

TU ROSTRO CON LA MAREA: UNA TRAGEDIA CON MÁSCARAS PERO SIN HÉROE

EMILIO RAMÓN GARCÍA
Universidad Católica de Valencia

Igual que en el pasado florece el futuro, En el futuro se pudre el pasado
Anna Ajmátova, *Poema sin héroe*

Los libros son indicadores de nuestro estado moral, como las flores son anuncio de la primavera.
Guy de Maupassant

RESUMEN

Tu rostro con la marea es una metaficción historiográfica a modo de novela de memoria cuyo personaje principal, Ángel Bigas, se construye una imagen de héroe decimonónico. Incapaz de lidiar con la realidad, forja su vida según los mundos de escritores como Galdós, Maupassant y Stendhal, y según el modelo de amor romántico platónico hacia una mujer rusa, Olga Rykova Anneski. Incapaz de entenderla también a ella, la encaja dentro de las tesis del marqués de Custine respecto al pueblo ruso y sus tradicionales ataduras. Ella, por su parte, es el alter ego de la poeta rusa Ajmátova, y oculta un espíritu bolchevique tras su máscara. El análisis de sus figuras revela la relación entre la historia y la ficción, el carácter de tragedia clásica de la novela, el papel de las expectativas en la percepción, y el correlato de ambos con la historia de Europa.

PALABRAS CLAVE: Galdós, Stendhal, Maupassant, Ajmátova, White, Tragedia

ABSTRACT

Tu rostro con la marea is piece of historiographical metafiction following the model of a memory novel around its main character. Incapable of facing reality, Ángel Bigas projects the image of a nineteenth century hero according to the lives and works of Galdós, Maupassant and Stendhal while fueling his aura with rumors and legends. His belief in the idiosyncrasy of the Russian people as understood by the marquis of Custine also makes him fail understanding his idealized love, Olga Rykova Anneski. She is

Recibido: 09-02-2017 / Aceptado: 08-10-2017

also the alter ego of a very different kind of writer: the Russian Bolshevik poet Akhmatova. The analysis of the two figures as literary constructs reveals the relation between history and fiction, the nature of the novel as a classical tragedy, the role of expectations in perception and the direct relation of both characters with the history of Europe.

KEY WORDS: Galdós, Stendhal, Maupassant, Ajmátova, White, Tragedy

La obra de Fernando García de Cortázar, *Tu rostro con la marea*, ganadora del Premio de Novela Histórica Alfonso x El Sabio 2013, resulta ser una novela lampedusiana que transmite el sentimiento de cambio de época en toda Europa y en la que el tiempo, inexorable, va deshaciéndolo todo, acabando con la inocencia o pervirtiéndola y matando el idealismo¹. Su personaje principal, Ángel Bigas, presenta ciertos rasgos propios de un héroe de tragedia clásica moviéndose entre dos mundos: uno que está desapareciendo y otro que está surgiendo rodeado de profundos cambios y tensiones. Frente a estos cambios, Bigas se aferra anacrónicamente a una época anterior, el romanticismo: una época en la que un número considerable de escritores preferían ejercitar su arte en temas del pasado como respuesta a su descontento frente a la inseguridad de su momento presente. El objetivo de este trabajo es analizar la figura del personaje principal, Ángel Bigas, y la de su amada, Olga Rykova Anneski, como constructos literarios, pese a ser estudiados por un historiador, al tiempo que mostrar la novela como una tragedia en el sentido clásico según la definen Mark Chou, Edith Hall o, incluso, Nietzsche. En tanto que tragedia, *Tu rostro con la marea* cuenta la historia de una sociedad que, envuelta en el caos, busca la gloria; con personajes de diversa procedencia y momento que pasan por unas circunstancias llenas de tensiones que terminan sellando un cambio en el *statu quo*. Pese a estas similitudes con la definición clásica de tragedia, el personaje principal de García de Cortázar, no resulta ser el héroe, sino un constructo literario de héroe romántico fuera de época al que conocemos mayormente por boca de quienes lo trataron, y por unas pocas cartas y documentos recopilados por el historiador encargado de estudiarlo. Al tratarse de un proceso de investigación de un historiador, la conexión entre Historia y ficción se hace inevitable. Ángel y su amada Olga suponen los reflejos de dos mundos enfrentados y narrados por un entramado multivocal, reflejo del declive de Europa.

Con la pérdida de los idealismos se llega a un punto en la literatura contemporánea en el que el escritor introduce elementos apócrifos o anacrónicos y combina lo mítico y lo histórico ofreciendo, como ya apuntara Roland Barthes, una interpretación de unos textos que son, a su vez, interpretaciones de otros *ad infinitum*². De esta manera, la exactitud del detalle histórico resulta, hasta cierto punto, irrelevante para la ficción contemporánea. Se trata de una tendencia muy extendida en la literatura española

¹ Oviedo, A., «Entrevista a Fernando García de Cortázar», en *Revista Deusto*, 30, 120 (2013), p. 34.

² Barthes, R., *The Pleasure of the Text*, New York, Hill and Wang, 1975, p. 36.

actual que hace hincapié, entre otras cosas, en la imposibilidad de conocer la verdadera naturaleza tanto de la historia como del discurso. La historia se distorsiona de manera consciente por medio de la intertextualidad explícita en el texto, es decir, la alusión al descubierto de otro/s texto/s, por medio de omisiones, exageraciones, anacronismos y también con la inclusión de frases entre paréntesis y notas apócrifas a pie de página que llegan a cuestionar la veracidad de lo que cuenta el narrador³. *Tu rostro con la marea* sigue todas estas convenciones pero no para ofrecer una visión irónica o cínica del pasado, que sería lo más común en la literatura contemporánea, sino para crear una ficción más cercana a lo Stendhal o lo Galdós. Incide en el carácter narrativo y ficcional de su tarea y mostrando, como no podía ser de otra manera, cierto respeto, o benevolencia, hacia lo que debería ser un héroe, -aunque se trate de uno que vive en un momento pasado que no le corresponde-, escrutando, señala el autor e historiador, «a fondo el rostro de los perdedores»⁴; una vertiente que, afirma, es común en la literatura y que también debiera seguir todo historiador.

Tu rostro con la marea comparte con el autor de los *Episodios Nacionales* el gusto por intercalar figuras históricas reales con otras que no alcanzaron la posteridad, como apunta Iris Zavala respecto a Pérez Galdós, para quien

los íntimos enredos y lances entre personas que no aspiraron al juicio de la posteridad son ramas del mismo árbol que da la madera histórica con que armamos el aparato de la vida externa de los pueblos, de sus príncipes, estatutos alteraciones, guerras y paces⁵.

El escritor canario crea así el germen de la novelística histórica contemporánea, si bien la manera en que los personajes históricos se relacionaban con los novelescos sucede todavía de un modo mecánico. En los *Episodios Nacionales*, aunque los personajes no aparecían tan encorsetados como en la época anterior, la historia individual y la nacional transcurren la una junto a la otra como dos líneas que nunca llegan a unirse esencialmente. En este sentido, todos los personajes principales de *Tu rostro con la marea*, reales o ficticios, pertenecen a la élite de una convulsa Europa, sin apenas rozarse con personas de menor rango social, si bien el personaje principal, Ángel Bigas, se relaciona con multitud de personajes históricos, políticos, literarios, empresarios, y aspira al juicio de la posteridad: al menos el literario. La narración se mueve a caballo entre la novela histórica contemporánea y la decimonónica pero sin llegar, como veremos, a seguir del todo los parámetros de una novela actual, como tampoco sigue todos los de

³ Ramón García, E., «Las máscaras del Héroe. Radiografía de un antihéroe», *Symposium*, 62. 4 (2009), p. 276.

⁴ Oviedo, A., «Entrevista a Fernando García [...], *art. cit.*, p. 35.

⁵ Zavala, I., *Romanticismo y Realismo. Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. iv*, Iris Zavala (coord.), Barcelona, Editorial Crítica, 1982, p. 548.

la tragedia clásica.

Para García de Cortázar, tanto «la ficción [como] la literatura abren nuevos horizontes al historiador que las necesita para transmitir no sólo el sentido sino también el sentimiento de una época y de unos personajes»⁶. De este modo, su personaje el historiador Fernando Urriaga compara su labor de contar la historia con la de contar cuentos y se desliga de cualquier obligación de falsa objetividad al recomponer el pasado⁷. Urriaga parte de la base de que, dado que la Historia llega hasta el presente de forma textual, esta depende de las ideologías del historiador, «with meanings and values relevant to the promotion of political and social programs in the present for which historians write»⁸, ya le vengan estos por su entorno cultural, por su bagaje profesional o por presión directa. Esto lo explica poniendo por ejemplo «los acontecimientos de los reinados de Tiberio, Gayo, Claudio y Nerón, [los cuales] mientras estuvieron ellos en el poder, se escribieron distorsionados por el miedo y, después de muertos, bajo la influencia de odios recientes»⁹. Ni siquiera cuando se pretende hacer una historiografía más objetiva se puede garantizar un resultado más ligado a los acontecimientos del pasado ya que, como apunta Michel de Certeau, la propia selección de los documentos ya implica optar por una vertiente de los hechos¹⁰. La capacidad de explicar el pasado procede por tanto de la capacidad del historiador de seleccionar y ordenar los acontecimientos desde un determinado punto de vista, ligado inevitablemente a su propio presente y a su capacidad de crear una trama y un desenlace con los eventos seleccionados; una capacidad, argumenta White, esencialmente narrativa¹¹. En este sentido, el historiador Urriaga sigue el consejo de quien mejor conoció a Ángel Bigas, Agustín Rotaèche, de centrarse en crear una narración y no intentar hacer de la historia una ciencia, pues «el espíritu científico; entre los historiadores, lo simplifica y falsea todo»¹². *Tu rostro con la marea* reflexiona sobre el proceso de compilación de datos y de

⁶ Oviedo, A., «Entrevista a Fernando García [...], *art. cit.*, p. 34.

⁷ En esta línea encontramos a Hayden White, para quien «The use of figurative language and tropes is what give them a concreteness and vividness –indeed, a humanity– that no conventionally “objective” description of these individuals could ever produce [...] it tells us not only “what happened” [...] but also “what it felt like», en White, H., «Historical Discourse and Literary Writing», en *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate*, Korhonen, Kuisma, ed., Rodopi, 2006, p. 29. Esta idea la viene desarrollando desde su influyente obra *Metahistory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1975.

⁸ Siguiendo a Hayden White, «historical knowledge always comes to the present in a processed form, not as raw data or information stored in an archive or data bank. It is only as represented knowledge, as written, filmed, videotaped, photographed, dramatized, and narrativized, that historical knowledge enters into the public domain», en White, H., «Historical Discourse [...], *art. cit.*, p. 29.

⁹ García de Cortázar, F., *Tu rostro con la marea*, Madrid, Planeta, 2013, p. 40.

¹⁰ Certeau, M. de, *The Writing of History*, Trans. Tom Conley, New York, Columbia UP, 1988.

¹¹ White, H., «Historical Discourse [...], *art. cit.*, p. 30.

¹² García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 18.

escritura de la historia para reflejar el sentimiento de una época, y no tanto los hechos de la misma, pues reconoce la imposibilidad de acceder al conocimiento absoluto de lo que aconteció. Para Agustín Rotaeché, «la verdad acerca de nuestro pasado es un pozo interminable. Igual que las mentiras»¹³, haciéndose eco de la idea que tenía Borges acerca del pasado, al que no podemos acceder en su totalidad. Una vez desmoronado el proyecto de reconstruir el pasado tal cual fue, lo que se recupera no es un pasado real, sino un pasado narrado en el que cobra especial relevancia la memoria¹⁴. La conexión que hacen Rotaeché y Urtiaga entre Historia y literatura, en la línea de White y de Borges, nos invita a leer a Ángel Bigas y a Olga Rykova Anneski en clave literaria, valiéndonos de la memoria y, sobre todo, de las obras y autores literarios mencionados por ellos o en relación a ellos.

Un relato de memoria mira al pasado de un modo que transforma el potencial del conocimiento histórico en una red de relaciones e interrelaciones entre el yo y la Historia. Para ello, señala David Herzberger, trabaja en dos niveles: por una parte su composición fragmentada, propia de la memoria, obliga al lector a reconfigurar el flujo del pasado, que se muestra en cambio constante; por otra, el referente externo, la Historia, es ahora un componente interno del yo del narrador y queda así abierto a su reformulación ya que el individuo proclama su autoridad no sobre la verdad, sino sobre su percepción de lo ocurrido¹⁵ o, como señala White respecto a la narración de Primo Levi y su experiencia del holocausto, «what it felt like»¹⁶. Son obras que valoran más la disposición interna de la conciencia personal que la presentación de la colectividad social. Para conjurar el peligro de que el discurso se entienda como una mera subjetividad del narrador, García de Cortázar, historiador de profesión, sigue en esto el modelo de gran número de novelas históricas contemporáneas, como por ejemplo *Baudolino* de Umberto Eco, y se vale de un amplio número de documentos reales y de obras de ficción a modo de evidencias: periódicos, diarios como el del presidente Manuel Azaña, entrevistas como la de Indalecio Prieto, y un buen número de personajes reales, desde políticos como Azaña o Prieto, a intelectuales como Valle-Inclán, Pérez Galdós, Pérez de Ayala o Agustín de Foxá, pasando por empresarios como Echevarría. Pese a la profusión de personajes y documentos reales, este ejemplo de metaficción

¹³ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 32.

¹⁴ En este sentido White comenta que «I have no doubt that discourse and especially historical discourse refers to objects and events in a real world –but would add that since these objects and events are no longer perceivable, they have to be constructed as possible objects of a possible perception rather than treated as real objects of real perceptions», en White, H., «Historical Discourse [...]», *art. cit.*, p. 26.

¹⁵ Herzberger, D. K., *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham and London, Duke UP, 1995, p. 233.

¹⁶ White, H., «Historical Discourse [...]», *art. cit.*, p. 29.

historiográfica¹⁷ admite desde sus primeras páginas la poca fiabilidad que pueden tener sus fuentes, especialmente por el carácter caprichoso de la memoria: «Dediqué todos mis esfuerzos a redactar la historia de Ángel Bigas con las palabras de aquellos que le conocieron, con sus propios recuerdos, que valen lo que todos los recuerdos»¹⁸. Lo importante, en cualquier caso, no es tanto la exactitud en la reconstrucción del pasado, sino la recreación del espíritu de una época, ya que, como expresa el narrador de *Tu rostro con la marea*, «conversar con Agustín Rotaèche significaba entrar en contacto con la Europa aniquilada por las dos guerras mundiales»¹⁹. El narrador e historiador Urtiaga se desentiende de cualquier intento de objetividad e incide constantemente en la relación entre el discurso literario y el historiográfico: «¿Hay una historia? Si hay una historia, no me pertenece. Si hay una historia su dueño es Agustín Rotaèche. A él le correspondió interpretar el papel de Sherezade»²⁰. El problema añadido con este contador de historias es que él mismo también se halla rodeado de incertidumbres: de Rotaèche se decía que había combatido en Rusia con la División Azul, que había malgastado su fortuna buscando ciudades bíblicas, que había sido espía inglés o, incluso, que había vivido un drama sentimental tan peculiar «que escandalizaría al mismísimo Don Juan de Tirso de Molina. Sin duda, el misterio, en que siempre le gustó involucrase, daba pábulo a estos rumores»²¹, como ocurre con el misterio que rodea a la figura de su narrado Ángel Bigas. La percepción que se tiene de lo que percibimos, señala Mark Jones, viene realmente «determined by the structure of expectations that underpins it»²². El hecho de compararlo con Sherezade no hace sino enfatizar que la percepción que tendremos de Ángel y de Olga vendrá determinada por su carácter de constructo literario, y los rumores acerca de su persona refuerzan la sensación de que la objetividad o la veracidad de la mayoría del discurso queda en segundo plano. Aún más cuando el propio Urtiaga admite haber «sucumbido al hechizo de Ángel Bigas, cuya borrosa existencia fue como un veneno, como una civilización antigua que permite olvidar la realidad y encontrar el espíritu de las leyendas»²³. Seguir el espíritu de las leyendas antes que la realidad será, como veremos, la estrategia de Bigas, el cual se creó una máscara basada en literaturas del pasado para huir de la realidad.

A Ángel Bigas (1890-1934) le hallamos mayormente en la memoria de sus contemporáneos y de sus familiares. Evocado por Rafael Sánchez Mazas, se presenta

¹⁷ Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge, 1988.

¹⁸ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 42.

¹⁹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 17.

²⁰ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 15.

²¹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 16.

²² Jones, M. (ed.), *Fake? The Art of Deception*, London, British Museum Publications, 1990, p. 11.

²³ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 15.

como un asiduo de la tertulia del café Lyon d'Or, en plena Gran Vía de Bilbao. En los recuerdos de Ramón Pérez de Ayala lo vemos junto a Valle-Inclán en el Nuevo Café Levante. También lo encontramos en uno de los primeros artículos que Agustín de Foxá escribió para el ABC. Sin embargo, pese a los intentos de mostrar documentos para dar la sensación de objetividad y veracidad, las constantes referencias literarias como clave para descifrar a Bigas resultan ineludibles. Para el sobrino de Bigas, lo referente a su tío «obraba un efecto casi mágico sobre todos. Yo lo veía como a un ser nacido de los libros»²⁴. Para su hermana, Ángel es un personaje legendario que «hubiera destacado en la Florencia de la peste o en el Bagdad de Harún al-Rashid»²⁵, y es que desde pequeño tuvo meridianamente claro cómo deseaba vivir su vida: «-Yo no me ocuparé de altos hornos ni de vapores -recuerdo que me dijo al cumplir los once años-. No me instalaré en ninguna parte. Me agarraré a mi cima»²⁶. Ángel Bigas contrapone así un mundo literario y grandioso frente a la realidad prosaica. La vida que rechaza en Vizcaya es una en la que «los candidatos no eran nombrados ni por el gobierno ni por los partidos políticos, sino por un grupo pequeño de industriales conocido popularmente con el expresivo nombre de la Piña»²⁷. Un grupo selecto que, explica Raymond Carr, sólo en los Altos Hornos de Vizcaya, en Bilbao,

daba trabajo a 6.000 obreros. [...] las empresas metalúrgicas y de astilleros, financiadas por los beneficios de las exportaciones de hierro a Gran Bretaña, se expandieron a partir de la década de 1870. Todo ello, junto con los bancos vascos, creó la oligarquía industrial más poderosa de España, formada "por una docena de familias"²⁸.

entre la que se encuentran los Bigas. Frente a este ambiente movido por el mercantilismo y falta de ideales, Ángel prefiere los tiempos de glorias pasadas en los que «los hombres se jugaban la vida por lo que creían»²⁹, por un ideal que ya no existe.

El ideal que se había forjado Ángel tenía su germen en «la historia del tío abuelo Gustavo, que había llevado una vida apasionada y brillante en tiempos de Isabel II»³⁰. A ese respecto, Ramón Pérez de Ayala comenta que Gustavo Bigas encajaba con Ángel pues era un «pariente soberbio y galante como un lobo de la aventura, algo que

²⁴ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 47.

²⁵ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 49.

²⁶ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 55.

²⁷ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 81.

²⁸ Carr, R., *Historia de España*, José Luis Gil Aristu (trad.), Barcelona, Quinteto, 2006 (Original: *Spain. A History*, Oxford, Oxford UP, 2000), p. 292.

²⁹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 99.

³⁰ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 60-61.

respondía plenamente a su espíritu, inclinado hacia los soñadores de quimeras»³¹. Una quimera que casa bien con otra de las historias favoritas de Ángel: la de «la emperatriz Carlota, que a su regreso a Europa se había sumergido en las aguas de la locura»³²; aferrándose a un pasado que no volverá y resistiéndose a aceptar el presente, como ocurre con Bigas.

Ángel, al igual que Galdós y los galdosianos, contempla con desesperanza el momento que le había tocado vivir. En su opinión, «las páginas de los *Episodios nacionales* eran la mejor brújula para orientarse en el árido desierto de nuestra historia»³³. Imbuido de literatura, deja atrás Madrid, su país y a su prometida en su Bilbao natal cuando comprende que, pese a haber afirmado en la noche de su compromiso que «Toda mi vida será como esta noche»³⁴, la tozuda realidad le demuestra que tal cosa no es posible. Justifica la ruptura del compromiso por «la precipitación del enlace, del miedo a que un matrimonio prematuro embotara todo lo que en él había de ímpetu y de entusiasmo, de las trampas de la costumbre»³⁵, demostrando su incapacidad para afrontar la realidad y su necesidad de vivir un sueño. Una actitud de escapismo que se hace además eco de la que mostraban las potencias europeas ante la inminencia de la Gran Guerra.

Mientras que la Vizcaya de la que huye es la de las grandes familias y los Altos Hornos, el Madrid que deja atrás es el de las tertulias, como la del Regina, en torno a Valle-Inclán, la del bar del Ritz o la de casa de Marichu de la Mora, la señora Chávarri, musa de un pequeño salón literario al que también acudía Rafael Sánchez Mazas, escritor y fundador de la Falange. La hermana de Marichu, también personaje real, ya había quedado retratada en el mundo literario de otra novela, *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada³⁶, con la que *Tu rostro con la marea* mantiene más de una similitud, incluyendo el uso de la máscara por parte del protagonista. Para Agustín de Foxá, «en una tertulia o en el salón de una dama, un hombre se siente obligado, aun si el ambiente es de confianza, a sostenerse en la superficie y dar a los demás lo que de él esperan. La máscara. La imagen brillante»³⁷, o en palabras de Mark Jones, el rigor

³¹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 140.

³² García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 63.

³³ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 154.

³⁴ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 287.

³⁵ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 291.

³⁶ Para un análisis sobre Constanza de la Mora y otras mujeres durante la Segunda República y la Guerra Civil véase Ramón García, E., «El espíritu liberal y el ocaso de la equiparación de la mujer en *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada», *Siglo XXI*, 5 (2007), pp. 233-247.

³⁷ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., pp. 205-206.

de la historia es lo de menos, con tal de que se adecúe a lo que de ella se espera³⁸, La imagen de éxito de Ángel Bigas, y la del conde de Foxá, no solo se esconde detrás de una máscara, sino que proyectan «un caso maravilloso de intoxicación literaria en un mundo miserable de taxis, tranvías y tenderos»³⁹, Bigas «había «escogido la carrera diplomática por impulso poético»⁴⁰, porque creía «que los diplomáticos eran los inquilinos de los últimos palacios de las extinguidas aristocracias»⁴¹, pero, en realidad, «a lo que realmente aspiraba era a forjarme un nombre en los periódicos aprovechando el tiempo que me brindaba el escaso trabajo de la cancillería»⁴². Ángel Bigas comparte con Foxá la idea de que los diplomáticos eran los restos de un pasado y el anhelo de forjarse un nombre escribiendo y un halo de leyenda de personaje de otra época para escapar de «un mundo miserable»⁴³.

De diplomático en el Bucarest de 1914, Bigas disfruta de lo que denomina «el París de los Balcanes. [...] una urbe de recreo edificada a imagen y semejanza del París del Segundo Imperio»⁴⁴, un escenario poblado de personajes y decorados «que parecen trasplantados de los cuentos de Guy de Maupassant»⁴⁵. Ángel, como la condesa Tonia, «¡odiaba lo cotidiano! [y, para ambos,] vivir en el siglo xx era una cosa monstruosa»⁴⁶. Al igual que el escritor francés, Bigas procura por medio de sus cartas transmitir con fidelidad la alta sociedad en la que vive y que aún se resiste a afrontar la realidad de la guerra que se aproxima; una sociedad de lujo que se concentra en el palacio de Helena Kaftandzoglou, con un estanque artificial con góndolas y unos magníficos decorados que recuerdan «las grandes rutas del comercio veneciano: los Dardanelos y el mar de Azov, Siria, Alepo y Beirut, Alejandría, Persia, la India y China, España, Inglaterra y Flandes»⁴⁷. Ángel se desenvuelve en aquel teatro de la alta sociedad con el esnobismo que caracterizaba a Maupassant hacia el final de su vida. Un escritor que, según cuenta la leyenda, llevaba sus iniciales presididas por una corona de marqués a la que no tenía derecho real en el interior de su sombrero, pero de la que se consideraba heredero por la adulación de la aristocracia. Su afán por alimentar su máscara a lo Maupassant, o a

³⁸ Mark Jones explica que «Rigorousness was not necessary because the ‘results’ fitted so well with the popular theory» en Jones, M., ed., *Fake? The Art of Deception*, ob. cit., p. 11.

³⁹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 202.

⁴⁰ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 202.

⁴¹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 202.

⁴² García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 202.

⁴³ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 202.

⁴⁴ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 219.

⁴⁵ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 219.

⁴⁶ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 377.

⁴⁷ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 229.

lo Stendhal, llevaría a que, de modo similar a lo que se cuenta del primero respecto a su fama con las damas, la alta sociedad decía que Bigas «en París tenía tres mujeres»⁴⁸, pues todo lo que de él se cuenta busca agrandar su leyenda.

Ángel Bigas sigue el modelo de los hombres románticos quienes, apunta Inmaculada Ballano, «concebían un doble ideal femenino. De un lado la mujer nórdica, rubia, de ojos azules, soñadora e inaccesible; y de otro, la mujer meridional [...] la primera estaba hecha para el amor platónico»⁴⁹, y ahí entra su relación con Olga Rykova Annenski. Hija de un príncipe y embajador ruso y bisnieta de un almirante condecorado por el zar Nicolás I, Olga representa un mundo exótico y todavía reducto de esplendor imperial. Siempre empeñado en relacionar lo que él desea, como es el caso de Olga, con un pasado glorioso en el que refugiarse, Ángel comenta que: «su alma, sus gestos, su cara los ha heredado de su madre: cierta secreta armonía de sabor muy antiguo, como una pintura de Botticelli»⁵⁰. Fiel al espíritu romántico, se engaña, o nos engaña, construyendo un discurso de sí mismo y de lo que le rodea en parte real y en parte soñado.

Frente a ese mundo glorioso a mitad de camino entre la realidad y la ensoñación de Bigas, la situación de aquellos años en Europa se hace eco de una cita que lee el historiador Urtiaga: «las palabras de Mercurio son duras después de los cantos de Apolo»⁵¹; Los años dorados quedan atrás y las conversaciones de paz intentando evitar la Gran Guerra cada vez encuentran menos cabida. Por aquel entonces, explica Roberts,

Había demasiadas personas que pensaban que podrían sacar más ventaja de la guerra que de la paz. Esto era especialmente cierto en los círculos dirigentes de Alemania, Austria, Hungría y Rusia. [...] En aquel momento, no era difícil despertar las emociones de las masas, especialmente estimulando el afloramiento de sentimientos nacionalistas y patrióticos⁵².

Muchos de los que se reunían en las tertulias o en los salones diplomáticos eran proclives a buscar soluciones drásticas, incluso bélicas, pues opinaban que el mapa geopolítico y la supremacía Europea apenas se verían afectados. No eran pocos los europeos que, cansados de las convenciones de la sociedad, veían en la guerra «la posibilidad de una liberación emocional que eliminaría los sentimientos de decadencia

⁴⁸ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 198.

⁴⁹ Ballano, I., *España en Stendhal: imagen sociocultural y literaturización de un mito*, Kasel, Edition Reichenberger, 1997, pp. 31-32.

⁵⁰ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 232.

⁵¹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 26.

⁵² Roberts, J. M., *Historia Universal IV. De la Primera Guerra Mundial a la actualidad*, Madrid, RBA, 2009, p. 38.

e impotencia»⁵³. Mientras tanto, y también de espaldas a la realidad, la aristocracia aún se consideraba «“el mundo” y no se cansan de encontrarse siempre los mismos, para festejar que existen todavía»⁵⁴. Confiados en que los grandes poderes seguirían intactos, esperaban que la maquinaria de la diplomacia, que tanto éxito había tenido en el pasado, volviese a triunfar.

Unos pocos, como Samuel Batten, advertían del peligro y de la injusticia sobre la que se había montado el sistema, quien escribía por aquellos días:

For long generations the nations of the world have followed the policy of international aggression. They have envied one another's prosperity and have tried to checkmate one another's development. They have looked out upon the world and coveted the land of weaker peoples, and where it served their purpose they have taken it. [...] Then diplomats and autocrats have met and played with the destiny of weaker peoples as though they were pawns on a chess board⁵⁵.

Pero estos avisos cayeron en saco roto y, señala Roberts, esta vez la diplomacia sería incapaz de evitar la guerra, sin entender cómo sus esfuerzos resultaban vanos⁵⁶, como tampoco lo entiende Bigas. La realidad que viven los personajes en *Tu rostro con la marea* se hace eco de lo que aconteció históricamente, dando como resultado una narración que coincide con la definición que hace Chou de la tragedia clásica, un relato «of marked heterogeneity and tension, of characters and circumstances enticed by glory and wrought with chaos»⁵⁷. Si hasta ese momento Bigas aún creía en poder mantener la gloria pasada, con la guerra a las puertas de Bucarest, descubre que los ideales no son los que mueven la historia:

La perfidia de los despachos, las intrigas de los salones, la traición de los pasillos parlamentarios, los chantajes a medias, el ruido de la clave de la caja fuerte que se abre para corromper a generales y ministros, los sobres de los periodistas; todos estos resortes de la maquinaria política funcionan a plena luz del día. [...] Todo se vende: el honor, la patria. La verdad⁵⁸.

Su reconocimiento de la realidad le llevan a rechazarla aún más y a sumergirse de pleno en los libros, «más bellos que las personas [...] y con más vida, [y en un amor idealizado que le] ha envenenado de por vida»⁵⁹. Un amor digno del que sintió

⁵³ Roberts, J. M., *Historia Universal IV* [...], *ob. cit.*, p. 39.

⁵⁴ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 230.

⁵⁵ Batten, S. Z., «The Moral meaning of the War», *The Biblical World*, 52.3 (1918), p. 271. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3135990> [Consultado: 27-01-2017].

⁵⁶ Roberts, J. M., *Historia Universal IV* [...], *ob. cit.*, p. 39.

⁵⁷ Chou, M., *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*, London, Bloomsbury Academic, 2012, p. 7.

⁵⁸ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 223.

⁵⁹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 236.

Stendhal por Mathilde Dembowski casi cien años atrás. Significativamente, haciéndose eco del fracaso amoroso del escritor francés, el amor de Ángel por Olga tampoco es correspondido, aunque él nunca lo supo. Su ideal de amor romántico platónico se revela como otro constructo literario, otro pozo lleno de máscaras y mentiras.

En un principio, su romanticismo le empuja a querer aislarse con ella, «huir de la cháchara de la guerra y dejarme llevar por los sueños a ese lugar del que hablan los exploradores de los polos»⁶⁰, pero ante tal imposibilidad, opta por refugiarse en «dos narcóticos [...] Los diarios de Stendhal y una bella edición ilustrada de las *Cartas de Rusia* del marqués de Custine»⁶¹. Con el primero comparte similitudes biográficas y su extremado embelesamiento con la belleza y, con el marqués, su incapacidad para entender el alma rusa pese a su convencimiento de lo contrario. Estos dos se suman a las ya mencionados Maupassant y Galdós en la construcción de la figura de Bigas.

Al igual que Stendhal, Bigas se relaciona por su trabajo con la monarquía de los Habsburgo, con Rusia y con Italia y, del mismo modo que ocurriera con el escritor francés en 1821, Bigas también es acusado de espionaje y expulsado de Italia. Sobre Ángel corren rumores que le atribuyen «una trama conspirativa para atentar contra Mussolini [por lo que] el gobierno italiano le daba veinticuatro horas para abandonar el país. Lo acusaba de espionaje»⁶². La imagen que él mismo se encarga de potenciar da pie a que incluso sus compañeros de la cancillería crean que él está involucrado en la publicación de un artículo contra *Il duce*. Como otros tantos detalles en la novela, su veracidad queda en el aire y nos recuerda la imposibilidad de conocer la verdadera naturaleza del pasado. Su máscara de romántico decimonónico se refuerza con un duelo con pistolas con un diputado fascista en pleno siglo XX. Ante la falta de acierto del italiano durante el duelo, Ángel dispara al aire hasta tres veces, provocando el enojo del diputado y la extrañeza entre los asistentes. Extrañeza que se ve incrementada cuando Bigas explica que el único motivo por el que había retado en duelo al italiano fue para evitar que este le abofeteara «en público»⁶³. Ángel sigue así forjando su aura de leyenda mientras escribe a su amigo que «es aburrido vivir»⁶⁴, y le pide a su amada Olga, «que deje Rusia. Iremos a Egipto. A Troya»⁶⁵. Su «cultivada y febril bibliomanía»⁶⁶, propia de un personaje decimonónico, no sólo le sirve para proyectar una imagen de

⁶⁰ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 251.

⁶¹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 269.

⁶² García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 373.

⁶³ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 386.

⁶⁴ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 275.

⁶⁵ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., pp. 278-279.

⁶⁶ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 402.

personaje del pasado ante los demás, sino que le impide ver la realidad.

Cuando Olga aparece asesinada, en la cancillería están convencidos de que se trata de una represalia «destinada a servir de advertencia. [...] a Ángel. El verdadero culpable fue Ángel. Él fue una maldición para ella. [...] ¿Para qué tanta valentía de folletín?»⁶⁷. Su percepción, siguiendo a Jones, «is determined by the structure of expectations that underpins it»⁶⁸, y todo el mundo espera algo así de semejante personaje. Esta, como muchas otras apreciaciones relacionadas con la figura de Bigas, está influenciada por toda la impostura que le rodea, pero no por ello dejan de ser falsas. Ángel Bigas no es realmente un héroe, ni en el sentido clásico, lo que según Goldberg le habría hecho vivir según unos altos principios morales⁶⁹, ni según ninguno de los modelos que comenta Fishwick. De haber sido realmente un héroe, aunque fuera de una época pasada, tendría que seguir alguno de los prototipos. Para Fishwick, en la antigüedad clásica los «heroes were god-men; in the Middle Ages, God's men; in the Renaissance, universal men; in the eighteenth century, gentlemen; in the nineteenth century, self-made men: Our century has seen the common man and the outsider become heroic»⁷⁰. Bigas no solo no se comporta como ninguno de los modelos de su añorado pasado, sino que, al igual que quienes frecuentan los grandes salones que tanto le gustan, desprecia, por principio, a los comunes mortales. La imagen que proyecta, no obstante, sí que encaja con la definición de los héroes de Pawlowsky y Melanson, menos centrada en las acciones y más en ser «splendid performers, paragons of social acceptability, independent spirits and, above all, winners»⁷¹. Esta máscara nos recuerda a la de otro personaje de novela histórica, el Gálvez de *Las máscaras del héroe* quien, además, se ocupa de recordar al lector en varias ocasiones «de qué pasta están hechas dichas leyendas, así como los héroes que las pueblan»⁷². Ángel está hecho de leyenda, sí, pero en tanto que discurso narrativo, no en cuanto a liderazgo o, como expone Goldberg, en cuanto a sufrir «a series of ordeals on a journey, in order to become purified, wise and strong, sufficient to lead his people out of the dilemmas they face»⁷³. Al contrario que el Gálvez de la novela de de Prada, Bigas nunca supera

⁶⁷ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., pp. 397-398.

⁶⁸ Jones, M., ed., *Fake? The Art of Deception*, ob. cit., p. 11.

⁶⁹ Goldberg, C., «The Role of Passion in the Transformation of Anti-Heroes», *Journal of Evolutionary Psychology*, 9 (1989), pp. 2-16.

⁷⁰ Fishwick, M., *The Hero in Transition*, Browne, Ray B. & Fishwick (eds.), Bowling Greene, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1983, p. 10.

⁷¹ Pawlowsky, C. y Wayne W. Melanson, «Heroes, Anti-Heroes and Fools: A look at Television Commercials Directed toward Men», en *The Image of the Hero: Selected Papers of the Society for Interdisciplinary Study of Social Imagery*, Pueblo Colorado, Colorado State University, 2004, p. 289.

⁷² Ramón García, E., «Las máscaras del Héroe. Radiografía de un antihéroe», *Symposium*, 62. 4 (2009), p. 282.

⁷³ Goldberg, C., «The Role of Passion», art. cit., p. 8.

las adversidades, sólo las rehúye.

Tras su máscara de héroe decimonónico Ángel Bigas se revela incapaz de afrontar la realidad como el protagonista del *Poema sin héroe* de Anna Ajmátova con el que se abre la novela. La obra de la poeta rusa completa no solo el conocimiento de Bigas, sino el de su amada y nunca comprendida Olga Rykova. Tanto la poeta como el personaje de ficción habían pasado la mayor parte de su juventud a la sombra de la corte del zar y los veranos en Crimea. De allí sacaría Ajmátova sus impresiones para uno de sus primeros poemas, «By the Edge of the Sea», y allí pasarían un tiempo Ángel y Olga. Las dos estaban divorciadas cuando estalló la Gran Guerra y, al igual que la poeta, Olga también tenía un militar en la familia relacionado con la corte del zar. Ambos familiares acabarían siendo acusados de traición y ejecutados tras la revolución bolchevique. En este marco, Marlene Broemen aporta una clave en la vida de la poeta que sirve para explicar al personaje de ficción: «The death of her ex-husband along with the death of the popular and profound Symbolist poet, Aleksandr Blok, greatly affected the young Akhmatova both as a poet and a person»⁷⁴. En el caso de Olga, la ejecución de su abuelo por parte de los bolcheviques desencadenaría una serie de acontecimientos que acabarían con ella convirtiéndose en espía para los revolucionarios soviéticos. Mientras Bigas se obceca con la literatura decimonónica y el espíritu de los viejos imperios, creyendo a pie juntillas los escritos del marqués de Custine, según el cual el pueblo ruso nunca sería capaz de rebelarse contra las viejas formas, Olga, como Ajmátova, se siente imbuida por el espíritu de una misión para cambiar el mundo. Muchos comunistas creían, señala Roberts, que la historia les tenía reservado un papel, por lo que se volcaron en promover la caída de los viejos valores⁷⁵. En este sentido Broemen transcribe un escrito de la propia Ajmátova en el que afirma que el pueblo ruso se había dado cuenta de que

the world was being turned upside down and that the future lay before us like virgin earth so that all we needed to do was sow seed. And who better to do the sowing but young poets and artists who had repudiated the old contaminated values and who carried within themselves an inspired vision of a new haunt, something higher and more sensitively organized and conscious of its mission⁷⁶.

Esta misión lleva a Olga a ponerse una máscara en medio de la élite europea y a seguir el consejo que da su alter ego, Ajmátova, en su primer libro de poesía, *Evening*, acerca de cómo una mujer puede convertirse en gran seductora capaz de manipular a su amante. En su primer poema, «Love», reflexiona al respecto: «Now, like a little

⁷⁴ Broemen, M., *War and Revolution in St. Petersburg: Modernist Links in the Poetry of Edith Södergran and Anna Andreevna Akhmatova*, Academic Dissertation, University of Helsinki, Helsinki U P, 2009, p. 33.

⁷⁵ Roberts, J. M., *Historia Universal IV [...]*, ob. cit., p. 58.

⁷⁶ Broemen, M., *War and Revolution in St. Petersburg [...]*, ob. cit., p. 56.

snake, it curls into a ball/ Bewitching your heart/ . . . But surely and stealthily it will lead you away/ From joy and from tranquility»⁷⁷; tal y como le ocurre a Bigas cuando se tiene que separar de Olga. En *Evening* describe también la manera en que los bailes, los vestidos, los encuentros y las frases con doble sentido pueden ser usados al servicio de la mujer: lo que hace Olga con Ángel. Ambas mujeres habían cambiado profundamente a raíz de los convulsos tiempos de comienzos del siglo xx y las dos compartieron el honor de ser «las únicas mujeres en la mesa de los poetas» de la revolución rusa⁷⁸. Olga y su alter ego, Ajmátova, sí que encajan en la definición de héroe de Goldberg, pero Bigas, «inclinado hacia los soñadores de quimeras»⁷⁹, no es capaz de ver la realidad. De nada sirve que ella le diga «Yo no soy esa mujer [...] No hay en el mundo un ser así, un ser así no ha existido jamás»⁸⁰, pues para él, «el mundo se sostenía a través de su majestuosa belleza»⁸¹, y ni siquiera llega a extrañarse de que Olga esté siempre desapareciendo o interesándose por «cosas a las que los demás ya no dan importancia»⁸². En su mente, esto simplemente la enviste de «misterio, una infinidad de misterios»⁸³ aumentando el halo de romanticismo.

Olga comparte con Ángel tres cosas: el haber llevado una máscara en los salones y cancillerías europeos, el ser alter ego de, al menos, una figura literaria y el que todo lo que se cree saber de ellos sea una ficción proyectada por unos y otros en función de sus expectativas. La única que la conoce es su hija, Tatiana, quien la descubre ante el historiador Urtiaga:

Usted solo ha conocido una ficción de Olga. [...] -Mi madre -añadió- era una mujer hecha de máscaras. Si, una máscara superpuesta a otra y así hasta ocultar a una mujer imposible de reconocer. Ella [...] aceptó colaborar con los lobos que habían arrasado su hogar y aniquilado su familia⁸⁴.

Olga había proyectado su propia imagen para poder vivir al límite y así convertirse en una heroína para la causa bolchevique, lo que le cuesta la vida. Ángel, en cambio, atraído por la gloria de antaño, nunca vivió realmente, aunque también le cuesta la vida.

Ocupado en haber estado pasando por la vida a lo Galdós, a lo Stendhal o a lo

⁷⁷ Broemen, M., *War and Revolution in St. Petersburg* [...], *ob. cit.*, p. 35.

⁷⁸ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 412.

⁷⁹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 140.

⁸⁰ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 438.

⁸¹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 437.

⁸² García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 436.

⁸³ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 236.

⁸⁴ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, *ob. cit.*, p. 428.

Maupassant, habiendo escrito dos novelas de joven, y haciendo alarde de sus hazañas como Mercurio con los dioses, a Bigas también se le puede aplicar la cita con la que encabezaba la segunda página impresa de su novela *El sitio*: «Las palabras de Mercurio son duras después de los cantos de Apolo»⁸⁵. La imagen literaria que durante años había estado proyectando de sí ya lo no le vale de refugio frente a la realidad. A su vuelta a España, las noticias sobre él «son confusas y contradictorias [...] en una bruma de rumores y habladurías»⁸⁶. Aquejado tal vez de la culpa por creer que su valentía de folletín había sido la causa de la muerte de su amada, Bigas sufre el síndrome que Harold Hulbert denomina «moth-eaten personality»⁸⁷. Un trastorno típico de personas que han vivido una guerra y que les lleva a perder la capacidad del juicio o a perder incluso cualquier rastro de honestidad. Quienes lo sufren pueden optar por delinquir, llegar a perder las ganas de vivir, y parecer viejos prematuros, todo lo cual encaja con lo que dicen de Bigas sus conocidos tras su regreso a España.

Para la viuda del que fuera presidente de la República, Manuel Azaña, Bigas «fue siempre un enigma. Tenía una mirada... como si estuviera diciendo adiós al mundo, a todo, sí, tenía ojos de despedida. -Una mirada de príncipe muerto»⁸⁸. El propio Indalecio Prieto afirma a su vez que «él era un idealista, un romántico» incapaz de afrontar la realidad que le tocó vivir y que por eso acaba sumido en la depresión⁸⁹. María Daza, quien fuera su prometida, encontró que «la antigua expresión de sus ojos, aquel fulgor que resultaba casi insoportable, había desaparecido; el ideal juvenil de vivir en países lejanos se había extinguido»⁹⁰. Incluso antes de la muerte de Olga, Kurt Erich Suckert (Curzio Malaparte) ya señala la excesiva dependencia de sus idealizaciones y del recuerdo de Olga que sufría Bigas, el cual «era como un peso de plomo que lo inclinaba hacia el pasado. Pero hacia un pasado que jamás habían tenido juntos»⁹¹. En realidad, toda su vida había sido un peso que le inclinaba hacia la época de su tío abuelo Gustavo. Una vez muerta Olga, Ángel Bigas, una «moth-eaten personality», se ve supuestamente involucrado en un turbio asunto real de contrabando de armas, *El Turquesa*, en el que también se hallaban supuestamente relacionados Indalecio Prieto y el presidente de la República, Manuel Azaña. Asunto que, como todo lo demás en la novela, corresponde al lector recomponer para sacar su propia conclusión pues ni

⁸⁵ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 26.

⁸⁶ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 30.

⁸⁷ Hulbert, H. S., «“Moth Eaten Personalities” from War-Worn “Moth Eaten” Brains», *Journal of Criminal Law and Criminology*, 1931, pp. 75-77.

⁸⁸ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 319.

⁸⁹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 344.

⁹⁰ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., pp. 296-297.

⁹¹ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 305.

la prensa, que queda desacreditada por sus contradicciones respecto a la guerra civil española en las páginas 170-74, ni los diarios de Azaña, incompletos, ni tampoco las entrevistas ofrecen una visión coherente; haciendo buena una vez más la aseveración de Borges de que nunca podemos acceder a la totalidad de la historia.

Sin más ideales literarios decimonónicos que proyectar, o en los que encontrar acomodo, y sin haber podido lograr su sueño de escribir como Joseph Conrad, a su regreso a Bilbao «se atrincheró tras la muralla de su clase y no cejó en construir murallas hasta limitar su vida al noble caserón familiar y su cultivada y febril bibliomanía»⁹². Desde que con diez años recitara unos fragmentos del *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare en los que Marco Antonio, moribundo en los brazos de la reina de Egipto, declama: «No deploras ni te apene el miserable cambio de fortuna / con que termina mi carrera; mejor alivia tu dolor / con el recuerdo de mi antigua suerte, cuando fui / el más grande y noble príncipe del mundo»⁹³, Bigas parece estar dispuesto a ser recordado así a su muerte. Imbuido desde siempre de estos aires de grandeza literaria, no podemos descartar que su último motivo literario sea el alma atormentada y la idea fija del suicidio que inspira una buena cantidad de los últimos cuentos de Maupassant.

Ángel Bigas, como la Europa que describe Spengler en su *The Decline of the West* 1918-22, se queda sin capacidad de regeneración alguna. Su figura la recomponemos gracias a un profuso discurso multivocal que abarca literatos, políticos, empresarios, diplomáticos y periodistas así como por medio de algunas cartas y recortes de periódico. En el proceso encontramos un mundo de tensiones abocado al caos propio de una tragedia clásica. En este sentido, señala Chou, a través de «its diverse cast of characters and the raft of differing ideological beliefs entertained, [...] these dramas revealed to the polis that there is never absolute knowledge or truth in just one voice»⁹⁴. Una definición que encaja con la multitud de voces, ideas y documentos de *Tu rostro con la marea*, en donde tampoco alcanzamos una única verdad acerca de lo acontecido. La novela de Fernando García de Cortázar, como ocurre con las tragedias griegas, «dramatize a wide range of stories, characters and voices that may have been, at different points and in different guises, reverberating around the polis»⁹⁵, y así encontramos personajes de tiempos y lugares diferentes como Carlota y Maximiliano, Benito Mussolini o Manuel Azaña como reflejo de una misma polis: Europa. Un continente que, como afirma el periodista norteamericano Curzio Malaparte en la novela, estaba perdiendo la partida de la historia: «Muchos

⁹² García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 402.

⁹³ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 80.

⁹⁴ Chou, M., *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*, London, Bloomsbury Academic, 2012, p. 7.

⁹⁵ Chou, M., *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*, ob. cit., p. 8.

aún no se han dado cuenta de que, cualquiera que sea el vencedor, esta guerra es el fin de Europa»⁹⁶, pese a que muchos, como Ángel siguieran pensando que la contienda no se llevaría por delante su mundo.

El periodista norteamericano ironiza con que la guerra «parece ser la expresión suprema de la civilización europea» y Ángel Bigas parece ser la máscara que mejor simboliza esa civilización en ruinas⁹⁷. Imbuido de ideales y literaturas del pasado, cegado por los aires de grandeza, representa la incapacidad de aquella Europa para ver la realidad que se le echa encima. Ángel Bigas no es un héroe, aunque finge serlo, y proyecta su imagen de leyenda mientras puede pero, al igual que ocurre con la política de salones, la que aún recordaba a Napoleón III y a Maximiliano y Carlota, la de los Kaftandzoglou y las grandes cancillerías, nunca llega a entender que su tiempo había quedado atrás. *Tu rostro con la marea* puede ser entendida como una tragedia en el sentido nietzscheano de la palabra, aquella que, señala Tracy Strong, «produce *Verwandlung* (trans-formation) and *not* (self-) recognition. [...] Successful tragedy constitutes for Nietzsche the sealing of a change»⁹⁸, como el cambio en el mapa político y social sufrido tras la contienda europea. Como en la tragedia clásica, los actores llevan máscaras pero, en este caso, como ocurre en el mencionado poema de Ajmátova, se trata de una obra sin héroe. Ángel se labra una imagen literaria basada en las glorias del pasado y en constructos literarios pero, llegado el momento, la máscara cae y deja al descubierto que nunca hubo un héroe. Lo que en un principio parte como un proceso de investigación histórica por parte de Urtiaga revela, señala Pihlainen, que el historiador ha tenido que ceder en su empeño de comprender realmente a Bigas y se ha tenido que contentar con seleccionar una serie de elementos literarios para proporcionarnos sencillamente una imagen del pasado⁹⁹. El resultado es que los dos protagonistas principales son, a la vez, constructos literarios y reflejos de dos colectivos enfrentados a modo de tragedia en la Europa de la primera mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

BALLANO, I., *España en Stendhal: imagen sociocultural y literaturización de un mito*, Kasel, Edition Reichenberger, 1997.

BARTHES, R., *The Pleasure of the Text*, New York, Hill and Wang, 1975.

⁹⁶ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 248.

⁹⁷ García de Cortázar, F., *Tu rostro en la marea*, ob. cit., p. 246.

⁹⁸ Strong, Tracy B., «Nietzsche and the Political. Tyranny, Tragedy, Cultural Revolution, and Democracy», *Journal of Nietzsche Studies*, 35-36 (2008), p. 57.

⁹⁹ Pihlainen, K., «The Confines of the Form: Historical Writing and the Desire that It Be what It Is Not», en *Tropes for the Past: Hayden White and the History/literature Debate*, Korhonen Kuisma (ed.), Rodopi, 2006, p. 55.

- BATTEN, S. Z., «The Moral meaning of the War», *The Biblical World*, 52. 3 (1918), pp. 270-279. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3135990> [Consultado 27-01-2017].
- BROEMEN, M., *War and Revolution in St. Petersburg: Modernist Links in the Poetry of Edith Södergran and Anna Andreevna Akhmatova*, Academic Dissertation, Helsinki, Helsinki U P, 2009.
- CARR, R., *Historia de España*, José Luis Gil Aristu (trad.), Barcelona, Quinteto, 2006. (Original: *Spain. A History*, Oxford, Oxford UP, 2000).
- CHOU, M., *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*, London, Bloomsbury Academic, 2012.
- CERTEAU, M. DE, *The Writing of History*, Tom Conley, trans., New York, Columbia UP, 1988.
- ECO, U., *Baudolino*, Lumen, 2011.
- FISHWICK, M., *The Hero in Transition*, Browne, Ray B. & Fishwick (eds.), Bowling Greene, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1983, pp. 5-13.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F., *Tu rostro con la marea*, Madrid, Planeta, 2013.
- GOLDBERG, C., «The Role of Passion in the Transformation of Anti-Heroes», *Journal of Evolutionary Psychology*, 9 (1989), pp. 2-16.
- HERZBERGER, D. K., *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham and London, Duke UP, 1995.
- HOLSTEIN, S. C., «The Power of Zero: Anti-Heroes on the Outside», *The Image of the Hero: Selected Papers of the Society for Interdisciplinary Study of Social Imagery*, 2004, pp. 378-380.
- HULBERT, H. S., «“Moth Eaten Personalities” from War-Worn “Moth Eaten” Brains», *Journal of Criminal Law and Criminology*, 1931 pp. 75-77.
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- JONES, M. (ed.), *Fake? The Art of Deception*, London, British Museum Publications, 1990.
- OVIEDO, A., «Entrevista a Fernando García de Cortázar», *Revista Deusto*, 30, 120 (2013), pp. 34-35.
- PAWLOWSKY, C. Y WAYNE W. MELANSON, «Heroes, Anti-Heroes and Fools: A look at Television Commercials Directed toward Men», en *The Image of the Hero: Selected Papers of the Society for Interdisciplinary Study of Social Imagery*, 2004, pp. 289-295.
- PIHLAINEN, K., «The Confines of the Form: Historical Writing and the Desire that It Be what It Is Not», en *Tropes for the Past: Hayden White and the History/literature Debate*, Korhonen, Kuisma, ed, Rodopi, 2006, pp. 55-67.
- PRADA, J. M. de, *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar, 1997.

- RAMÓN GARCÍA, E., «*Las máscaras del Héroe. Radiografía de un antihéroe*», *Symposium*, 62. 4 (2009), pp. 275-286.
- _____, «El espíritu liberal y el ocaso de la equiparación de la mujer en *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada», *Siglo XXI*, 5 (2007), pp. 233-247.
- ROBERTS, J. M., *Historia Universal IV. De la Primera Guerra Mundial a la actualidad*, Madrid, RBA, 2009.
- SPENGLER, O., *The Decline of the West 1918-22*, Arthur Helps y Helmut Werner (eds.), New York, Oxford UP, 1991.
- STRONG, T. B., «Nietzsche and the Political. Tyranny, Tragedy, Cultural Revolution, and Democracy», *Journal of Nietzsche Studies*, 35-36 (2008), pp. 48-66.
- WHITE, H., «Historical Discourse and Literary Writing», en *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate*, Korhonen Kuisma (ed.), Rodopi, 2006
- _____, *Metahistory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- ZAVALA, I. (coord.), *Romanticismo y Realismo. Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. V, Barcelona, Editorial Crítica, 1982.