aprovecharse solapadamente de las pasiones de los demás después de haberlas excitado.

Unos versos de la Odisea, punto de partida de la alusión de los Sepolcri a Ulises y por lo tanto también de esta tragedia, nos relatan cómo el hijo de Laertes consiguió, contra Ajax, las armas de Aquiles.

Calcante, odiado por Agamemnon - como Sammel y Aquimelec por Saúl en la tragedia alfieriana - por ser sacerdote y representar un poder independiente de la autoridad real, es un carácter bastante contradictorio. Es el Calcante que en el I canto de la Ilíada apoya a Aquiles contra Agamemnon; pero aquí es poco sacerdote y se deja vencer a menudo por la atmósfera racionalista de la tragedia, hasta llegar a ser por momentos casi anticlerical. (4). De pronto es magnánimo como

Ajax, a quien siempre apoya en la acción, moderando los impulsos del héroe con su buen sentido; de pronto es maquiavélico en la visión de la realidad como Ulises. ~~Esta incoherencia es un defecto estructural y no un conflicto íntimo del personaje.~~

Tecmesa, criatura muy foscotiana (entre osiánica y neoclásica), pone un acento de dolorosa dulzura entre tanta sangre y tanto fuego. El recuerdo de su arpa y de sus danzas remotas, evocado en el delirio de la desesperación, la hace hermana de la Teresa de "Le ultime lettere" y de las líricas figuras de Le Grazie. *seguido*

Es una dulce, pálida Casandra, que mira hacia el pasado desde el horror de un futuro implacable, que no necesita prever, porque ya lo ve completamente preparado en el presente. En Tecmesa hay una iluminación de poesía; tenue, pero verdadera. No es figura de dimensiones heroicas como las mujeres de Alfieri; es una simple, humana mujer cuando participa, con dramática sobriedad, en la acción; es una criatura lírica en aquel diálogo con Calcante del V acto, que no es sino el alternarse de dos monólogos.

Tenaro, hermano de Ajax, es sólo un engranaje necesario en la "máquina", algo artificial, de la tragedia.

Que los enemigos de Foscólo presentaran esta obra como una protesta de carácter político contra El absolutismo de Napoleón, no tiene nada de extraño. Se suele decir que se trata de una calumnia. Y calumnia fué el decir, como se dijo, que, si Agamemnón simbolizaba a Bonaparte, Ajax no era sino el disfraz griego del general Moreau y Ulises el de Fouché. Esta identificación menuda y mezquina es absolutamente ajena a la índole de Foscólo y empequeñece injustamente el generoso impulso que da grandeza a esta obra artísticamente *insuficiente* ~~fraca-~~sada. Pero que Agamemnón sea el Emperador es segura y objetivamente

cierto, aun cuando - por hipótesis poco probable - Fóscolo no tuviera de ello una conciencia clara. La insuficiencia del Ayax tendrá pues la misma explicación que la insuficiencia del Ortis: una excesiva adherencia a la realidad, histórica y autobiográfica respectivamente.

En 1811 no se podía presentar en la escena semejante carácter de soberano absoluto, sin que todos pensaran naturalmente en Napoleón, rodeado como Agamemón por intrigantes y adulares, mientras los soldados de la patria y de la libertad no podían acercársele.

Evidentemente Ayax no es Moreau, sino Fóscolo mismo, o, mejor, su ideal, el "hombre libre" de Alfieri, ya encarnado en Jacopo Ortis (5); representa a la democracia contra la tiranía, a las ilusiones de 1793 o, si se quiere, de 1796, contra las desilusiones posteriores; al binomio inescindible Rousseau - Plutarco, contra la degeneración napoleónica de la revolución francesa. Pero es el hombre libre que ha superado los fáciles entusiasmos y mira al futuro con pesimismo. Combate por Grecia a las órdenes de Agamemón, sin abdicar a su orgullosa independencia interior, con el espíritu con que Fóscolo combatía como soldado de Italia bajo la autoridad de Napoleón.

Ayax no es pues, una criatura poética, sino un ídolo político-moral: es un segundo Ortis, más homérico y menos prerromántico que el primero.

Es cierto que al final de la tragedia, en la inminencia del suicidio, el tono de sus palabras adquiere aquella profundidad que encontramos siempre en Fóscolo, cuando se presenta la muerte. La rigidez del carácter heroico se rompe para dar lugar al temblor y al calor de la simple, eterna, espontánea humanidad.

".....*K* suo materno seno
M'apre intento la terra ed altro asilo
Che in quelle sacre tenebre non trovo"

(Ayax - Acto V - Escena III)

cierto, un cambio - por hipótesis poco probable - Tácolo no tendría de ello una conciencia clara. La inutilidad del Ayax tendría pues la misma explicación que la inutilidad del Orestes: una excesiva adherencia a la realidad, instintos y autohipótesis respectivamente.

En 1811 no se podía presentar en la escena semejante carácter de soberano absoluto, sin que todos pensaran naturalmente en Napoleón, rodeado como Agamenón por infinitas y aduladoras, mientras los soldados de la patria y de la libertad no podían acordarse.

Evidentemente Ayax no es Moros, sino Tácolo mismo, o, mejor, su ideal, el "hombre libre" de Alfama, ya encarnado en Jacopo Orestes (2); representante a la democracia contra la tiranía, a las alianzas de 1793 o, al menos, de 1796, contra las designaciones posteriores; al finísimo inescindible Rousseau - Hume, contra la degeneración napoleónica de la revolución francesa. Pero es el hombre libre que ha sufrido los ideales entristecidos y mira al futuro con pesimismo.

Combate por Grecia a las órdenes de Agamenón, sin adherir a su programa de independencia interior, con el espíritu con que Tácolo combatió como soldado de Italia bajo la autoridad de Napoleón.

Ayax no es pues, una existencia política, sino un ideal político-moral: es un espíritu Orestes, más humano y menos premonstrado que el primero.

En cierto que el final de la tragedia, en la inutilidad del Orestes, el tono de una palabra adquiere aquella profundidad que encontramos siempre en Tácolo, cuando se presenta la muerte. La rigidez del carácter heroico se rompe para dar lugar al temblor y al calor de la simple, eterna, espontánea humanidad.

"....." Su materno seno

El que tanto la tierra es el otro seno

Que en aquella arena también me vivo"

Es el hijo desesperado que se refugia en el tibio regazo de la madre. Estos versos traen naturalmente a la memoria los más conocidos de los Sepolcri:

".....Se pia la terra
Che lo raccolse infante e lo nutrive,
Mel suo grembo materno ultimo
asilo poriendo.....

(Sepolcri - V. 35 agg)

Pero en conjunto Ajax es más un tipo que un personaje vivo; está dotado de esa misma elocuencia exterior que caracteriza a David en el Saúl de Alfieri.

En la misma forma se puede decir que Ulises no es de ninguna manera Fonché, pero tampoco está suficientemente lejos del influjo inmediato de la crónica diaria. *seguido*

Es criatura netamente maquiavélica, por la aguda inteligencia y el realismo con que interpreta los hechos, pero ¡cuán lejos queda de la encarnación del hombre de Estado de tipo maquiavélico que Alfieri nos presenta en el Abner de su Saúl! Aun siendo la criatura acaso más estudiada de toda la tragedia desde el punto de vista psicológico, constituye en el fondo un intento no muy logrado de representar una ambición vulgar, sin íntimos conflictos y sin luz de poesía: una realidad contra la cual Fóscolo chocaba inútilmente todos los días en la vida real, bien observada, pero no transfigurada.

(1) Dejo naturalmente de lado las prosas de carácter puramente político y los ensayos críticos, cuyo valor intrínseco es grande pero ^{que} deben ser estudiados y definidos aparte y con distinto criterio.

(2) Véase para el estudio de este segundo momento de la historia interior y exterior de Fóscolo, los ensayos de Fubini, reunidos en el libro "Fóscolo minore". Ed. Tamminelli 1949.

(3) También para Dídimo Cherico, la carta del 17 de Marzo del Ortis, los "Discursos sobre la servidumbre de Italia" véase el libro citado de Fubini.

(5) Es interesante comparar los versos con los cuales Alfieri esculpe el mito del "hombre libre" en uno de sus sonetos, con la figura de Ajax descrita por Ulises en el I acto de la tragedia.

He aquí al héroe alfieriano:

Or, prego in suo tacer d'alto dettato,
sdegnosamente impavido s'inchiostrò;
l'altrui viltà la di lui guancia ~~in~~mostra;
né visto é mai dei Dominanti a lato.
Cede ei talor, ma ai tempi rei non serve;
abborrito e temuto da chi regna,
non men che dalle ~~sch~~chiave alme protegge.

Coscio a se'di se stesso non tal non degna
l'ira esalar che pura in cor gli ferve
ma il sol suo aspetto a non servire insegna.

Alfieri - L'uomo libero

(En Ruffo: Classici italiani. II tomo p.1154)

He aquí a Ajax evocado por su enemigo en la tragedia de Fóscolo:

..... le nostre
Tende e la tua fuggia superbamente.
Muto, severo, all' assemblea dei regi

Introducción
aquí la nota
n.º 4

(1) Dejo naturalmente de lado las cosas de carácter puramente político y los ensayos críticos, cuyo valor intrínseco es grande pero deben ser estudiados y determinados aparte y con distinto criterio.

(2) Véase para el estudio de este segundo momento de la historia interior y exterior de Bécoco, los ensayos de Liberti, reunidos en el libro "Bécoco histórico". Ed. Trinitaria 1949.

(3) También para Liberti Chénico, la carta del 17 de Marzo del Ortíz, los "discursos" sobre la revivencia de Italia" véase el libro citado de Liberti.

(4) Es interesante comparar los versos con los cuales Alfieri evocaba el mito del "hombre libre" en uno de sus sonetos, con la figura de Ayax descrita por Ulises en el I acto de la tragedia. He aquí el héroe alfiarino:

Or, fregno in mio sacro d'alto destato,
abominamente impavido a' inchiostri;
l'alta viltà la dà l'alta guancia viltostri;
na' viltà d'una del domini a' lato.
Cada el talor, na' el temerici non aver;
apertito a' temuto da chi regna,
non men che dalle aschive alme protevo.

Conosco a se' di se stesso non tal non degna
I' fin casar che pur in cor gli fave
na' al sol uno aspetto a non ascrive insegna.

Alfieri - Il nome libero

(En Ruglo: Classici 188-)

(Liberti. II tomo p. 1154)

He aquí a Ayax evocado por su enemigo en la tragedia de Bécoco:

..... la nostra
Tende e la tua fugga puramente.
Mito, ovvero, all' esempio del re

Sedeva; e il volgo interprete si fea
 Di quel fero silenzio. A suo talento
 Pugna, ed a tutta la vittoria, a tutta
 La lode anela; e deplorando i Greci
 Tratti a sterminio dalle risse inique
 De' lor prenci, campione egli si vanta
 Sol della patria, a popolar licenza
 e a tirannide occulta utile nome.

(Ugo Foscolo - ~~Alfano~~ - Acto I Escena II)

(4) " Gli iniqui e i giusti un fulmin solo atterra"

Verso amargo y extraño en la boca de un sacerdote; (Acto V-Escena III)
 es el tormento de Foscolo (tormento de todos los hombres en todos los tiempos) frente al insoluble problema del mal, que incoerciblemente se manifiesta en este o aquel personaje, sin haber encontrado su concreta encarnación artística.

Antes de la nota anterior

Sebeva; e il volgo interpretato in
 di quel fiero silenzio. A suo talento
 frena, ed a tutta la vittoria, a tutta
 la lode anela; e deplorendo i Greci
 Tutti a stormendo dalle mura infuse
 De' lor freni, campeggiava egli in vanto
 Sol della patria, e popolare licenza
 e a chiamando occulta nella nome.

(Fino Nicolo - Alce - Atto I Scena II)

(4) "Gli amici e i parenti mi fanno solo attento"
 Verso amico y attento in la boca de un sacerdote;
 (Atto V-Scena III)
 on el momento de Nicolo (momento de todos los hombres en to-
 dos los tiempos) frente al principio propio del mal, que incien-
 da el mundo en el momento de su creación, sin haber en-
 contrado en concreto encarnación humana.