Siglo diecinueve, 2024, vol. 30

págs. 333-357, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

IDEOLOGÍA, VIOLENCIA Y REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA EN "LA MUERTE DE CAPETO (MEMORIAS DE UN PATRIOTA)", DE VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

IDEOLOGY, VIOLENCE, AND ARTISTIC REPRESENTATION IN "LA MUERTE DE CAPETO (MEMORIAS DE UN PATRIOTA)", BY VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

Alfons Gregori
Adam Mickiewicz University, Poznan
ORCID: 0000-0003-0121-2876

Resumen: En el presente artículo se examina la relación entre ideología, violencia y representación artística en un relato fantástico de la etapa inicial del escritor y político valenciano Vicente Blasco Ibáñez, titulado "La muerte de Capeto" (1887), que fue incluido más adelante en la colección *El adiós de Schubert*. Partiendo de la tesis que lo ideológico ejerce en el texto ficcional una función estructural, es decir, colabora en el anclaje de lo real (que forma parte necesariamente del fondo de toda obra fantástica), el objetivo del presente trabajo es analizar la configuración política de tipo simbólico o alegórico del cuento en relación con las corrientes ideológicas que dieron pie a la Revolución Francesa y con los planteamientos autoriales de Blasco Ibáñez, así como con el hecho mismo de la creación artística y la representación pictórica de la violencia. El relato de Blasco Ibáñez va más allá de lo fantástico romántico, constituyendo una sugestiva reflexión crítica acerca de los efectos performativos del discurso político. Así, la presencia de lo irreal confiere una dimensión transgresiva a dicha reflexión, permitiendo interesantes lecturas desde la conjunción de lo ideológico y la teoría de lo fantástico.

Palabras clave: narrativa fantástica, cuentística española decimonónica, Vicente Blasco Ibáñez, republicanismo, Revolución Francesa, el Terror, posesión

Abstract: This article examines the relationship between ideology, violence and artistic representation in the fantastic short story "La Muerte de Capeto (Memorias de un patriota)" (The Death of Capet (A Patriot's memoirs) (1887), written by the Valencian author and politician Vicente Blasco Ibáñez and included later in his collection *El adiós de Schubert* (Schubert's farewell). Starting from the thesis that the ideological

exercises a structural function in the fictional text, helping anchor the real in it –being the necessary background of any fantastic story–, the objective of the present work is to analyze the political configuration of symbolic or allegorical nature in the story in relation to the ideological currents that gave rise to the French Revolution and to Blasco Ibáñez's ideas, as well as to the very fact of artistic creation and the pictorial representation of violence. The examined short story goes beyond the frames of the romantic fantastic, constituting a suggestive critical reflection on the performative effects of political discourse. Thus, the presence of the unreal confers a transgressive dimension to this reflection, allowing interesting readings when merging ideological approaches and the theory of the literary fantastic.

Keywords: fantastic fiction, Nineteenth-century Spanish short stories, Vicente Blasco Ibáñez, republicanism, French Revolution, Reign of Terror, possession

PRESENTACIÓN

Como señalaba Rubio Cremades en un artículo sobre la narrativa breve de estilo romántico de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), sus primeros escarceos literarios constituyen hoy en día "una auténtica rareza bibliográfica" (2013: 57). Debemos al investigador Juan Molina Porras la recuperación para el gran público del cuento que aquí nos va a ocupar, "La muerte de Capeto (Memorias de un patriota)", al incluirlo en una antología de relatos no miméticos en la España del Realismo publicada por Cátedra en 2006. El escritor valenciano publicaba en 1888 este relato fantástico dentro del volumen *El adiós de Schubert*, que contenía dos novelas cortas (la homónima del título y "Mademoiselle Norma") y tres cuentos, siendo "La muerte de Capeto" el que cerraba el conjunto. Ahora bien, hay que puntualizar que este relato había aparecido por primera vez en 1887 en el número de marzo-abril de *La Ilustración Ibérica*, igual que algunos otros textos pertenecientes a *El adiós de Schubert*. Este volumen y el grueso de la colección *Fantasías, leyendas y tradiciones*, editada igualmente en 1887, constituyen la narrativa de juventud del autor, que contaron con la aceptación de un público local consumidor de literatura de orientación romántica y costumbrista: "[…] Blasco Ibáñez es acogido como redactor y folletonista en *El Correo de Turia*, periódico editado por Ramiro Ripollés, en el que publica desde 1887 a 1889 los primeros folletines –*Fantasías (leyendas y tradiciones)*, *El conde Garci-Fernández* […], *El adiós de Schubert*, […], ¡Por la patria!...– que aparecen inmediatamente en volumen por la buena acogida del público y la crítica" (Espinós Quero, 1998: 12).[1] Se trata de un periodo en que Blasco Ibáñez canalizaba su energía juvenil hacia la escritura (literaria o no) y la acción política.[2] Como evoca una de

1 Antoni Espinós Quero indaga en las posibles causas de este éxito: "La crítica generosa de la reconocida autoridad literaria de [Teodor] Llorente (*Almanaque de las Provincias*, 1888; p. 67-68) tuvo que contribuir a ello. Blasco supo agradecer en 1896 este gesto con la dedicación de sus *Cuentos valencianos*" (1998: 12).

2 "... estava en ple remolí. Escrivia i obrava. Deixava els llibres i la ploma per acudir a un miting

sus biógrafas, Concepción Iglesias, acerca de esos años en que culmina la década de los 80, él "va adquiriendo popularidad entre las clases trabajadoras y en los barrios obreros debido a sus arengas exaltadas, pero poco a poco va ocupando también un lugar entre la intelectualidad valenciana" (1985: 32).

Esa narrativa de juventud divergía estilísticamente de aquella que más adelante le consolidaría como uno de los creadores realistas más destacados de la literatura española peninsular, en su caso en aras del pretendido naturalismo que se había desarrollado en Francia de la mano principalmente de Émile Zola. De hecho, en un fragmento de carta de 1927 a Isidro López Lapuya, residente entonces en París, Blasco Ibáñez escribía lo siguiente:

> [A los veinte pocos años] huí a París, donde me quedé unos dieciocho meses, viviendo en el barrio Latino, estudiando a Balzac y a Zola, y a los escritores naturalistas, yendo a ver a Ruiz Zorrilla, que vivía desterrado en una casa de la avenida de la Grand' Armée, rodeado de una corte de correligionarios, entre ellos el famoso Ferrer, y visitado a menudo por radicales franceses, a quienes conocí, entre otros, a Naquet, Vacquerie, Lockroy y al mismo Clemenceau. Al mismo tiempo, y para ganarme la vida, componía obras por entregas. Así es como escribí una *Historia de la revolución española* en el siglo XIX, la que, publicada en Barcelona en tres gruesos tomos, enriqueció al editor. (Nota biobibliográfica, 1978: 10)

En los textos que preceden o siguen a este fragmento, que forma parte de un relato de carácter más bien confesional, el autor no menciona para nada los dos primeros libros de cuentos que publicó: Blasco Ibáñez quería pasar a la Historia como un escritor realista, sin mácula alguna de unos inicios románticos o de conexiones góticas, producto probablemente de una inmadurez creativa que él creyó haber superado años más tarde.[3] Si bien la editorial Cosmópolis publicó una versión reeditada de *El adiós de Schubert* en 1926, obteniendo por ello un gran éxito de vendas por capítulos con periodicidad diversa (Espinós Quero, 1998: 21), para encontrar una reedición de "La muerte de Capeto" debemos esperar hasta 1928 con la publicación de un volumen titulado *Un idilio nihilista*, en la colección La Biblioteca Moderna de la Editorial Mireya, de Madrid, siendo reeditado posteriormente sin año por la misma editorial en su colección La

o capitanejar una manifestació o acudir amb els seus al rosari de l'aurora, que eixia tots els diumenges en les primeres hores de l'amanèixer, amb gran ostentació de fidels i de música, pels carrers de la ciutat, per a desfer el seu ordre i posar en dispersió als que anaven amb el ciri o el farol en la mà i l'escapulari en el pit, darrere els penons" (Just, 1929: 108).

3 Tras comentar escuetamente que su novela de juventud *La araña negra* era "muy mala", Blasco Ibáñez afirma: "Volví a España cuando dieron una amnistía a los presos políticos. [...] De entonces data también mi verdadera actividad literaria, con la fundación de *El Pueblo*. Aquellos años –digo, a partir de 1891– están llenos de aventuras a veces peligrosas: conspiraciones y viajes de propaganda, mítines y procesos". Es decir, que su "verdadera" actividad como escritor surge y solo se puede comprender en el contexto de su compromiso político y periodístico en tierras españolas, tras una etapa de formación importante en tierras francesas. De hecho, la primera obra literaria de la que parece sentirse orgulloso en este texto son los *Cuentos valencianos* que publicó justamente en *El Pueblo* (Nota biobibliográfica, 1978: 10).

Mejor Novela.

Sea como sea, Blasco Ibáñez forma parte de la ilustre nómina de autores y autoras fundamentalmente realistas que realizan incursiones más o menos esporádicas en el terreno de lo no mimético, en ocasiones harto notables, como en el caso de Emilia Pardo Bazán o Pío Baroja.[4] Siendo "La muerte de Capeto" uno de los ejemplos de ello, lo ideológico ejerce en el relato una función estructural, correspondiéndose con el anclaje en lo real que forma parte necesariamente del fondo de toda obra fantástica, idea que argumenté en mi trabajo *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana* (2015).[5] Más allá de esta observación, el objetivo del presente trabajo es analizar la configuración política de tipo alegórico o simbólico del cuento en relación con las corrientes ideológicas que dieron pie a la Revolución Francesa y con los planteamientos autoriales de Blasco Ibáñez, así como con el hecho mismo de la creación artística y la representación pictórica de la violencia. En este sentido, no hay que olvidar el compromiso republicano que marcó la actividad política del escritor, ni que el relato iba dedicado al pintor Vicente Nicolau Cotanda.

BLASCO IBÁÑEZ: UNA ORIENTACIÓN POLÍTICA DECIDIDAMENTE PROGRESISTA Y REPUBLICANA

Cuando publicó *El adiós de Schubert* Blasco Ibáñez trabajaba de pasante en el despacho de un abogado republicano amigo de la familia, Vicente Dualde, y ese mismo año 1888 terminaba sus estudios de Derecho, a los cuales había accedido por deseo de sus padres. Era un joven progresista del cual ese mismo año tenemos documentados ya textos en que defiende convicciones que serán el leitmotiv político de su republicanismo, que llegará a liderar en Valencia en años posteriores: en primer lugar, y como cabeza de lanza, su anticlericalismo, pero también la fe en el progreso y la ciencia y el compromiso con la escuela laica (Lázaro Lorente, 1990: 221). No obstante, cuando, todavía con quince años, nuestro autor publica su primera narración breve tenía como mentor literario a Constantí Llombart, referente del valencianismo de izquierdas, a la vez que,

4 Como apuntaba Molina Porras "[…] en el contexto de las letras occidentales, algunos de los mejores relatos fantásticos fueron escritos por autores relacionados con el movimiento realista. Balzac, Dickens, Maupassant, G[ó]gol o Alarcón confirman que el interés por lo fantástico y lo sobrenatural no es exclusivo de Poe, Hoffmann, Espronceda o Bécquer" (2006: 21).

5 Tanto en el mencionado libro como en el presente artículo entiendo lo fantástico como una modalidad narrativa no mimética que David Roas define de forma más que pertinente en el siguiente fragmento: "lo fantástico se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible. Y la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, en función de la concepción de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores: lo imposible es aquello que […] no puede ser, aquello que es inconcebible (inexplicable) según dicha concepción. Ello determina también […] una de las condiciones esenciales de funcionamiento de las obras fantásticas: la necesaria ambientación de los hechos narrados en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real extratextual" (2011: 45).

en esos primeros años 80, estuvo adscrito a las juventudes federalistas de Valencia (León Roca, 1970: 17). Por aquel entonces, Blasco basculaba entre esa opción política y el republicanismo de Pi Margall, pero el hecho de que Llorente se apropiara de *Lo Rat-Penat* pudo influir en que acabara considerando el valencianismo como una ideología política ligada al conservadurismo, algo que contribuyó a la postura rotundamente anticlerical del joven rebelde (León Roca, 1970: 18). Poco después, él y Remigi Herrero fundaron el semanario *La Bandera Federal* (1889-1894), publicación que combatía a la monarquía, al carlismo y a los reaccionarios (León Roca, 1970: 19-20). A todo ello vale la pena añadir un elemento que va a resultar importante en el análisis ideológico, aunque no sea algo que se destaque en la biografía del personaje: Blasco Ibáñez perteneció a la Francmasonería.[6] En efecto, el joven valenciano había ingresado en ella justo un mes antes de que se publicara por vez primera el cuento "La muerte de Capeto", adoptando en esta iniciación secreta el nombre simbólico de "Hermano Danton", un revolucionario que aparece referido ficcionalmente en el relato. De hecho, el lema que adoptó en su carrera como político –y de forma pública– fue el del mismo Danton: "Audacia y siempre audacia" (León Roca, 1970: 22).[7] No es de extrañar su entrada a la confraternidad francmasónica teniendo en cuenta que los objetivos generales de esta eran particularmente similares a los que había emprendido como republicano, es decir, la consecución de una educación laica, un sistema político democrático y un paradigma epistemológico más bien racionalista: "La identificación entre masonería, republicanismo, liberalismo y librepensamiento a lo largo de toda la centuria encuentra perfecto acomodo en las encendidas campañas políticas finiseculares en que participó V. Blasco Ibáñez en su tierra natal" (Fernández, 1999: 146). Y también que el abogado que le introdujo a la abogacía, Vicente Dualde, era compañero en la misma logia Acacia a la que se había adscrito el escritor en 1888 (Fernández, 1999: 146-147).

En su discurso de ingreso a su primera logia masónica, Unión, que se produjo el 6 de febrero de 1887,[8] el escritor valenciano dejaba claro, por alguna de las comparaciones empleadas, no solo que era un afamado anticlerical a causa del discurso reaccionario de la Iglesia en tantos y tantos temas, discurso difundido en sus templos y en sus escuelas, sino también contra lo sobrenatural como fenómeno engañoso.[9] Ahora bien, a la vez que su republicanismo era férreo, en su

6 Ricardo Serna denunciaba que desde las mismas filas masonas no se reivindicó lo suficiente el hecho de contar con un miembro de semejante mérito, uno de los escritores iniciados más célebres y de mayor impronta en el sistema literario español, que además "tuvo siempre en la cabeza los principios esenciales que guían, o deben guiar, a cualquier masón del mundo" (2012).

7 Fernández observa en la novela de Blasco Ibáñez *¡Viva la República!* la voluntad por parte del escritor de evidenciar un "paralelismo personal" entre él y Danton, al retratarlo ficcionalmente "grande de cuerpo, «vehemente en sus expansiones» y galanteador por naturaleza, […] «el hombre popular por excelencia, la viviente personificación del pueblo» y «el toro de la elocuencia»" (1999: 147-148).

8 Blasco Ibáñez fue investido con el grado 1.º por el Serenísimo Gran Oriente Nacional de España (Fernández, 1999: 144).

9 En referencia a la difícil tarea proselitista de los masones, asevera lo siguiente: "[los] hijos de

reivindicación del mismo como articulista no adoptó un programa demasiado constructivo, sino que este se fue construyendo de forma variable en los programas de los partidos políticos en que militó: "Com a periodista, Blasco Ibáñez és, primer que res, un «anti». Antimonàrquic, anticlerical, anticolonialista, antiparlamentari. Les grans definicions del seu republicanisme no arriben mai" (León Roca, 1970: 12).

Tras una manifestación contra la subida de Antonio Cánovas del Castillo al poder, Blasco Ibáñez, temiendo por su seguridad personal, determinó huir a París, como hemos leído que señalaba él mismo en una misiva. Allí se dedicó a escribir crónicas periodísticas al tiempo que conoció de primera mano el país que ya había retratado en diversas obras de juventud. En 1891, año en que a raíz de una amnistía regresó a la Península, fue nombrado presidente del Consejo del Partido Federal. En esta década de los años 90 empezó a consolidarse una paradoja en el seno de su proyecto político, paradoja o ambigüedad que acompañará al autor valenciano durante bastantes años y que resultará clave a la hora de analizar el relato seleccionado. La investigadora Pura Fernández expuso del siguiente modo esta discrepancia interna en el discurso del político y escritor: "Heredero de los ideales defendidos en la Revolución Francesa y en las revoluciones de 1848 se ha señalado la íntima contradicción del ideario socio-político de Blasco Ibáñez, basculante entre las llamadas a la acción revolucionaria directa y virulenta y la creencia en la efectividad de un progreso evolucionista emparentado con el posibilismo republicano de Castelar" (1999: 147). La misma Fernández sugirió –creo que acertadamente– la injerencia autorial en la declaración de uno de los personajes que aparece en una de las novelas del valenciano publicadas a mediados de la década de los 90, *Los fanáticos*. Ahí, la proyección autorial parecería adoptar esa segunda opción más bien posibilista:[10] "la situación presente es injusta, abominable, y tiene que desaparecer; convenimos en ello, y ciego será quien no lo vea. Pero ha de desaparecer transformándose, no por aniquilamiento. La destrucción es un accidente, pero no puede ser un sistema" (Fernández, 1999: 147). Se trata de un dilema que acompañará a la izquierda del Estado español durante décadas, como en otros lugares de la Europa coetánea, debatiéndose entre la ruptura revolucionaria y el pacto reformista; en el caso peninsular, se manifestará a la práctica de dos modos distintos cuando mueran los dictadores que durante diversas décadas del siglo xx impidieron la democracia y el progreso intelectual en sus respectivos países: en Portugal, el transitorio camino hacia la ruptura, que llegó con la Revolución de los Claveles, relativamente pacífica, mientras que en España, una transición hecha a la medida de una reforma pactada, aunque mancillada con más sangre que otros conflictos abiertamente violentos.

la luz trabajamos completamente solos, […] y el niño, cuyo cerebro pretendemos envolver en los fulgores de la luminosa antorcha de la ciencia, nos contempla lleno de miedo como si fuéramos seres malvados y sobrenaturales" (Lázaro Lorente, 1990: 220).

10 No obstante, como constata Alós, "en su primer soneto –escrito a los diecisiete años– pide al pueblo que se rebele contra todos los monarcas del mundo y les corte la cabeza, empezando, naturalmente, por el de su propio país" (1999: 138).

Parece que Vicente R. Alós encontró una salida a la paradoja ideológica del escritor valenciano, al confirmar que este se había convertido en un revolucionario "[…] a la manera jacobina, aunque mucho más radical en la forma que en el fondo, es decir, Blasco sería un «indulgente» dantoniano más que un «incorruptible» Robespierre" (1999: 137). O sea, que el dilema se dilucidaría en una escisión: un formato revolucionario expresado con grandilocuencia en sus arrebatos ideológicos como orador y escritor, y un fondo de esos discursos en que se decantaría hacia posiciones sensatas y moderadas, hacia una variante valenciana del *seny* catalán.

LITERATURA FANTÁSTICA E IDEOLOGÍA: EL CASO DE "LA MUERTE DE CAPETO"

LO IDEOLÓGICO EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA

Como es bien sabido en el campo de las teorías de la narrativa no mimética, si se tienen en cuenta el contexto referencial y la semiótica de mundo posibles, el mecanismo fundamental de lo fantástico se puede explicar desde un posicionamiento cognitivo como una conjunción situacional de fondo y figura. Por un lado, el fondo se conformaría a partir del sometimiento del mundo ficcional de un texto fantástico a las cláusulas de funcionamiento de lo que consideramos "nuestro mundo", las cuales contribuyen igualmente a establecer una idea más o menos compartida de realidad, aunque este último concepto no sea más que una construcción pragmática que ninguna teoría científica ha podido explicar en su totalidad. Por otro lado, la figura sería el hecho imposible que da carta de identidad a lo fantástico como modalidad narrativa, un episodio inexplicable científica y lógicamente que se acontece (o parece acontecerse) de forma inesperada en algún momento del relato, teniendo que ser presentado con una verosimilitud que lo integre en aquel fondo ya mencionado, aunque dicha tarea choque con las propiedades del mundo ficcional de carácter mimético. De este modo, David Roas ha propuesto caracterizar como "una especie de «hiperrealismo»" la técnica empleada en lo fantástico, ya que, además de reproducir las técnicas narrativas de carácter realista mencionadas, "obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes" (2001: 26), tanteando la relación conflictiva que surge de la posible irrupción en cualquier momento de lo preternatural en la realidad ficcional planteada.

Esta doble verosimilitud de lo fantástico constituye un rasgo que se considera esencial para que los textos de ficción escritos de acuerdo con las pautas de esta modalidad narrativa consigan crear aquello que conforma un elemento definitorio de la misma en las caracterizaciones de tendencia psicologista, fundamentadas a menudo en planteamientos propios de las teorías de la recepción: el efecto fantástico. En pocas palabras, este efecto consiste en una profunda sensación de ominosidad –de "inquietante extrañeza" si tomamos prestada la formulación francesa– que experimenta la persona humana a raíz de la lectura de un relato fantástico. Roas la denomina también con una expresión que ha desarrollado en diversos de sus estudios: el "miedo metafísico" (v. 2011: 94-107). De acuerdo

con Bouvet, se trata de un efecto de lectura (no meramente textual) cuya consecución solo se puede plantear si se dan tres parámetros conjuntamente: el placer por la indeterminación en una obra artística, una progresión rápida a través del texto y determinados procedimientos que varían en función del relato (2007: 68).

En *La dimensión política de lo irreal* (2015) analizaba diecinueve cuentos fantásticos de las literaturas española y catalana para ejemplificar el estudio de las ideologías, en concreto el conservadurismo, el liberalismo, el socialismo, el anarquismo, el feminismo y el nacionalismo. Para aproximarnos al papel de las ideologías en lo fantástico, vayamos por un momento a Althusser, el pensador francés, según el cual la ideología interpela a cada sujeto a ocupar una subjetividad particular: el individuo sufre un proceso de sujeción a un sistema determinado por medio de la reproducción de una ideología hegemónica que se transmite por los aparatos correspondientes, pero paradójicamente es eso lo que lo convierte en sujeto, es decir, un ser con relativa autonomía. Por otro lado, y también en sentido althusseriano, las ideologías forman parte de la realidad como construcción social que él contribuyó a definir mediante el rol ejercido por los Aparatos Ideológicos del Estado (v. Gregori, 2015: 152-159), y por tanto las ideologías formarían parte del campo mimético de "lo real" elaborado en el espacio ficcional. Cabe señalar que, desde la Modernidad, las ideologías estéticas y las ideologías políticas probablemente se hayan asumido de una manera más consciente que en otras épocas de la Historia, y no olvidemos que esa "Modernidad" tiene entre sus puntos de inicio la Revolución Francesa, fenómeno poliédrico a nivel histórico que tendrá una importancia capital en el relato analizado de Blasco Ibáñez.

Esa realidad construida socialmente que Althusser examinó en sus estudios es parcialmente comunicable o representable también a nivel literario, ya sea como discurso orientado socio-políticamente o bien desde un punto de vista "metaideológico", es decir, como reflexión sobre las ideologías en lo literario. Si entendemos, pues, lo ideológico como un componente de realidad en el texto, una forma de sujeción de los personajes al mundo real como convención, entonces lo podemos relacionar directamente con el efecto ideológico de Althusser, que es la constitución del individuo en sujeto. Tendríamos entonces una oposición con el denominado efecto fantástico, que justamente tiende a provocar la duda sobre la propia identidad del sujeto. O, dicho en otras palabras, mientras que las ideologías interpelan a los individuos en sujetos, lo fantástico "desinterpela" al sujeto para mantenerlo en un estado desconcertante en busca de interpelación (v. Gregori, 2015: 200-201). De este modo, lo ideológico en la narrativa fantástica se integra funcionalmente en el fondo mimético del relato, ese fondo que debe presentar para ser considerada propiamente fantástica, contribuyendo por tanto a la verosimilitud de carácter realista que constituye uno de los ejes creativos de esta modalidad literaria.

Para ilustrar este planteamiento teórico, que integra el componente ideológico en la literatura de carácter fantástico, he seleccionado el cuento de Blasco Ibáñez que figura en el título del artículo y que ya ha sido mencionado: "La muerte de Capeto (Memorias de un patriota)", el cual naturalmente no forma

parte de los relatos analizados en *La dimensión política de lo irreal*. El relato es una de las muestras de narrativa breve más interesantes del autor valenciano, aunque como ya se ha explicado, decidió desdeñarla de las colecciones de obras completas que pudo controlar en vida, entre otras cosas por no corresponderse con la madurez del estilo que pensaba haber logrado transitando por otras vías,[11] y trató de que fuera olvidada por ser, en sus palabras, "basura romántica" (Baquero Escudero, 2008: 75).[12] Sin compartir esa visión despreciativa del autor en la generalidad de sus términos, en verdad parece más elocuente la comparación que algunos críticos realizaron de él con Maupassant, también en el caso de un relato como "La muerte de Capeto", siendo este un punto de contacto excepcional en la creación de Blasco Ibáñez con lo reiterado en la obra cuentística del escritor francés.[13]

LOS DOS PERSONAJES PRINCIPALES, PROTAGONISTAS DE LA REVOLUCIÓN

El relato se divide en cuatro partes. Sus protagonistas son Nicolás y Teodoro. Se trata de dos jóvenes artistas, pintores con un escaso reconocimiento que llevan una vida miserable en la bohemia parisina durante los años subsiguientes a la Revolución Francesa.[14] La primera parte se inicia a principios del año 1793, un momento en que ambos habían estado muy involucrados en los episodios históricos que hoy aparecen en los manuales y estudios sobre ese período excepcional: "Como lo mismo mi amigo que yo habíamos tomado parte activa en todos los acontecimientos más notables de la Revolución, gozábamos de fama de patriotas,[15] particularmente en los sitios donde se reunían los hombres más

11 Sin embargo, su estilística posterior no se redujo a los estrictamente realista o naturalista, ya que también practicó lo maravilloso cristiano, presentándolo entre un humor más o menos anticlerical y el costumbrismo (v. Mas y Mateu, 1998: 33), o bien funcionando a modo de hipotexto.

12 Curiosamente, también tildó de basura las etapas consiguientes a la Revolución Francesa, en concreto en el cierre del epílogo de otra obra repudiada, la novela ¡*Viva la República!*: "La República, que tanto costaba a la Francia, siguiendo la tortuosa corriente de su destino, habría de perderse en la basura de un Directorio primero, y después en la de un Imperio, que solo fue una locura gigantesca" (Blasco Ibáñez, 1978: 1.516).

13 "Los rasgos temáticos de Maupassant, como la neurosis (la obsesión, el miedo), su preocupación por lo sobrenatural y fantástico, y la muerte, apenas encuentran expresión en los cuentos de Blasco" (Di Salvo, 1988: 172-173).

14 No es una experiencia, esa, que pudiera resultar ajena a Blasco Ibáñez, puesto que un buen día, mientras todavía estudiaba para abogado, decidió marcharse solo a la capital de España en un vagón de tercera, sin dinero y sin informar de ello a sus padres, siendo la madre quien fue a buscarlo acompañada de la policía: "En Madrid, efectivamente, Blasco lleva una vida bohemia. Va de editor en editor intentando que le publiquen la novela, sin embargo ninguno le toma en serio debido a su edad; tiene dieciséis años. Encuentra alojamiento en una pensión de la calle Segovia, una vieja casa en ruinas del siglo XVIII, muy barata, lo que va en detrimento de la comida, que es mala y escasas" (Iglesias, 1985: 23-24).

15 Este es el sentido que debe atribuirse al adjetivo del subtítulo del cuento, "Memorias de un

exaltados de entonces" (Blasco Ibáñez, 2006: 89). Así, al leer sus acciones y observar que sus figuras políticas más admiradas de la Convención[16] eran Danton, Robespierre y Desmoulins, se les identifica ideológicamente como simpatizantes o incluso militantes del grupo de los jacobinos, es decir, al movimiento que estaba derrocando un sistema político secular en Francia y fundando las bases de una transformación cuyas consecuencias serían evidentes en todo el mundo a medida que pasaron los años y se construyeron sólidas ideologías de gobierno basadas en el popular lema "Liberté, égalité, fraternité".[17] Teodoro y Nicolás, como veremos, son muy diferentes en diversos aspectos, pero están unidos por sus aspiraciones políticas. Estas y sus estatus social los identifican dentro del grupo conocido como los "sans-culottes", término que desdibuja dichas diferencias, especialmente al abrirse el Club de los Jacobinos a las capas bajas de la sociedad parisina en septiembre de 1792:

> Si l'on cherche des caractéristiques spécifiques, les « sans-culottes » sont aussi « introuvables » que « le peuple » de la Révolution. Une orientation idéologique et sociale a recouvert des disparités considérables, le mot ne renvoyant ni à une abstraction ni à une catégorie sociale claire. La notion de « sans-culotte » s'apparente à celle de « Girondins » : plus que des réalités sociales, elles désignent des aspirations politiques, voire identifient des idéals types. Elles désignent des nébuleuses dont les efficacités ne se concrétisent qu'au moment de tensions. (Martin, 2019 : 518)

De esta forma, el cuento cumple a rajatabla los rasgos de construcción de un mundo ficcional adecuado para una trama fantástica, en que los lectores se sienten confiados ante un escenario familiar, sin sospechar que en él penetra lo imposible, lo irreal en formato siniestro.[18]

Teodoro es el que ha recibido el don del talento, mientras que Nicolás lo admira y se reconoce inferior en el arte de pintar: "Jamás he visto en ningún cuadro la riqueza de colorido que poseía su pincel y la energía de sus toques" (Blasco Ibáñez, 2006: 91). Este último personaje, que resulta ser el narrador de la historia

patriota".

16 "Los dos habíamos hecho fuego en la toma de la Bastilla; el 10 de agosto de 1792 fuimos de los primeros que penetramos en las Tullerías acuchillando a los suizos, y al pie de la guillotina vitoreamos a la nación cuando rodó sobre el tablado la cabeza de Luis XVI" (Blasco Ibáñez, 2006: 90).

17 Blasco Ibáñez hizo suyo este lema, declarando lo siguiente: "Como demócrata que soy, aspiro a conseguir la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad" (Iglesias, 1985: 74). Igualmente, el Gran Oriente Español consagraba dicho lema en el credo masónico como su "divina trilogía" (Fernández, 1999: 147).

18 "El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera. Esas técnicas coinciden claramente con las fórmulas utilizadas en todo texto realista para dar verosimilitud a la historia narrada, para afirmar la referencialidad del texto: recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc." (Roas, 2001: 26).

relatada, lleva a cabo una concienzuda caracterización propia y de Teodoro que permite concluir que cada uno de ellos representa una vertiente de dos pilares que contribuyeron notablemente a la fundamentación y el impulso ideológico de la Revolución francesa: Teodoro es el riguroso, austero, idealista e incorruptible, representando pues el lado más virtuoso del jacobinismo político –un Robespierre artista, en definitiva, que asumiría simbólicamente la voluntad regeneracionista y de concienciación ética del modelo político defendido por Blasco Ibáñez.[19] Por su lado, Nicolás es un hedonista, un *bon vivant*, despreocupado y mujeriego, por lo cual ejemplifica el difuso movimiento libertino, que tuvo un peso literario e ideológico muy importante en la Francia de la época.[20] Aunque no aparezca explicitado en el cuento analizado, ambos personajes ilustran esa postura anticlerical sin fisuras que ya profesaba el Blasco Ibáñez de la época, puesto que tanto el jacobinismo más radical como el libertinaje hedonista[21] representaban discursos contrarios a la doctrina católica hasta entonces imperante en Francia y, por ende, a la institución eclesiástica en su conjunto. Por otra parte, Teodoro se asemeja a aquel tipo de figuras que no solo buscan un comportamiento ético impoluto, sino también un grado de pureza que los acaba situando en una posición moral y espiritual más allá del común de los mortales. Nicolás, en cambio, estaría más ubicado entre ese "común de los mortales" (también por sus carencias artísticas) como una persona que se dejaba arrastrar por sus antojos y apetitos más mundanos.[22]

19 Véase por ejemplo su artículo "El federalismo y los consumos", publicado el 18 de junio de 1893 en *La Bandera Federal*, en el cual se enfrentaba a aquellos militantes y simpatizantes de su misma tendencia ideológica que no fueran "trigo limpio": "En nuestro partido no deben existir privilegios y todos los federales merecen la justicia por igual. El que delinque, que caiga; amputemos los miembros podridos antes que contaminen el resto de nuestro organismo político" (León Roca, 1970: 26).

20 La voz narrativa lo expresa del siguiente modo: "Él era tranquilo, virtuoso y pensador; yo alborotado, libertino y escéptico; él adorador y sectario de las doctrinas revolucionarias, y yo amigo solamente de los placeres" (Blasco Ibáñez 2006: 92). Una interpretación posible en la que no entraré en este artículo, debido a unas derivaciones psicoanalíticas que requerirían un trabajo aparte, es la disociación de la propia personalidad autorial en ambos personajes, los cuales recogerían rasgos disímiles de Blasco Ibáñez: por un lado, la pasión por la política y un íntegro compromiso ideológico, y, por el otro, el gusto por la buena vida, la fiesta y las relaciones íntimas con personas de sexo femenino, faceta bien conocida en los tiempos del popular escritor valenciano.

21 Esta corriente está relacionada igualmente con el iluminismo y, globalmente, con toda una nueva visión de la naturaleza y su relación con el ser humano, a nivel epistemológico y filosófico. Como señala Martin en relación con los años previos a la Revolución Francesa: "On rejoint ici les préoccupations religieuses, philosophiques, mais aussi illuministes, voire libertines, qui traversent la période. Les écrits provocateurs de Restif de La Bretonne ou de Sade et les conduites érotiques de nombre d'aristocrates peuplent les marges de ce courant. […] La lecture de la « nature », qui résulte de ce courant, représente un véritable carrefour où se rencontrent toutes les tendances et toutes les attentes, des plus scientifiques et épurées aux plus équivoques et libertines" (2019: 146).

22 Nada que ver, por tanto, con la imagen difamatoria que se lanzó entre mediados de 1794 y 1795 contra estos sectores a través de publicaciones de propaganda, propiciadas por la libertad de prensa tras la etapa del Terror: "[…] les Jacobins sont des monstres et des buveurs de sang, brefs des individus à exclure de la société. Ces accusations copient celles déjà utilisées auparavant contre

En este sentido, el hecho de que Nicolás sea el narrador encaja con la modalidad literaria en que ubicamos el cuento, puesto que dentro de lo fantástico clásico o tradicional (en terminología de Roas [2011]) la instancia textual del narrador suele estar encarnada por un personaje más bien escéptico. El joven revolucionario no comparte el idealismo de su compañero Teodoro, idealismo teñido de una cierta mística del deber, otorgando incluso un cierto valor trascendental a esa gran transformación sociopolítica que estaba experimentando la Francia de finales del siglo XVIII.[23] El nombre mismo de este último personaje resulta significativo, porque, a pesar de la voluntad desacralizadora que caracterizaba los grupos más radicales de la Revolución, él se declara deísta[24] y la etimología de su antropónimo remite a la idea de "don divino", es decir, un aura de predestinación hacia el talento artístico habría acompañado a Teodoro desde su nacimiento, en un plano sobrehumano que quizás podamos identificar con lo preternatural que acaba irrumpiendo en el relato.[25] El hecho de otorgar, por tanto, la voz narrativa a Nicolás se corresponde con el objetivo de lograr entre los lectores una mayor confianza en la credibilidad de lo relatado, una verosimilitud integrada en el ambiente mimético o de estilo realista en que discurre una parte del relato,[26] al tiempo que posteriormente la posición creíble de su voz también contribuye a dar verosimilitud al episodio o fenómeno imposible que se sucede repentinamente en el relato, es decir, esa "doble verosimilitud" que se ha planteado anteriormente.

Paralelamente, el perfil de Nicolás encaja doblemente con el del individuo resentido que fue empleado (casi caricaturizado) por Hippolyte Taine en sus *Origines de la France contemporaine* para explicar las motivaciones ocultas tras

les contre-révolutionnaires considérés comme des monstres étrangers à l'humanité. Robespierre lui-même n'échappe pas à ce genre de calomnie, très éloignées pourtant de ce que l'on sait, même à l'époque, de l'austérité de sa vie" (Martin, 2019: 629).

23 En Teodoro este idealismo se traslada también a lo político, por ejemplo en la proclama que suele dirigir a su amigo Nicolás: "Francia se dispone a difundir las luces de la libertad y por el progreso por todo el mundo. Los tiranos pretenden ahogar la revolución en su cuna, pero no lograrán sus deseos, pues tienen que luchar con nosotros que estamos destinados a realizar la grande obra" (Blasco Ibáñez, 2006: 91).

24 "[…] proclamo que existe algo superior a los hombres que unos llaman Dios y otros Ser Supremo" (Blasco Ibáñez, 2006: 97).

25 No podemos olvidar que unos años antes de la Revolución, en Francia se produjo una importante ola de difusión de los milenarismos de toda especie, solapándose y entrelazándose a nivel público corrientes como el magnetismo o mesmerismo, el espiritismo, la masonería mística y todo tipo de profecías, que dieron lugar a lecturas de los sucesos desde el prisma de lo mágico y lo sobrenatural: "Leurs analyses ésotériques, dans tous les sens du terme, influencent considérablement les appréciations portées sur les événements du temps ….]. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les bouleversements politiques des années suivantes puissent être vus et acceptés comme des signes envoyés par Dieu, la violence révolutionnaire devenant alors le moyen de la rédemption d'une humanité et d'un régime dépravés" (Martin, 2019: 142-143).

26 Cabe tener en cuenta la aportación de Di Salvo, quien asegura que "[el narrador] presenta al ambiente como si fuera un rival «vivo» y «sobrenatural», lo cual crea un máximo efecto de tensión" (1988: 62).

la inaudita movilización de las masas que llevaron a cabo el alzamiento contra el sistema del Antiguo Régimen, motivaciones que Fredric Jameson retoma en su estudio de los ideologemas. Así, en una línea que alimentó el pensamiento conservador antirrevolucionario, el crítico e historiador francés consideraba que el resentimiento y el rencor constituyeron el motor emocional que llevó a esos sucesos históricos en Francia; en primer lugar, y siguiendo a Jameson (2002: 189), lo hace en un sentido exotérico y no estrictamente materialista, a nivel psicológico, como una envidia destructiva, la cual explicaría ese levantamiento popular de una parte numerosa del tercer estado contra un sistema jerárquico que el mismo historiador defiende como esencial en su calidad de virtuosa construcción comunitaria: "Quand le cœur est révolté, tout est pour lui sujet de ressentiment. Le Tiers, à l'exemple de Rousseau, sait aux nobles mauvais gré de tous ce qu'ils font, bien mieux, de tout ce qu'ils sont, de leur luxe, de leur élégance, de leur badinage, de leurs façons fines et brillantes. […] Leur froideur comme leur familiarité, leurs attentions comme leurs inattentions, sont des offenses, et sous ces millions de coups d'épingle, réels ou imaginaires, la poche au fiel s'emplit" (1902: 186-187) ; por otro lado, en un sentido más esotérico, el resentimiento también habría infectado a aquellos que incitaron a la revuelta –a fatales desórdenes "contra natura"– a unas masas básicamente satisfechas con el estado de cosas:

> – Sensations perverties, conceptions délirantes, ce seraient là pour un médecin des symptômes d'aliénation mentale ; et nous ne sommes encore qu'aux premiers mois de 1789 ! – Dans des têtes si excitables et tellement surexcitées, la magie souveraine des mots va créer des fantômes, les uns hideux, l'aristocrate et le tyran, les autres adorables, l'ami du peuple et le patriote incorruptible, figures démesurées et forgées par le rêve, mais qui prendront la place des figures réelles et que l'halluciné va combler de ses hommages ou poursuivre de ses fureurs. (Taine, 1902: 196)

Es muy interesante cómo se relaciona en este fragmento el aspecto performativo del lenguaje con la construcción de una irrealidad que hace errar a un pueblo "sobreexcitado", estableciendo un puente entre la capacidad del discurso de crear unas ilusiones en las mentes que se consideran como existentes, aunque no sean sino alucinaciones. Es decir, en los planteamientos de Taine se observaría, si no estoy equivocado, matices que enlazarían con lo fantástico romántico y lo fantástico psicológico decimonónicos, unas formas narrativas poco sustanciales para quien fue uno de los impulsores a nivel teórico del naturalismo.[27] Veamos la siguiente cita de Jameson que analiza el motivo del resentimiento bajo el prisma del ideologema: "[…] *ressentiment* can also explain the conduct of those who incited an otherwise essentially satisfied popular mass to such «unnatural» disor-

27 Recordemos que Taine definía del siguiente modo esta categoría artística de lo no mimético al compararla con su concepción de la naturaleza: "Le fantastique n'est qu'un caprice et une maladie de la cervelle humaine ; la nature est saine et stable, et nos rêveries discordantes n'ont pas le droit de se comparer à sa beauté" (Taine, 1876: 434).

ders: the ideologeme thus designate Nietzsche's «ascetic priests», the intellectuals par excellence – unsuccessful writers and poets, bad philosophers, bilious journalists, and failures of all kinds – whose private dissatisfactions lead them to their vocations as political and revolutionary militants". Nicolás, obviamente, encarna el pintor fracasado, el "mindundi" que se erigiría como el doble en negativo de Teodoro (el brillante, inspirado y poderoso artista y activista político), una caracterización del revolucionario medio que será aprovechada por las voces poco amigas de los actos revolucionarios. Así, Taine remite en sus ataques a una insuficiencia formativa y a ínfulas de un poder y una grandeza inmerecidos: "–Dans ce grand vide des intelligences, les mots indéfinis de liberté, d'égalité, de souveraineté du peuple, les phrases ardentes de Rousseau et de ces successeurs, tous les nouveaux axiomes flambent comme des charbons allumés, et dégagent une fumée chaude, une vapeur enivrante. La parole gigantesque et vague s'interpose entre l'esprit et les objets ; tous les contours sont brouillés et le vertige commence. Jamais les hommes n'ont perdu à ce point le sens des choses réelles. Jamais ils n'ont été à la fois plus aveugles et plus chimériques" (1902: 194-195).

LA PENETRACIÓN DE LO FANTÁSTICO EN UNA REALIDAD DE CONFLICTO BÉLICO Y SOCIOPOLÍTICO

En el relato de Blasco Ibáñez lo fantástico adquiere el papel de motor de la acción a partir de la segunda parte del relato. Y lo hace de un modo singular, porque, aunque a medida que avanza la trama el tono romántico va ocupando más relevancia en el texto, "La muerte de Capeto" se inicia como hemos visto en un ambiente urbano, muy detallado, lleno de alusiones pragmáticas a la época coetánea, dotándose de un realismo que nos aproxima a una escritura claramente postromántica:[28] "pese a que Blasco traslada su relato a la época de la Revolución Francesa, no hay en él el menor indicio de que ese tiempo sea legendario, y los datos que nos suministra respetan las reglas de la verosimilitud realista. […] el París o el paisaje de los Vosgos que aparecen en *La muerte de Capeto* intentan reflejar el París que vieron los revolucionarios o los montes que pisaron los ejércitos napoleónicos" (Molina Porras, 2006: 27). Lo señala igualmente Baquero Escudero, aludiendo a obras que Blasco Ibáñez repudió en esos años de juventud, como la novela folletinesca *¡Viva la República!*, cuyo escenario también es la Revolución Francesa: "Entusiasta de Francia y sus valores republicanos, la obra supone una exaltación de los mismos y de la revolución que constituyó su origen histórico. Ambientada, pues, en tal época, se trataría de una de esas obras que recrea no un pasado lejano como fue lo más habitual en la época romántica,

28 Es rotunda la valoración de John Dalbor en su tesis de doctorado sobre la narrativa breve de Blasco Ibáñez, de la cual ha pasado ya más de medio siglo: "When we compare Blasco's short stories to those of Unamuno, Valle-Inclán, and Azorín… we feel that he was not at «la altura de sus tiempos». His stories by comparison seem indubitable nineteenth-century – somewhat old-fashioned and lacking in complexity" (1961: 288-289).

sino un período más próximo" (2008: 80).[29] En la narración que aquí se analiza, tras la presentación del contexto histórico, del carácter y relación entre los personajes, así como de la situación que están viviendo, el narrador enuncia una frase lapidaria que da inicio al proceso que conducirá a fenómenos imposibles de explicar de acuerdo con las leyes físicas y lógicas de nuestro mundo: "Todavía está fresco en mi memoria el recuerdo de aquella tarde en que se decidieron nuestros destinos" (Blasco Ibáñez, 2006: 92). Esto se produce en paralelo con un encargo pictórico en que toma un papel destacado lo funesto, luctuoso, aunque sea en un marco explicativo de tipo político: Nicolás debe pintar para un exaltado *sans-culotte* un retrato de Marat con la inscripción "Venid al Amigo del Pueblo, o a la muerte" (Blasco Ibáñez, 2006: 92).

Nicolás atribuye su acción revolucionaria al ascendente que poseía Teodoro sobre él, en el sentido de autoridad moral y posiblemente artística. Es este mismo ascendente, verbalizado con un discurso grandilocuente y patriótico, el que –entre la persuasión y la intimidación– hace que Nicolás de aliste junto a él en el ejército del Rin[30] para defender la Francia revolucionaria del enemigo exterior: "Todo buen ciudadano no cumple su deber si no le ofrece la vida en holocausto [a la patria]. Ella está amenazada por todas partes, y pide a sus hijos que la defiendan. Los que se muestran sordos a sus lamentos no son buenos patriotas. […] Estoy resuelto a cumplir mi propósito, y si no quieres seguirme quédate" (Blasco Ibáñez, 2006: 93-94).

La acción de la segunda parte del relato se centra en la actividad militar de Teodoro y Nicolás en defensa de la Revolución, iniciándose cuando se encuentran ya en la frontera con territorio germánico al mando del general Hoche. La voz narrativa presenta la situación mediante marcados contrastes entre el vitalismo y la desesperación, entre los ánimos para el combate y la triste realidad de la bajeza de una guerra en que buena parte del vigor (casi fanático) lo aportaba Teodoro con sus alentadores discursos, los cuales en ocasiones parecen tomar una deriva irónica por parte del narrador, una burla que planea por sus enunciados: "¡Cuán grande se mostraba Teodoro en ciertos momentos en los que semejante a una vestal removía el sacro fuego!" (Blasco Ibáñez, 2006: 95). Con todo, será este último quien perezca en una de las batallas que se libran en el macizo de los Vosgos, mientras que Nicolás sobrevivirá, aunque cojo de por vida.

La fantasticidad del relato se concreta en dos sucesos insólitos: por un lado, la profecía de una muerte pronta que había comunicado la futura víctima a su amigo un día antes de perecer, presentimiento que se cumple sin que haya una explicación al respecto, reforzando así esa aura de espiritualidad mágica en la figura de Teodoro, quien dictamina lo siguiente: "–[…] yo tengo la seguridad de

29 En la misma línea parece expresarse Ramos González del Rivero al hablar del Blasco Ibáñez que inició un nuevo ciclo de escritura en 1888 y 1889, en el cual a mi entender se incluiría como texto de transición el relato "La muerte de Capeto": "ahora definitivamente ya no quiere ser romántico. En este ciclo desc[ue]lla el segundo puntal de la poética blasquista: la búsqueda del efecto de lo real sobre el lector. Balzac, Galdós o el Pérez Escrich de las novelas de ambientación urbana parecen ser ahora sus referentes" (2013: 76).

30 "Rhin" en el relato.

que en ciertos instantes el corazón nos anuncia lo que ha de suceder" (Blasco Ibáñez, 2006: 96). El otro suceso de imposible explicación racional se relaciona con un proyecto que Teodoro está convencido que no podrá realizar y, por lo tanto, se lo encarga a Nicolás antes de morir: la elaboración de un cuadro sublime que represente la muerte del monarca, de la cual ambos fueron testigos ficcionalmente, como hemos leído más arriba: "El tablado de la guillotina, el palpitante cuerpo de Luis XVI, la compacta y atronadora muchedumbre, la sangrienta cabeza y aquel cielo plomizo y tempestuoso […]" (Blasco Ibáñez, 2006: 97). Nicolás se sabe incapaz de llevar a cabo esta tarea, él que solo se dedica a preparar muestras, pero Teodoro le transmite su confianza a través de una especie de premonición llena de esoterismo: "No sería extraño que alguna fuerza misteriosa te ayudase en tal tarea" (Blasco Ibáñez, 2006: 97). Si bien la preparación previa a la batalla expresada por la voz narrativa se ajusta a las expectativas de los lectores informados, es decir, algunos cañonazos y, sobre todo, una abrumadora diferencia entre la formación, el equipamiento y la disposición de las tropas alemanas y las carencias en todos estos aspectos que sufrían los soldados franceses, la descripción de Teodoro remite de nuevo a la previsión de un suceso preternatural, al tiempo que reflejaría el temor a la muerte que se plasma incluso en figuras "superiores": "Yo tenía a mi lado a Teodoro, que pálido y con ojos febriles contemplaba alternativamente mi rostro y las alturas vecinas, mientras con manos crispadas oprimía su fusil" (Blasco Ibáñez, 2006: 98). Finalmente, tras haber avanzado valientemente hacia las líneas enemigas, desde estas lanzan una potente descarga que acaba con la vida de Teodoro y hace perder el conocimiento al narrador.

La tercera parte nos explica los quehaceres de Nicolás tras haberse quedado cojo. Mientras que persisten sus estrecheces económicas y su mediocridad como pintor, sus actividades de ocio no tienen el menor parecido con el planteamiento hedonista del pasado: "Aquel carácter alegre y ruidoso que me era peculiar había desaparecido, y de continuo me sentía poseído de una cruel y eterna melancolía" (Blasco Ibáñez, 2006: 100). El narrador se encarga de recalcar su incapacidad en el campo de la pintura: "Yo seguía siendo un mal artista. Cada día mi mano era más torpe para el dibujo, y los colores, al ser trasladados al lienzo por mi pincel, ora se hacían *chillones*[31] en los toques luminosos, ora sucios en los oscuros" (Blasco Ibáñez, 2006: 100). Nos relata que, una noche, tras haber recordado las últimas palabras de Teodoro, sintió dentro de sí "algo sobrenatural", creyendo ver "el perfil rígido del rostro" de su amigo: "En aquellos instantes mi escepticismo había desaparecido y estaba poseído de un temor supersticioso. Todo me asustaba […]. ¡Qué noche! Jamás creo tener otra igual en la vida" (Blasco Ibáñez, 2006: 101). A partir de la mañana siguiente se inicia un período en la existencia de Nicolás consagrado plenamente a la creación de una pintura de gran formato, para la cual parece tener una predisposición nunca antes experimentada: "Yo estaba maravillado. Mi mano tenía una seguridad maestra, y trazaba líneas y curvas artísticas sin sufrir vacilaciones de ninguna especie. […]

31 En cursiva en el original.

Mi estado físico era anormal, y verdaderamente sufría en mi interior una enfermedad desconocida" (Blasco Ibáñez, 2006: 102). La percepción de que algo insólito estaba sucediendo en su vida también tiene lugar por la noche, cuando cree percibir "algo sobrenatural", como un ligero roce sobre su rostro, y sueña unos "extraordinarios sucesos" en "un mundo fantástico" (Blasco Ibáñez, 2006: 102).

ALEGORÍA, TERROR Y POLÍTICA

Cuando Nicolás termina de pintar el cuadro tiene la sensación de despertar de un extraño sueño, recuperando ese carácter taciturno que le caracterizaba desde el trágico episodio en los Vosgos. El resultado de esa labor desenfrenada, al tiempo que perfeccionista, es un cuadro muy superior a sus posibilidades como artista que le hace reaccionar inicialmente con entusiasmo: "Allí, frente a mi mirada, estaba representado fielmente y con una naturalidad pasmosa el momento de la muerte de Luis XVI" (Blasco Ibáñez, 2006: 103). El efecto de realidad es tal que revive el acto de ejecución con todas las sensaciones del ambiente de ese día que quedó grabado en la historia de Francia, unas sensaciones de carácter siniestro al poner de relieve los aspectos más repulsivos de la ejecución: "[…] se distinguía la cuchilla tinta en sangre, el cuerpo inerte de Capeto y la figura fornida y repugnante del verdugo enseñando la cabeza de aquél a la muchedumbre. […] Distinguí las gotas de sangre que titilaban a la punta de la cabellera del guillotinado, y parecía que sus ojos vidriosos me miraban fijamente" (Blasco Ibáñez, 2006: 103). La sensación, claro está, es de pavor: "veía en mi obra algo sobrenatural que me causaba espanto" (Blasco Ibáñez, 2006: 103). Se da cuenta, además, de que los rostros de todos los espectadores de la ejecución se corresponden con el de Teodoro. Nicolás acaba desmayándose al sentir una vívida impresión de que los personajes del cuadro van a salir del plano bidimensional y de que dos ojos le miran fijamente desde algún lugar incierto de la habitación donde se hallaba. Recordemos que, desde el inicio del relato, Teodoro presentaba un aspecto físico que le predisponía a encarnar la figura fantástica en un relato como el que aquí se analiza, siendo "[…] delgado, pálido, de frente dilatada y mirada rígida y penetrante" (Blasco Ibáñez, 2006: 92). En definitiva, se puede concluir que Nicolás ha sufrido una posesión por parte del espíritu de ese Teodoro de cualidades fantasmagóricas, posesión que le permite (o le obliga a) pintar su obra maestra. En la cuarta y última parte del relato, afirma sin reparos que considera a su difunto amigo como "su legítimo autor" (Blasco Ibáñez, 2006: 104). Y, ya a manera de epílogo, el narrador confiesa que nunca más pudo pintar un cuadro y que el mundo del arte no creía que él fuera el autor de esa gran obra. La vendió y finalmente fue destruida por unos realistas enfurecidos por lo que representaba. Finalmente, se recurre al motivo de la locura para justificar la incomprensión social hacia las creencias de Nicolás en lo preternatural: "Todo lo cual me vale el que muchísimos me tengan por loco" (Blasco Ibáñez, 2006: 104).

Observamos, por tanto, las consecuencias dramáticas del Terror como episodio de violencia desmedida, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, puesto

que durante el mismo se rompieron unas jerarquías que habían mantenido un orden disciplinario durante siglos. Parece que en el cuento se nos traslada la idea según la cual el Terror dejó aterrorizadas a muchas personas del campo político de las izquierdas y el progresismo en general, fueran o no conscientes de ello. No hay que olvidar, como afirma Martin, que el miedo estuvo en el corazón de las decisiones de los revolucionarios franceses a partir de 1789 (2019: 559). Este miedo intrínseco en una situación tan inestable condujo a actuaciones barbáricas que no mucho después de llevarse a cabo ya se consideraron fuera de lugar, inhumanas, ante unas voluntades políticas que debían guiarse por la reivindicación de libertad, igualdad y fraternidad.

En el epílogo de *¡Viva la República!*, el narrador anónimo lanza afirmaciones que tienen el tono y la orientación de la voz autorial, porque encajan con su apoyo incondicional a la República como motor de progreso social y porque demuestran las más de las veces su aprecio por Danton, el revolucionario del cual tomó el nombre en su ingreso en la Francmasonería. Veamos una frase muy indicativa: "Danton y Desmoulins estaban avergonzados de aquel terror que dominaba Francia y que tenía por alma a Robespierre" (Blasco Ibáñez, 2011). Cabe advertir el intento de justificar ciertas acciones pasadas de estos dos personajes históricos que inicia la cita, frente a la carencia de humanidad entre los seguidores del jacobinismo exaltado:

> Ellos dos habíanse mostrado partidarios de los procedimientos de exterminio y hasta los habían puesto en práctica, pero era cuando arrojado el rey de las Tullerías, próximo a fundarse la República y ocupadas por los enemigos las fronteras de Francia, urgía aterrar a los traidores y limpiar el suelo de la patria de ocultos peligros. Pero ahora que los ejércitos de la República estaban victoriosos y ocupaban el terreno de los enemigos, no teniendo el gobierno otro peligro que la ya derrotada insurrección de la Vendée, consideraban Danton y los suyos que era un salvajismo sin objeto el que continuase el Terror dando todos los días espectáculos sangrientos en París y en las principales ciudades. (Blasco Ibáñez, 2011)

Culmina esta crítica al Terror[32] la heroización de Danton y de Desmoulins, en comparación con la imagen plenamente envilecida de Robespierre y sus acólitos: "Atacar al Terror cuando este resultaba más imponente, era un rasgo de heroísmo y al mismo tiempo una audacia asombrosa, que forzosamente había de enfurecer a Robespierre y al tropel de fanáticos que le adoraba" (Blasco Ibáñez, 2011).

La recepción de este Terror ficcional se puede realizar mayormente de dos modos distintos, aunque complementarios: como expresión de lo fantástico y

32 No se trata del único período de terror político –es decir, de violencia ejercida arbitrariamente contra determinados grupos sociales– que aparece en la obra de Blasco Ibáñez: Como sintetizan Mas y Mateu, en la novela corta *El viejo del Paseo de los Ingleses*, incluida en la colección *Novelas de la Costa Azul*, "[…] el novelista describe el régimen de terror instaurado por Lenin [...]. La denuncia de los crímenes bolcheviques es más fuerte si tenemos en cuenta que se asientan sobre una fuerte injusticia y una notoria desigualdad preexistente" (1998: 30).

como lectura alegórica. Ambos se relacionan a través del motivo de la pintura y del discurso artístico.[33] En cuanto a la vehiculación del Terror mediante los elementos no miméticos del relato, y en concreto de lo fantástico, la multiplicación de las caras de Teodoro constituye un ejemplo pictórico del motivo del doble. En este sentido, resulta muy ilustrativo el uso del verbo "repetir" en la frase de Teodoro que expresa qué repercusión desea que tenga el cuadro: "Deseo hacer una obra que repita a los ojos de las venideras generaciones el espectáculo que representa la venganza de un pueblo" (Blasco Ibáñez, 2006: 97). La repetición de esa sangrienta venganza se proyecta en forma de una reiteración de su rostro visualizando un espectáculo sangriento y terrible. El retrato que pinta un Nicolás supuestamente poseído por el espíritu del talentoso Teodoro se corresponde a la perfección con la definición de lo *Unheimliche* como una manifestación ominosa de algo consabido que había sufrido un proceso de represión a causa de un trauma. El trauma, obviamente, es el Terror, desde su justificación en los foros políticos hasta su realización, con masacres en que acabaron pereciendo tanto representantes de los altos estamentos del Antiguo Régimen, como representantes de un progresismo derrotado en ese momento histórico: el que habrían promovido abiertamente Danton y sus seguidores.[34] Lo consabido es, naturalmente, el mismo Teodoro, pero un Teodoro transformado, que ya no sería el admirado por el joven Nicolás, sino el envidiado creador de arte sublime que le conduce a la ruina física y moral –y aquí podría localizarse otro posible trauma del narrador–. En términos aristotélicos cabría decir que su naturaleza pasa de potencialmente inquietante (pálido, de ojos penetrantes) a espeluznante en acto, una vez su espíritu ha surgido del más allá para ejecutar la pintura de la mano de Nicolás.

Por su lado, la alegoría forma parte del contenido del relato, puesto que Teodoro ya antes de la Revolución pintaba "las más de las veces alegorías de efecto sorprendente, que por lo regular representaban la libertad rompiendo las cadenas de los pueblos e iluminando el mundo" (Blasco Ibáñez, 2006: 92). Ahora bien, aquí nos interesa la lectura con un sentido alegórico del cuento mismo, que se

33 Desde sus tiempos de estudiante de derecho Blasco Ibáñez se había movido por ambientes artísticos más o menos bohemios, más o menos intelectuales, de su Valencia natal: asistía a las tertulias de "Lo Rat Penat", y se encontraba con amigos en el estudio de Constantí Gómez, un joven pintor novel (Iglesias, 1985: 23).

34 Muy por detrás de esta cuestión se podría expresar la posibilidad de que hubiera un blanco de indeterminación en el cuento de Blasco Ibáñez relativo al trauma por la ocupación napoleónica, una derivación directa de los episodios revolucionarios en Francia. Se trataría de una resistencia a tratar un asunto altamente complejo y doloroso en el imaginario colectivo de los sectores progresistas de la España decimonónica, por el cuasi imposible reencuentro entre los afrancesados y los sectores patriotas. Ello estaría vinculado, de algún modo, con el planteamiento de Juan Jesús Payán en relación con la subordinación española a teorías y modelos exógenos tras el Siglo de Oro, es decir, la llegada a la península de ciertas concepciones francesas de lo fantástico, como por ejemplo las de Maupassant en la etapa de formación y primeros escritos de Blasco Ibáñez: "La coyuntura histórica inicial, con el represivo saldo del absolutismo fernandino (censuras, prohibiciones y exilios), dispone un contexto poco propicio para la acomodación de una moda sancionada por la «enemiga» Francia. El colonialismo cultural derivado del dominio de modelos franceses en España convive con la memoria francófoba de la ocupación napoleónica de comienzos de siglo" (2022: 51).

desarrolla una vez asumido el efecto fantástico y se inicia la reflexión sobre los posibles significados del relato. Con todo, la posibilidad de una lectura de tipo alegórico se empieza a perfilar desde la misma presentación y contextualización de la historia por parte de la voz narrativa: "La historia de Teodoro y la mía eran la de la Revolución" (Blasco Ibáñez, 2006: 89), enfatizándose, como hemos visto, en los antropónimos de los protagonistas.[35] Así, además del que lleva el primero, que ya ha sido examinado a nivel simbólico en uno de los apartados del artículo, el antropónimo del narrador también resulta significativo: "Nicolás" (de origen griego como "Teodoro") se ha interpretado etimológicamente como "vencedor del pueblo" o "vencedor con el pueblo" (Albaigés i Olivart, 1980: 247), un nombre en principio ideal para el combatiente de una revolución triunfante.[36] Hemos visto, sin embargo, que esto no se corresponde con la representación ficcional del personaje, por lo cual podemos deducir que se trata de una ironía por parte del autor, una ironía que no pasa desapercibida en el relato en boca del narrador, puesto que este es un Nicolás de edad avanzada que ha visto fracasados sus ideales de juventud, incapaz además de mejorar en su labor profesional, falto de talento. Por lo tanto, en realidad la historia es relatada desde la acritud de un Nicolás desangelado. Recordemos, por ejemplo, que en el texto se expresa rencor hacia las autoridades revolucionarias, por ejemplo por las nimias recompensas económicas que Nicolás y Teodoro habían recibido por ciertos encargos,[37] cosa que los mantiene en la situación de precariedad que los caracteriza. Sin embargo, la crítica del narrador se torna cruda ironía cuando este describe la situación de pobreza que, a su entender, había aumentado con la Revolución, e

35 Este tipo de lectura se generaliza a ojos de Di Salvo, quien extrae conclusiones acerca de la forma en la que el escritor valenciano construye relaciones significativas en sus obras: "El personaje de Blasco es, por lo general, saludable y fuerte; no ha sido condicionado por factores de herencia de una manera negativa. Se trata más bien de ver dos fuerzas en un combate trágico en que el hombre aprende una lección moral y universal, el carácter efímero de la ilusión y la imposibilidad de alcanzar un equilibrio perfecto y total" (1988: 170).

36 Otra opción más o menos evidente, que a la hora de seleccionar el nombre del personaje del narrador podría haber convergido con la interpretación simbólica del mismo, es que se trate de una alusión al primer apellido del pintor a quien Blasco Ibáñez dedica el relato: "A mi amigo el laureado pintor Vicente Nicolau Cotanda" (2006: 89). En efecto, en el tiempo de publicación de "La muerte de Capeto", Nicolau Cotanda ya había recibido la medalla de plata de la Exposición Regional de Valencia por el cuadro *Regreso del sermón*, en 1883, y el año siguiente fue premiado por su obra *La visión de Fray Martín* con una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Contra esta segunda opción interpretativa se puede argüir que el talento pictórico no es lo que Nicolás valora más de sí mismo en el relato: "[…] yo por mi pereza, o más bien por mis escasas facultades artísticas, apenas si lograba sacar de mi pincel un insignificante producto" (Blasco Ibáñez, 2006: 92).

37 En el cuento se habla de la restauración del "[…] salón de sesiones de la Convención" (Blasco Ibáñez, 2006: 90-91). Tal vez sea una referencia al cambio de localización de las reuniones de la asamblea de diputados que tuvo lugar a principios de mayo de 1793, cuando se abandonó la Sala de Equitación (Salle de Manège), y se habilitó la sala de recepción de las Tullerías. Los trabajos en que habrían colaborado Teodoro y Nicolás serían, pues, los dedicados a tal habilitación. El hecho de que este traslado se produjera justo antes de la denominada "Convención de la Montaña", es decir, un período marcado por las guerras contra las potencias exteriores y por el Terror en el interior, se ajusta a la trama del relato.

incluso hurga en la falta de decoro de los líderes coetáneos: "Algunos años antes se nos hubiera tomado por mendigos, pero entonces estábamos lejos de ser víctimas de tal suposición, pues muchos hombres populares que en aquella época influían en la situación de Francia, presentaban, poco más o menos, un aspecto parecido al nuestro" (Blasco Ibáñez, 2006: 91). Obviamente, esta crítica nace del deseo fallido de continuar con aquel hedonismo que había guiado su existencia hasta los primeros años de la Revolución; y también del fracaso de su proyecto vital como pintor reconocido. Nicolás viene a expresar que la decisión de ambos de apartarse de la pintura se debe a las tareas revolucionarias,[38] justificándose en el ambiente bélico y violento para afirmar que "no eran aquellos tiempos los más favorables para el cultivo de las artes" (Blasco Ibáñez, 2006: 90). Sin embargo, es más bien la ascendencia de Teodoro sobre Nicolás la causa de ese abandono, cerrando la puerta al crecimiento personal fuera de la acción política que le habría podido aportar fama, dinero y, en consecuencia, los placeres de la vida que él como hedonista hubiera querido seguir gozando. Y es que el cuento parece traslucir las inquietudes de un joven Blasco Ibáñez que se debate entre un discurso del arte por el arte en pleno auge durante la época de escritura del relato, y la compatibilización de su labor literaria con la actividad política militante.

CONCLUSIONES

Desde mi punto de vista, el cuento que aquí ha sido analizado es equiparable en interés y complejidad a la narrativa breve fantástica que tanto Pardo Bazán, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán o Azorín practicaron aplicando diferentes perspectivas estéticas y orientaciones ideológicas. "La muerte de Capeto" es una muestra de intelectualización de un episodio irreal en base a una singular construcción ideológica que va más allá de la superficial dicotomía inicial entre personajes. Cabe subrayar, a la vez, que la historia contiene algunos de los rasgos que posteriormente serán empleados como ejes de análisis de la cuentística realista del escritor valenciano: el componente dramático, el rol de lo ideológico y la presencia de la guerra. Constituiría, por tanto, un sugestivo eslabón de una cadena que se rompió cuando Blasco Ibáñez decidió apostar por una narrativa costumbrista, aferrada a cierto tipo de regionalismo y, sobre todo, rendida a lo popular, que obviamente evolucionó en el tiempo, pero sin regresar nunca a las pautas propias de lo fantástico en su versión de relato breve. En cualquier caso,

38 Dejaron de asistir a las sesiones del taller de Pedro David, que según explica Nicolás, había sido hasta entonces su maestro. Obviamente, lo más sensato es interpretar que detrás de este nombre está la figura de Jacques-Louis David, el gran pintor del período revolucionario y bonapartista. En este sentido, resulta difícil de entender que, en la edición del cuento publicada en Cátedra en 2006, se haga referencia en nota a pie de página a una versión modificada y traducida al francés del nombre que aparece en el cuento, "Pierre L. David", presentándolo como "[…] el pintor francés más conocido del periodo revolucionario y bonapartista" y citando cuadros muy conocidos de Jacques-Louis David (Blasco Ibáñez, 2006: 89). Por otro lado, cabe mencionar que, en un anecdótico punto de enlace con el carácter de Teodoro, Taine (1902: 182) define la pintura de David usando los dos adjetivos "austera" y "patriótica", e ilustrando esta idea con las pinturas *Bélisaire demandant l'aumône* (1780) y *Serment des Horaces* (1784).

se trata de un cuento que se mueve entre lo fantástico romántico, por el tono exaltado y los contrastes marcados de un buen número de fragmentos del relato, hecho que facilita una lectura alegórica del mismo, y lo fantástico clásico o tradicional, por el fondo estilístico mimético cargado de referencias a la realidad histórica y al contexto espacial del París revolucionario, especialmente en la primera y última partes, en que se desdibuja la exaltación propia del Romanticismo.

Aunque la Revolución Francesa fuera un éxito de movilización de las masas en un cierto momento de la Historia, ni Teodoro ni Nicolás se alzan triunfantes, sino que fracasan en sus respectivos proyectos vitales a consecuencia de la violencia desatada durante el periodo conocido como el Terror. Hay unos lazos invisibles entre la Revolución y el proyecto vital de los protagonistas. Justamente, el nombre historiográfico de ese período, el Terror, se objetiva en la existencia misma de ambos, de la forma más horrenda: la violencia revolucionaria se convierte en pavor fantástico. Y, siendo los dos artistas, es el arte el que pierde la batalla ante la crueldad desatada; es la furia política la que pone en peligro el desarrollo mismo del famoso lema "liberté, égalité, fraternité". En ese marco revolucionario, los representantes de las dos ideologías confluyentes a la hora de animar el alzamiento popular acaban sufriendo en sus propias carnes tal violencia: Teodoro pierde la capacidad de ser ejemplarizante y de pintar porque muere, y Nicolás pierde la alegría de vivir, el leitmotiv de todo hedonista. El relato, pues, es un signo de exclamación contra la violencia y la política de exaltación de la violencia, es decir, contra el discurso que promueve la violencia sin límites.

La función de Nicolás sería la de representar un sector cuya frustración (o resentimiento, por su propia arrogancia de no reconocerse mediocres) propició que se dejara llevar por el discurso fascinador de otros, unos otros que les proporcionaban aspiraciones que no habrían sabido dibujar por sí mismos en sus horizontes. Nicolás, en consecuencia, nos habla de la Revolución situado en el vértice mismo de la Revolución, encarnando él mismo no la voz, sino el cuerpo de la Revolución. Esta imagen de Nicolás como recipiente, como receptáculo de ideas y de acciones en potencia, facilita la aceptación por parte de los lectores (aunque sea inconscientemente) del acto de posesión que sufrirá más adelante por parte de la verdadera voz de la Revolución, el discurso arrollador de Teodoro. Este pasa a representar el odio enfermizo que solo trae desgracias y dolor, un odio socializado a través del discurso político de la venganza sin paliativos: el discurso de odio declamado en las tribunas jacobinas que ha penetrado en cada uno de los ciudadanos revolucionarios, y, por ello, todos son Teodoro; como en el cuadro.

¿Y, en todo ello, dónde queda situado el autor, Blasco Ibáñez? Vale la pena hacer notar, en relación con el componente físico de la historia, que la cojera de Nicolás también resulta bastante alegórica, puesto que representaría una marca indeleble en la persona de las consecuencias de esa implicación política irreflexiva. La actitud acrítica hacia la violencia política basada en la destrucción del Otro nos condena a un sufrimiento mayor, siendo aquí lo físico una objetivación de una tara ética o moral. La Revolución que busca el aniquilamiento del sistema y sus representantes, conllevando el tener que enfrentarse con otros seres huma-

nos y derramar sangre inocente, solo puede acarrear una espiral de violencia que termina con la autodestrucción. En este caso, el problema que se señala en la narración tiene que ver con los fundamentos mismos de la Ilustración y la ideología de izquierdas moderna, ya que la Revolución Francesa supuso un intento de poner en práctica el paradigma racionalista y los valores progresistas. La cojera sería, en este sentido, un efecto de las contradicciones que conlleva esa puesta en práctica, simbolizando una especie de "pecado original" de ese paradigma, que sirve a la vez de signo de advertencia ante los excesos realizados en nombre de la política. ¿Revolución violenta o reforma por vías pacíficas? ¿Qué planteamiento hay que secundar para la consecución de un sistema político democrático en un estado como el español bajo el régimen de la Restauración? Huelga preguntarse si uno de los motivos por los cuales Blasco Ibáñez no quiso que este cuento en concreto se reeditara fue, tal vez, que mostraba de un modo sutil y velado –pero evidente tras un cierto análisis– las propias contradicciones entre su acción y modelo políticos.

De esta manera, el relato de Blasco Ibáñez constituye una sugestiva reflexión crítica acerca de los efectos performativos del discurso político y del inquietante poder subyacente de las masas. El hecho de que esta reflexión esté en parte vehiculada mediante elementos fantásticos aporta una mirada transgresiva sobre la representación en sí, puesto que el autor consigue hacer encajar en la trama ese trasfondo de naturaleza romántica con una historia inmersa en los acontecimientos históricos y en la realidad sociopolítica del París y la Francia de la época, a la vez que introduce una ironía fruto de la desazón, así como el motivo de la imagen, de lo estético, en esta reflexión, cosa que, tal y como está planteado el cuento, incluso nos conduciría a pensar en ciertos aspectos vinculados a la sensibilidad modernista.

OBRAS CITADAS

ALBAIGÉS I OLIVART, Josep Maria (1980). *Diccionari de noms de persona i llur significat*. Barcelona: Ed. 62.

ALÓS, Vicent R. "Blasco Ibáñez, político." *Debats*. Núm. 64-65, 1999: 136-143.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. "Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez." *Anales de la Literatura Española*. Núm. 20, 2008: 75-103.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *Obras completas*, vol. v. Madrid: Aguilar, 1978.

—. "La muerte de Capeto (Memorias de un patriota)." Juan Molina Porras, ed. *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*. Madrid: Cátedra, 2006: 87-104.

—. *¡Viva la República!* Madrid: Salto de página, 2011.

BOUVET, Rachel (2007). *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*. Québec : Presses de l'Université de Québec.

DALBOR, John Bronislaw. *The Short Stories of Vicente Blasco Ibáñez*. Dirigida por Nelson W. Eddy. University of Michigan, 1961.

DI SALVO, Thomas J. *El arte cuentístico de Vicente Blasco Ibáñez*. Madrid: Pliegos, 1988.

ESPINÓS QUERO, Antoni. *La obra literaria de Vicente Blasco Ibáñez. Catálogo de ediciones*. Valencia: Diputació de València, 1998.

FERNÁNDEZ, Pura. "Vicente Blasco Ibáñez y la literatura de propaganda filomasónica." *Debats*. Núm. 64-65, 1999: 144-154.

GREGORI, Alfons. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.

IGLESIAS, Concepción. *Blasco Ibáñez: un novelista para el mundo*. Madrid: Silex, 1985.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. (1981). London & New York: Routledge, 2002.

JUST, Juli. *Blasco Ibáñez i València*. València, L'Estel: 1929.

LÁZARO LORENTE, Luis Manuel. "Blasco Ibáñez: Masonería, Librepensamiento, Republicanismo y Educación." José Antonio Ferrer Benimeli, coord. *Masonería, revolución y reacción*, vol. 1. Alicante: Diputación Provincial de Alicante e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1990: 213-225.

LEÓN ROCA, J. L. *Blasco Ibáñez: política i periodisme*. Barcelona: Edicions 62, 1970.

MARTIN, Jean-Clément. *Nouvelle histoire de la Révolution française*. Paris: Perrin, 2019.

MAS, José y Mateu, María Teresa. "La narrativa breve de Blasco Ibáñez." Vicente Blasco Ibáñez. *El préstamo de la difunta y otros relatos*. Madrid: Cátedra, 1998: 11-58.

MOLINA PORRAS, Juan. "Introducción." Juan Molina Porras, ed. *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*. Madrid: Cátedra, 2006: 9-47.

"Nota biobibliográfica." Vicente Blasco Ibáñez. *Obras completas*, vol. I. 8ª ed.

Madrid: Aguilar, 1978: 9-21.
PAYÁN, Juan Jesús. *Los conjuros del asombro. Expresión fantástica e identidad nacional en la España del siglo XIX*. Newark: Linguatext, 2022.
RAMOS GONZÁLEZ DEL RIVERO, Pablo. "Vicente Blasco Ibáñez, alter ego del joven que escribía basura romántica. Mirada panorámica a los primeros años de su carrera literaria (1883 a 1894)." *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez* / *Journal of Blasco Ibáñez Studies*. Núm. 2, 2013: 71-83.
ROAS, David. "La amenaza de lo fantástico." David Roas, ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001: 7-44.
—. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
RUBIO CREMADES, Enrique. "Los inicios literarios de Vicente Blasco Ibáñez: Fantasías. Leyendas y tradiciones." *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez* / *Journal of Blasco Ibáñez Studies*. Núm. 2, 2013: 57-69.
SERNA, Ricardo. "Vicente Blasco Ibáñez y la Masonería." *El Librepensador*, 01.02.2012.
TAINE, Hippolyte. *Voyage en Italie*, t. II: Florence et Venise. 3ª ed. Paris: Librairie Hachette et C^ie^, 1876.
—. *Les origines de la France contemporaine*, t. II. 27ª ed. Paris: Librairie Hachette et C^ie^, 1902.