

# LAS EUMÉNIDES EN EL TEATRO DE T.S. ELIOT: *THE FAMILY REUNION*\*

Maria Morant Giner

Universitat de València (España)  
<mamogi4@alumni.uv.es>

Artículo recibido: 12 de marzo de 2017

Artículo aceptado: 30 de marzo de 2017

## RESUMEN

En este estudio nos proponemos acercarnos a *The Family Reunion*, una de las primeras piezas dramáticas de T. S. Eliot, desde la óptica de los estudios de recepción clásica. Por ello, iremos desgranando los distintos motivos y recursos que el poeta tomó de la tradición grecolatina, centrándonos principalmente en la figura de las Euménides.

**PALABRAS CLAVE:** Eliot, Euménides, Esquilo, Eurípides.

## ABSTRACT

In this study we intend to have a closer look to *The Family Reunion*, one of the first theatre plays of T. S. Eliot, from the perspective of the classical studies. In order to carry out this aim, we will spell out the different topics and resources that the poet borrowed from the Graeco-Latin tradition, focusing mainly on the figure of the Eumenides.

**KEYWORDS:** Eliot, Eumenides, Aeschylus, Euripides.

## 1. INTRODUCCIÓN: T.S. ELIOT Y EL MITO CLÁSICO

T. S. Eliot ha destacado, entre otras cosas, por su vasto conocimiento de la tradición anterior y ha demostrado también una gran admiración por el legado grecolatino, del que no ha dudado en beber para inspirar algunos de sus versos

\* Este trabajo surge de la reelaboración de un apartado del Trabajo de Final de Máster «Erinias y Euménides en el teatro del siglo XX», tutelado por la profesora Carmen Morenilla Talens, catedrática de filología griega en la Universitat de València.

y dramas<sup>1</sup>. No obstante, Eliot tiene una visión muy particular de cuál es la función del mito en la sociedad actual:

Eliot está convencido de que en todo es necesario un orden, y de que este orden será el muro de contención para el caos intelectual y artístico de nuestro tiempo. ¿Cómo conseguir este orden?

Eliot repite frecuentemente en sus poderosos ensayos, incluso lo repite hasta la frivolidad, que la única manera de conseguir el orden es no apartarse jamás de la tradición y de los estudios clásicos. Y más, la unión de las culturas: la cristiana y la grecolatina. (Piqué, 1966: 35)

Eliot considera que debemos recurrir a los mitos antiguos para poner orden en el caos de nuestro tiempo. Este propósito de orden es el que ha dado lugar a nuevas tragedias que de forma muy libre evocan a las de Esquilo, Sófocles o Eurípides. Eliot considera que al lector le interesa «cómo se comportan Fedra, Edipo, Hipólito, Electra, Orestes o Clitemnestra en nuestros días» (Piqué, 1966: 38), por ello en sus piezas no encontraremos personajes con tales nombres, si no que estos personajes y sus actos pertenecen a nuestro tiempo: «sobran, por tanto, el puro nombre-mito, defecto en el que han caído tantos dramaturgos» (Piqué, 1966: 38).

En nuestro estudio, nos ha llamado poderosamente la atención la aparición de las Euménides<sup>2</sup> en esta obra, que, como veremos a continuación, estará

<sup>1</sup> Eliot es situado entre los principales autores del siglo XX que hacen una defensa apasionada de las humanidades clásicas como parte fundamental de la propia cultura europea y por ello defiende que deben ser estudiadas (García, 2006: 62).

<sup>2</sup> Las Euménides están presentes en el género trágico ya desde antiguo, desde las *Euménides* de Esquilo. Al final de dicha obra, Esquilo ponía sobre el escenario la transformación de las Erinias en Euménides. Esto suponía para estas diosas ctónicas la pérdida total de sus funciones divinas más ancestrales, entre las que se encontraba vengar los crímenes, especialmente las faltas contra la familia. Para ello, debían enloquecer y torturar a sus víctimas mediante una continua persecución (aunque a lo largo de la tradición también aparecen como protectoras del orden social, encargadas de castigar los delitos susceptibles de turbarlo). Podemos afirmar que en dicha tragedia abandonan parte de su violencia en pos de una versión mucho más amable de ellas mismas: las Erinias pasan a ser diosas venerables, encargadas de velar por Atenas. A partir de ese momento deben ser colmadas de honores por los ciudadanos y reciben el epíteto de «Euménides» (benévolas). No obstante, esta transformación que equipara las Euménides con las Erinias fue motivo de controversia entre distintos estudiosos: Brown (1983: 13-34) defiende las diferencias entre ambas divinidades y considera que no pueden equipararse, es más, considera que las *Semnai Theai* del Areópago no están relacionadas con las Erinias; por su parte Lloyd-Jones (1989: 9) defiende que Erinias, Euménides y *Semnai Theai* remiten a unas mismas divinidades y nos recuerda que todos los dioses ctónicos poseen a la vez una faceta más hostil y otra

justificada por ese deseo de poner orden a través del mito clásico. No obstante serán unas Euménides muy particulares que debemos analizar detalladamente para poder establecer si se sitúan bajo la influencia de Esquilo o Eurípides.

## 2. LAS EUMÉNIDES EN *THE FAMILY REUNION*

Esta tragedia arranca con la vuelta al hogar paterno de Harry Monchensey. Este joven inglés de 35 años decide regresar al pueblo de su infancia tras el fallecimiento de su esposa en circunstancias poco usuales. Tuvo que abandonar su tierra natal ocho años atrás, tras contraer matrimonio con una joven que no gozaba de la aprobación de la familia<sup>3</sup>. La vuelta del primogénito es importante para la madre, Amy, puesto que, como ya se siente anciana, quiere dejar todos los asuntos en orden antes de morir<sup>4</sup>. Harry debe volver para ponerse al mando de la casa, como le corresponde por nacimiento. Amy le dice nada más llegar: «Now it is your business / I have only struggled to keep Wishwood going, / And to make no changes before your return. / Now it's for you to manage. I am an old woman.» (pág. 80).

Sin embargo, este no será el único cometido que le espere a Harry en Wishwood: debe averiguar las circunstancias de su origen y concepción. Por ello, las Euménides comenzaron a perseguirle tiempo atrás, obligándole a volver a su antigua casa, tratando de alejarle de la vida frívola que llevaba junto a la esposa que no amaba. Sin embargo, estas Euménides no se harán visibles a los ojos del protagonista hasta llegar a Wishwood, para indicarle que es allí donde debe buscar el desenlace. La presencia de estos seres le hace ver que

más benevolente, es el autor quien opta por llamarlas de un modo u otro según el aspecto de la divinidad que quiere privilegiar en su obra. Independientemente de este debate, en la obra que nos ocupa, debemos advertir que en ningún momento las presencias fantasmales que persiguen a Harry Monchensey, el protagonista, son designadas por los personajes como «Euménides». Podemos identificarlas como tales gracias a las acotaciones de T.S. Eliot, donde son nombradas así. El hecho de que sean llamadas «Euménides» (en oposición a «erínias») nos hace pensar que el dramaturgo se está sirviendo de la versión más benévola de estas divinidades y que, por tanto, su función divergirá del de las terribles Erinias ancestrales presentes en Esquilo y Eurípides.

<sup>3</sup> Amy (la madre): She never wished to be one of the family, / She only wanted to keep him to herself, / To satisfy her vanity. That's why she dragged him / All over Europe and half round the world / To expensive hotels and undesirable society / Wich she could choose herself. She never wanted / Harry's relations or Harry's old friends (pág. 75). Para comentar este apartado nos hemos basado en la edición comentada de Nevill Coghill (London, 1969).

<sup>4</sup> Amy es definida por Sanz (1998: 123) como una persona que diseña su vida y la de los demás según su voluntad, pero cuyos planes se truncaron cuando su hijo se casó con una desconocida a la que ella no aprobaba.

existe algo en su pasado que debe investigar<sup>5</sup>, Harry debe asumir el papel de detective y descubrir el pecado que se le ha encomendado expiar.

Harry regresa para la fiesta de cumpleaños de su madre y no tarda en anunciar a la familia que fue él el responsable de la muerte de su esposa un año atrás, él la empujó por la borda del trasatlántico. Sus tíos no dan crédito a sus palabras, se niegan a creer su crimen. Este es otro tema que atormenta a Harry: la imposibilidad de hacer comprender a quienes le rodean su conflicto interno<sup>6</sup>, las palabras no le bastan para expresarse. Además, considera a los miembros de su familia gente común, corriente, incapaz de entender lo que pasa en su mente<sup>7</sup>. Sus tíos achacan su sentimiento de culpabilidad a una serie de delirios producidos por el cansancio y la sobreexcitación<sup>8</sup>. Pero el joven lo tiene claro, el problema no está en su conciencia si no en el mundo en que vive.

Es en su regreso a Wishwood cuando Harry ve por primera vez a sus Euménides. Al entrar en casa por primera vez se exalta al ver la cantidad de luz cegadora que entra por las ventanas y exclama (pág. 78):

No, no, not there. Look there!  
 Can't you see them? *You*<sup>9</sup> don't see them, but I see them,  
 And they see me. This is the first time that I have seen them.  
 In the Java Straits, in the Sunda Sea.  
 In the sweet sickly tropical night, I knew they were coming.  
 In Italy, from behind the nightingale's thicket,  
 The eyes stared at me, and corrupted that song.

<sup>5</sup> En cierto modo, podemos asimilar el personaje de Harry al de Edipo en el *Edipo Rey*: ambos deben descubrir cuál es el origen de la mancha, de la culpa que alcanza a su familia y a su *polis* respectivamente, ambos se convierten en detectives que deberán desvelar los secretos de sus respectivas concepciones.

<sup>6</sup> Harry es consciente de que sus interlocutores solo son capaces de captar lo concreto, lo tangible (Sanz, 1998: 123), por ello no alcanzan a comprender la dimensión espiritual de su conflicto interno.

<sup>7</sup> Según Sanz (1998: 121), el drama principal de esta obra es el que encarna la figura de Harry, centrado en el pecado y el arrepentimiento. Sin embargo, encontramos un drama secundario (subordinado al drama principal) centrado en el coro y su incapacidad de entender el drama espiritual del protagonista. Por tanto, según la estudiosa, podemos dividir los personajes de esta obra en dos grandes bloques: por un lado, los personajes que conforman el mundo real (Amy y los miembros del coro) y por otro, los personajes relacionados con el ámbito espiritual (Harry, Agatha, Mary, Downing). Estos últimos se caracterizarán, como descubriremos al final de la obra, por poder ver el espectro de las Euménides.

<sup>8</sup> No obstante, según Sanz (1998: 124), en realidad los tíos están expresando «el temor al escándalo, a que se revele la cruda realidad que ellos preferían ignorar, y rápidamente se concentran en el grado de posibilidad de que Harry haya asesinado a su esposa».

<sup>9</sup> Mantenemos la cursiva del texto original.

Behind the palms trees in the Grand Hotel  
 They were always there. But I did not *see* them.  
 Why should they wait until I came back to Wishwood?  
 There were a thousand places where I might have met them!  
 Why here? Why here?

Esta es la primera vez que el joven pone imagen a las presencias que vienen siguiéndolo y atormentándolo desde lejos, desde la muerte de su esposa. Estas figuras están agazapadas en la ventana del salón, donde los tíos de Harry aguardan la llegada de los sobrinos. Sin embargo, todo apunta a que Harry es el único que advierte su presencia. Estas Euménides, según Singh: «make Harry realize that he is responsible for the death of his wife. And such incidents conceive the guilt complex in the mind and heart of Harry» (2013: 24). Este sería el principal motivo del conflicto interno que atormenta al protagonista, por el que permanece en tensión constante y se muestra confuso al inicio de la pieza. Harry no consigue descifrar por qué las Euménides le han seguido hasta Wishwood y se han mostrado ante él en este preciso lugar, hecho que crea una mayor confusión en el personaje, que no consigue descifrar el misterio. Esto provocará que no pueda dormir de noche, ni caminar durante el día, está bloqueado a todas horas: «is always afraid of the Eumenides, who put him in the edge of confusion and conflict. His mind is obsessed with de appearances of the Eumenides» (Singh, 2013: 26). Según Sanz, Harry regresa a la casa en el momento más crítico de su crisis espiritual, cuando llega «es un hombre atormentado por un pasado de recuerdos incompletos y dominado por la voluntad férrea de su madre» (1998: 123).

Otra escena semejante se produce con el encuentro de Harry y Mary<sup>10</sup> (pág. 106):

Here and here and here –wherever I am not looking,  
 Always flickering at the corner of my eye,  
 Almost whispering just out of earshot-  
 And inside too, in the nightly panic  
 Of dreaming dissolution. You don't know,  
 You cannot know, you cannot understand. [...]   
 There is only one way for you to understand  
 And that is by seeing. They are much too clever  
 To admit you into *our world*. Yours is no better.  
 They have seen to that: it is part of the torment.

<sup>10</sup> Mary es la hija de un primo de lady Monchensey, compañera de juegos de la infancia de Harry. Amy tenía la esperanza de que su hijo se casara con ella, y juntos tomaran el control de Wishwood. Sin embargo, la boda de su hijo con otra mujer imposibilita sus planes.

Encontramos en este pasaje reflejado a la perfección uno de los motivos de turbación de Harry: no logra hacerse comprender. No consigue que Mary entienda la situación, esto forma parte del tormento de las Euménides, no dejar que nadie más participe de su visión, es decir, no dejan que nadie acceda a *su* mundo. Si Mary pudiese verlas... Pero esto no es posible, por ello, la tensión va en aumento, sigue exclamando Harry ante una atónita Mary (pág. 110):

Come out! Where are you? Let me see you,  
 Since I know you are there, I know you are spying on me.  
 Why do you play with me, why do you let me go,  
 Only to surround me? When I remember them  
 They leave me alone: when I forget them  
 Only for an instant of inattention  
 They are roused again, the sleepless hunters  
 That will not let me sleep. At the moment before sleep  
 I always see their claws distended  
 Quietly, as if they had never stirred.

Harry nos describe el sinvivir que le provoca la presencia de las Euménides, están jugando con él: se le aparecen en ocasiones para que no pueda olvidarlas, cuando se acuerda de ellas, desaparecen. No obstante, más cerca o más lejos, él sabe que siempre le espían, hasta por las noches, motivo por el que no puede dormir. Justo cuando va a conciliar el sueño se aparecen sus garras para recordarle que están ahí. Este es uno de los pocos datos acerca de su aspecto que conoceremos en toda la obra: las Euménides de Eliot tienen garras.

Mary, a la manera de una desesperada Electra que trata de alejar la mente de su hermano de estos delirios, trata de tranquilizar al joven<sup>11</sup>. Le asegura que no pasa nada, que confíe en ella y así todo irá bien en el futuro. Harry, lejos de escucharla, sigue en su estado de excitación, que va en aumento a medida que discurre la escena (pág. 110):

<sup>11</sup> Electra, en el *Orestes* de Eurípides, se ve en una situación semejante (vv. 258- 264):

Ὀρέστης: ὦ μήτηρ, ἱκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι / τὰς αἰματοπόδες καὶ δρακοντώδεις κόρας.  
 / αὐτὰι γὰρ αὐταὶ πλησίον θρόσκουσί μου. Ἥλ: μὲν', ὦ ταλαίπωρ', ἀτρέμα σοῖς ἐν δεμνίοις: /  
 ὄρας γὰρ οὐδὲν ὧν δοκεῖς σάφ' εἰδέναι. / Ὀρ: ὦ Φοῖβ', ἀποκτενοῦσί μ' αἰ κυνώπιδες / γοργῶπες,  
 ἐνέρων ἰέρειαι, δεῖναι θεαί.

**Orestes:** Madre, te lo suplico, no envíes contra mí a las sanguinarias y serpenteadas muchachas. Pues, estas, estas están dando saltos cerca de mí. **Electra:** ¡Desdichado, estate tranquilo en la cama! No estás viendo nada de lo que crees ver con claridad. **Orestes:** ¡Febo! Las terribles diosas con cara de perro y mirada aterradora van a matarme, las sacerdotisas que están bajo tierra.

Why do you show yourselves now for the first time?  
 When I knew here, I was not the same person.  
 I was not any person. Nothing that I did  
 Has to do with me.  
 I tell you, it is not me you are looking at,  
 Not me you are grinning at, not me your confidential looks  
 Incriminate, but that other person, if person  
 You thought I was: let your necrophily  
 Feed upon that carcase. They will not go.

Harry trata de justificar su pasado explicándoles que ya no es la misma persona que antaño. El joven está haciendo alusión a su cambio interno, a su evolución como persona. No se siente identificado ya con aquel joven de vida frívola y vacía que contrajo matrimonio y pronto dejó de sentir amor por su esposa. Sugiere a sus perseguidoras que se ceben con la persona que él fue en el pasado, si es que su actitud podía calificarse como tal. Harry está desesperado por hacer que estas inquietantes presencias se marchen definitivamente y no sabe cómo lograrlo. Sin embargo, a nuestro parecer creemos que en esta escena ya hay señas que apuntan hacia su liberación. Harry es consciente de que su persona ha cambiado y al final de la obra se constatará este cambio en el personaje que le permitirá su salvación.

Es interesante también el juego de presencias que crea Eliot en esta escena mediante las acotaciones: «The curtains part, revealing the Eumenides in the window embrasure» (pág. 110). El espectador se convierte en cómplice de Harry puesto que él también observa estas fantasmagóricas presencias que atemorizan a Harry y puede empatizar mejor con los males del joven. Encontramos algo de ironía trágica en esta escena: Mary, quien sí puede ayudar a Harry, no ve a las Euménides, sin embargo, el público, totalmente ajeno a la trama, que no puede intervenir, sí puede verlas y corroborar que los delirios del joven no tienen tanto de imaginarios como creen sus parientes. Mary sigue diciéndole que no hay nadie más allí aparte de ellos y cierra las cortinas de la ventana donde unos segundos antes se apoyaban las Euménides. Harry se lanza de nuevo hacia la ventana: «He rushes forward and tears apart the curtains: but the embrasure is empty» (pág. 110). Las Euménides ya no están, han desaparecido. Harry experimenta sin duda la soledad del héroe trágico: «la lucha contra las potencias de la vida sólo puede asumirlas el hombre a base de las fuerzas que tiene en el interior, el hombre trágico es visto y representado como un todo encerrado en sí mismo» (Lesky, 2001: 223).

En la segunda parte es donde tendrán lugar una serie de descubrimientos que podrán liberar a Harry de su tormentosa situación. Se inicia con una charla

entre Harry y el doctor de la familia, Warburton. Harry, lejos de hacer caso de las indicaciones del doctor, pasa a la ofensiva y comienza a hacer preguntas acerca de su padre. Quiere saber por qué se marchó, siendo todavía niños los hijos, y dónde vivía. Warburton se muestra esquivo, cree que es mejor no hurgar en heridas del pasado, cerradas mucho tiempo atrás. Sin embargo, una serie de comentarios del médico («I am sure that your mother always loved him; / There was never the slightest suspicion of scandal» pág. 124, «I advise you strongly, not to ask your aunt [Agatha]. / I mean, there is nothing she could tell you» pág. 125) se convertirán en valiosas pistas para el joven: deduce que algo sucedió en la relación de sus padres de lo que nadie habla y que quizás la Tía Agatha sepa más de ello que el resto. Este es el misterio que se propone resolver.

La segunda escena de esta segunda parte contiene el desenlace de todo este embrollo que atormenta a Harry, pero para ello ha de tener una charla con su Tía Agatha. Con ella se abre y le confiesa que ha vivido «In a world not of persons but only of contaminating presences. / And then I had no horror of my action, / I only felt the repetition of it over and over» (pág. 144). Harry es consciente de que en sus actos, en sus pensamientos había algo repetitivo, reiterativo, pero no logra saber el qué. Estas sensaciones del joven le encaminan de forma velada hacia la resolución del tormento que le rodea, apuntan hacia la maldición familiar que desconoce: debe descubrir aún que las razones del fracaso de su vida conyugal se remontan al fracaso de sus padres, por ello no lograba sentirse responsable de los errores matrimoniales. Harry sigue sincerándose con su tía, cree que *ellas* (las Euménides), apuntan hacia la sombra de algo sucedido en su infancia, de algo que es el origen de sus desdichas. Quizás sea eso lo que quieren enseñarle, pero todavía no conoce lo que significan estos seres.

Tía Agatha finalmente accede a hablarle de su padre, quien la amó cuando era joven. Un día le sorprendió despierto, meditando cómo deshacerse de su esposa. Sin embargo, Agatha se negó a que esto sucediese por el bebé que Amy llevaba en sus entrañas. Agatha sentía que el niño que iba a nacer, en cierto modo, sería su propio hijo y que no tendría otro. De este modo Agatha salva la vida de su hermana, la legítima esposa del señor Monchensey. Harry, como le sucedió a Segismundo en *La vida es sueño*, comienza a dudar de los límites entre la vida y el sueño, entre lo real y lo imaginario: «Perhaps my life has only been a dream / Dreamt through me by the minds of others. Perhaps / I only dreamt I pushed her» (pág. 148). Comienza a plantearse la posibilidad de que no fuese él quien empujó a su esposa, pero entonces si las Euménides no le han seguido hasta Wishwood para atormentarle por su crimen, ¿cuál es su propósito? Tía Agatha optará por desvelar a Harry su papel dentro del núcleo familiar (pág. 148):

It is possible that you have not known what sin  
 You shall expiate, or whose, or why. It is certain  
 That the knowledge of it must precede the expiation.  
 It is possible that sin may strain and struggle  
 In its dark instinctive birth, to come to consciousness  
 And so find expurgation. It is possible  
 You are the consciousness of your unhappy family,  
 Its bird sent flying through the purgatorial flame.  
 Indeed it is possible. You may learn hereafter,  
 Moving alone through flames of ice, chosen  
 To resolve the enchantment under which we suffer.

Aunque no lo supiese, Harry estaba destinado a expiar el pecado familiar, pero para ello, era necesario que tuviese conocimiento de él primero. Agatha es quién le ayuda a descubrir el «pecado original» de la familia Monchensey: parecen estar condenados a pasar sus vidas junto a esposas que no aman. Harry por fin comprende que el afecto en la familia Monchensey era una especie de obligación convencional, un deber, un papel que debía representarse. Ese fue el papel que el primogénito soportó diez años junto a su esposa, un papel que le vino impuesto por el destino. Sin embargo, Harry, al tener conocimiento de este hecho, que ha saltado de una generación a otra, de padre a hijo, se convierte en la conciencia de los Monchensey. En su persona debe purgarse este hechizo familiar que a todos alcanza. El conocimiento, el saber causa en Harry una enorme sensación de bienestar, esta escena donde solo la verdad ha logrado liberar al protagonista de su turbación contiene reminiscencias evangélicas<sup>12</sup> (pág. 149):

I feel happy for a moment, as if I had come home.  
 It is quite irrational, but now  
 I feel quite happy, as if happiness  
 Did not consist in getting what one wanted  
 Or in getting rid of what can't be got rid of  
 But in a different vision.

Agatha, por su parte, confiesa a su sobrino haberse librado de una pesada carga, ahora recae sobre él la carga familiar. Esto le proporciona cierto alivio, pero también preocupación por Harry, a quien le aguarda un largo viaje hacia

<sup>12</sup> Como decían los evangelistas: «solo la verdad os hará libres». Harry ha descubierto la verdad de su origen y esto le ha provocado una enorme sensación de alivio y liberación.

la expiación familiar. Finalmente, las Euménides se presentan de nuevo y Harry esta vez les dice (pág. 152):

You cannot think that I am surprised to see you  
 And you shall not think that I am afraid to see you.  
 This time, you are real, this time, you are outside me,  
 And just endurable. I know that you are ready,  
 Ready to leave Wishwood, and I am going with you.  
 Now I see at last that I am following you.  
 And I know that there can only be one itinerary  
 And one destination. Let us lose no time. I will follow.

La actitud del joven respecto a las Euménides ha cambiado en esta escena. Ya no le asustan, ni le molestan, por fin se ha dado cuenta de que son reales y no producto de una mala jugada de su mente. Algunos estudiosos afirman que, de un modo muy libre, en *The Family Reunion*, las tormentosas Erinias de la antigüedad se han transformado en Euménides sutilmente en esta escena (Mitchell-Boyask, 2013)<sup>13</sup>. Ya no son percibidas por el protagonista como presencias negativas, más bien todo lo contrario. Harry es consciente de que todavía está sucio, manchado por la maldición y que debe seguir a estos fantasmagóricos seres por el único camino que le va a liberar de la contaminación, ellas le dirigirán hacia la reconciliación. Por ello debe irse, por ello debe seguirlos: por fin comprende que estos seres no le siguen para atormentarle, sino para tratar de ayudarlo mostrándole el camino de su salvación: «Now they will lead me. I shall be safe with them; / I am not safe here» (pág. 156). No obstante, antes de irse lega todas sus pertenencias a su hermano John para finalmente seguir a los «ángeles radiantes» (pág. 157).

Resulta interesante que más adelante, en la última escena de la segunda parte, Tía Agatha confiesa haberlas visto también: «They have made this clear. And I who have seen them must believe them» (pág. 162), aunque no tenemos forma de saber si es cierto lo que afirma dicho personaje. No obstante, Downing, el criado de Harry le responde (pág. 142):

<sup>13</sup> Chang defiende también esta postura: «The Furies which are the embodiment of Harry's inner feelings reappears as the Eumenides, and their transformation shows Harry is purged from his destructive impulse and finishes his reparation» (2015: 26). No obstante, no debemos olvidar que estas fantasmales presencias en ningún momento aparecen bajo el nombre de Erinias o Furias, por lo que debemos ser especialmente cuidadosos al hablar de esta posible transformación. Por tanto, continuamos manteniendo nuestra postura: Eliot incluye Euménides en su obra puesto que elige sacar a escena la faceta más benevolente de estas divinidades ctónicas. Por ello, consideramos que no se produce ninguna transformación en esta obra, en palabras de Coghill: «In Eliot, they do not change, it is Harry who changes» (1969:41).

You mean them ghosts<sup>14</sup>, Miss!  
 I wondered when his Lordship would get round to seeing them  
 And so you've seen them too! They must have given you a turn!  
 They did me, at first. You son get used to them.  
 Of course, I knew they was to do with his Lordship,  
 And not with me, so I could see them cheerful-like.

Sabemos, entonces, que estos seres no han sido solamente visibles durante toda la obra para Harry. Su criado también podía verlas, intuía que en ellas no había maldad y por tanto, no le producían temor. Según Jones (1960: 98), esto supone el reconocimiento de que las Euménides son una realidad objetiva que, además, simboliza la evidencia de que la culpa no es de Harry sino de toda la familia. Finalmente, la obra termina con la muerte de la madre, de Amy, el reloj se detiene en la oscuridad sin haber podido reunir a sus tres hijos bajo el techo de Wishwood. Tras su muerte, Agatha, para cerrar la pieza, habla sin tapujos de la maldición de la familia (pág. 174):

A curse is a power / Not subject to reason  
 Each curse has its course / Its own way of expiation follow follow.  
 This way the pilgrimage / Of a expiation  
 Round and round the circle / Completing the charm  
 So the knot be unknotted / The crossed be uncrossed  
 The crooked be made straight / And the curse be ended  
 By intercession / By pilgrimage / By those who depart  
 In several directions / For their own redemption  
 And that of the departed / May they rest in peace.

Eliot incluye en su drama el motivo de la maldición<sup>15</sup> que persigue a los miembros de una casa a través de las generaciones. Este motivo nos traslada directamente a la obra de Esquilo, quien compuso varias trilogías inspiradas en estas maldiciones fruto de la responsabilidad solidaria del linaje. Para Esquilo esta maldición no pasaba de forma casual de padres a hijos, arrastrando a seres inocentes hacia la ruina, sino que continuamente se manifiesta en las acciones impías que llevan a cabo los miembros de dicha familia, que generarán

<sup>14</sup> «The Eumenides are nowhere named in the dialogue, in so far as they have a name are called “ghosts” or “spectres”» (Coghill, 1969: 37).

<sup>15</sup> «Now if the Eumenides had become the “objective correlative” determining Harry’s part in the Monchenseny Curse, the Curse itself to correspond to the human situation, as seen in the Christian doctrine of the Fall of Man, that we are sinners in a world of sin, and that this sin calls for expiation. The Greek story now takes a Christian twist» (Coghill, 1969: 41).

nuevas desgracias<sup>16</sup>. Según Lesky, para Esquilo la naturaleza de la maldición familiar llega a tal profundidad que «continuamente se manifiesta en acciones culpables, a las que sigue la desgracia a modo de expiación» (2001: 138). No obstante, nos parece que la versión de Eliot no es tan intensa, sino que se trata de una maldición que se transmite de padre a hijo y que tiene posibilidad de expiarse, como hizo Orestes al final de la *Oresteia* (esto es algo bastante insólito, véase la saga de Layo, que queda totalmente destruida por esta responsabilidad solidaria del linaje, todos los descendientes llevan a cabo acciones impías que les arrastran hacia la muerte). Padre e hijo Monchensey<sup>17</sup> sintieron la necesidad de matar a sus respectivas esposas, pero no lo hicieron, por tanto, su maldición no acabó con la destrucción de sus vidas sino que les obligó a fingir un amor que no sentían. Además, *The Family Reunion* se construye mediante el típico proceso esquileo: se crea un ambiente negativo cargado de indicios y sospechas que va a ir *in crescendo*; finalmente las piezas irán encajando y la verdad saldrá a la luz.

En definitiva, al final de la obra Harry carga con la certeza de que fue engendrado sin amor, de que su padre no amó a su madre y por eso huyó. Tía Agatha le ha hecho conocedor de la verdad, le ha convertido en la consciencia de la familia y ahora él necesita un lugar en el que purificar la carga familiar. Este secreto le empuja a huir de todo lo que le rodea, a alejarse de la sociedad que le corrompió la cabeza y el corazón (Piqué 1968: 41). Eliot deja el final abierto, podemos pensar que quizás el joven decide hacerse misionero (opción sobre la que especulan sus familiares) y buscar en tierras lejanas su propio santuario en el que purgarse. Solo una cosa nos queda clara acerca de su destino: ha optado por seguir el camino que le dictan las Euménides<sup>18</sup>. Tratando

<sup>16</sup> Tenemos el caso de la trilogía que abarcaba *Layo, Edipo y Los siete contra Tebas*, al largo de las tres piezas se escenifica la maldición que persigue a la casa de Layo a través de las generaciones, «hasta que la sume en lo más profundo de la ruina» (Lesky, 2001: 137).

<sup>17</sup> Según Jones (1960: 91), el deseo por la muerte de alguien alcanza también al personaje de Amy, puesto que deseó que muriese su nuera. Jones considera que este odio que culmina con desear la muerte de alguien es la verdadera maldición que pesa sobre los Monchensey, que representa el impulso asesino en la humanidad, y remitiría a la marca de Caín. No obstante, nosotros preferimos ponerla en relación con el legado clásico.

<sup>18</sup> Respecto al desenlace de su obra, Eliot se aleja de ambos precedentes. El Orestes de Eurípides sigue evitando a las Erinias, puesto que no ha sido purificado. Debe pasar un año todavía para ser juzgado por el matricidio ante estas terribles diosas (observamos, pues, que en la tragedia de Eurípides no se ha producido la transformación de las Erinias en Euménides, sino que se emplea este epíteto de modo eufemístico, por el miedo que inspiran en los demás personajes). Mientras que en el drama de Esquilo asistimos a la absolución del joven (puesto que su delito había sido ya purificado anteriormente) y a la posterior transformación en Euménides de

de escapar de las Euménides Harry jamás logrará vencer la maldición familiar, debe seguiras: «the acceptance of the Furies is the end of one kind of suffering and the beginning of another» (Rulewickz, 1976:143).

Según Dudgeon (1953: 29), las Euménides en esta obra se convierten en guías y consejeras del protagonista, son una especie de ángeles de luz. Las Euménides se hacen visibles en Wishwood, allí cesan de ser las perseguidoras que le atormentan y se vuelven ángeles luminosos que le guían. Coincidimos con la posición de Piqué al afirmar que Eliot acerca sensiblemente sus Euménides a las que obcecán la mente del Orestes de Eurípides<sup>19</sup>. El estudioso ofrece la siguiente interpretación para estos seres sobrenaturales:

Su naturaleza se acerca a la trascendencia espiritual, aparece un sentido del pecado, que los cristianos reconocen muy bien. Las Euménides provocan el dolor colectivo de la casa de Monchensey. Las Euménides purifican la Casa del sentido de culpa obligando a Harry a escapar para no regresar ya más. Harry se escapa para ser misionero. Las Euménides más que de castigo celeste, son manifestación del Amor divino. (1968: 41)

Observamos, pues, que estas Euménides han pasado por el tamiz del cristianismo, que han sido remodeladas y responden a un nuevo patrón. Como afirma Piqué (1968), el telón de fondo es la *Orestea*, sin embargo, toda la obra está atravesada por el cristianismo<sup>20</sup>. Las Euménides de Eliot están relacionadas con el cristianismo y la redención<sup>21</sup>, se han convertido en una especie de ángeles de la guarda para el protagonista. Consideramos también que la función de las Euménides en esta obra puede ponerse en relación con la estrella brillante que guió a los Reyes Magos de Oriente hasta el establo donde había nacido el Salvador, según cuenta el Antiguo Testamento. Ya encontramos, pues, en la

las Erinias, motivo por el que este Orestes ni huye ni persigue a las Euménides. En la tragedia de Esquilo se plasma la resolución final del conflicto, mientras que aquí queda abierto.

<sup>19</sup> Sobre la caracterización de estas divinidades en el siglo XX, afirma de Paco: «El proceso de interiorización psicológica que transforma a las Erinias en reflejo de los remordimientos será la orientación que se le otorgue a estas figuras en muchos de los casos en los que aparecen en el teatro de nuestro siglo» (1999:308).

<sup>20</sup> García (2006: 66) insiste en la idea de que para Eliot la cultura europea se asienta sobre la asociación del humanismo clásico con la fe cristiana, por ello, no es de extrañar que ambas vertientes aparezcan aunadas en esta pieza. Coghill, por su parte, afirma al respecto «Just as Eliot has suppressed almost all verbal clues to the Christian purpose of his play, so too he has suppressed almost all clue to his Aeschylean original». (1969: 37).

<sup>21</sup> «We must now turn in its Christian sense, if we are to reach the innermost meanings of the play» (Coghill, 1969: 44).

tradición cristiana, la presencia de un elemento luminoso que ejerce de guía, señalando el destino al que se debe llegar<sup>22</sup>. Además, en nuestra cultura popular se cuentan muchas historias acerca de los ángeles de la guarda, a quienes los niños dirigen sus plegarias buscando su protección. Estas Euménides, en cierto modo, ocupan también el rol de protectoras: se caracterizan por actuar como guías y velar por el bienestar del protagonista.

No obstante, la función de las Euménides de Eliot va más allá de la de simples guías: sabemos por distintos estudiosos que este autor solía recurrir al mito porque creía que era una forma de poder poner orden al caos del mundo moderno. Por tanto, estas Euménides nos parece que tienen la función de preservar el orden social y familiar a su manera, actúan como protectoras. Por tanto, difieren de las divinidades infernales de Esquilo en cuanto a que estas no tienen causa justa que defender ni delito que castigar. Se acercan un poco más a las de Eurípides por la turbación que causan en el protagonista, ya que se manifiestan como una especie de alteración mental ante los ojos de los familiares. Creemos que estas figuras del imaginario grecolatino han perdido todo vestigio de horror, violencia y ferocidad en esta obra y que, siendo consciente el mismo Eliot de ello, se sirve en su drama de las Euménides en oposición a las Erinias (recordemos que las Euménides eran la variante benévola de las Erinias, tras su transformación en la tragedia de Esquilo se convierten en diosas benignas).

Gran parte de la crítica coincide en que el fracaso de esta pieza sobre escena reside en la dificultosa representación que exigen estas Euménides. De Paco alerta de la complejidad de introducirlas en una obra con ambientación actual, pues el director corre el riesgo de caer en una exagerada anacronía o incluso de restar a estos personajes su sentido y sustancia más profunda presente en la tragedia griega antigua (2003: 48). La puesta en escena plantea cuestiones como, por ejemplo, si las Euménides deben ser visibles para el público o no. El mismo Eliot nos habla de la problemática que acarrea la personificación de estas peculiares criaturas sobre escena en *Poesía y drama*<sup>23</sup>:

<sup>22</sup> Por ejemplo, la historia del género dramático en la literatura española arranca con el *Auto de los Reyes Magos*. Esta es la primera pieza teatral conservada en lengua vernácula en toda Europa. En ella se cruzan Melchor, Gaspar y Baltasar quienes dialogan acerca del significado que puede tener la nueva estrella que brilla en el cielo. Con el propósito de descubrirlo siguen su luz (por ejemplo, dice Gaspar: «Andemos tras la estrella, veremos el lugar»). De un modo muy semejante, actuará Harry, dejándose guiar por estas presencias luminosas hacia su nuevo destino, el fulgor de las Euménides le llama y estas le iluminarán en el camino hacia su nueva vida.

<sup>23</sup> En este artículo vamos a reproducir la traducción española de las palabras de Eliot que hace Dudgeon para el prólogo de *The Family Reunion* (pág. 34), cuya referencia hemos ofrecido anteriormente.

La aparición de las Furias, esas malhadadas criaturas. En el futuro debe suprimírselas del reparto y entenderse que son visibles únicamente para algunos de mis personajes y para el público. Ensayamos todas las formas posibles para presentarlas. Las colocamos en la escena y parecían entremetidos huéspedes escapados de un baile de máscaras. Las ocultamos bajo un cendal de gasas y sugirieron entonces el *still-out* de una película de Disney. Las hicimos todavía más indistintas, y esta vez semejaron malezas vistas a través de una ventana. Todavía asistí al ensayo de otros recursos: las vi gesticulando desde el otro lado del jardín, o irrumpiendo en la escena como un equipo de fútbol. Y nunca armonizaron. Jamás lograron ser deidades griegas ni fantasmas modernos. Pero su fracaso fue, simplemente, el síntoma del fracaso en ajustar lo antiguo a lo moderno.

Según Steiner «en la luz cruda y penetrante del mundo moderno no hay ninguna invención teatral que pueda hacer parecer naturales a las furias» (2001: 284). Sin embargo nos consta que en Norteamérica las Euménides de esta obra eran escenificadas mediante unos parches fosforescentes que brillaban en el momento de su aparición gracias a una luz que se encendía sobre ellos (Dudgeon, 1953:34).

### 3. CONFLUENCIA DE ESQUILO Y EURÍPIDES

Rezzano en su estudio<sup>24</sup> (1942) habla de un claro paralelo entre las *Euménides* de Esquilo y esta pieza. En primer lugar, habla de las semejanzas estructurales: ambas piezas constan de dos partes claramente diferenciadas, la primera mitad sirve de introducción mientras que en la segunda encontramos el desenlace. Prosigue diciendo que el argumento de ambas se reduce a un hombre que se libera de algo que le atormenta. Rezzano sigue trazando paralelismos, equipara a los protagonistas de ambas obras: Agatha es una moderna Atenea<sup>25</sup> que trata de ayudar a su sobrino a liberarse de su carga revelándole algunas verdades. Es cierto que en *The Family Reunion* también aparecen Euménides, pero mudas, no asumen el protagonismo coral que caracteriza a las Euménides de Esquilo. Es más, los tíos de Harry son quienes adoptan este rol. Quizás no debamos obstinarnos en buscar las semejanzas y diferencias entre una obra y

<sup>24</sup> Hemos accedido al estudio de Rezzano gracias a los fragmentos que Dudgeon aporta en su prólogo a *Reunión de Familia* (1953) para Emecé Editores.

<sup>25</sup> No debemos perder de vista que Atenea es quien absuelve a Orestes ante un tribunal mientras que Agatha simplemente ayuda a Harry a comprender su destino. A nuestro parecer, resulta complejo hablar del mismo rol para ambos personajes. Por su parte, Hamburger (1962:63) prefiere equipararla con el personaje de Casandra.

otra, basándonos sobre todo en las palabras que más tarde dijo Eliot (1951) acerca de este drama: «Pero el mayor defecto de todos consistió en la falta de concierto entre la historia griega y la situación moderna. Debiera haberme ceñido más a Esquilo o tomado libertades mucho mayores con su mito». Él es consciente de que ambas obras divergen la una de la otra. Nos parece, por ello, más adecuada la postura de Mitchell-Boyask (2013), quien ve en *The Family Reunion* una libre interpretación de la obra de Esquilo.

Respecto al paralelismo Orestes-Harry afirman diversos estudiosos que ambos han asesinado, uno a su madre, el otro a su esposa. Sin embargo, la profesora Rezzano una vez más va más allá y afirma:

Si se considera que el asesinato de su mujer por Harry simboliza o cumple lo que debió suceder años antes, si otra persona no hubiese intervenido, el crimen de Harry se vuelve el de Orestes. Las circunstancias son atenuantes, sin embargo, y ninguna culpabilidad moral es atribuida al crimen.

Piqué (1968: 39) señala que en *The Family Reunion* no hay asesinato, ni Harry ni su padre cometieron ningún tipo de uxoricidio, pese a que lo desearon fervientemente. Quizás esta sea su culpa: haber deseado la muerte de su esposa, haberlo deseado conscientemente instigados por el deseo de adulterio. Según Piqué encontramos una interposición de caracteres: la esposa de Harry hace el papel de Clitemnestra. De hecho, la única muerte que causa este joven es la de su madre<sup>26</sup> marchándose de Wishwood para liberarse del peso familiar. Más tarde Harry conoce por boca de su tía que su padre quiso matar a su madre a punto de dar a luz, pero que ella intervino por el profundo amor que ya sentía por el nonato. Esta nueva explicación resulta difícil de digerir y relacionar con el matricidio de Orestes, puesto que en el caso de Harry se autoculpa de un uxoricidio. Dudgeon (1953: 23) añade que ambos personajes son la conciencia culpable de su familia, que tras cometer su crimen son perseguidos y atormentados en su recorrido. Afirma Dudgeon que «les persiguen las Furias, sus espectros, las vengadoras, sus conciencias» hasta llegar al lugar donde podrán resolver los problemas familiares (1953: 24): Atenas y la casa de Wishwood respectivamente.

<sup>26</sup> Pal insiste en esta idea, considera que Harry es un matricida puesto que su marcha le rompe el corazón a su madre y acelera su muerte. Sin embargo, Pal recalca la importancia del Cristianismo en la configuración de Harry, quien se ve obligado a expiar el «pecado original» de su familia para así redimirlo: «Harry also chooses to suffer to expiate the guilt committed by others» (2015: 4). Por ello, equipara también a este personaje con la figura de Cristo. Por su parte, Carpentier (1989, 17-42) quiso ver en este matricidio una alegoría acerca del paso del paganismo al Cristianismo (y esta transformación sería la que permitiría la salvación de Harry).

Habiendo llegado a este punto, nos resulta muy complejo hablar de la influencia de las *Euménides* de Esquilo sobre *The Family Reunion*, en palabras de Piqué (1968: 41): «hay muchos puntos de contacto entre Esquilo y Eliot. Pero no tanto como muchos se han empeñado en demostrar». Comenzamos a sospechar que tal vez el error resida en el referente. Sobre estas lecturas que ofrecen distintos críticos, como Dudgeon o Rezzano, Eliot bebía del mito de Esquilo, sin embargo, hay varios indicios que nos hacen pensar que tal vez debamos dirigir nuestra mirada hacia el *Orestes* de Eurípides. En primer lugar, las Euménides que persiguen a Harry son solamente visibles para él, es el único que percibe su presencia, su cercanía. Las Euménides esquileas son unos monstruosos seres perfectamente visibles para todos los personajes, sin excepciones. Sin embargo, en oposición a estas, las infernales diosas de Eurípides se manifiestan como una enfermedad mental, una especie de delirio que asalta al protagonista tras el matricidio, su mala conciencia le hostiga y no le deja descansar. Si observamos a Harry, sus familiares y personas cercanas le insisten en que se deje examinar por un médico, creen que un diagnóstico es la clave para conocer qué le está pasando. De forma velada, sus tíos le achacan a Harry una enfermedad mental en distintas escenas.

Por otra parte, tanto Rezzano como Dudgeon, hablan de la mala conciencia que comparten Harry y Orestes. Es complicado achacarle el sentido de la culpabilidad al Orestes de Esquilo, puesto que se mueve en un remoto tiempo en el que los hombres no eran responsables de sus actos, sino que remitían sus faltas y delitos a la voluntad de los dioses. Este Orestes pone fin a la vida de su madre porque así lo ha ordenado el oráculo de Apolo, no puede sentir ningún tipo de remordimiento puesto que no ha sido su decisión asesinar a Clitemnestra. Es un mero instrumento en manos de los dioses, se encuentra bajo su mandato. Deben cambiar los tiempos para que pueda perfilarse un Orestes con sentido de la culpabilidad y remordimientos, los hombres deben ser conscientes de su propia autonomía y asumir la responsabilidad de sus actos. En esta línea de pensamiento se mueve Eurípides y por tanto sus personajes no pueden renegar de sus crímenes. Por ello, encontramos su versión del mito protagonizada por un Orestes atormentado y horrorizado por el crimen cometido. Consideramos que, una vez más, la figura de Harry encaja más con el perfil de Eurípides, puesto que el joven se culpa incansablemente de la muerte de su esposa y este pensamiento no le deja vivir. Mitchell-Boyask (2013) afirma claramente que Harry se encuentra poseído, fuera de sí: «Harry is haunted by the death of his wife and fears he may have caused it».

Estamos de acuerdo con Dudgeon (1953: 29) en que esta obra aborda el tema de la redención, ya que Harry busca la salvación, desea liberarse de su sentimiento de culpabilidad. Piqué señala que esto es una constante de Eliot,

sus obras están plagadas de personajes que «necesitan la curación de una idea fija: la de haber cometido un crimen» (1968: 39).

Quizás la valoración que nos parezca más correcta acerca de la relación Esquilo-Eliot sea la de Piqué:

*Reunión familiar* es una historia psicológica de hoy que tiene un fundamento remoto en el espíritu elevado de la tragedia griega; una lucha espiritual, con armas especiales de la psicología moderna. Se plantean problemas que a larga distancia y según el sistema mítico de Eliot se parecen a los de la *Orestía*. (1968: 39)

#### 4. OTROS ELEMENTOS: EL CORO

En cuanto al tema del coro, Eliot no sigue la tradición de Esquilo, puesto que como ya hemos dicho, sus Euménides no hablan, no intervienen directamente en la acción, por tanto, no constituyen un personaje coral. Sin embargo, el coro está presente en cierto modo en esta obra, formado por los tíos de Harry, apunta Piqué (1968: 38) que Eliot siempre trataba introducir coros en sus obras para demostrar que en la literatura inglesa todavía se le reservaba una función importante en el desarrollo de la trama. Por ello, en mayor o en menor medida, el coro suele estar presente en sus dramas. No obstante, considera Piqué que los autores modernos conciben el coro de un modo distinto, como un intermediario entre la acción y el público. El coro de tíos hace llegar al público los presentimientos y evocaciones, a la vez que esperan revelaciones especiales e interpretaciones de los acontecimientos. A su vez, actúan como el lazo de unión entre pasado y presente (Piqué, 1968: 39). Según Jones (1960: 106) y Gardner (1968: 141) este coro está ligado a la ley natural, sus componentes se presentan como seres obtusos con una espiritualidad muerta. Son unos seres dominados por un miedo estéril, por los temores cotidianos, así como el temor a la realidad espiritual que Harry acepta (Sanz, 1998: 124).

#### 5. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CONFLICTO RELIGIOSO Y LA NECESIDAD DE EXPIACIÓN<sup>27</sup>

Sanz considera que el tema principal de la obra es el descubrimiento de la elección espiritual que ha de hacer Harry (1998: 121): al final optará

<sup>27</sup> «Now if the Eumenides had become the “objective correlative” determining Harry’s part in the Monchensy Curse, the Curse itself to correspond to the human situation, as seen in the Christian doctrine of the Fall of Man, that we are sinners in a world of sin, and that this sin calls for expiation. The Greek story now takes a Christian twist» (Coghill, 1969: 41).

por marcharse para poder cumplir su parte en la Divina Providencia, sigue el patrón cristiano de la expiación de los pecados, abandona la familia y el resto de cosas mundanas. La partida del protagonista, dejando atrás su patrimonio, es interpretada como el camino de la salvación (Hamburger, 1962: 64). No obstante, según Gardner el pecado permanecerá hasta que Harry logre encontrar el amor, tiene que aprender a amar (1968: 154). Según Sanz, para todos los personajes «la resolución implica una pérdida, un sacrificio, ya sea de carácter existencial, familiar o humano» (1998: 127).

Singh (2013: 30) cuestiona el título de la obra, cree que más que una reunión familiar (puesto que nunca se produce el reencuentro ya que los hermanos menores de Harry nunca llegan), se trata de una «Spiritual Reunion», esta tragedia representa «Soul's union with God. Harry represents the soul here». Por su parte, Smith (1963) afirma:

Harry rejects all human love in favor of God... The theatre's original function is to express God's presence... in *The Family Reunion* there is a recognition that the period of desolation is a preparation for a more positive stage of final union with the divine principle. (1963: 94)

Hamburger (1962: 62-64) insiste en que es precisamente el carácter religioso de Eliot el motivo por el que retoma de un modo mucho más libre la concatenación de crímenes y culpabilidades latentes en el mito de los Atridas. El autor habría querido recrear en su obra la liberación de la humanidad mediante la asunción de la culpa por parte de un individuo. De este modo, nos encontramos ante una tragedia en la que subyace un tema clásico junto con la idea de la redención cristiana. Siguiendo esta misma línea, Sanz considera que: «Eliot ha tratado el tema religioso del pecado y el arrepentimiento, y lo ha hecho mediante una historia en la que no hay acción real, sólo supuestos, inseguridades, una maldición familiar por un crimen deseado pero no cometido» (1998: 127).

Eliot deja abierto el final de la obra, a nuestra libre interpretación, no obstante una cosa nos queda clara: las Euménides son una pieza esencial para el desarrollo de esta trama. Son las encargadas de poner orden en la vida de Harry, tras largo tiempo vagando de un lado a otro. De este modo observamos cómo Eliot siguiendo sus pautas se sirve del mito clásico (en este caso, de la figura de las Euménides) para restablecer la situación mediante la expiación del personaje principal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Brown, A. L. (1983). «The Erinyes in the Oresteia. Real life, the supernatural, and the stage», *The Journal of Hellenic Studies*, pp. 13-34.
- Carpentier, M. C. (1989). «Orestes in the Drawing Room: Aeschylean parallels in T. S. Eliot's *The Family Reunion*», *Twentieth Century Literature*, pp. 17-42.
- Chang, K. (2015). «Unacknowledged Matricide in T. S. Eliot's *The Family Reunion*», *Eye Magazine*, pp. 22-26.
- Coghill, N. (1969). «Argos, The House of Atreus and the Eumenides». T. S. Eliot *The family reunion*, London, pp. 37-44.
- Dudgeon, P. (1953). «Prólogo». T.S. Eliot *Reunión de familia*, Buenos Aires, pp. 7-38.
- Eliot T. S. (1969). *The family reunion*. London.
- Eliot, T. S. (1953). *Reunión de familia*. Buenos Aires.
- García, F. (2006). «La educación clásica y el fin de la cultura europea: Mann, Eliot y Borges», *Mil Seiscientos Dieciséis*, pp. 61-70.
- Gardner, H. (1968). «The Language of Drama». *The Art of T.S. Eliot*. London.
- Jones, D. (1960). *The Plays of T.S. Eliot*. London.
- Hamburger, K. (1962). *Von Sophokles zu Sartre (Griechische Dramenfiguren, antik und modern)*, Stuttgart.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona.
- Lloyd-Jones, H. (1989). «Les Érinyes dans la tragédie grecque», *Revue des Études Grecques*, pp. 1-9.
- Mitchell-Boyask, R. (2013). *Aeschylus: Eumenides* [EPUB]. London.
- Paco, D. de. «Erinies y Euménides en el teatro español contemporáneo», en M. C. Álvarez & R. M. Iglesias (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, Murcia, 1999, pp. 307-314
- Paco, D. de. (2003). *La tragedia de Agamenón en el Teatro Español del siglo XX*. Murcia.
- Pal, A. (2015). «From Restlessness to Regeneration: Revisiting T S Eliot's Play *The Family Reunion*», *International Journal of English Language, Literature and Humanities*, pp. 700-707.
- Piqué, A. (1966). «Esbozo de función mítica en la obra de T. S. Eliot», *Estudios Clásicos*, pp. 31-40.
- Piqué, A. (1968). «El tema de la «Orestía» en T.S. Eliot», *Boletín de Estudios Helénicos*, pp. 29-42.
- Rezzano, M. C. (1942). *The family reunion. A study*. Buenos Aires.

- Rulewickz, W. (1976). «Myth and ritual in the drama of T.S. Eliot», *Studia Anglica Posnaniensia*, pp. 137-147
- Sanz, M. C. (1998). «Culpa y expiación: Expresión de la espiritualidad en *The Family Reunion* de T.S. Eliot», *Revista de Filología Inglesa*, pp. 119-127.
- Singh, S. (2013), «A psychological study of *The family reunion*», *Global International Research Thoughts*, pp. 24-31.
- Smith, C. (1963). *T.S. Eliot's dramatic theory and practice: from «Sweeney agonists» to «The Elder statesman»*. Princeton.
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia griega*. Azul.
- Willinck, C. W. (2004). *Orestes/Eurípides*. Oxford.

