

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA



Luc Fabbri de Cressatti

El "Ajax" de Fóscolo

Interés literario de las "Obras Menores"

(Apartado del N.º 7 de la Revista de la
Facultad de Humanidades y Ciencias)



Montevideo

1952

Ricordo d'una giornata
 di poesia e freddo (sonata
 un'imbottita)
 A d'allo
 ma, con tanto aff-
 ed in-
 fatto
 Luce

LUCE FABBRI DE CRESATTI

Interés literario de las "Obras Menores"

da

AYAX de H. Fóscolo

Hugo Fóscolo, 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, inclusive ese célebre librito "Le ultime lettere di Jacopo 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 la trama 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

(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 a parte y con distinto criterio.

el poeta al hacerla suya, al recrearla para un inédito significado. Y es evidente que cuando esa palabra 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 menos-poesía, pero sin salir del humus interior en el que la gran poesía ahonda sus raíces.

Para quien conozca las obras mayores de Fóscolo, cuya definición ha sido tan estudiada y discutida, las obras consideradas secundarias, como "*Le ultime lettere di Jacopo 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. No así el de las tragedias (*Tieste*, *Ajax*, *Ricciarda*), que los estudiosos de Fóscolo 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 de 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* virtió Fóscolo 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 Fóscolo, 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, 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 bisecular 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 cincuenta años transcurridos se ve claro— del neoclasicismo y del prerromanticismo.

Fóscolo y Monti ocupan 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 fulmíneos 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 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 "pensadas" 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 oculta-mente 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 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 Beccaría, 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 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 greco-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 Fóscolo y Carducci.

Estos escritores anteriores a 1815 nos parecen a menudo unos precursores, no por 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.

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 incambiables. Algunas palabras, algunas "consignas", habían pasado de moda ("les aristocrates 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"; "droits de l'homme et du citoyen").

Gran parte de este repertorio de frases hechas ("el puñal de Bruto o de Harmodio", "la virtud de Catón", "los tribunales", "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 winkelmanniana 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 favorecidos también por factores menos formales (aunque relegados, como los anteriores, al ámbito de las clases más cultas): un difuso racionalismo antiabsolutista, un anticlericalismo más político que religioso, un deseo de lucha, de riesgo viril, de creación concreta, después de dos siglos de servidumbre, resignación y ensueños. Era la impaciencia de Alfieri contra la Arcadia, trasladada al terreno político.

En 1796 Fóscolo tenía dieciocho años. Había nacido en Zante, la antigua Zacinto, 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 jonias, 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 (*Tieste*) que se representó en enero de 1797.

No es éste el lugar apropiado para relatar la vida de Fóscolo. Para la comprensión y la ubicación no sólo estética, sino también cultural del *Ajax* (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, 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*.

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 del “Bonaparte liberador” cantado por él en 1797) y literaria (sensación de impotencia poética). Los sonetos “*No 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 Machiavelli (del que sin embargo capta 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 la trayectoria literaria de Fóscolo. 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 Fóscolo 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 congeniales. Homero es para Fóscolo, 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 ahí, en “*Los sepulcros*”, la humana tristeza de la profecía de Casandra, la contemporaneidad de lo antiguo y de lo moderno, el sentido trágico del tiempo, concebido como muerte incesante de las

(2) Véanse 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. Tuminelli, 1949.

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 pendiente 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 Fóscolo; la personificación de su ideal autobiográfico es ahora Dídimo Chiérico, un personaje creado por su fantasía y al que Fóscolo atribuye —con su característica pasión por la erudición novelada— la traducción del "*Viaje sentimental*". En Dídimo Chiérico la pasionalidad primaria y ardorosa de Ortis se siente como "calor de llama lejana". El furor prerromántico se ha transformado en distancia y en una indulgencia un tanto despreciativa. La figura de Dídimo Chiérico, esbozada en muchos fragmentos, no llegó a cuajar más que en la breve "*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 auténticamente 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, sino desde las tumultuosas llanuras del siglo XIX, casi diría desde la posteridad, son las características que aparecen cada vez más claramente en Fóscolo escritor y en Fóscolo hombre.

Fubini, que es quien ha estudiado más ordenadamente este proceso psicológico de un poeta dentro del proceso histórico de una época, ve la expresión más clara de las ideas del Fóscolo maduro en los inconclusos *Discursos sobre la servidumbre de Italia* (1815); cuyo contenido está reflejado en la carta del 17 de marzo del Ortis, que sólo figura en las ediciones del destierro y que Fubini cree con mucho fundamento escrita 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 *Ajax*, 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, *Ajax* 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 desaho-

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

gar 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 un fantasma 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 *Ajax*, 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.

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 descarnada 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 Fóscolo como resonancia exterior de esa armonía espiritual que fué el sueño moral y estético de su vida.

Detengámonos en unos pocos ejemplos.

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

*“Ma volti han gli occhi e il desiderio ai liti
Ed alla pace dei lor vóti 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 gli occhi,
La riverenza per gli Dei diffuse.*

.....
..... *Levó le palme
Febo adorando, e il cenno alto del Dio;
E il pugno intanto degli Achei piu lente
Brandia le spade che volgeansi a terra.*

(Acto I - Escena III)

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

Más adelante Ajax pronuncia un juramento

Toccando 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 di 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 Agamenón, 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 las primeras palabras del siguiente.

..... *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 Fóscolo; imágenes mediterráneas, vibración de esos suaves y eres temblorosas en las sílabas acariciadoras.

Sin embargo la tragedia no tuvo éxito. Las causas aparentes del fracaso no interesan mucho; la risa provocada en la platea por la mención de los soldados de Ajax, nativos de Salamina, cuya asocia-

ción 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. "Llegué casi a convenirme de que mi estilo no está hecho para los oídos del pueblo; y éste es defecto imposible de corregir, porque 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 Teucri 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 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 *Ajax* es el desarrollo de unos versos de los *Sepulcros*, que quizás habían seguido cantando al oído del poeta como sugestión de futura poesía.

*"Certo udisti suonar dell'Ellesponto
i liti, e la marea muggiar portando
alle prode retee l'armi d'Achille
sopra l'ossa d'Aiace. Ai generosi
giusta di glorie dispenstera é morte.*

(I Sepolcri - v. 217 sgg.)

En efecto, cuatro años después de publicarse los *Sepulcros* y de la misma fuente inspiradora, la *Iliada* (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 Agamemnón, 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 disputa, 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 *Iliada*, 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 Ífigenia 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 es 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 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 Agamemnón. 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 Iliada, 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 Agamemnón —como Samuel 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 Iliada apoya a Aquiles contra Agamemnón; 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.

Tecmesa, criatura muy foscoliana (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*. Es una dulce, pálida Cassandra, que mira hacia el pasado desde el horror de un futuro implacable, que no necesita prever, porque ya lo ve completamente

(4)

“*Gli iniqui e i giusti un fulmin solo atterra*”

Verso amargo y extraño en la boca de un sacerdote; es el tormento de Fóscolo (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.

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.

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

*
* *

Que los enemigos de Fóscolo 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 Fóscolo y empequeñece injustamente el generoso impulso que da grandeza a esta obra artísticamente insuficiente. Pero que Agamemnón sea el Emperador es seguramente, *objetivamente* cierto, aun cuando —por hipótesis poco probable— Fóscolo no tuviera de ello una conciencia clara. La insuficiencia del *Ajax* 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 pensarán naturalmente en Napoleón, rodeado como Agamemnón por intrigantes y aduladores, mientras los soldados de la patria y de la libertad no podían acercársele.

Evidentemente Ajax 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

(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, pregno in suo tacer d'alto dettato,
sdegnosamente impavido s'inchiostra;
l'altrui viltà la di lui guancia innostra;
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 schiave alme proterve.*

*Conscio a sé di se stesso, uom 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".

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 Agamemnon, sin abdicar a su orgullosa independencia interior, con el espíritu con que Fóscolo combatía como soldado de Italia bajo la autoridad de Napoleón.

Ajax 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, en presencia de la muerte. La rigidez del carácter heroico se rompe para dar lugar al temblor y al calor de la simple, eterna, espontánea humanidad.

“.....*Il suo materno seno
M'apre intanto la terra ed altro asilo
Che in quelle sacre tenebre non trovo*”

(*Ajax - Acto V - Escena III*)

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,
Nel suo grembo materno ultimo asilo
porgendo.....*

(*Sepolcri - v. 35 sgg.*)

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 Fouché, pero tampoco está suficientemente lejos del influjo inmediato de la crónica diaria. Es criatura netamente maquiavélica, por la aguda inteligencia y el realismo con que interpreta los hechos,

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
Sedeva; e il volgo interprete si fea
Di aquel 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.*

FÓSCOLO. — “Ajax”, Acto I, Esc. II.

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.

*
* *

Veamos ahora a estos personajes en acción.

El carácter melodramático de la figura de Agamemnon queda denunciado ya en la primer escena, cuando, frente a Ulises que le relata los funerales de Aquiles y trata de suscitar sus celos contra Ajax al que los griegos consideran como sucesor del Pelides, defiende magnánimamente al odiado rival ("*Or pugni e vinca e me non ami*") y exalta "*l'alta virtù che in lui ripose il cielo*", a la vez que manifiesta su elemental y vehemente deseo de omnipotencia, basada en la fuerza y en el valor personal.

Recuerda con orgullo el sometimiento del ejército, al principio tan difícil de dominar:

.....apprese
*Poi mormorando ad obbedire. Il tempo
Ed io, ben presto avvezzerem gli Achei
All' ossequio e al silenzio.....*

También el carácter de Ulises es dado enteramente ya en este primer coloquio. El astuto sabe encontrar las palabras adecuadas para llevar al rojo este "furor de reino" de Agamemnon, excitando para sus propios fines su cólera y sus temores. Le presenta el absolutismo como una necesidad para conservar el poder y atribuye el prestigio de Aquiles y de Ajax no a su valentía, sino a la ayuda de los sacerdotes.

Empieza así el duelo sutil y secreto entre Ulises y Calcante, los dos racionalistas de la tragedia, que nunca se encuentran frente a frente y ponen —en el campo del mal el primero, en el del bien el segundo— la misma nota de maquiavélico realismo. En su odio contra los sacerdotes, Ulises desempeña, al lado de Agamemnon, el mismo papel que desempeña Abner en el *Saúl* de Alfieri; pero es un Abner menos desinteresado y entero, más "modulado". El retrato que de Ajax pintan sus palabras no tiene la coherencia del de David presentado polémicamente por Abner; su temple varía según la impresión que Ulises quiere producir en Agamemnon; dócil instrumento de Calcante a veces, se transforma a breve distancia en una altiva figura de temple dantesco, imprudente y despreciativa según el tipo

humano ideal al que Agamemnón teme y admira. Pero la altivez de Ajax pierde de improviso todo su valor, transformada por las palabras de Ulises en un ardid estratégico

.....*Oh, non t'avvedi
Ch'arte col volgo è disprezzar chi'l regge?*

La palabra hiere a Agamemnón como si fuera una puñalada y estalla el grito de indignada sorpresa: “*Disprezzar me?*” seguido por violentas amenazas. Ulises lo aplaca tratando de llevarlo a su terreno:

.....*Il sangue
Temi, se il versi venerato e pianto.
Al volgo, ch'ama e invidia e anela a un tempo
Di conculcar g'Idoli suoi, sospetti
Rendili e vili; e avrai dall'altrui ferro,
Senz'odio tuo, vittime inulte.*

donde se siente el eco de Alfieri, pero mucho más el del *Principe* de Machiavelli. Ya antes Ulises había dicho con el mismo espíritu:

.....*Armata plebe,
Pria d'aterrir vuolsi ingannarla.*

La otra escena importante del primer acto es la cuarta, entre Ulises y Teucro, que ha venido a reclamar para Ajax las armas de Aquiles. La importancia de esta escena para la trama narrativa de la tragedia (Ulises tiende una emboscada a Teucro, alejándolo del campo al frente de los soldados de Ajax con el pretexto de una expedición secreta contra Troya y con el objeto real de hacerlo pasar por traidor) no está acompañada por una suficiente fuerza dramática. Pero en ella Ulises se transforma una vez más, homéricamente “polytropos”. Ahora su estilo es el de Ajax y Agamemnón; adopta un acento patético destinado a despertar la juvenil y alocada generosidad de Teucro. El solo quiere emprender la expedición; él solo quiere sacrificarse

...*Per voi corro a non dubbia morte.
Perir degg'io coi miei guerrier. Aiace
Plachisi almen... con l'ombra mia si plachi.*

El segundo es el acto de Calcante, por lo menos en los primeros dos tercios. El recuerdo de Saúl sigue dominando. Calcante —repito— es un Aquimelec menos terrible y majestuoso, más matizado y humano. Su orgullo es modesto:

*Canuto, inerme, il tuo potere io temo;
Ma più il cielo e l'infamia.*

El acento alfieriano vuelve en los versos elocuentes en que el personaje expresa la fuerza no de la religión, sino de la verdad:

.....*deh, come
Tu, cui temono tutti, il vero temi?*

También la acusación de Agamemnon es elocuente. Las insinuaciones de Ulises se transforman en él en convicción indignada

*Tremende or fai l'armi d'un'ombra e nuovi
Achilli, al volgo, profetando, accenni.*

La alusión a Ajax se va haciendo más adherente:

*Oggi un campion ti vai mercando e il pasci
D'orgoglio, e di fatali armi lo cingi.*

Y la amenaza estalla

.....eterna
*Notte stará sul guardo tuo che al cielo
Furar presume l'avvenire e i fati.*

El recuerdo de Ifigenia, suave imagen que el remordimiento transforma en sangrante herida interior, desvía esa violencia y la transforma en amargura.

*Questo infamato scettro, ecco, vel rendo:
Tremar vi fea; calcatelo.*

Pero, como en Saúl, el "furor de reino", vuelve con renovada fuerza.

*Me i Greci sempre obbediranno; e tutti
Anche'l mortale, che nè amar, nè odiarlo
Vorrei, che forse me non odia... Aiace...
Primo cadrà se a me non serve.*

La elocuencia de Calcante es más serena y triste, y tiene mayor vibración poética, especialmente cuando el sacerdote se defiende contra la acusación de impostura sin defender la realidad de sus dioses y atribuyendo a su inspiración profética un simple y profundo origen humano:

*Veraci e sante le parole mie
T'erano allor che per fignoto Egeo,
A traverso le folgori e la notte,
Trassero tanta gioventù che giace
Per te in esule tomba, o per te solo
Vive devota a morte. Oggi mentito
Accusi il Dio che il ver m'inspira. Ah! gli anni
Lunghi ch'io vissi tra le gioie, il lutto,
Gli errori, i vizi e la virtù di tanti
Forsennati mortali, il ver sovente
M'insegnaro. Sciagure oggi e delitti
Ben presagir poss'io, poichè pur sempre
Colpe e sciagure rinascenti io veggio.
.....
.....
Divinità che dal sen mi prorompe,
E mai quietar per lagrime non posso,
È il dolor mio.....*

Reconocemos en estos versos el racionalismo del siglo XVIII, pero velado de una melancolía, de un pesimismo, que distan mucho de la desesperación de Alfieri y constituyen el tono quedo y profundo de la “armonía” de Fóscolo. La “*esule tomba*” de la juventud aquea es un épico reflejo de la “*illacrimata sepoltura*” que cierra en el horizonte el panorama desolado del soneto “*In morte del fratello Giovanni*” (6). El anuncio de que llega Ajax cierra el diálogo con palabras que quieren esculpir a los personajes. Agamemnon se dirige a Calcante, pero se expresa solamente a sí mismo

.....*In volto*
Mi vedrai l'onta del dolor tu solo.
Trema, piangimi, esecrami e obbedisci.

- (6) Calcante y Ajax son dos personajes autobiográficos (Fóscolo —diferenciándose en esto de ALFIERI— no sentía la tiranía como tormento interno. Por esto Agamemnon nace fuera de él). Ajax es espectacular; en él prevalece Jacopo Ortis, es decir la juventud, la actitud melodramática y heroica. Calcante, escéptico, dulce y reflexivo, representa a ese Fóscolo más maduro que trata —sin conseguirlo— de cristalizar en Dídimo.

He aquí sus consejos a Ajax, en la escena V de este mismo acto, consejos de Dídimo a Ortis:

Vero di Troia
Espugnator ti mostra, e al re la via
Dell'assoluto dominar fia tolta.

En estos versos está la clave clara y sencilla de la actitud de Fóscolo frente a Napoleón. Combatir, por Italia, a las órdenes de Napoleón, significaba conquistar el derecho a la libertad. En los siguientes se describe la atmósfera de lisonjas y traición que rodea al tirano y el temor cobarde de la muchedumbre.

.....*Ma, e quando amino il giogo,*
Qual Dio, qual legge ti dà il dritto a sciorre
Chi in obbedir trova sua pace?...

 *Ma intriso*
Di cittadina strage, ove tu vinca
Vincer dêi poscia la licenza e il volgo.

Es un trozo puramente positivo; no interesa como poesía, sino como autobiografía. ¡Cuán lejos estamos del entusiasmo revolucionario de “*Le ultime lettere*” (“*Oh, se il tiranno fosse uno solo... la mia mano basterebbe!*” Carta del 28 de octubre)! Ahora las desilusiones han llevado al poeta a un escepticismo comprensivo que se traduce en un solitario programa de vida, destinado a culminar con el destierro: salvar la dignidad individual, sin perturbar la modorra de un pueblo que la necesita para que cicatricen sus heridas.

En cambio hay otra carta de Ortis que refleja la misma posición espiritual que encontramos en estos versos del Ajax. Es la famosa carta del 17 de marzo, que figura en el libro sólo a partir de la edición de Zurich de 1816 y fué escrita, según Fubini, en ese mismo año. “*Alcuni... dei nostri, veggendo le piaghe d'Italia, vanno pur predicando doversi sanarle co'rime di estremi, necessari alla libertà... Se non che all'individuo restano molte vie di salute; non fosse altro, il sepolcro. Ma una nazione non si può sotterrare tuttaquanta. E però, se scrivessi, esorterei l'Italia a pigliarsi in pace il suo stato presente*”...

Las mismas cosas había dicho Fóscolo en el mismo período, es decir en los umbrales del destierro, en sus inconclusos discursos sobre “*La servitù d'Italia*”. Se le ha reprochado el juicio crudamente severo (poco generoso frente a la desventura) que da de Napoleón en estos escritos posteriores a Waterloo. Pero el reproche cae por sí mismo, si se piensa que Ajax fué escrito cinco años antes, en pleno apogeo napoleónico, con análogo espíritu, y que, por esta tragedia, Fóscolo sufrió un principio de persecución. La única diferencia es el matiz despreciativo del juicio de 1816 sobre Napoleón (“*alma baja y cruel*”), incompatible con el Agamemnon aborrecido pero idealizado de 1811. Pero es sólo un matiz. Antes de la expedición a Rusia, había aún para Italia, dentro del halo napoleónico, unas posibilidades que debían parecerle a Fóscolo deslumbradoras y seguían situando la época bajo el signo de lo heroico.

Calcante, en breve monólogo, pinta a Agamemnón:

*Gli prorompean le lagrime! Ma dentro
L'ambizion, coi suoi rimorsi, ei pasce,
Misero! e il cielo provocando, il teme.*

El anticlerical Agamemnón teme en el fondo a los dioses mucho más que el sabio y escéptico sacerdote. Por lo menos, así lo ve este último.

Hay, evidentemente, en toda la tragedia, un esfuerzo por dar un relieve propio a los distintos caracteres, contemplados desde sus recíprocos ángulos visuales. Pero no salimos de la descripción. Cada cual se describe a sí mismo y describe a los demás, mientras los personajes dramáticos adquieren contorno y vitalidad sólo por la presión o el choque de los hechos. *Saúl* de Alfieri, aun cuando es "relatado" por sus hijos, no hace sino actuar: quiere, deja de querer, se enfurece, llora, en circunstancias determinadas y no en situaciones psicológicas abstractas y generales. En esta tragedia en cambio, cuando no se cae en una psicología prosaica, se tiene una expresión lírica, y no dramática, de la personalidad.

El acto culmina en la última escena, con el diálogo entre Ajax y Agamemnón, que recuerda extrañamente una tragedia de Alfieri, que es de las menos hermosas pero de las más significativas por su tipificación del tirano: *Timoleón*. Agamemnón en esta escena habla como Timófanes de Alfieri, el tirano de Corinto, y Ajax como el hermano de aquél, Timoleón, el hombre libre. En los dos primeros, el ardor de gloria, que comparten con sus antagonistas, degenera en tiranía, pero no sin remordimientos.

Dice Timófanes:

*.....Buon cittadino
Più non poss'io tornare. A me di vita
Parte or s'è fatta la immutabil, sola,
Alta mia voglia di regnar... Fratello,
Tel dissi io già: corregger me sol puoi
Col ferro...*

(Alfieri - *Timoleón* - Acto III - Escena IV)

Y el Agamemnón de Fóscolo, en este diálogo con Ajax

*.....Son tale omai
Che, mentre il mondo m'obbedisce e ammira,
Nessun può amarmi; e tu men ch'altri: credi,
Talor non sono io di me stesso amico.*

Agamemnón es evidentemente a la vez el tirano de Alfieri y Napoleón; un Napoleón de 1811 al que Alfieri —muerto en 1803— no había conocido, singular respuesta de la historia al problema, planteado en abstracto por el antihistórico Alfieri, de las íntimas relaciones (dialéctica de opuestos) entre libertad y absolutismo, tanto en el círculo cerrado del individuo, como en el campo abierto de las

luchas políticas y sociales. Napoleón había impuesto su dominio como Timófanés, pero esgrimiendo el ideal de Timoleón y basándose en el movimiento revolucionario que de aquel ideal de libertad había recibido el primer impulso.

De aquí el pesimismo político de Fóscolo que es en el fondo la continuación del pesimismo mucho más profundo de Alfieri, expresado en *Saúl*. Pero este Agamemnón no tiene ni la grandeza poética de Saúl, ni la que adquirió en la fantasía popular la figura de Napoleón. Esta insuficiencia poética está —diríamos— documentada por la variedad de detalles que se acumulan sobre este personaje para hacerlo más dramático; y son todos detalles externos, desde la muerte de Ifigenia, remordimiento de un pasado delictuoso aunque fatal, hasta el puñal de Clitemnestra, presentimiento de un castigo futuro, también fatal. A través de estas dos obscuras fatalidades, la ambición desenfrenada de dominio se nos aparece más bien como una desesperada tentativa de la voluntad individual por liberarse y afirmarse (mientras en Alfieri la ambición interior tiene la sombría ineluctabilidad del hado en la tragedia griega).

Pero ni siquiera esta intuición logra dar vida a un verdadero personaje. Hay en este Agamemnón demasiado Alfieri y demasiado Bonaparte, es decir exceso de literatura y de historia —o, mejor, de crónica— sentidas aún como materias primas, no suficientemente absorbidas en la recreación poética: Grecia, a la que Agamemnón quería someter rebasando los límites de su propio estado, es Europa y más particularmente Italia; Helena, como pretexto de la guerra —dirigida en realidad a establecer el absolutismo— personifica todas las ideas-fuerzas de que se sirvió Napoleón, libertad, igualdad, derechos del hombre... No es que Fóscolo haya compuesto, como se le reprochó, una tragedia alegórica o en clave. Pero todas las desilusiones y las interpretaciones realistas o pesimistas (es casi lo mismo) de la historia contemporánea al autor, revelan su presencia en el *Ayax* tanto como en el *Ortis*.

El acto tercero nos hace asistir al triunfo de Ulises. Su parte más dramática, la discusión entre los jefes aqueos por la posesión de las armas de Aquiles, se desarrolla lejos del escenario y aparece sólo en el relato de Ulises; defecto indudable en el teatro, que ofrece sin embargo aquí la doble ventaja de dar a los personajes un mayor relieve épico (*Ayax* se agiganta en el recuerdo imaginativo de los congregados) y de presentarlo a Ulises en un complicado juego de luces, con una especie de cuarta dimensión. En efecto, Agamemnón da en el diálogo su propia interpretación del personaje de Ulises, tratando, con continuas suposiciones, (que generalmente Ulises se ve obligado a admitir), de descubrir la verdad a través del relato aparentemente imparcial. Así Ulises cobra una doble vida, en sus propias palabras, y en la figura que Agamemnón, a través del relato mismo, pero en forma absolutamente distinta, ve moverse en el grandioso escenario del parlamento de los jefes, intrigando para que las armas del héroe extinto sean para él.

En la escena sucesiva entre Agamemnon y Ajax, Ulises sigue siendo el *deus ex machina*: no sólo suscita con sus sutiles sibilinas insinuaciones, la acusación de traición que Agamemnon lanza contra Ajax, sino que consigue que este último empiece a desconfiar de su hermano Teucro, inexplicablemente ausente. El héroe conserva sin embargo aún toda su entereza; su alma es aún alfieriana:

*Te ambizion, me libertà sospinge;
Livor costui: ardon le brame; e pende
Dubbio l'evento, onde temiam noi tutti.
E tu più ch'altri, a cui temenza detta
L'imperioso favellar.*

En los dos últimos actos la rigidez esquemática de los dos antagonistas se suaviza. El monólogo de Agamemnon, con que se inicia el IV, recuerda nuevamente a Saúl. La sombra de Ifigenia es para él una Erinis interior que carcome su espíritu; pero no delira como Saúl. Trata inútilmente de ahuyentar el recuerdo y se revuelve, como el león de Esopo, dentro de la red tendida por Ulises, con plena conciencia de la inutilidad del esfuerzo. Se ve a sí mismo y ve a los demás con una lucidez que toca a menudo la poesía.

*.....E rabbia
Di vendetta, e stupor, e la vergogna
Del simular e la tomba che Aiace
Si spalanca..... ma più quel ferreo, immoto
Volto d'Ulisse, mi fean muto quasi
E in me scorrea gelato un sudor lento.*

La llegada de Ulises, sus insinuaciones contra Teucro, tienen un carácter exclusivamente estructural. La poesía llega con Tecmesa, la esposa troyana de Ajax, que responde a los insultos apremiantes de Agamemnon con palabras desnudas, esquemáticas, en un esfuerzo por no transparentar la emoción y conservar la dignidad. Aquí la brevedad sencilla adquiere una fuerza dramática que culmina en la alusiva asociación del hijo amenazado por el tirano con el recuerdo angustioso de Ifigenia. El jefe del ejército aqueo ha decretado que el niño será retenido como rehén, en garantía de la lealtad de Ajax y Teucro; Tecmesa oculta al hijo, y cuando Agamemnon le pregunta dónde está, contesta sencillamente:

*Ah! forse...
Signor, tu non sei padre?*

A lo que Agamemnon, paralizado por la terrible alusión, contesta:

...Io?... sí... fui padre.

Cuando llega Ajax y se alternan los dos orgullosos furores con versos homéricos, (más adecuados para la lectura que para la escena),

la figura de Tecmesa, con sus intervenciones que nadie recoge, conserva, en su desesperación solitaria, toda su fuerza dramática.

.....*Oh Aiace!*
Tu che pur gemi all'altrui pianto, i miei
Occhi in amare lacrime nuotanti
Non vedi?

Pero Ajax no tiene oídos más que para sus propias palabras y las de su adversario. Sólo Calcante, más tarde, ve a la dolorosa y la invita a acompañarlo hacia el altar, mientras Agamemnon enfurecido determina el desenlace de la tragedia, ordenando que se incendien las tiendas de los prisioneros troyanos entre los que se encuentran el padre y los hermanos de Tecmesa. Ajax ha sido por fin reducido a la impotencia; traidor si ayuda a los prisioneros, traidor si se aparta, sospechoso de complicidad con Teucro que no aparece. Se empieza a crear la atmósfera del suicidio. Ulises recoge los frutos de sus intrigas y se jacta de ello frente al mismo Ajax —que lo escucha abatido— con versos muy importantes para la comprensión del carácter del personaje, pero, como siempre, más expositivos que dramáticos.

Nessuno ammiro io mai
Tranne chi proprie fa le forze altrui.
Il tuo valore è mio.....
.....io la fortuna
Sol con le vostre passioni affretto;

En el V acto, Tecmesa asiste, desde la colina, al incendio de las tiendas de los prisioneros y a la horrorosa muerte de sus familiares. Las artificiales exigencias de la unidad de lugar, que obliga a transmitir este acontecimiento culminante a través de las palabras de Tecmesa, da a esta angustia demasiado coherente cierto sabor retórico y contribuye al carácter más narrativo que dramático de la tragedia. Pero basta que Calcante invoque a los dioses, para que estalle el delirio:

Ah, i Numi,
Dacchè infelice io fui, più non m'udiro!
.....
Torni il sorriso al mio pallido volto:
Il ciel non ama i miseri. Versate
Fior sul mio grembo; a me i profumi e l'arpa.

Y continúa la lírica evocación de los tiempos felices, de las danzas, de los días de fiesta llenos de sol. En este delirio culmina la tragedia, y es culminación lírica. Calcante sigue “transmitiendo” los horrores que se contemplan desde la colina y luego el alejamiento de los guerreros que acometen contra Troya, mientras Ajax vuelve solo y desesperado. Tecmesa había quedado absorbida por su delirio; pero de pronto el silencio la llama a la realidad. Y, como despertando, dice esas palabras de sorpresa, tan naturales:

Oh, vi siete tra voi svenati tutti!

Ajax, que ha llegado, la exhorta a huir para salvar al hijo de ambos. Y le dice un verso de despedida encubierta:

Tu starai forse senza me gran tempo

Es, casi textualmente, un verso de Petrarca ("*Tu starai in terra senza me gran tempo*", *Trionfo della Morte*, v. 190), por el cual Fóscolo tenía particular afecto. Formaba parte para él del halo poético de la muerte, y ya figuraba en la despedida de Ortis.

Tecmesa repite como en sueños:

Gran tempo.

Y hay en este eco doloroso el presentimiento de la separación eterna. Se va para salvar al hijo y volver. Escuchamos entonces un monólogo de Ajax, en que vuelve la representación alfierriana y foscoliana de la muerte, como juez supremo de todos los hombres, pero con un pesimismo más profundo, casi preleopardiano, ya que la paz es dada por la muerte de la esperanza:

.....*La speme*
Più non m'illude, e certa è la mia pace.

Pero hay también en el pesimismo de Fóscolo una invencible serenidad. Ajax, abatido un momento, vuelve a encontrar en la muerte (*l'alta / securtà della morte*) su fuerza. La expresión plástica de esta serenidad es el sepulcro iluminado por los rayos del sol. (El sepulcro romántico está casi siempre bañado en luz de luna):

O glorioso, eterno lume, o sole!
Sovra il sepolcro mio versa i tuoi raggi.

Inmediatamente después, el suicidio y la larga agonía, confortada por el retorno y la justificación de Teucro. La llegada de Agamemnon cierra la tragedia con un verso típicamente alfierriano:

Più forte,
E più esecrato, e più infelice io sono.

Imposible no recordar algunas palabras del final de *Filipo*:

Ecco, piena vendetta orrida ottengo;
Ma, felice son io?...

*
* *

Resumiendo, Fóscolo no es poeta dramático, sino lírico. En *Ajax* hay abundante acción, pero casi completamente relatada (lo único que pasa en la escena es la muerte de Agamemnon). Además la acción

misma tiene un carácter exterior a los personajes, y no constituye su realización necesaria. Falta aquella dinámica que —dice Citanna— constituye la liricidad del drama (7). Los sentimientos mismos, cuyo choque sería necesario para que de él surgiera la acción, son estáticos; se expresan en hermosos versos, a veces martillados por la oratoria, más a menudo velados de melancolía, densos de recuerdos y presentimientos. Pero tiene mayor fuerza dramática la teoría de los personajes de *I Sepolcri*, que se yerguen en sus tumbas y vencen a la muerte en la armonía del canto del poeta.

Tecmesa, por ejemplo, es personaje vivo; pero, en la tragedia está sola. Y todos —excepto Ajax y Agamemnon, nacidos juntos de una contraposición que los vincula— están solos y expresan cada uno su propio yo sin tocarse. Y entonces no hay teatro.

Además —y éste es defecto puramente técnico, pero significativo— en la escena algunos de los principales motivos de la acción, es decir algunos de los engranajes materiales del drama, son de una brevedad obscura y huidiza, mientras reminiscencias épicas o declamaciones oratorias están triunfalmente iluminadas y tienen relieves propios, como trozos de antología.

Y aquí surge el problema de la estructura, problema tan discutido hoy, y más fácil de estudiar en una obra parcialmente fracasada como el *Ajax*, que en la poesía viva de *I Sepolcri*: problema de literatura y no de poesía, diría Croce, pero de todos modos importante cuando se trata no de líricas, sino de cuentos, novelas o dramas, que no pueden prescindir de la construcción. En ésta intervienen, claro está, elementos lógicos ajenos a la pura expresión estética, pero necesarios para sostener la realidad aérea de la poesía, que quedaría de otro modo incomprensible.

Para Alfieri, que buscaba obstáculos para templar su metal, las tres unidades y —en general— las dificultades estructurales de las que las unidades eran una solución empírica y exterior, fueron instrumentos de aquel ascetismo literario que dió un color tan característico a su fuerza poética. Fóscolo padecía en cambio de una insuficiencia constructiva, que no es insuficiencia poética (era poeta más grande que Alfieri), pero es causa de menor y más intermitente poesía en las obras, en las cuales él mismo sentía la exigencia de un más sólido substratum estructural: *Ortis* y *Ajax*. La carencia y la búsqueda de ese substratum le impiden tomar las necesarias distancias, le impiden ese maduro y consciente abandono del que surge la poesía. Ejemplos: en la creación de los distintos personajes hay análisis psicológico conversado, casi nunca esa autonomía de vida en que se logra el arte; la única acción de Ulises, carácter tan minuciosamente estudiado, es mecánica (el engaño que aleja a Teucro); el mismo suicidio de Ajax, necesario en la mente de Fóscolo, es casi gratuito en la tragedia, ya que no surge de adentro, sino de las circunstancias (demora de Teucro en regresar).

(7) GIUSEPPE CITANNA: *La poesia di Ugo Fóscolo*. — Bari, 1947. — Pág. 126.

Aquí pues, más que en sus otras obras, se puede estudiar esta característica del Fóscolo menor que Fubini (refiriéndose a los fragmentos didimeos, a *Le Grazie* y a todo el trabajo documentado por el epistolario y los manuscritos) llamó “la búsqueda angustiosa de la arquitectura”. El genio de Fóscolo es esencialmente lírico en el sentido pindárico de la palabra: y pindárica es en efecto su obra cumbre *I Sepolcri*.

Ajax es un momento depresivo entre *I Sepolcri* y *Le Grazie*, con hermosos instantes líricos o lírico-épicas, con ecos intermitentes de la armonía de *I Sepolcri*, con intensos reflejos de la luminosa lectura de la *Iliada*. El escepticismo racionalista —aquí elemento prepoético, que llega a veces a la poesía— no está confortado, como en los *Sepolcri*, por la intuición de la inmortalidad de las Musas. La poesía está en el desesperado recuerdo de los tiempos felices (*Il ciel non ama i miseri*); pero la catarsis del llanto en el canto no se produce. El pesimismo, que se esforzará, en los himnos a *Le Grazie*, por llegar a una sublimación estética de la religiosidad, está aún aquí en pleno conflicto. La melancolía no es más que el velo de la desesperación.