

# Culpa y expiación: expresión de la espiritualidad en *The family y reunión de T.S. Eliot*

MARÍA C. SANZ CASARES

Universidad de Valladolid

A medida que nos sumergimos en el mundo del drama poético de T.S. Eliot *The Family Reunion* (1939), vamos tomando conciencia de un hecho lingüístico que determina el ambiente enigmático en el que se desarrolla la obra. Nos referimos a un lenguaje dominado por la negación, la restricción, la relatividad, la contradicción. La obra se inicia con una rotunda negación, «Not yet!», un «aún no» mantenido a lo largo de la obra, y que sólo al final se transformará en un «ahora sí», ya no hay ataduras, ya es el momento de actuar, de tomar decisiones. El paso de la negación a la afirmación es lingüísticamente abrupto -la negatividad es dominante hasta el final- pero dramáticamente progresivo debido a la visión de las *euménides* que anuncian clarividencia, un cambio espiritual.

La sobreabundancia de expresiones que reflejan esta cualidad preponderante motivó el deseo de ahondar en cómo la utilización sistemática de negaciones es mayoritariamente responsable del tono y carácter de la obra. El primer cometido fue hacer acopio y clasificación de todas las frases que tuvieran partículas negativas. Existen a) 555 partículas negativas reparatidas del siguiente modo: «not» aparecía en 370 ocasiones; «no» y sus compuestos «nowhere» y «no one» en 77; «nothing» en 49, «never» en 47, «none» en 5, «hardly» en 4 y «neither» en 3; b) 136 palabras compuestas con afijos de carácter negativo, de ellas, 70 con el prefijo «un-», 31 con los prefijos «in-» o «ir-», 23 con el sufijo «-less», 7 con el prefijo «dis-» y 7 con el prefijo «mis-». c) Asimismo, el autor a menudo ahonda en la idea de la carencia, de ausencia, de exclusión de posibilidades, mediante palabras como «lack», «absence», «other», «another» o similares, y fórmulas y expresiones como «if only» o la utilización de condicionales hipotéticas que expresan lo que podía haber sido, pero que no es, lo que los personajes podían haber hecho, pero no han hecho, lo que no les son propio sino que pertenece al otro, a los demás.

Este aspecto lingüístico está presente en la expresión individual de la inmaterialidad de los sentimientos, las actitudes y la visión de la situación propia y ajena de los personajes. Si el espacio nos lo hubiera permitido, hubiera sido interesante ver cómo cada personaje define su propia experiencia o la de los demás haciendo uso de estos vocablos, pero la sólo cifra de 791 expresiones de pura negación o contradicción imposibilita esta tarea. No obstante, ofrecemos las palabras más repetidas con un significado relevante para el sentido de la obra. Son las siguientes: «unimportant», «untrue», «unconscious», «unspoken», «unredeemable», «unnatural», «uncommon», «unknotted», «unhappy», «unaccountable», «uncertain»; «irrevocable», «inaccessible», «impossible», «incurable», «insanity»; «endless», «useless», «hopeless»; «misunderstanding»; «disappointment».

Lógicamente, la propia semántica de este vocabulario condiciona el tono en el que se desarrolla la obra, el entorno psíquico en el que se mueven nuestros protagonistas. Este mero catálogo nos informa de que no estamos ante acciones, ante hechos, sino ante situaciones insignificantes, infrecuentes, inaccesibles, inciertas, inútiles, innombrables, incomprensibles, insondables, interminables, irrevocables, imposibles, sin remedio; eventos ante los que los

personajes se sienten inseguros, desesperanzados, infelices, incurables, inconscientes, desilusionados. Son personajes atados y anhelantes, incapaces de hacer frente a una vida que se les escapa porque lo que rige sus vidas, lo que les atormenta, no forma parte de su realidad tangible. Son fantasmas de un pasado que deben conjurar y exorcizar.

A lo largo de este artículo vamos a mostrar cómo la unión de este tipo de situaciones y personajes —logrados como estamos reiterando mediante negaciones— pinta el mundo particular, interno y externo, en el que están emplazados los protagonistas. Para hacer más patente esta tarea, hemos subrayado las palabras o frases que marquen el carácter negativo o contradictorio de lo que se comunica.

La trama de la obra, resumida brevemente, consiste en el regreso de Harry a su hogar tras una ausencia de ocho años, y su nueva partida, unas tres horas después, que origina la muerte de Amy, su madre. Supliendo la falta de acción, nos encontramos, como Helen Gardner (1968: 144) ha reconocido, con una sutil interacción de tres dramas: a) un drama de pecado y arrepentimiento; b) el drama del deseo de Amy de controlar la vida de todos aquellos que la rodean para crear un futuro que aniquile el pasado y c) el intento del coro por entender.

La resolución de estos tres aspectos está subyugada al tema principal: el descubrimiento de la elección espiritual que ha de hacer Harry. La importancia de los demás personajes depende de sus respectivas posiciones ante esta experiencia central, posiciones que en último extremo están marcadas por el grado de percepción espiritual de cada uno. Para David Jones (1960: 103) los protagonistas de toda la historia forman dos mundos diferentes: el real, formado por Amy y el coro (es decir, las hermanas de Amy y los dos hermanos de su marido), y el espiritual, al que pertenecen Harry, Agatha, Mary y Downing.

A la hora de analizar las vivencias de los protagonistas de esta historia resulta impracticable separar estas dos clasificaciones por dramas y por personajes, puesto que lo uno es el resultado de lo otro. Por este motivo, en nuestro planteamiento nos encontramos con lo que, en nuestra opinión, constituye el núcleo del entramado de *The Family Reunion*: por un lado, un drama principal del pecado y arrepentimiento, en el que están implicados directamente Harry, Agatha y Amy, e indirectamente Mary, y, por otro, el drama secundario del coro generado por su incapacidad de entender el drama principal. Y es precisamente el modo de implicarse en él donde se demuestra las potencialidades de los personajes, y lo que separa a unos de otros. Así, por ejemplo, Amy, que participa en el drama espiritual activamente, forma parte de los personajes del mundo real al no aceptar su responsabilidad en él, al no comprometerse con él.

Todo en la obra gira alrededor del sufrimiento de Harry y la evolución de su actitud coincidiendo con la transformación de las furias que le persiguen en Eumenides (los mismos espíritus que acecharon a Orestes, en la trilogía clásica *Orestiada* de Esquilo. Eliot compara a su protagonista con este héroe clásico, hijo de Agamenon, destinado a vengar la muerte de su padre matando a la culpable, su madre Clitemnestra).

Harry aparece en escena por primera vez en el momento más crítico de su estado existencial. Es un hombre atormentado por un pasado de recuerdos incompletos, y dominado por la voluntad férrea de su madre, Amy. Mientras se desencadena su latente crisis espiritual, se hace más patente el conflicto que rodea a Amy, cuyo origen aún desconocemos, pero intui-

mos que es ella responsable de él por la incapacidad de adaptación de todos sus familiares a los respectivos papeles que ella les había asignado.

Amy ve la vida como un orden capaz de ser controlado por la voluntad. Nada es inamovible, nada inevitable. Diseña su vida y la de los demás según su voluntad. Sus planes parecieron truncarse cuando su hijo, en lugar de casarse con su prima Mary, como Amy pretendía para mantener intacta su residencia, Wishwood, se casó con una desconocida a la que ella no dio su consentimiento. Su nuera representa para ella el desafecto, el desapego, la destrucción de las relaciones familiares, el aislamiento:

Amy: She *never* would have been one of the family,  
 She *never* wished to be one of the family.  
 ... She *never* wanted  
 Harry's relations or Harry's old friends;  
 She *never* wanted to fit herself to Harry. (Eliot 1976: 19-20)

La súbita muerte de la mujer de Harry ahogada en el mar durante una travesía, en extrañas circunstancias, se presenta como un golpe del destino que favorece que las intenciones de Amy puedan verse colmadas y la familia restablecida, porque Harry ha puesto fin a su prolongada ausencia regresando a Wishwood:

Amy: There can be *no* grief  
 And *no* regret and *no* remorse. ...  
 Do *not* discuss the absence. Please behave only  
 As if *nothing* had happened in the last eight years. (20)

Los últimos ocho años han de ser ignorados; los tres hijos se han de reunir en la fiesta de cumpleaños de Amy para que Harry se haga cargo de Wishwood; se espera que esta vez Mary sí se convierta en su esposa. Amy teme el paso del tiempo (la muerte) y trata de detenerlo impidiendo el progreso, el cambio, pero no la sirve de nada. Las tortuosas experiencias que ha vivido su hijo le van a hacer difícil su estancia en casa.

El estado en el que tiene lugar la llegada de Harry pone fin al significado de la reunión familiar que Amy había planeado el día de su cumpleaños. Ignorando los saludos del grupo familiar, se queda mirando la ventana con las cortinas descorridas, declarando que allí, en casa, ve los espectros cuyos ojos había sentido durante sus viajes. No obstante, la voluntad de Amy es tan firme que, haciendo caso omiso del estado en que se encuentra su hijo, los familiares se comportan como si nada hubiera pasado. Hasta que Harry, impaciente, les pone en su sitio:

Harry: You all of you try to talk as if *nothing* had happened,  
 And yet you are talking of *nothing* else. Why *not* get to the point  
 Or if you want to pretend that I am *another* person-  
 A person that you have conspired to invent, please do so  
 In my *absence*. I shall be *less* embarrassing to you. (25)

Harry no necesita pretensiones. Necesita explicarse, definir su pesadilla pero no encuentra las palabras, porque es consciente de que sus interlocutores sólo captan lo concreto, lo tangible:

Harry: All that I could hope to make you understand  
 Is only events: *not* what has happened.  
 And only people to whom *nothing* has ever happened  
 Cannot understand the *unimportance* of events. (26)

Y para hacerse entender los ofrece un *hecho*, un crimen:

Harry: I pushed her over. ... / I had always supposed ...  
 That she was *unkillable*. It was *not* like that. (28)

Como David Jones (1960: 106-07) y Helen Gardner (1968: 141) sostienen, el coro de tíos y tías, cuya visión se circunscribe a la ley puramente natural, representa a la humanidad obtusa, los espiritualmente muertos, insensibles, dominados por un miedo estéril, los temores cotidianos, así como el temor a la realidad espiritual que Harry acepta. Sin embargo, son el eslabón entre Harry y el espectador, porque, aunque ellos mismos no entiendan lo que ocurre a su alrededor, con sus dudas, sus investigaciones, ayudan a interpretar la acción, una historia que podría parecer demasiado remota desde el punto de vista de la experiencia común.

Así, cuando Harry les cuenta que él empujó al mar a su esposa, estos seres prácticos, que ya cuentan con un hecho, con algo aprehensible, comienzan a expresar su temor al escándalo, a que se revele la cruda realidad que ellos preferirían ignorar, y rápidamente se concentran en el grado de posibilidad de que Harry haya asesinado a su esposa. Llamam al doctor e interrogan al sirviente de Harry, Downing, quien revela el temperamento nervioso, inestable y posesivo de la esposa, así como la ansiedad nerviosa del marido, o en palabras de Helen Gardner: "the torment of two persons, one making endless claims which cannot be satisfied by the other, and the other feeling guilt and anxiety at his failure" (1968: 147).

Las revelaciones de Downing, más que aportar datos seguros, dejan a los tíos aún más desconcertados, concluyen con evasivas que no hay nada que pueda hacerse al respecto, y vuelven su atención al tiempo y a las catástrofes internacionales, los males distantes ante los que ellos no tienen control. Como David Jones ha observado: "They recoil from what they do not understand, from the great unanswered questions about ultimate reality, and take refuge in the pseudo-realities of social convention" (1960: 108).

En la simple forma de actuación familiar se advierte un síntoma de la separación que mantiene Agatha con respecto al coro: ella no participa en el interrogatorio de Downing porque es plenamente consciente de la futilidad de dicha acción, de toda acción:

Agatha: It seems a necessary move  
 In an *unnecessary* action,  
 Not for the good that it will do  
 But that *nothing* may be left *undone*  
 On the margin of the *impossible*.  
 ...  
 I only see that this is all quite *irrelevant*. (32 y 34)

A partir de entonces el control de Amy desaparece por completo y Agatha toma el relevo. Agatha posee una mente preclara; conoce la naturaleza real del drama, la clase de acción

en la que están involucrados. Ella tiene que dirigir a Harry y a Mary para que los tres puedan llevar a cabo los papeles que les corresponden.

Al ver el estado en que se encuentra Harry, Mary comprende que nuevamente los planes de Amy de casarla con él están abocados al fracaso, y desea escapar de Wishwood. Pero Agatha le indica la pista de su auténtico papel en la vida de Harry.

Ambas están destinadas a observar y a esperar, y ambas observarán a su debido tiempo la transformación interior de Harry sin poder participar en ella activamente. Como Glenda Leeming afirma (1989: 105), sólo ellas dos entienden que la angustia de Harry forma parte de una productiva crisis espiritual.

En el transcurso de la conversación entre Harry y Mary, estos analizan los motivos de la desdichada infancia de ambos, la tiranía de Amy de la que él no ha podido escapar ni siquiera en su prolongada ausencia, y cuyo resultado principal es su apatía ante la seguridad de que nada ni nadie puede ayudarlo. La desesperanza de Harry le ha llevado a ver el sin sentido de su vida:

Harry: You do *not* know what hope is, until you have lost it.  
 You only know what it is *not* to hope:  
 You do *not* know what it is to have hope taken from you,  
 Or to fling it away, to join the legion of the *hopeless*  
*Unrecognized* by other men, though sometimes by each other. (49)

...

If I tried to explain, you could *never* understand:  
 Explaining would only make a worse *misunderstanding*.

Mary: You attach yourself to loathing  
 As others do to loving: an infatuation  
 That's wrong, a good that's *misdirected*. (53-54)

La escena alcanza su clímax cuando Harry, aterrorizado, ve las Eumenides. Mary intenta calmarle negando su existencia, pero obtiene el efecto contrario: Harry se siente más sólo e incomprendido que nunca:

Harry: Are you so *imperceptive*, have you such dull senses  
 That you could *not* see them? If I had realized  
 That you were so obtuse, I would *not* have listened  
 To your nonsense. *Can't* you help me?  
 You are of *no* use to me. I must face them. (58)

De acuerdo con Joseph Chiari (1972: 129), esta escena entre Harry y Mary ofrece una verdad profundamente psicológica: él no puede permitirse sentirse atraído física o afectivamente por una mujer porque ha despreciado a otra hasta el punto de desear, o incluso participar en, su muerte. Y Mary le recuerda su pecado y a su esposa; él tiene que comprender que, para poder vivir de verdad, debe renacer. De todas formas ha tenido un momento de iluminación, pues ha comprendido que no es Wishwood donde ha de encontrar su nueva naturaleza.

A través de Agatha, Harry descubre ciertos hechos acerca de sus padres y de ella misma que le fueron ocultados en su infancia y que explican su propia desgracia. Se entera de que

el matrimonio de su padre, como el suyo, carecía de aliciente y que su padre y su tía descubrieron que se amaban. Se entera de que su padre quiso asesinar a su madre cuando ésta estaba embarazada de Harry y que Agatha lo impidió.

Hasta el momento Agatha ha llevado la carga de la culpa sobre sus hombros porque sólo ella la ha entendido. Y de ella pasa a Harry, que ha de asumir el peso y hacer algo para remediarlo. Como David Jones sostiene (1960: 97), Agatha ha aprendido que dentro del infierno de la desesperación existe en potencia un estado de reconciliación, de transcendencia, y el sufrimiento es el medio para lograrlo.

Pero, asimismo, y siguiendo el razonamiento de Bright Angels (1967: 198), Agatha ha visto el interior de Harry y sabe que éste es demasiado sensible y agudo para soportar la dictadura de su madre, sin embargo demasiado infantil sin su ayuda y demasiado ignorante sin su instrucción, para comprender a los mensajeros sobrenaturales que le llaman a realizar un juicio de expiación.

Para que Harry pueda expiar, antes debe conocer el origen de la maldición. El proceso seguido es el de la tragedia, que consiste en un progresivo conocimiento de la verdad por parte del héroe, quien, una vez comprendido el alcance de su culpa, acepta las consecuencias como un nuevo renacer.

Eliot ha transferido gran parte de la culpa de Amy a su hijo. Es el padre de Harry el que se enamora de otra mujer y planea el asesinato, pero es Amy la que, conociendo el amor de su marido hacia su hermana Agatha, se queda con él a sabiendas de que esto le está destruyendo:

Amy: Seven years I kept him,  
For the sake of the future, a *discontented* ghost,  
In his own house. (117)

Así que ella también está implicada en el entramado del pecado. No sólo utiliza a una persona de este modo inhumano y busca imponer su voluntad sobre todos los que le rodean, también es capaz de desear la muerte de alguien, su nuera. David Jones (1960: 91) opina que este odio letal es la maldición que pesa sobre la casa de Monchensey, y representa el impulso asesino en la humanidad, la marca de Cain.

Cuando Harry oye cómo su padre había cedido a la voluntad de su madre, entiende por qué su madre ha controlado toda su vida desde niño, incluso un matrimonio del que ella no fue partícipe, pero que vivió en un estado de ansiedad. Descubre que las razones del fracaso de su propia vida conyugal se remontan al fracaso de la de sus padres, y que por ello no logra-ba sentirse responsable y culpable de sus errores:

Harry: When I was inside the old dream, I felt all the same emotion  
Or *lack* of emotion, as before: the same loathing  
*Diffused*, I *not* a person, in a world of *no* persons,  
But only of contaminated presences.  
And then I had *no* horror of my action ...  
I could associate *nothing* of it with myself,  
Though *nothing* else was real. (93)

El sufrimiento del héroe, aunque está relacionado con su falta de calor humano, no es fruto de su culpa personal. No expía el haber querido asesinar a su esposa, sino que está purgando por un pecado familiar, del cual él es sólo la víctima. Para Joseph Chiari y Helen Gardner la maldición de Harry consiste en que él ha sido engendrado sin amor, y ni ha amado a, ni ha sido amado por, su mujer. En la escena con el Dr. Warburton, Harry da muestras de no importarle el estado de salud de su madre, señales de hasta qué punto está insensibilizado y necesitado de una regeneración. Sensibilizarle, regenerarle es el cometido de Agatha, porque ella sí ha amado y sufrido (*Vid Gardner 1968: 154; Chiari 1972: 129-30*).

Las revelaciones de Agatha inician la regeneración de Harry. En estos momentos reaparecen los espíritus, pero Harry ya no los teme:

Harry: This time

You *cannot* think that I am surprised to see you.  
And you shall *not* think that I am afraid to see you. ...  
Let us lose *no* time. I will follow. (102)

...

This last year, I have been in flight  
But always in ignorance of *invisible* pursuers.  
Now my business is *not* to run away, but to pursue  
*Not* to avoid being found, but to seek.  
I would *not* have chosen this way, had there been any other. (105-06)

Aunque Harry ha sentido en otras ocasiones la presencia de las Eumenides, sólo estos espíritus se hacen visibles cuando llega a su casa, cuando se reencuentra con su pasado. Sólo puede cambiar su condición reconociendo la realidad objetiva de las Eumenides y enfrentándose a sus demandas, en lugar de intentar escapar. Para David Jones (1960: 98-102) este reconocimiento de que las Eumenides son una realidad objetiva simboliza la evidencia de que la culpa no es sólo suya sino de toda la familia. Su búsqueda le conducirá a la salvación lejos de Wishwood. Se marcha para realizar su parte en la Divina Providencia. Es el patrón cristiano de la expiación de los pecados e implica el abandono de la familia y de todas las cosas mundanas.

Harry sabe lo que las Eumenides quieren de él y lo que le prometen. De acuerdo con Helen Gardner (1968: 154), ellas no son proyecciones del sentimiento de culpa de Harry. El pecado por el que tiene que expiar permanece: es su pecado de nacimiento. Debe partir en soledad y silencio, cargado de pecado, hasta que encuentre el amor. Tiene que aprender a amar, y es imposible que él se quede en Wishwood, donde su madre no quiere lo que él puede dar. La marcha de Harry es para su propia redención y la de los muertos (el padre desgraciado que murió solo y lejos de su hogar y la esposa desgraciada ahogada en el mar), que ya pueden descansar en paz.

Pero la marcha de Harry es la tragedia de Amy, al no poder borrar y hacer frente a ese pasado que ha estado ignorando durante tantos años, al no aceptar su responsabilidad en el drama familiar. Después de tantos años insiste en culpar a su hermana Agatha de haberle robado su marido, a lo que Agatha responde que no ha robado nada porque nada han tenido, con nada han vivido, vacías de amor; ella ha sido la simple espectadora de una vida ajena:

Agatha: What did I take? *Nothing* that you ever had. ...

Amy: The more rapacious, to take what I *never* had;  
The more *unpardonable*, to taunt me with *not* having it.  
... You know that you took everything ...  
leaving *nothing*. ...

...

Agatha: Why should we quarrel for what we *neither* can have?  
If *neither* has ever had a husband or a son  
We have *no* ground for argument.

Amy: I have been always trying to make myself believe  
That he was *not* such a weakling as his father  
In the hands of any *unscrupulous* woman.  
I have *no* influence over him. ...

Agatha: That is *not* my spell, it is *none* of my doing:  
I have only watched and waited. In this world  
It is *inexplicable*, the resolution is in another. (108-11)

Amy por fin deja de pretender, pero en contra de lo que sucede con los personajes espirituales, es demasiado tarde para su regeneración, por ello muere. Esto era inevitable, dado que, y de acuerdo con la opinión de Martin Brown (1970: 108), su capacidad para amar había sido atrofiada por un matrimonio sin amor, humillante, y la humillación ha sido una poderosa arma contra su orgullo, el gran pecado de Amy. Con este final, Eliot ha pretendido hacer de ella un personaje patético además de poderoso y celoso.

Como hemos podido comprobar, la obra se inicia con el cruce de dos dramas, con el inevitable choque de dos mundos. El conflicto resulta en un principio inabordable al espectador porque Eliot nos muestra a un grupo de personajes que, desde perspectivas opuestas, se enfrentan con un mismo problema: la falta de entendimiento, de adaptación. Sólo en el transcurso de la obra, cuando el autor explora sus causas y consecuencias, llegamos a vislumbrar el alcance del auténtico drama. En definitiva, la obra desarrolla el proceso de liberar a Harry de las cadenas que le ataban a lo desconocido, una maldición del pasado. Para ello ha tenido que realizar el descubrimiento de las causas de su pesadilla.

La obra concluye con la posibilidad de resolución del conflicto espiritual al que se han enfrentado. Sólo se ofrece una salida, válida para aquellos que perciben la experiencia espiritual, pero inadecuada para los que se aferran al mundo de lo tangible. En cualquier caso, para todos ellos la resolución implica una pérdida, un sacrificio, ya sea de carácter existencial, familiar o humano.

T.S. Eliot ha tratado el tema religioso del pecado y el arrepentimiento, y lo ha hecho mediante una historia en la que no hay una acción real, sólo supuestos, inseguridades, una maldición familiar por un crimen deseado pero no cometido. Y todo esto, como hemos dicho al principio, está expresado mediante un lenguaje que se hace evasivo por el juego de la contradicción. Lo concreto, lo real, lo posible, lo positivo, se evade para nosotros, lectores o espectadores, del mismo modo que se evade ante los propios personajes. Con el recurso verbal de las negaciones, el dramaturgo ha creado una atmósfera de secreto y suspense que nos advierte de que estamos ante lo intangible, de que como Agatha afirma, no se trata de sucesos, de crímenes, sino de pecado y fantasmas.



## OBRAS CITADAS

- Angels, B. 1967. «*The Family Reunion*». *T.S. Eliot's Poetry & Plays. A Study in Sources & Meaning*. Ed. Grover Smith. Chicago & London: The Chicago U.P.
- Brown, M. 1970. *The Making of T.S. Eliot's Plays*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Chiari, J. 1972. *T.S. Eliot. Poet & Dramatist*. London: Vision.
- Eliot, T.S. 1976. *The Family Reunion*. London: Faber.
- Gardner, H. 1968. «The Language of Drama». *The Art of T.S. Eliot*. London: The Cresset Press.
- Jones, D. 1960. *The Plays of T.S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Leeming, G. 1989. *Poetic Drama*. London: Macmillan Modern Dramatists.