

Melodrama i tragèdia en *Retorn a Brideshead* de Evelyn Waugh

Pelegrí SANCHO CREMADES
Universitat de València

Als meus amics dels vells temps de l'Arcàdia

O. Introducció

Brideshead Revisited. The sacred and profane memories of captain Charles Ryder (d'ara endavant, BR), publicada l'any 1945, és sens dubte la novel·la més popular de l'escriptor britànic Evelyn Waugh (1909-1966): en 1946 va arribar a ser un *best-seller* als Estats Units, i un any després l'autor viatjava a Hollywood per tal de discutir els seus drets sobre una versió cinematogràfica que no arribà a realitzar-se. Anys després de la seua mort (1981), la cadena britànica *Granada Television* va filmar un serial que ha contribuït en gran manera a la popularitat d'aquesta novel·la fora de l'àmbit anglosaxó. La nostra pretensió és de comentar alguns aspectes de la seua estructura i del seu contingut.

1. Una lectura teològica de BR

Evelyn Waugh va convertir-se al catolicisme el 1930, i al llarg de la seua vida va mantenir una militància catòlica que s'observa amb claredat en la seua obra. De fet, la intenció de l'autor en escriure BR és apologètica, i no sols la religió catòlica està omnipresent i és fonamental per a entendre'n la trama, sinó que el mateix autor va manifestar en nombroses ocasions que la finalitat d'aquesta novel·la era teològica. Així, en ocasió de la revisió de l'obra duta a terme l'any 1966, assenyala Waugh:

Its theme [de la novel·la], the operation of divine grace on a group of diverse but closely connected characters was perhaps presumptuously large, but I make no apology for it. (1982:9)¹

De fet, Waugh es va negar rotundament a introduir un *happy end* hollywoodenc que unís Charles i Julia en un feliç matrimoni, i va afirmar diverses vegades

que la seua novel·la no versava sobre els fets amorosos de Charles Ryder, sinó sobre el penediment final de Lord Marchmain en el seu lliure de mort.²

Des d'aquest punt de vista teològic ha estudiat BR en profunditat Robert Murray Davis (1990). La seua proposta sobre el tema de la novel·la parteix d'una pregunta, ben sovint plantejada per la crítica, ¿com pot Charles Ryder centrar la seua mirada malenconiosa en un passat al mateix temps que n'abandona de bon grat les persones, el talent i els plaers?. Davis contesta atenent als pressupòsits teològics que subjauen a la novel·la (1990: 33):

Since no thing or action can be evil, then anything that exists must contain some good, however low on the scale. But if there are gradations of good, then humans can proceed through greater knowledge, or be led by God's grace, from one step to the next, from the lowest to the highest.

Així doncs, l'amor per Sebastian capacita Charles per a percebre la bellesa natural i artística, i suposa una preparació per al seu amor per Julia. En aquest sentit cal interpretar les següents paraules entre Charles i Julia, parlant de Sebastian (1982: 293):

- You loved him, didn't you?
- Oh, yes. He was the forerunner.

Nogensmenys, posteriorment, Julia suggereix que tal vegada també ella siga una precursora en l'amor (1982: 345), i açò dóna peu a Davis a concloure que l'amor suprem és el de Déu i que tota la novel·la suposa un ascens cap aqueix amor (1990: 34):

If there are good and better loves, then the paradigm demands a best-and that is the love of Good, defined in Christian theology as a complete and selfless union. Moreover, in this pattern earlier and less perfect loves need not be abandoned because they are subsumed into and completed by the perfect love, or charity.

D'acord amb aquesta idea inicial, tots dos llibres dels quals consta el cos central de la novel·la reben una fàcil explicació:

¹ He treballat l'edició de 1966, en una reimpressió de 1982. L'edició de 1966 no difereix essencialment de l'edició de 1945: només alguns talls, que no afecten pràcticament els aspectes que pretenc comentar, i una agrupació distinta dels capítols:

1945: Els capítols que es troben entre el pròleg i l'epíleg es divideixen en dos llibres, titulats respectivament *Et in Arcadia ego* i *A twitch upon the thread*.

1966: Els tres últims capítols de *Et in Arcadia ego* es reuneixen en un nou llibre titulat *Brideshead deserted*.

² Aquesta informació l'hem recollida de Davis (1990: 32).

1.- *Et in Arcadia ego*: El primer llibre emfatitza la part profana del subtítol, és clàssica en el seu origen i marc de referència, es defineix en termes d'espai i és bàsicament estàtica i centrada en l'*ego*. Se'ns descriu una Arcàdia sensual i humana, així com la seua impossibilitat. Hi ha un moviment de l'entrada a l'eixida, de la seguretat a la dispersió.

2.- *A twitch upon the thread*: En el segon llibre s'emfatitza la part sacra del subtítol, es presenta un món modern, es defineix en termes d'extensió i moviment, separació i reunió, i hi ha un moviment invers al que es donava en el llibre anterior: allò que s'havia perdut és retrobat, el que s'havia dispersat és replegat en allò espiritual, i no com hagués volgut l'home desprovist de gràcia.

El fons i la finalitat teològica de l'obra són indiscutibles. N'és una prova el fet que en algunes edicions angleses l'escena del penediment de Lord Marchmain reba un títol tan explícit com *The purpose revealed*. Tanmateix, aquest missatge de teologia tot sol no justifica gaire, per exemple, que arribàs a ser un best-seller en un país com els Estats Units, amb una població protestant en la seua majoria. D'altra banda, aquesta obra es llig amb interès i ens fa participar en la tristor que transpua malgrat que certs aspectes, com ara la visió heroica de la guerra o l'aristocracisme del narrador, hui dia a molts ens resulten més aviat antipàtics. Waugh ha sabut vehicular el seu missatge apologètic a través d'una estructura novel·lística molt coneguda i popular, com ha assenyalat el prologuista a l'edició catalana de BR, J. Triadú (1983: 8):

Retorn a Brideshead pertany a aquella estirp d'obres d'art que es miren a les aigües enterbolides del passat amb un rictus de delectança. Per elles vol restar provat l'assert immortal: que no hi ha res que faci tant de mal com el record dels temps feliços estant en la infelicitat.

Pretenem indagar precisament en l'estructura de què se serveix Waugh per tal de transmetre la lliçó de teologia catòlica que en última instància és BR. Aquesta lliçó consisteix fonamentalment a fer veure a través d'una obra artística l'actuació de la providència divina en l'home i la contraposició entre la visió clàssica de la felicitat i el sofriment humans d'una banda i la del Cristianisme de l'altra.

2. Melodrama, tragèdia i flash-back malenconiós

Des de la infelicitat, la visió d'un pasat millor és un tema universal en la literatura occidental, que té els seus arrels en la literatura greco-llatina,³ s'ha perpetuat en l'edat mitjana, i, amb canvis, arriba, a través de la poesia trobadoresca, als poetes del Renaixement. Nogensmenys, no és fins al Romanticisme quan la

meditació sobre un passat feliç des de la infelicitat present assoleix la categoria de relat, amb una estructura novel·lística pròpia, que es realitza sobretot en el melodrama romàntic⁴ i que després ha estat recollit pel melodrama del cine clàssic nordamericà. El melodrama es caracteritza per la presentació de la pèrdua de l'objecte amorós, la cerca desesperada de la seua substitució, la ferida del temps en personatges i objectes i, finalment, la redempció de l'amor. Així, en melodrames romàntics com *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, la jove òrfena, després d'una dissortada infantesa en un internat, viu un idil·li amb el senyor Rochester, propietari de la mansió a la qual va com a institutriu, però, davant l'altar mateix, es descobreix que el seu futur marit està casat, i l'idil·li es trenca. Després d'intentar substituir l'objecte amorós en la persona d'un pastor protestant, Jane Eyre torna vora el seu antic patró, i es troba amb la mansió en ruïnes a causa d'un incendi —provocat per l'esposa folla— i amb el seu estimat cec, la qual cosa permet la redempció de l'amor perdut, ací en un matrimoni purificat per la invalidesa del marit. Aquesta estructura es reflecteix d'una manera constant en els grans melodrames del cinema nord-americà, com *Jezabel* (1938), *Gone with the wind* (1939), *The heiress* (1941), *Little foxes* (1949), en què apareix una obsessió per un passat perdut (en aquestes, un idíl·lic Sud), una recerca de substitució de l'objecte amorós perdut i, en fi, una redempció. Aqueixa redempció assumeix diverses solucions particulars: en *Jezabel*, l'heroïna acompanya el seu estimat a la mort o la malaltia a l'illa on són reclosos els apestats; en *Gone with the wind*, la redempció es realitza en l'afirmació voluntarista de Scarlett, en *The heiress*, en fi, en la renúncia heroica de l'hereva a acollir l'amant que l'havia abandonada). Aquesta estructura melodramàtica es troba en obres contemporànies que a primer cop d'ull semblen tan allunyades d'aquest gènere, com *La plaça del Diamant*, i un dels trets més distintius n'és que, malgrat la redempció final, aquestes obres produeixen un efecte final de tristesa, de desolació. En efecte, la intensitat dels moments de felicitat i la brutalitat o la implacabilitat de la seua

³ Un exemple d'aquest contrast entre desolació present i un passat d'esplendorosa felicitat, el tenim concentrat en uns pocs versos en el poema VII de Catul, els primers versos del qual reproduïm tot seguit:

Miser Catulle, desinas ineptire,
et quod vides perisse perditum ducas.
fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla.

⁴ No tots els melodrames del s. XIX s'amotlen a aquesta estructura. Així, J. Przybos ha estudiat els melodrames de la primera meitat del s. XIX a França, i aquests tenen un sentit sacrificial, una dimensió social, així com una presència marcada de la violència que difícilment es reconeix en altres melodrames de caire diguem-ne «més intimista». Encara menys es reconeix aquesta violència en BR, que reflecteix un ambient decadentista en què se'ns mostra la capdavallada dels seus personatges sense que s'hi endevine un excés de sentiments en cap moment.

pèrdua produeixen un desànim i una malenconia tals que uns mots finals d'esperança o resignació amb prou feines reïxen a dissipar un efecte final fonamentalment entristidor. En aquest sentit, Mercè Rodoreda va haver d'advertir, en el seu pròleg a l'edició de *La plaça del Diamant* de 1982 (1987²⁹: 9-10):

I el mot *contents*, darrer de la novel·la, no és pas gratuït. No el vaig posar perquè sí. Deixa entendre que, encara que al món hi hagi tanta tristesa, sempre el pot salvar algú amb una mica d'alegria. Uns quants ocells per exemple. «I dintre de cada toll hi hauria el cel...el cel que de vegades un ocell esbarriava...un ocell que tenia set i sense saber-ho esbarriava el cel d'aigua amb el bec...o uns quants ocells cridaners que baixaven de les fulles com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents...

És curiós que E. Waugh s'haja expressat en semblants termes en parlar de la finalitat de la seua novel·la:

For the later [els lectors que contemplen el futur amb pesimisme], I gave my hero, and them, if they allow me, a hope, not, indeed, that anything but disaster lies ahead, but that the human spirit, redeemed, can survive all disasters.⁵

Així doncs, Waugh, per tal de transmetre el seu missatge teològic, se serveix d'una estructura quasi-melodramàtica, caracteritzada per tres moviments:

1. Pròleg: S'hi introdueix un narrador en primera persona, i un narrador madur, desolat, que ha perdut en el moment en què inicia la seua narració el seu últim amor i que viatja per un paisatge igualment desolat. En mostrar-nos un narrador submergit en una profunda desolació, se'ns informa que la felicitat en què participarà en el nucli central de l'obra és destinada a extingir-se, de manera que hom imprimeix a aqueix cos central un ritme tràgic.

2. El cos central de l'obra el constitueix el *flash-back* el subjecte del qual és el capità Charles Ryder. Aquest té dos moviments, que apareixen en una certa successió, però sense que hi falten encavalcaments, que intensifiquen el ritme tràgic al qual ens referíem adés:

a) Experiència de la felicitat per part de Ch. Ryder a partir de la seua amistat amb Sebastian.

b) Pèrdua gradual i imparable de la felicitat aconseguida vora Sebastian.

c) Desig de la substitució de l'objecte amorós en la persona de l'esposa (que se'ns mostra ja fracassat) i sobretot en Julia, la germana de Sebastian.

Al temps que va verificant-se el fracàs de Charles de recuperar al costat de Julia el paradís perdut, se succeeixen les redempcions de Sebastian, de Lord

⁵ Citat per Davis (1990: 13).

Marchmain, en certa manera de Charles i, finalment, de Julia.

3. En l'epíleg, tanmateix, continuem tenint un Charles Ryder desolat, i és la contemplació de la ruïna dels símbols del paradís que havia viscut amb Sebastian i el trobament de la flama a l'interior de la capella de Brideshead el que obra la veritable redempció en el narrador.

A continuació, estudiarem amb deteniment com es construeixen aquests moviments.

3. Melodrama, tragèdia i redempció en BR

3.1. El pròleg: la modalització melancònica i garantia del ritme tràgic

La novel·la s'obri amb la descripció d'un paisatge primaveral però que és contemplat amb els ulls de la desolació (1982: 11):

When I reached «C» company lines which were at the top of the hill, I paused and looked back at the camp, just coming into full view below me through the grey mist of early morning. We were leaving that day. When we marched in, three months before, the place was under snow; now the first leaves of spring were unfolding. I had reflected then that, whatever scenes of desolation lay ahead of us, I never feared one more brutal than this, and I reflected now that it had no single happy memory for me.

Here love had died between me and the army.

Al llarg del pròleg, hom incideix en la desolació del paisatge i el desamor del narrador. L'abandonament del campament va seguit d'un viatge amb un destí desconegut, un viatge caracteritzat també molt negativament -nocturn, ple d'incomoditats, entre la cridòria dels soldats. Hom arriba, en fi, a un lloc desconegut on pernocta la tropa. En despertar, i mentre s'adreça a la porta de la tenda, Charles Ryder pregunta a un dels soldats:

«What's this place called?» (1982: 24)

Hom oclulta la resposta del soldat, i Ryder transmet les reaccions que aquesta resposta (pressuposada) suscita (1982: 24-25):

He told me and, on the instant, it was as though someone had switched off the wireless, and a voice that had been bawling in my ears, incessantly, fatuously, for days beyond number, had been suddenly cut short; an immense silence followed, empty at first, but gradually, as my outraged sense regained authority, full of a multitude of sweet and natural and long forgotten sounds: for he had spoken a name that was so familiar to me, a conjuror's name of such ancient power, that, at its mere sound, the phantoms of those haunted late years began to take flight.

Segueix una àmplia descripció del paisatge i del castell, com en un pla general, sense donar-ne a conèixer el nom (Brideshead), tot retardant la identificació del lloc que suscita la remembrança que constitueix el cos central de la novel·la. Aqueix nom, de fet, no es revelarà fins a la narració de la primera visita a Brideshead de Charles amb Sebastian, en el primer capítol. Després, un altre soldat, Hooper, representant d'un món vulgar radicalment oposat a l'univers arcàdic perdut per Ryder i que evocarà la retrobada d'aquest amb Brideshead, proporciona una descripció prosaica de l'indret (1982: 26):

There's a frightful great fountain, too, in front of the steps, all rocks and sort of carved animals. You never saw such a thing.

Yes, Hooper, I did. I've been here before.

The words seemed to ring back to me enriched from the vaults of my dungeon.

Oh well, you know all about it. I'll go and get cleaned up.

I had been there before; I knew all about it.

El pròleg, doncs, serveix a diversos fins:

a) El fet de presentar el narrador en un estat de profunda malenconia, serveix per a modalitzar melangoniosament fins i tot els moments de major felicitat que es descriuran en el cos central de l'obra, al temps que hi imposa un ritme tràgic, car el lector sap que la felicitat plena que es mostrarà en el temps viscut a l'Arcàdia està destinada a acabar. L'assoliment i la pèrdua de la felicitat vora Sebastian té, en efecte, una estructura tràgica, i la tragèdia, com han assenyalat autors com F. Rico (1984), té molt poc a veure amb el "suspens": la tragèdia pressuposa sempre un punt d'encontre entre l'enunciador i el receptor anterior al començament de l'acció. Aquest punt d'encontre en la tragèdia clàssica era fornit per la mitologia (ben establerta en els coneixements enciclopèdics dels atenencs) o, en el seu defecte, pel pròleg, com en aquest cas. Ací, tanmateix, no se'ns presenta cap a quin desenllaç s'adreçarà l'acció, sinó quin és l'estat d'ànim a què ha arribat el narrador a través del qual es veurà l'acció. D'altra banda, aquest ritme tràgic, típicament clàssic, comporta un cosmovisió que es contraposa al fons teològic catòlic que s'imposa al final de l'obra. La tragèdia, en efecte, tant per la seua mateixa estructura com pels seus tòpics, dóna una visió determinista de la naturalesa i l'existència de l'home: en la tragèdia clàssica, l'heroi és incapaç de defugir el seu destí (cf. el cas d'Èdip), i l'espectador assisteix impotent a la dissort de l'heroi, de la mateixa manera que nosaltres, a través dels ulls desolats de Ch. Ryder, assistim a la ruïna de Sebastian i de la seua família. D'altra banda, com ha assenyalat Brancaforte (1974), la tragèdia mostra la confrontació de la irracionalitat de l'essència humana amb els seus anhels de claredat, i en aquest sentit veiem com Sebastian decau cap a la seua destrucció

física i espiritual, que no és altra cosa que la incomprensió del dolor: ni ell mateix ni aquells que l'envolten saben explicar-se el seu patiment. Aquest patiment, que en la tragèdia clàssica era interpretat des d'un punt de vista cívic i didàctic,⁶ en BR només podrà rebre una interpretació satisfactòria a la fi, a la llum de la visió catòlica del sofriment. L'origen de la ruïna de Sebastian, en efecte, es deu a la seua incomprensió del propi dolor.

b) D'altra banda, el viatge que en el pròleg porta Charles a Brideshead motiva el *flash-back* que constitueix el corpus central de la novel·la. A més, estableix un fort contrast entre aquest últim viatge (nocturn, incòmode, en una situació anímica deplorable) i el primer viatge que va fer Charles Ryder a Brideshead, en els temps de l'Arcàdia (en un dia lluminós, des d'un Oxford idíl·lic i emmig d'una pagesia esplendorosa). Entre l'un viatge i l'altre ha transcorregut el temps; per això, l'oposició entre passat i present, introduïda per les paraules de Charles, amb les quals es tanca el pròleg («I've been here before») i les quals seran repetides al començament del primer capítol en què s'inicia el *flash-back*.

3.2. L'Arcàdia i la seua pèrdua en BR

En efecte, aquest *flash-back* s'inicia amb el relat de la primera visita de Charles i Sebastian a Brideshead, ja en plena experiència arcàdica, en un fort contrast amb l'últim viatge que es narra en el pròleg. L'inici del primer capítol enllaça amb el final del pròleg, amb la repetició del que digué Charles a Hooper, «I have been here before», i oposa a la vulgaritat del destacament militar i l'angoixa de Ryder, l'esplendor d'un Oxford romàntic i pastoral (1982 : 29-30):

«I have been here before», I said; I had been there before; first with Sebastian more than twenty years ago on a cloudless day in June, when the ditches were creamy with meadowsweet and the air heavy with all the scents of summer; it was a day of peculiar splendour, and though I had been there so often, in so many moods, it was to that first visit that my heart returned on this, my latest.

That day, too, I had come not knowing my destination. It was Eights Week. Oxford - submerged now and obliterated, irrecoverable as Lyonesse, so quickly have the waters come flooding in- Oxford, in those days, was still a city of aquatint. In her spacious and quiet streets men walked and spoke as they had done in Newman's day; her autumnal mists, her grey spring-time, and the rare glory of her summer days —such as that day— when the chestnut was in flower and the bells rang out high and clear over her gables and cupolas, exhaled the soft airs of centuries of youth.

⁶ Èsquil ha proporcionat la divisa que, al parer de Nestle (1981³), havia de col·locar-se com a lema de la tragèdia: «Aprendre pel sofriment» (Ag., 176). El fet de mostrar aqueix patiment tenia una funció didàctica, i en açò consisteix la catarsi. En efecte, en situar l'home en situacions de patiment extrem, hom proposava de donar la mida de la força dels déus i de la duresa de la vida, que havia d'ajudar els espectadors atenesos a enfrontar-se amb aqueixa vida.

El paral·lelisme i el contrast és total: en tots dos viatges es desconeix la destinació.⁷ El primer viatge, però, és a ple sol, emmig del camp exuberant en estiu, i en un cotxe descapotable típic de la Belle-époque, amb un intermedi sota els arbres en què tots dos amics mengen maduixes i beuen vi; l'últim viatge, en canvi, transcorre durant la nit i ple d'incomoditats, primer en un tren atapeït de soldats que escridassen cançons vulgars, i després en unes prosaiques furgonetes.

3.2.1. L'Arcàdia

L'Arcàdia és un paradís idíl·lic, pastoral, un indret meravellós que es fa escàpol al pas del temps, i aquest mite serveix per a simbolitzar l'època de plenitud de l'amistat entre Charles i Sebastian.⁸ Aqueixa amistat pot entendre's com una mena de *amour fou*: Charles sent per Sebastian una fascinació arregussadora que anul·la la seua voluntat i l'arrosegua cap a ell sense cap explicació.

3.2.1.1. Un tret típic dels relats que narren una experiència esplendorosa del passat en contrast amb una vida anterior anodina i un present infeliç, és el caràcter fortuït i casual de l'encontre amb l'objecte amorós (1982: 33):⁹

That was my third term since matriculation, but I date my Oxford life from my first meeting with Sebastian, which had happened, by chance, in the middle of the term before. We were in different colleges and came from different schools; I might well have spent my three or four years in the university and never have met him, but for the chance of his getting drunk one evening in my college and of my having ground-floor rooms in the front quadrangle.

En efecte, Sebastian s'emborratxa una nit i, tot vagarejant amb uns companys de folga pel pati del col·legi de Charles, acaba per bocant dins l'habitació d'aquest darrer. Al dia següent, com a desagreuament, fa omplir l'habitació de Charles amb flors de tota mena, i el convida a un sopar que marca l'inici de l'amistat entre tots dos. La felicitat total humana, a més de ser rara i efímera, és casual, com casual serà també l'inici de la ruïna de Sebastian, segons veurem més endavant.

3.2.1.2. L'amistat de Sebastian suposa per a Charles una mena de rite

⁷ En el primer viatge amb Sebastian, aquest diu a Charles que van a veure un amic, i el trajecte acaba a Brideshead, tot visitant la *nanny*.

⁸ Amb el símbol de l'Arcàdia, Charles no sols deplora l'amistat amb Sebastian que va perdre, sinó també el món que l'envoltà, en especial un ordenament social que hom veia perillar amb l'evolució social de Gran Bretanya i amb el curs que prenia la Segona Guerra Mundial. Aquests aspectes diguem-ne socials de l'Arcàdia han estat estudiats per Davis (1990), i no els tractarem ací.

⁹ Així, en *La plaça del Diamant*, Natàlia manifesta les seues poques ganes d'anar a la revetla en què conixerà Quimet (1987²⁹: 19).

d'iniciació, una iniciació en l'experiència estètica, natural i artística, fins aleshores oculta per a ell. Respecte del primer tipus d'experiència, cal tenir en compte els trets més cridaners de Sebastian quan és introduït per Charles en la novel·la (1982: 37):

I knew Sebastian by sight long before I met him. That was unavoidable for, from his first week, he was the most conspicuous man of his year by reason of his beauty, which was arresting, and his eccentricities of behaviour, which seemed to know no bounds.

La novel·la mai no manifesta d'una manera explícita una relació homosexual entre Charles i Sebastian, tot i que aquestes amistats tan íntimes siguen estranyes al caràcter i costums llatins, segons manifesta un personatge mediterrani, com és l'amant de Lord Marchmain (1982: 119):

I know of these romantic friendship of the English and the Germans. They are not Latin. I think they are very good if they do not go on too long.

En aquest sentit, Davis (1990: 51) ha assenyalat que l'amor de Charles per Sebastian no és específicament ni primària homosexual, i que Sebastian sembla trobar-se en allò que Freud anomenaria «estat pregenital»: l'amistat de Charles li permet de retornar a aqueix estat anterior i compartir el seu osset de pelfa i la seua *nanny* amb ell. En aquesta línia cal entendre les següents paraules entre Charles i Bridey, que és informat respecte de la convivència del seu germà amb un ex-legionari alemany al Marroc (1982: 249):

«Do you consider», asked Brideshead, «that there is anything vicious in my brother's connection with this German?»

«No, I'm sure not. It's simply a case of two waifs coming together».

La qualificació de Kurt i Sebastian com dos «xiquets abandonats» fa veure que aquest darrer intenta de bell nou reconstruir la seua Arcàdia —la infantesa feliç— vora Kurt, com abans ho havia fet vora Charles. Així, malgrat que Waugh detestava la psicoanàlisi, és clar que el desenvolupament sentimental de Charles s'ha vist impedit per la mort de sa mare i l'excentricitat de son pare (1982: 56):

I had lived a lonely childhood and a boyhood strained by war and overshadowed by bereavement; to the hard bachelordom of English adolescence, the premature dignity and authority of the school system, I had added a sad and grim strain of my own. Now, that summer term with Sebastian, it seemed as though I was being given a brief spell of what I had never known, a happy childhood, and though its toys were silk shirts and liqueurs and cigars and its naughtiness high in the catalogue of grave sins, there was something of nursery freshness about us that fell little short of the joy of innocence.

Sembla, doncs, que Sebastian pretén de reviure la seua infantesa feliç al costat de Charles, el qual, al seu torn, pretén de gaudir una infantesa feliç que no havia conegut.¹⁰

Respecte de l'excentricitat de Sebastian, carregat amb el seu osset de pelfa, símbols dels seus anhels de reviure la seua infantesa, o les seues disfresses, cal dir que té a veure amb l'esnobisme en el qual se submergeix, juntament amb Charles, a Oxford. També en açò Sebastian és un iniciador, i al llarg de la seua estada a l'Arcàdia, es llancen a la recerca de nous plaers, en especial el de l'alcohol, descobert en l'època universitària (1982: 31):

...I've got a motor-car and a basket of strawberries and a bottle of Château Peyraguey - which isn't a wine you've ever tasted, so don't pretend. It's heaven with strawberries.

L'alcohol és un element definatori de la concepció pagana de la felicitat que caracteritza l'experiència de l'Arcàdia: l'alcohol, sovint cantat pels autors clàssics, és una manera d'escapar al sofriment, anhel constant en la cultura clàssica i clam incessant de Sebastian.

La bellesa de Sebastian no constitueix l'única experiència estètica, sinó que Sebastian introdueix Charles a la contemplació de la natura, segons ell mateix reconeix (1990: 37):

...but it was not until Sebastian, idly turning the page of Clive Bell's Art, read: «Does anyone feel the same kind of emotion for a butterfly or a flower that he feels for a cathedral or a picture?» «Yes. I do,» that my eyes were opened.

Sebastian porta Charles a contemplar l'heura del jardí botànic, i explicita un cop més el seu paper iniciàtic (1982: 44):

Oh, Charlès, what a lot you have to learn! There's a beautiful arch and more different kinds of ivy than I knew existed. I don't know where I should Gardens.

¹⁰ En qualsevol cas, aquestes amistats tan poc llatines es veuen envoltades d'una neulia entre homosexual i misògina o que almenys exclou totalment la feminitat. Aqueixa exclusió de la feminitat es manifesta en els moments més climàtics de l'obra. Així, en la seua primera visita a Brideshead, Sebastian i Charles fugen de «a rubble of womankind» (1982: 30); quan Julia abandona Brideshead, Charles diu sentir «a sense of liberation and peace» (1982: 93), finalment, l'únic afer dels dos amics amb dues dones, això de banda de conseqüències funestes per a llur amistat, té com a protagonistes dues prostitutes descrites d'una manera prou negativa (una com a física, l'altra com a calavera vivent). D'altra banda, el nom i la bellesa de Sebastian remetien al sant homònim, tradicionalment associat a la bellesa homenívola per la tradició artística occidental, i aquesta connexió és explicitada per Anthony Blanche, l'únic personatge que es declara obertament homosexual en l'obra, en referir-se a les fletxes que li agradaria de clavar en Sebastian (1982: 42).

3.2.1.3. L'experiència estètica de l'Arcàdia compartida amb Sebastian és també de tipus artístic: el paradís estètic que simbolitza l'Arcàdia es materialitza sobretot en la casa de camp dels Flyte, i es concentra en una sèrie de Leit-motiven que apareixen en tota la seua refulgència estètica en els moments de felicitat total de Charles i Sebastian, i que van decaent a mesura que es verifica la impossibilitat de l'Arcàdia:

1) En primer lloc, tenim la capella d'*Art Nouveau*, descrita amb tota mena de detalls en la primera visita de Carles a Brideshead.

2) En segon lloc, tenim la font que Charles pintarà durant l'ídi·lic estiu que comparteix amb Sebastian.

3) Finalment, tenim els medallons que pinta Charles en l'oficina de Brideshead, amb diverses escenes pastorals.

Malgrat que l'estada arcàdica a Brideshead és clàssica, el gust estètic de Charles i la manera com presenta les obres d'art de Brideshead són plenament barrocs, segons ell mateix reconeix: «This was my conversion to the Baroque» (1982: 97). Aquest barroquisme no és, tanmateix, merament estètic. Si més no els artefactes artístics de Brideshead se'ns mostren des d'un primer moment en la seua esplendor barroca, i, a mesura que passa el temps i conforme es liquida l'experiència estètica de l'Arcàdia, el barroquisme passa de ser un gust estètic a ser una cosmovisió, un discurs totalitzant que dona compte de la ruïna de la mateixa Arcàdia:

a) De primer, el gust pels objectes estètics (palaus, esglésies, jardins, fonts artificials), així com la sensualitat que envaïx tota l'experiència arcàdica, és un tret típic del Barroc (Bleuca 1984).

b) La bellesa d'aquests objectes no es justifica sols per mostrar-ne la fruïció dels personatges o perquè els lectors en gaudesquen, sinó per tal de donar compte de la seua fugacitat: Brideshead, descrit ara en tota la seua esplendor, anirà decaent conforme decauen els personatges, i l'esponerosa font que amb tanta polidesa descriu Charles, apareix en l'epíleg tapada perquè no hi llancen els soldats restes d'entrepans i puntes de cigarretes, i les escenes pastorals que pinta Charles seran fetes malbé pels soldats. Només la capella reprén un valor positiu amb el pas del temps, però al preu de renunciar a l'exuberància sensual i estètica amb què és descrita en la primera visita de Charles a Brideshead, i ser mostrada només en la mesura en què hi sojorna la flama eterna de Déu. La idea del pas del temps com quelcom que finalment anihila la felicitat humana, com acaba reduint les obres humanes a runes o, en el millor dels casos, a perdre la seua esplendor, és un tema pròpiament barrocc.¹¹ És cert que el tema de la fugacitat de la joventut i la bellesa és un tema clàssic (el tema del *Carpe diem* que té el seu punt de partença en el *Collige, virgo, rosas* d'Ausoni), però si en

l'Antiguitat Clàssica, així com en el Renaixement, el fet que la flor s'haja de marcir funciona com un advertiment per a gaudir de la seua bellesa (cf. el sonet de Garcilaso *En tanto que de rosa y azucena*), en el Barroc hom posa tant d'èmfasi en la imminència de la mort, en la certa arribada de la destrucció, que amb prou feines gaudim de la descripció de la bellesa. En aquest sentit, les obres estètiques dels humans, i, consegüentment, l'ideal estètic i la felicitat compartida per Sebastian i Charles, estan destinats a morir. Així, observem la semblança entre la valoració de Charles respecte de Brideshead com a *locus aestheticus* en l'epíleg i un famós poema de Góngora (citada per Carballo (1973)) que tracta el tòpic del carpe diem des d'una perspectiva barroca (1990: 394):

"The builders did not know the uses to which their work would descend; they made a new house with the stones of the old castle; year by year, generation after generation, they enriched and extended it; year by year the great harvest of timber in the park grew to ripeness; until, in sudden frost, came the age of Hooper; the place was desolate and the work brought to nothing; Quomodo sedet sola civitas. Vanity of vanities, all is vanity.

*goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clave, cristal luciente,
no sólo en plata o viola troncada
se vuela, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

Davant les obres estètiques humanes, ni tan sols apareix la idea de la fama, paradigmàticament expressada per Horaci¹², la qual reïx a superar les inclemències del temps i l'inexorable pas del temps: en tots dos casos, la perfecció, la lluminositat, la sensualitat, el sentit pagà de la vida, amb l'evitació del patiment i el gaudi de la bellesa com a única finalitat, deriven a un no-res («the place was desolate and the work brought to nothing») i el tèntric i imponent acabament de la sèrie «en tierra, en humo, en polvo, en sombra», *en nada* del sonet gongorí). La diferència és que la visió barroca serveix en BR només per a caracteritzar el declivi de la felicitat suprema assolida per Charles i Sebastian,

¹¹ Rosales (1966) ha destacat la importància i la correlació dels tres temes del Barroc: amor, mort, successió del temps. Si bé la conseqüència última del pas del temps, la mort, no té una presència molt acuidada en BR-la mort de Lord Marchmain és només una condició necessària del seu penediment final-, és precisament el pas del temps el que marca l'allunyament entre Charles i Sebastian.

¹² En la seua coneguda oda que comença amb els següents versos:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum. (Odes, III, 30)

i, a la fi, un ideal d'ordre superior (l'actuació perpètua de la gràcia fins i tot per damunt dels dissenys de l'home i la felicitat i bellesa a què arriben els humans) s'imposa sobre la desolació amb que acaba el sonet barroc, i en aquesta direcció actua una lectura alternativa del mateix tòpic clàssic, segons veurem més endavant.¹³

c) Finalment, l'estètica del castell de Brideshead, amb les seues fonts artificials i els seus jardins versallescos, remet a un gust barroc per l'artificiositat. El gust barroc pel tema descriptiu dels jardins, com assenyala Orozco (1947), mostra l'artificialitat imposada a la natura, i es tradueix en l'element aigua, element bàsic que es converteix en un cristall que brolla entre estàtues a Brideshead, o en flors, tendents a morir (i amb una flor, segons veurem una comparació ben barroca, és comparada la bellesa de Sebastian). El gust per l'artifici, les fonts de Brideshead, els seus jardins, la recarregada capella i, en fi, els pastitxos que pinta Charles, mostra un món artificial, creació dels homes, i, com a tal destinat a morir, i funciona com una al·legoria de la felicitat aconseguida per Charles i Sebastian, que es marcarà alhora que aquests signes estètics patesquen la seua degradació. Tindrem ocasió de veure que aqueixa felicitat serà descrita en forma d'aparença. La contraposició entre veritat i aparença, ací entre veritable felicitat i aparent felicitat, és també un tema barroc.

3.2.1.4. Finalment, cal fer notar que l'Arcàdia de Sebastian i Charles és descrita com el tradicional *Hortus clausus*,¹⁴ un lloc apartat, en què ningú no pertorba la felicitat dels estimats. Així, explícitament, ho assenyala Charles, quan conta la seua primera visita a l'habitació de Sebastian a Oxford (1982: 40):

But I was in search of love in those days, and I went full of curiosity and the faint, unrecognized apprehension that here, at last, I should find that low door in the wall, which others, I knew had found before me, which opened on an enclosed and enchanted garden, which was somewhere, not overlooked by any window, in the heart of that grey city.

Aquest *hortus clausus* es realitza en diversos llocs: l'Oxford idíl·lic de regates i castanyers en flor, Venècia, ciutat romàntica per excel·lència i expressió suprema de l'esteticisme i la immutabilitat, a més de l'herència cultural greco-llatina, reverida pels anglogermànics, i, en fi, Brideshead, on

¹³ Una anàlisi d'aquest poema, en què es desenvolupen aquestes idees, pot trobar-se en Carballo Picazo (1973).

¹⁴ Aquest tema és també clàssic. Recordem els versos inicials del poema V de Catul:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.

Aquest aïllament dels amants, que menysté el món i la societat que els envolta, és recuperat pel Romanticisme i suposa un dels principals temes romàntics, i és per ço central igualment en la concepció melodramàtica de l'amor guanyat i després perdut.

Charles i Sebastian experimentaran una felicitat suprema. Així, el capítol en què es narra l'estiu en què Charles roman tot sol curant Sebastian a Brideshead, s'obre amb una meditació de Charles sobre el llanguiment de la joventut (1982: 94):

The languor of youth-how unique and quintaessential it is! How quickly, how irrecoverable, lost! The zest, the generous affections, the illusions, the despair, all the traditional attributes of Youth-all save this- come and go with us through the life. These things are part of life itself; but languor-the relaxation of yet unwearied sinews, the mind sequestered and self-regarding-that belong to Youth alone and dies with it. Perhaps in the mansions of Limbo the heroes enjoy some such a compensation for their loss of the beatific vision; perhaps the Beatific Vision itself has some remote kinship with this lowly experience; I, at any rate, believed myself very near heaven, during those languid days at Brideshead.

Notem com la felicitat que viuen tots dos és mostrada com una aparença, amb expressions modalitzadores que minoren la realitat, com *perhaps, believe*, etc. Més endavant, Charles assenyala (1982: 95):

It is thus I like to remember Sebastian, as he was that summer, when we wandered alone together through that enchanted palace; [...]

I aquesta estada a Brideshead es caracteritza per la felicitat pagana que comparteixen Charles i Sebastian, amb llur evitació del dolor i llur cerca d'experiències estètiques de gran sensualitat; l'última estada de Charles amb Sebastian a Brideshead acabarà precisament amb la imatge del jardí tancat, és a dir, amb l'expulsió del paradís.

Cal que incidim en el fet que l'experiència arcàdica de Charles i Sebastian és clàssica i pagana en la intenció, i el desengany barroc i l'artificiositat del paradís, de la qual no són conscients els dos amics -tots consideren tan real com perennal la felicitat que comparteixen- només es revelaran en la pèrdua de l'Arcàdia, que estudiarem tot seguit. El caràcter clàssic i pagà de l'Arcàdia, només pertorbada pels tràgics presagis que comentarem, es manifesta en l'exaltació de la bellesa estètica i l'evitació del dolor, palesada pel mateix Sebastian (1982: 105):

...Anyway, however you look at it, happiness doesn't seem to have much to do with it, [els sentiments religiosos], and that's all I want...

3.2.2. La pèrdua de l'Arcàdia

La pèrdua de l'Arcàdia és pressuposada des del mateix pròleg, i es consuma al final d'un *crescendo* tràgic. Així doncs, l'Arcàdia, com la seua pèrdua, pertanyen al món pagà, i aquesta pèrdua ens és mostrada amb una estructura també pagana, com és la de la tragèdia, regida per un determinisme que, si en el cas d'autors com Èsquil arriba a ser religiós,¹⁵ mai no deixa de ser un determinisme que, com la idea mateixa de la felicitat que hom hi perd, té poc de cristiana. La culminació d'aqueix *crescendo* coincideix amb l'expulsió de Charles de Brideshead per part de Teresa Marchmain, i compta amb una espècie d'epíleg en la visita de Charles al seu amic Sebastian al Marroc i en una sèrie d'esdeveniments dissortats que cauen sobre la família Flyte, (la mort de Teresa Marchmain, el tancament subsegüent de la capella, l'apostasia de Julia i Sebastian i la venda de la casa Marchmain a Londres). Estudiem aquest procés:

1) El pròleg, segons hem apuntat, anuncia des d'un principi, a través de l'afflicció del narrador, que malgrat la felicitat que hom descriurà en els capítols dedicats a l'Arcàdia, aqueixa felicitat ha deixat d'existir en el narrador, en el moment en què torna al record de la glòria dels dies passats. El pròleg funciona, segons hem assenyalat ja, com un punt d'encontre entre el narrador i el lector, i converteix el relat del descobriment, gaudi i pèrdua de l'Arcàdia per part de Charles en una *little human tragedy*, conforme aquest mateix la defineix (1982: 395). Aquest pròleg ens aboca, doncs, a contemplar una tragèdia en què la bellesa es precipita a la seua destrucció sense que puguem fer-hi res ni puguem explicar-nos-ho (de bell nou, el determinisme clàssic). La resposta a la qüestió que obre el patiment humà, i, al capdavall, a la impossibilitat de l'Arcàdia, la trobaran al final tant Sebastian com la resta dels personatges, i aquesta resposta no es trobarà en el didactisme ascètic dels tragediògrafs clàssics.

2) D'altra banda, al llarg del cos central de la novel·la hi ha nombroses premonicions del final de la novel·la, i aquestes estan a càrrec dels personatges, sobretot del narrador, que coneix el final tràgic del relat. Aquests comentaris apareixen des d'un principi i com a contrapunt als moments més «arcàdics». Tant a la modalització del pròleg com a aquestes premonicions respon el títol que hom dóna al primer llibre, el qual, juntament amb el segon, constitueix la descripció de l'Arcàdia i el seu declivi. Ens referim a l'adagi llatí *Et in Arcadia ego*, «Jo [la mort] també sóc a l'Arcàdia», consagrat pels artistes i literats del Renaixement, i sobretot del Barroc. És molt conegut un quadre del pintor academicista N. Poussin, datat el 1655,¹⁶ en què apareix una apacible i

¹⁵ Cf. Nestle (1981³: 94-95)

¹⁶ Hom pot veure una reproducció i comentari d'aquest quadre en Gombrich (1979²).

idealitzada pagesia, on uns pastors i una donzella miren, uns sobressaltats, d'altres sorpresos, la mole grossera i pertorbadora d'una tomba en què apareix la inscripció *Et in Arcadia ego*. Aquest lema, precisament, apareix, com una de les premonicions, sobre el front nu d'una calavera que hi ha a l'habitació de Charles, enmig del regany del seu cosí Jasper, regany al qual Charles respon amb l'altivesa i la indiferència que dóna la felicitat. La presència de la calavera introdueix la ironia, que es donarà al llarg de tota la descripció de l'Arcàdia: en la felicitat humana mateixa es troba el germen de la seua desaparició. Com déiem, les premonicions del final de l'Arcàdia apareixen des de bon començament com a contrapunt als moments de major goig i bellesa. Així, tan prest com se'ns ha comunicat l'atractiu físic i l'excentricitat de Sebastian, el narrador comenta:

He was entrancing, with that epicene beauty which in extreme youth sings aloud for love and withers at the first cold wind. (1982: 40)

Ací veiem de manera explícita el tema del *carpe diem*, que va desenvolupant-se, en la seua vessant més llòbrega, a mesura que els foscos presagis van anihilant el somni de l'Arcàdia.

En el primer viatge a Brideshead, enmig de la serenor de la pagesia anglesa, en el sopor del berenar de maduixes i vi, el mateix Sebastian preveu la fi de la seua joventut i bellesa (1982: 33):

«Just the place to bury a crock of gold», said Sebastian. «I should like to bury something precious in every place where I've been happy and then, when I was old and ugly and miserable, I could come back and dig it up and remember».

El parlament de Sebastian, a més, és metadiscursiu, car descriu el que precisament fa Charles en el seu últim viatge a Brideshead: recordar els moments de felicitat tot estant en la desgràcia.

En aquest mateix viatge, Sebastian es mostra esquerp en parlar de la seua família, i suggereix el que més endavant serà el principal retret en contra de sa mare i del propi Charles (1982: 47):

I'm not going to have you get mixed up with my family. They're so madly charming. All my life they've been taking things away from me. If they once got hold of you with their charm, they'd make you their friend not mine, and I won't let them.

L'acabament d'aquest primer capítol en què es narra la primera visita de Charles a Brideshead i el començament de la seua amistat amb Sebastian és un comentari del narrador que ens recorda la seua present desolació (1982: 50):

This is the full account of my first brief visit to Brideshead; could I have known then that it would one day be remembered with tears by a middle-aged captain of infantry?

Els dos punts climàtics de l'Arcàdia, l'estiu a Brideshead i el viatge a Venècia, acaben amb sengles elements pertorbadors. En el primer cas, tenim la irrupció de la família Flyte, Cordelia i Bridey, el qual anuncia que possiblement caldrà tancar la capella. En el segon cas tenim l'advertència de Cara, l'amant de Lord Marchmain (1982: 120):

Sebastian is in love with his own childhood. That will make him very unhappy. His teddy-bear, his nanny...and he is nineteen years old...».

Unes línies més endavant Cara preveu que Sebastian pot esdevenir un alcohòlic (1982: 121):

«How good is to sit in the shade and talk of love», and then added with a sudden swoop to earth, «Sebastian drinks too much. I suppose we both do.»

«With you it does not matter. I have watched you together. With Sebastian it is different. He will be a drunkard if someone does not come to stop him. I have known so many. Alex was nearly a drunkard when he met me; it is in the blood. I see it in the way Sebastian drinks. It is not your way.»

Aquestes premonicions, però, no arriben a aombrar els moments brillants de l'Arcàdia, sinó que més aviat subratllen la seua intensitat, en anunciar la imminència del seu fi, a més de contribuir al ritme tràgic ascendent que culminarà amb la dipsomania de Sebastian i les desgràcies que aquesta comportarà.

3.2.2.3. La pèrdua de l'Arcàdia comença a veure's com inevitable a partir del començament del segon curs a Oxford, que es descriu com quelcom autumnal: *It is typical of Oxford I said to start the new year in autumn.»* (1982: 122).

El que fins aleshores només eren premonicions comença ara a prendre cos i la dissort de Sebastian anirà en augment, alhora que es verificarà la impossibilitat del paradís que havien compartit Charles i Sebastian. El jardí idíl·lic de l'Arcàdia, al primer contacte amb el vent fred del temps, passa de ser clàssic a assolir una patina barroca, i, per tant, decadent, destinada a perir. Així, el fi de l'Arcàdia, essencialment caracteritzada per la immutabilitat, comença a manifestar-se per la constatació d'un canvi en Charles i Sebastian:

There was a change in both of us. We had lost the sense of discovery which had infused the anarchy of our first year. I began to settle down. (1982: 124)

Sebastian se sent vell (1982: 123) i abandona el seu osset de pelfa (1982: 124), i l'any d'anarquia produeix en ell un desig d'escapisme, enfront de l'assenyament que es dona en Charles (1982: 125):

With Sebastian it was different. His year of anarchy had filled a deep, interior need of his, the scape from reality, and as he found himself increasingly hemmed in, where he once felt himself free, he became at times listless and morose, even with me.

La destrucció de l'Arcàdia, doncs, es deu principalment al pas del temps que ho destrueix tot i que fa que la felicitat mai no es repetesca dues vegades, que res no torne a ser «com la primera volta»: la bellesa ha passat de ser quelcom per gaudir-ne a ser quelcom destinat a la seua destrucció i al nostre plany; en fi, assistim a la "barroquitació" dels mites de l'Arcàdia. Ryder s'adelita a mostrar els signes de la repetició (retorn a Oxford, castanyers i flors a sota de la seua finestra) en contrast amb el canvi obrat en Sebastian. A més, el pas del temps també porta la intrusió de la mare de Sebastian i un professor amic seu, Mr. Samgrass, els quals envaeixen la soledat de l'Hortus clausus dels dos amics. Respecte de Teresa Marchmain, comenta Charles (1982: 127):

She accepted me as Sebastian's friend and sought to make hers also, and in doing so, unwittingly struck at the roots of our friendship. That is the single reproach I have to set against her abundant kindness to me.

L'inici del declivi de Sebastian, tanmateix, es deu a un esdeveniment fortuït: Sebastian té un accident conduït borratxo, i és sotmés a judici. Com a conseqüència, sa mare reforça la seua vigilància, en especial a través de Mr. Samgrass. Així, després d'una de les «petites xerrades» de Charles amb la mare del seu amic, comenta (1982:148):

I had no mind then for anything except Sebastian, and I saw him already as being threatened, though I did not yet know how black was the threat. His constant, despairing prayer was to be let alone.

I, més endavant, assenyala Charles, presagiant ja clarament que el canvi de caràcter de Sebastian és un senyal de la fi i que la intimitat amb els Flyte està destruint llur amistat (1982: 148):

And since Sebastian counted among the intruders his own conscience and all claims of human affection, his days in Arcadia were numbered. For in this, to me, tranquil time Sebastian took fright. I knew him well in that mood of alertness and suspicion, like a deer suddenly lifting his head at the far notes of the hunt; I had seen him grow wary at the thought of his family or his religion, now I found I, too, was suspect- He had not fail in love, but he

lost the joy of it, for I was no longer part of his solitude. As my intimacy with his family grew, I became part of the world which he sought to escape; I became one of the bonds which held him. That was the part for which his mother, in all our little talks, was seeking to fit me. Everything was left unsaid. It was only dimly and at rare moments that I suspected what was afoot.

La tristesa de Sebastian esdevé un malhumor fins i tot contra Charles, i aquest s'adona que el seu amic, només content quan està begut, està convertint-se en un alcohòlic (1982: 149):

...Sebastian drank to scape. As we together grew older and more serious I drank less, he more. I found that sometimes after I had gone back to my college, he sat up late and alone, soaking. A succession of disasters came on him so swiftly and with such unexpected violence that it is hard to say when exactly I recognized that my friend was in deep trouble.

En efecte, una sèrie de desgràcies, amb l'alcohol com a origen, fan que el setge de la família Flyte sobre Sebastian vaja fent-se més estret, amb la qual cosa la depressió i l'alcoholisme de Sebastian van augmentant, la seua amistat amb Charles va extingint-se. El primer «desastre» s'esdevé a Brideshead, on Sebastian s'emborratxa una nit i acusa Charles d'espiar-lo per a sa mare (1982:153):

Oh, mind in your own business. You came here as my friend; now you're spying on me for my mother, I know. Well, you can get out, and tell her from me that I'll choose my friends and she her spies in future.

A partir d'aquí, se succeeixen una sèrie de catàstrofes que van afonant Sebastian, com en el clímax d'una tragèdia: Charles assegura a la mare de Sebastian que aquest no és un dipsòman, però tot seguit és sorprès embriac pel degà del col·legi, i les autoritats acadèmiques només consenteixen a readmetre'l a condició que vaja a viure amb Monsenyor Bell. Teresa Marchmain entén que Charles ja no té cap control sobre Sebastian i no aprova que tots dos amics compartesquen una casa a Oxford. Charles abandona aleshores la Universitat, per tal d'estudiar Belles Arts a París, i Sebastian, segons ens assabenta una carta de sa mare a Charles, parteix a un viatge per l'Orient Pròxim amb Mr. Samgrass.

El segon llibre de la novel·la, *Brideshead deserted*, s'obre amb una sessió en què Mr. Samgrass explica les diapositives del viatge per l'Orient davant la indiferència —especialment per part de Sebastian, que estranyament quasi no hi apareix—, quan no la burla dels qui hi assisteixen. Waugh fa saber gradualment, servint-se d'un mecanisme detectivesc, que quelcom estrany ha succeït: les begudes se serveixen vigiladament als invitats —i a Sebastian només amb l'aprovació prèvia d'un familiar—, Charles es troba a l'estació amb Sebastian

dies abans de Nadal, Mr. Samgrass es mostra una mica desassossegat, etc. Finalment, sabem que Sebastian va escapolar-se de la vigilància del professor en el viatge oriental, i només uns dies abans de Nadal van aconseguir de retrobar-se a Londres, i açò perquè Sebastian s'havia quedat sense diners. Sebastian s'emborratxa cada nit durant aquelles vacances, i anuncia en un sopar la seua intenció d'acudir a una cacera de guineu, la qual cosa causa gran goig en la família. Tanmateix, més tard sabem que la intenció de Sebastian és d'escapolir-se i guillar-se en algun pub dels encontorns, per a la qual cosa demana diners a Charles, que accedeix a donar-li'n. L'assumpte es descobreix, i Sebastian fa saber a Charles que ja no li és de cap ajut (1982: 195) i amb açò es verifica la fi de l'amistat llur i del paradís que havien compartit. Charles decideix d'abandonar Brideshead, no sense acomiadar-se abans de Lady Marchmain, que li recrimina que hagués donat diners a Sebastian sabent com els havia de gastar (1982: 195):

«I'm not going to reproach you», she said. «God knows it's not for me to reproach anyone. Any failure in my children is my failure. But I don't understand it. I don't understand how you can have been so nice in so many ways, and then do something so wantonly cruel. I don't understand how we all liked you so much. Did you hate us all the time? I don't understand how we deserved it».

A continuació, Charles descriu els seus sentiments davant les paraules de Teresa Marchmain, en què es considera expulsat de l'Arcàdia (1982: 195-196):

I was unmoved; there was no part of me remotely touched by her distress. It was as I had often imagined being expelled from school. I almost expected to hear her say: «I have already written to inform your unhappy father». But as I drove away and turned back in the car to take what promised to be my last view of the house, I felt that I was leaving part of myself behind, and that wherever I went afterwards I should feel the lack of it, and I search for it hopelessly, as ghosts are said to do, frequenting the spots where they buried material treasures without which they cannot pay their way to the nether world.

I shall never go back, -I said to myself.

A door had shut, the low door in the wall I had sought and found in Oxford; open it now and I should find no enchanted garden.

I had come to the surface, into the light of common day and the fresh sea-air, after long captivity in the sunless coral palaces and waving forests of the ocean bed.

I had left behind me -what? Youth? Adolescence? Romance? the conjuring stuff of these things, «the Young Magician's Compendium», [...]

I have left behind illusion, -I said to myself. «Henceforth I live in a world of three dimensions -with the aid of my five senses.»

I have since learned that there is no such world, but then, as the car turned out of sight of the house, I thought it took no finding, but lay all about me at the end of the avenue.

Ací, doncs, es verifica el final de l'Arcàdia, i es mostra l'actitud de Charles davant aquest fet: sempre sentirà la manca d'aquest paradís perdut i buscarà la seua realització, com una fantasma, si bé en aquest moment rebutja la seua artificialitat i infantilisme i es proposa de viure en el món de la realitat. Cal fer notar que de bell nou trobem una declaració metadiscursiva: Charles preveu que el record de l'Arcàdia l'acompanyarà per sempre, i que sempre en notarà la manca.

A l'expulsió de l'Arcàdia segueixen uns capítols que serveixen per a ratificar aquesta expulsió i per a afegir d'altres elements que intensifiquen l'aflicció que produeix en Charles la fi de la seua amistat amb Sebastian. Així, uns anys més tard, en ocasió d'una vaga general, Charles torna a Anglaterra, i Anthony Blanche l'informa que Sebastian va viure un temps amb ell, i que s'havia convertit en un alcohòlic que havia de robar-li per poder beure. Finalment Sebastian va anar-se'n. Havia sabut que ara vivia amb un ex-legionari que s'havia autolesionat per evitar l'exèrcit, i que és qualificat per Blanche com «macabre». Aquesta informació serveix per a donar compte del grau de decadència a què ha arribat Sebastian. A Londres, Charles rep l'encàrrec de Julia d'anar a trobar el seu germà i fer-lo venir a Anglaterra car sa mare vol veure'l abans de morir. Aquest viatge ratifica la liquidació definitiva de l'Arcàdia dels temps d'Oxford i mostra, patèticament, que Charles ha estat substituït per Kurt en el cor de Sebastian, el qual pretén de reviuere amb l'ex-legionari l'Arcàdia perduda. Així, quan anuncien a Sebastian que ha vingut a visitar-lo un amic a l'hospital, on es troba malalt, pensa que és Kurt (1982: 246); en la seua malaltia, Sebastian al·lucina que es troba a Oxford (*ibidem*). Sebastian reconeix, en fi, un paper paternal en la seua relació amb Kurt, paper que li permet de ser feliç (1982: 247):

«You know», Charles, «he said, it's rather a pleasant change when all your life you've had people looking after you, to have someone to look after yourself. Only, of course it has to be someone pretty hopeless to need looking after by me».

La visita a Sebastian al Marroc dóna compte també de la seua ruïna física, a causa de la malaltia i l'alcohol (1982: 246). En aquest episodi es fa saber que Teresa Marchmain ha mort, com un signe més del declivi del món enyorat per Charles.

L'episodi al Marroc es tanca amb una escena que mostra amb subtilitat l'exclusió de Charles del paradís que Sebastian comparteix ara amb Kurt: aquest demana a Sebastian les seues cigarretes, i Charles, en consideració a la convalescència de Sebastian, intenta d'acostar-les a l'ex-legionari. Sebastian s'aixeca i li ho impedeix, al·legant que aqueixa és la seua tasca. En retornar a

Anglaterra, Charles reconeix que Sebastian ha trobat una nova Arcàdia devora Kurt (1982: 249):

He's found a companion he happens to like and a place where he happens to like living.

En el curs d'aquesta conversa, Bridey encarrega a Charles que pinti la casa Marchmain, a Londres, car serà venuda, a causa dels deutes de Lord Marchmain, i enderrocada, per tal de construir-hi un bloc d'apartaments: un altre símbol de desolació. Mentre Charles pinta els quadres de la casa dels Flyte, apareix Cordelia, la qual li conta el tancament de la capella a Brideshead, després de la mort de sa mare, i la sensació de desolació que aquell tancament va produir-li. Cordelia compara la seua tristesa amb el sentiment dels jueus davant la futura destrucció del temple de Jerusalem, que es recull en la frase del profeta Jeremies al llibre de les Lamentacions: *Quomodo sedet sola civitas [plena populo]*, que es recita en els Oficis de Tenebres de Dijous Sant. El final de l'Arcàdia, doncs, es caracteritza per una acumulació d'imatges de tristesa, decadència i desolació. Açò no obstant, Cordelia apunta ja ací des de quina direcció vindrà la redempció, tot citant un fragment d'una novel·la de Chesterton (1982: 253):

...with an unseen hook and an invisible line which is long enough to let him wander to the ends of the world and still to bring him back with a twitch upon the thread.

Amb aquesta al·legoria hom remet a l'actuació de la gràcia de Déu, capaç de redimir a tothom malgrat que hom pretenga allunyar-se'n. Precisament, l'obra acabarà amb la redempció en cadena dels personatges principals de l'obra per l'actuació providencial de la gràcia divina, i a açò al·ludeix el títol de l'últim llibre, *A twitch upon the thread*, «una estiradeta sobre el fil». Si l'assoliment de la felicitat arcàdica i la seua pèrdua s'havia mostrat amb un ritme tràgic i, per tant, determinista, la solució del problema del patiment humà queda a càrrec de la providència divina, que dins la teologia catòlica té uns designis inexcrutables i que, en qualsevol cas, i per oposició al determinisme clàssic, necessita l'assentiment dels humans sobre els quals actua.

3.2.3. El desig de substitució de l'objecte amorós. Els reflexos de l'Arcàdia

Tanmateix, l'últim llibre del *flash-back* que constitueix el nucli central de BR, *A twitch upon the thread*, s'inicia amb Charles en un estat de neguit semblant al que tenim en el pròleg. De fet, malgrat el rebuig de la psicoanàlisi per part de Waugh, Charles, després de la pèrdua de l'Arcàdia compartida amb Sebastian, es mostra afectat pel que Freud (1948) anomenava «aflicció», estat

propi de les persones que han perdut un objecte amorós. És aquest un estat profundament dolorós, un cessament de l'interés pel món exterior i la pèrdua de la capacitat d'estimar. A més, la libido no s'acostuma a la pèrdua de l'objecte i no permet la seua substitució per un altre, i açò es tradueix en una intensificació del record d'aquell objecte; de fet, tot el *flash-back* al qual assistim en BR no és més que un exercici de remembrament, segons assenyala el mateix narrador (1982: 259):

My theme is memory, that winged host that soared about me one grey morning of war-time.

These memories, which are my life -for we possess nothing certainly except the past- were always with me.

La manca d'un objecte amorós capaç de substituir Sebastian és assenyada també per Charles (1982: 261):

For nearly ten dead years after that evening with Cordelia I was borne along a road outwardly full of change and incident, but never during that time, except sometimes in my painting- and that at longer and longer intervals-did I come alive as I had been during the time of my scholarship with Sebastian. I took it to be youth, not life, that I was losing.

Després som assabentats que Charles s'ha casat, i aquest casament és mostrat com un fet tan irrellevant, que és palés des de bon començament que l'esposa de cap manera no ha substituït l'estimat perdut, sinó que fins i tot ha accentuat el declivi anímic de Charles. Aquests capítols es caracteritzen, doncs, per la recerca de la substitució de l'objecte amorós, i serà Julia qui d'una manera més plena satisfaga aquest paper. Aquesta apareix, tanmateix, molt desdibuixada, i funciona al més sovint com un reflex de Sebastian, el qual, això de banda, apareix constantment en el record de Charles: en primer lloc, per donar compte de la impossibilitat de la seua Arcàdia —la que construeix devora Kurt és destruïda després de la mort d'aquest darrer en un camp de concentració nazi— en segon lloc, per donar notícies de la decadència física de l'amic, en contrast amb la glòria dels temps a Oxford; finalment, per donar compte de la redempció final de Sebastian. Estudiarem tot seguit els dos aspectes d'aquest darrer llibre:

1. El paper de substitut de l'objecte amorós que juga Julia és palesat pel mateix Charles, a propòsit del retret que aquesta li fa per haver oblidat Sebastian (1982: 346):

I had not forgotten Sebastian. He was with me daily in Julia; or rather it was Julia I had known in him, in those Arcadian days. [...]

I had not forgotten Sebastian; every stone of the house had a memory of him, and hearing

him spoken by Cordelia as someone she had seen a month ago, my lost friend filled my thoughts.

Charles intenta de viure amb Julia un nou paradís, i, així, quan Lord Marchmain comunica la seua intenció de deixar-los Brideshead en herència, torna a confiar en la resurrecció de l'Arcàdia perduda (1982: 367):

It opened a prospect; the prospect one gained at the turn of the avenue, as I had first seen it with Sebastian, of the secluded valley, the lakes falling away one below the other, the old house in the foreground, the rest of the world abandoned and forgotten; a world of its own peace and love and beauty.

Nogensmenys, l'Arcàdia que intenten revivre Charles i Julia no reïx a tenir en cap moment l'esplendor, la frescor, l'aire de descobriment, d'experiència primigènica que va tenir l'amistat amb Sebastian. Tots dos són *orphans of the storm*, en paraules de Julia (1982: 298). En efecte, tots dos es reuneixen en la soledat d'un nou *Hortus clausus*, però després del naufragi de llurs vides: la de Charles, a causa de la pèrdua del seu paradís; la de Julia, a causa del fracàs del seu matrimoni amb Rex i dels sentiments de culpa derivats de la seua apostasia de la fe catòlica. Llur amor, a més a més, es veu afectat per les limitacions de la seua maduresa i del seu entorn social, com ara llurs respectius divorcis. En aquest sentit cal entendre la reacció que provoca l'acusació de Bridey contra Julia per viure en pecat amb Charles (i amb Rex), en què es mescla la seua frustració per haver perdut el fill de Rex, la seua educació catòlica en la infantesa, i la seua culpa per haver-se apartat dels designis de Déu; i tot açò vora la font que havia estat testimoni esplendorós de l'Arcàdia de Charles i Sebastian, ara a fosques (correlat de la decadència barroca dels objectes).

2. Sebastian mai no desapareix de la novel·la, i és punt de referència obligada, car, segons hem dit, Charles pretén amb el seu romanç amb Julia de revivre l'Arcàdia infantil del seu temps d'estudiant. En aquest sentit, Cordelia, que ha estat a la Guerra Civil Espanyola i ha tingut ocasió de visitar Sebastian a Tànger, recorda a Charles el seu amor per ell (1982:351):

«She[Julia] never loved him [Sebastian], you know, as we do».

«Do». The word reproached me; there was no past tense in Cordelia's verb «to love».

Cordelia conta la seua visita a Sebastian, així com les opinions que sobre ell ha escoltat: se'ns mostra Sebastian de bell nou fracassat en el seu intent de refer l'Arcàdia vora Kurt, totalment alcoholitzat i degradat físicament. Açò no obstant, Sebastian assoleix la seua redempció car, després de fracassar en el seu enderriament per revivre el paradís de la seua infantesa, gira els seus ulls cap a

Déu i pretén de fer-se monjo, i finalment el superior d'un convent de Tànger consenteix a acceptar-lo com una espècie d'ajudant del porter. Cordelia preveu com serà la seua fi, i Charles manifesta el contrast amb la glòria dels seus dies a Oxford (1982: 352-353):

...Then, one morning, after one of his drinking bouts, he'll be picked up at the gate dying, and show by a mere flicker of the eyelid that he is conscious when they give him the last sacraments. It's not such a bad way of getting through one's life.

I thought of the youth with the teddy-bear under the flowering chestnuts. It's not what one would have foretold, I said. I suppose he doesn't suffer?

Oh, yes, I think he does. One can have no idea what suffering may be, to be maimed as he is -no dignity no power of will. No one is ever holy without suffering. It's taken that form with him...I've seen so much suffering in the last few years; there's so much coming for everybody soon. It's the spring of love... and then in condescension to my paganism, she added: He's in a very beautiful place, you know, by the sea -white cloisters, a bell tower, row of green vegetables, and a monk watering them when the sun is low.

La redempció de Sebastian, doncs, és possible només quan comprén que la felicitat pròpia de la infantesa que ha pretés de reconstruir al llarg de la seua vida -una felicitat sense el pas del temps, sense problemes, en fi, sense sofriment- és impossible, i que el sofriment és quelcom positiu en la mesura que ens apropa a Déu i a l'únic paradís veritable. Cordelia expressa d'una manera clara, i no sense un cert lirisme, la valoració catòlica del sofriment: «Nobody is never holy without suffering», i, més endavant, «It's the spring of love», doctrina que té les seues arrels en el manament de Jesucrist: «Si algú vol venir darrera meu, que es negue a si mateix, que prenga la seua creu i que em segueisca.» (Mc 8, 34). Els desitjos d'una felicitat humana par part de Sebastian, simbolitzats pel mite clàssic de l'Arcàdia, s'entenen dins una consideració negativa del dolor pròpia també del món clàssic. L'ideal clàssic de felicitat s'entenia com l'evitació del dolor i la recerca del plaer. Aquesta recerca no sempre conduïa a un hedonisme extrem. Així i tot, escoles filosòfiques com l'Epicureisme o l'Estoïcisme, amb un hedonisme apaïgavat, mai no deixaren de considerar la cerca del plaer i l'evitació del dolor com l'únic mitjà per a assolir la felicitat. La apatia dels estoics, més que una assumptió del dolor, era el resultat d'un exercitació que convertia l'home en insensible a aquest.¹⁷ En canvi, les paraules de Cordelia mostren que Sebastian, un cop resignat a la impossibilitat de la felicitat pueril (i pagana), ha estat redimit en acceptar el sofriment, la feblesa del seu ànim, com quelcom positiu.

¹⁷ Nestle (1981³).

3.3. La redempció per la fe

Nogensmenys, Charles necessita encara que el paradís de què parla Cordelia siga traduït en termes estètics (segons diu ell mateix, en una concessió al seu paganisme). Davant la quasi mística previsió profètica respecte de la fi de Sebastian, Charles rememba de bell nou l'Oxford arcàdic sota els castanyers. La redempció de Sebastian, en efecte, és la primera d'una sèrie en què actua la providència divina, que, segons assenyalava el títol del llibre tercer, acaba donant la seua estiradeta sobre el fil. Així, Charles, malgrat el seu agnosticisme i el front comú que durant el seu declivi cap a la mort havia format amb el pare de Sebastian, acaba pregant que aquest combregue, i Lord Marchmain se senya i acaba acceptant rebre els sacraments moments abans de morir, i, finalment, Julia anuncia la seua decisió d'abandonar Charles (1982: 386): «But the worse I am, the more I need God. I can't shut myself out of his mercy».

Les paraules de Julia remetent a les de Sant Pau, en què es manifesta d'una manera ben clara la doctrina catòlica de la predestinació (Rom 8, 39):

Perquè estic segur que ni la mort, ni la vida, ni els àngels, ni els principats, ni el present, ni el futur, ni poders, ni altitud, ni profunditat, ni cap altra criatura, no podrà separar-nos de l'amor de Déu, revelat en el Crist Jesús.

El guany i la pèrdua de l'Arcàdia s'havia presentat sota la forma d'una tragèdia, on la felicitat humana es veia abocada al fracàs d'una manera determinista des del mateix pròleg. En canvi, la predestinació catòlica apareix d'una manera inesperada, en un sentit divers en relació amb el curs que semblaven haver pres els esdeveniments (d'aquí el subtítol del capítol dedicat al penediment de Lord Marchmain, *The purpose revealed*, car la dispersió, la desolació, la ruïna, acaba per tenir la seua justificació i la seua superació en la redempció per l'actuació providencial de la gràcia divina). La predestinació, segons és entesa per la tradició catòlica, no s'imposa a la voluntat humana, sinó que, contràriament al determinisme tràgic —recordem els esforços d'Èdip per defugir el seu destí, totalment vans—, necessita aqueixa voluntat per realitzar-se. Així, Sebastian decideix per pròpia voluntat entrar en el convent, Lord Marchmain tornar a l'església, que havia abandonat de feia temps, Julia d'abandonar Charles i aquest darrer d'acceptar l'existència de Déu. La novel·la es tanca amb la redempció típica del melodrama, però aquí es tracta d'una redempció pròpiament religiosa i que subsumeix la concepció pagana de la felicitat.

Nogensmenys, queda per resoldre el problema de per què Charles, que es converteix en aquest moment i sembla acceptar la voluntat de Déu, apareix

profundament desmoralitzat en el pròleg i en l'epíleg. Davis en proposava una explicació teològica, i assenyalava que la religió no sempre constitueix un conhort. Tanmateix, sembla que la conversió de Charles en aquest moment és més intel·lectual que vivencial, i en aquest sentit caldrà interpretar les últimes paraules que intercanvien ell i Julia, en què comprén la decisió d'aquesta però no accepta la pèrdua definitiva dels desitjos d'una nova Arcàdia (1982: 387):

«*Now we shall be alone, and I shall have no way of making you understand.*
«*I don't want to make it easier for you, I said; I hope your heart may break; but I do understand.*»

La redempció final de Charles, la trajectòria vital del qual reflecteix BR, no es consuma tanmateix fins al final de la novel·la. En l'epíleg, com déiem, retrobem Charles tan neguitós com al principi, i de cap manera reconfortat pel record del penediment de Lord Marchmain en el llit de mort. De fet, en l'epíleg, Charles continua cercant, com una fantasma, allò que havia sentit perdre després de la seua partença de Brideshead en haver parlat per última vegada amb la mare de Sebastian. En aquesta última recerca, després de la remembrança del seu passat, es troba amb una font que serveix de femer als soldats i que ha estat coberta perquè no hi llancen res, amb una nanny Hawkins canviada i que li comunica la dispersió de la família Flyte en llur recerca de la reconciliació amb Déu, una *nanny* que ja no pot ser el si feliç i tranquil de la infantesa, i es troba també amb les seues pintures pastorals, esgarriades per l'acció dels soldats. Tots els símbols de l'Arcàdia, que Sebastian i Charles havien cregut d'una bellesa i felicitat immutables, han sofert l'implacable pas del temps, i apareixen canviats, si no destruïts i enlletgits. El punt d'arribada és encara en aquest moment el no-res del Barroc. Així, Charles manifesta la desolació de l'indret de la seua felicitat juvenívola, i remembra els mots del *Llibre de les Lamentacions* que va citar-li Cordelia en referir-se al tancament de la capella de Brideshead, i de l'*Eclesiastés* la cèlebre expressió *Vanitas vanitatum*: (1982: 394-395):

«*...the place was desolate and the work all brought to nothing; Quomodo sedet sola civitas. Vanity of vanities, all is vanity.*»

Només la capella apareix en activitat, reoberta després del seu tancament motivat per la mort de Teresa Marchmain. Però la capella ara ja no és excusa per a una descripció exuberant dels seus detalls d'*Art Nouveau*: només crida l'atenció de Charles la seua llàntia, amb un foc etern que suggereix l'eternitat de la vida promesa als creients, i davant aqueixa eternitat, la il·lusió de la bellesa i la felicitat humanes, a què havia arribat el paganisme, resulten insignificants.

La comprensió i l'acceptació d'aquest fet obra la veritable redempció en Charles (1982: 394):

Something quite remote from anything the builders intended, has come out of their work, and out of the fierce little human tragedy in which I played; something none of us thought about at the time. A small red flame - a beaten-copper lamp of deplorable design relit before the beaten-copper doors of a tabernacle; the flame which the old knights saw from their tombs, which they saw put out; that flame burns again for other soldiers, far from home, farther, in heart, than Acre or Jerusalem. It could not have been lit but for the builders and the tragedians, and there I found lit this morning, burning anew among the old stones.

I quickened my pace and reached the hut which served us for our ante-room.

You're looking unusually cheerful today, said the second-in-command.

Fins a l'últim moment, Waugh juga amb els paral·lelismes i contrastos entre el món clàssic i el cristià: el tema de la independència de l'obra artística, un cop se separa de l'autor,¹⁸ és un tema clàssic que ací és, però, cristianitzat, i passa a simbolitzar l'actuació de la providència: desconeixem on aniran a parar les obres humanes, i malgrat que hi haja camins que semblen allunyar-se de Déu, la gràcia els hi pot fer confluïr. Notem igualment que l'eternitat de la flama fa irrellevant el «deplorable disseny» de la llàntia: el paradís estètic i la felicitat que de tant en tant aconseguen els humans sobre la terra són irrellevants, fútils, vanitat de vanitats, envers l'eternitat de Déu i que és promesa als que hi creuen. Las paraules finals del lloctinent de Charles Ryder verifiquen la seua redempció final, car apareix per primera volta, com a subjecte enunciador del relat, content.

4. Conclusió

El contingut teològic de BR es vehicula a través d'un gènere en què un narrador en primera persona, des de la infelicitat, rememba un passat idíl·lic d'esplendorosa felicitat, perdut en el moment en què s'inicia la narració. El dolor que produeix aquest record, accentuat per una sèrie de recursos que hem

¹⁸ Aquest tema apareix en nombroses ocasions en la literatura greco-llatina. Així, és ben cèlebre el començament dels *Tristia* d'Ovidi:

Parve —nec invidio— sine me, liber, ibis in urbem.

ei mihi, quo domino non licet ire tuo.

(1965, vol I, llibre I, vs. 1-2)

En català, tenim el conegut poema de Gabriel Alomar, que comença de la següent manera:

Jo escric al vent aqueixa estrofa alada

per a que el vent la porti cel enllà.

Jo vull seguir-la amb ma candent mirada,

plorós de no poder-la acompanyar.

estudiat (un contrapunt i ritme tràgics, que enfatitzen el sofriment de personatges i narrador), amb prou feines és mitigat per una redempció final, ací de caràcter religiós, que subordina la glòria dels dies de felicitat humana perduts a un fi considerat superior. Aquest mal sabor, a desgrat de la redempció final de Ryder, té també una justificació teològica. La certesa de l'elecció dels homes per part de Déu no els dona cap seguretat, sinó que és en definitiva una certesa fundada en l'esperança. Es basa en la fidelitat de Déu i que espera que Ell, que començà en l'home una bona obra, la durà també a termini (Flp 2, 6).¹⁹ Així, l'alegrança de Ryder, com els ocells contents de què parla Colometa, són com una sageta que apunta al fora-camp del relat, i que per aquesta raó sembla no remuntar l'efecte final de desolació i tristesa davant la fugacitat de la felicitat humana. Per tal de mostrar la il·lusió d'una Arcàdia esteticista, humana, efímera com quelcom fútil en comparació amb la infinitud de Déu i de la vida futura, Waugh se serveix de diversos gèneres literaris (melodrama, tragèdia) i de diversos tòpics literaris, d'arrelam clàssic, que adés serveixen a l'expressió del tema de la providència divina i adés s'hi contraposen.

5. Bibliografia

5.1. Obres de consulta

BLECUA, J. M. (1984): *Poesía de la edad de oro. Barroco*. Madrid, Castalia (introducció).

BRANCAFORTE, B. (1974), «La tragedia de *El caballero de Olmedo*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 286, pp. 93-106.

CARBALLO, A. (1973), «En torno a «Mientras por competir con su cabello» de Góngora», dins ALARCOS, E.: *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, pp. 62-78.

DAVIS, R. M. (1990): *Brideshead Revisited. The past redeemed*, Boston, Twayne Publishers.

DDAA (1989): *Catecismo católico para adultos*, Madrid, Conferencia Episcopal Alemana, BAC.

FREUD, S. (1948): «La aflicción y la melancolía», en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Editorial Nueva, pp. 1087-1095.

GOMBRICH, E. (1972): *Historia del arte*, Madrid, Alianza.

NESTLE, W. (1913): *Historia del espíritu Griego*, Madrid, Ariel.

OROZCO, E. (1947): «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la

¹⁹ Aquestes idees apareixen desenvolupades en DDAA (1989).

temática del Barroco», *Temas del Barroco*, Granada, Universitat de Granada, pp. 121-127.

PRZYBOS, J. (1987): *L'entreprise mélodramatique*, París, J. Corti.

RICO, F. (1984): «Introducció» a *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra.

ROSALES, L. (1966): *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica.

5.2. Obres literàries

CATUL, C. V. (1990): *Poesies*, edició, introducció i notes d' A Seva, traducció de J. Vergés i A.S., Barcelona, Fundació Bernat Metge.

HORACI FLAC, Q. (1981): *Odes i èpodes*, vol. II, llibre 3, text revisat i traducció de J. Vergés, Barcelona, fundació Bernat Metge.

OVIDI NASÓ, P. (1965): *Tristes*, vol. I. llibre I. text establert per M. Dolç i traduït per C. Boyé, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

RODORÉDA, M. (1987²⁹): *La plaça del diamant*, Barcelona, Club Editor.

WAUGH, E. (1982): *Brideshead revisited*, Victoria, Penguin Books.

WAUGH, E. (1983): *Retorn a Brideshead*, Barcelona, Proa.