



calidad: tales maestros, sociólogos, científicos, reformadores políticos y religiosos de buena fe. Su esposa, Marta, es el contrapunto: vehemente, explosiva, lo bastante inteligente para ser mordaz y de afectos concretos, unilaterales, egoístas; hipócrita, hasta el punto de hacer gala de puritanismo mientras mantiene un adulterio; secuaz inculta del psicoanálisis, tal vez le sirva para reconocer al final su complejo de mujer estéril y el burdo mecanismo de justificación, achacándolo a su marido para acabar odiándolo. Los Casidei son más vulgares: Víctor, temperamentalmente se aproxima a la señora Valenti —ello quizá le haga decir en ocasiones «es la señora quien me comprende»—, pero tal vez su menor inteligencia da a su perfil ciertos rasgos de sinceridad, de autenticidad; rudo, violento, encajan bien en su carácter esos celos rabiosos, ese furibundo puntillo de honor, tan hondamente vital, tan latino, que horroriza a los nórdicos y tan lejano; asimismo, a la estoica postura de Eugenio Valenti. Pero en Víctor, anotamos ya el primer trueque importante en el curso lógico de conducta de los personajes; contra lo previsible, perdona y olvida con facilidad, se apabulla con frecuencia y hasta nos resulta un idealista soñador que ve en Abel un primer discípulo a quien educar y formar en las doctrinas por él profesadas. A Nina la vemos como la típica muchacha casquivana, embustera, interesada, capaz de todo —incluso recluir a su único hijo en un Orfanato— con tal de encontrar alguien en quien asentar cómodamente su vida. Los emotivos recuerdos a un amor desgraciado —y sin embargo compartido—, sus avivamientos de última hora, las súbitas furias maternas, nos parecen bajísima calidad, suenan a farsa pura. Finalmente, tenemos al aristocrático matrimonio de los Ranieri, rezumando intrascendencia y esnobismo por los cuatro costados: Ricardo, el clásico seductor, irresponsable y caprichoso, que siempre se ha mostrado temeroso a las que él llama «consecuencias del amor», decide a la vista de su hijo —no un momento antes— ordenar seriamente su vida; giro, ciertamente extraño en verdad, máxime si tenemos en cuenta que Ricardo afirma haber tomado la deci-

sión no por un despertar súbito de sus sentimientos paternos, sino tras un frío análisis de las obligaciones y responsabilidades contraídas. La voluble Dioni, a quien divierten los devaneos de su marido, y que se ha negado durante varios años a tener hijos por causas que según ella no comprendemos los hombres, acepta de buena gana éste que le entregan ya —diríamos— «elaborado» —aunque por lo mismo ajeno y siente igualmente vibrar unos instintos maternos que hasta entonces no pareció tener. Resumiendo, diremos que de los seis personajes consideramos que cuatro actúan de forma *improbable* —no imposible, entiéndase bien—, al margen de sus lógicas proyecciones de existencia; otro de ellos, Marta, ante una situación de enorme carga afectiva, ve rotas y desbordadas sus inhibiciones y muestra al desnudo su intimidad; esta inesperada confesión puede sorprender por su contenido, pero es comprensible psicológicamente y encaja perfectamente en su trayectoria vital; un solo protagonista, el profesor Eugenio Valenti, mantendrá su dignidad y ponderación insobornable hasta el final, derrochando humanismo y trascendencia.

Pero, volvamos a fijarnos en ese niño caprichoso y consentido llamado Abel, que desde las primeras escenas actúa en la penumbra de este drama, cruelmente señalado por el destino para manejar tenazmente los hilos de este brutal juego de pasiones. Poco le vemos en escena: despierta sobresaltado, le gritan, le pegan, huye aterrado, se precipita por el hueco de un ascensor —que no conoce, puesto que subió dormido— y muere. Muy lejos nos llevaría reflexionar sobre la crianza en los Orfanatos, los hijos únicos y la educación familiar, pero el tiempo apremia y oiremos seguramente a continuación un criterio más autorizado y docto que el nuestro sobre el tema. Nos fijaremos únicamente, pues, en la muerte del pequeño que Fabbri, recargando hábilmente las tintas de la truculencia, apunta como un posible suicidio, refrenando por las supuestas «impulsiones suicidas» de Ricardo Ranieri, así como por sus «crisis de misticismo»; ignoramos si hubo o no intencionalidad por parte del autor, pero sí podemos asegurar que a la luz de la psiquiatría ortodoxa, esta concepción podría tener ciertos visos —sólo visos— de verosimilitud; existe, en efecto, una afección mental llamada Psicosis Maniaco-Depresiva, muy transmisible a la descendencia que puede evolucionar en forma de brotes o crisis de tristezas, mutismo, inactividad,

aislamiento y cierta tendencia suicida. Ahora bien, esta enfermedad suele aparecer en épocas posteriores de la vida, pasada ya la pubertad; además, el suicidio concreto de Abel, caso de que existiera, nada tendría que ver ni fenomenológica ni patogénicamente con dicho proceso, y por si esto fuera poco, el suicidio infantil es rarísimo, prácticamente inexistente, y aun en los contados casos en que cupiera pensar en él, es difícil que esta hipótesis resistiera una crítica de cierto rigor. Por tanto, si nos viéramos obligados a peritar científicamente en un caso análogo, no dudaríamos en catalogarla de muerte por accidente; el despertar sobresaltado de Abel y la subsiguiente conmoción afectiva, justifican plenamente una huida aterrada y confusa, en la que sólo a título de suceso ocasional, fortuito, sobreviene el accidente. Entiéndase bien, pues, que fenomenológicamente valoramos como esencial la que hemos dado en llamar «huida aterrada y confusa», y sólo accidental, secundario, sobreañadido el evento que le ocasiona la muerte, en el verdadero suicidio, como ustedes muy bien supondrán, lo esencial es la tendencia letal, al propio aniquilamiento, quedando las demás maniobras supeditadas a ese fin.

Pero, no censuremos a Fabbri; ha cubierto con holgura todas las etapas del drama: su fábula es lo bastante humana como para no dejar de interesarnos, la acción se desarrolla de forma progresivamente absorbente, la peripecia o cambio de fortuna final lleva al espectador a experimentar un sentimiento de temor y compasión o sus variantes, lo que constituye el máximo objetivo a que puede aspirar un dramaturgo. Y si además ustedes se han identificado con el problema central, si tratan de esclarecer por su cuenta la conducta de los personajes y sus consecuencias últimas, estarán a un paso de experimentar esa célebre *katarsis*, o purificación de los afectos desencadenados, recobrando con ello la serenidad y tranquilidad de espíritu; en una palabra, la auténtica *sofrosine* griega. Y, entonces, sí que podríamos decir que la obra ha tenido un final feliz.

RAFAEL SANCHO

