



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Español: Lengua y Literatura

***Blanca de Torrestella* de Julio Calcaño: prisma
caleidoscópico del Romanticismo en Venezuela**

Julia Gromowska Swiatkowska

Tutor: José Ramón González García

Departamento de Literatura Española, Teoría de la
Literatura y Literatura Comparada

2022/2023

RESUMEN

El presente trabajo de fin de grado se centra en *Blanca de Torrestella*, novela romántica por el venezolano Julio Calcaño (1840–1918), con el objetivo de entresacar de entre sus líneas parlamentos axiológicos que el autor, en su concepción romántica del mundo y de dentro de este movimiento, hubiera insertado en un ejercicio sutil de intertextualidad. Así mismo, el trabajo tiene por función secundaria la reinscripción de voces americanas dentro de los programas académicos, siendo toda su producción previa al siglo XX casi desconocida e igual de significativa para la literatura en una misma lengua: el español.

Palabras clave: novela hispanoamericana, Romanticismo, intertextualidad, Venezuela.

ABSTRACT

The following final major project follows *Blanca de Torrestella*, a Romantic novel by Venezuelan author Julio Calcaño (1840–1918) with the main objective of extracting from its very own lines axiological perspectives which its author inserted in his novel by the delicate procedure of intertextuality. Furthermore, this project sustains itself by the literary input of Latin American authors within academic prospects, as the evidence manifest its production being only studied since the 20th Century and ignoring that each piece of literature written in Spanish is still part of the same linguistical development.

Keywords: Latin American Literature, Romanticism, intertextuality, Venezuela.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	página 4
1 LIMERENCIA LITERARIA: DIAGNÓSTICO INEXPUGNABLE DEL SIGLO XIX	página 5
1.1 ¿Qué tiene de romántico el Romanticismo?	página 5
1.2 El escorbuto anímico de una nación: Venezuela	página 7
1.3 Fulgor novelístico en aras de grandeza: orígenes	página 8
2 JULIO CALCAÑO Y PANIZZA, CATASTERISMO DE UN RUISEÑOR EN TRICOLOR TURPIAL	página 13
3 BLANCA DE TORRESTELLA, CORNUCOPIA DE IDEALES	página 19
3.1 El cómo y el cuándo: alabanzas e impropiedades	página 19
3.2 Florencia y España: cae el telón de la farsa	página 22
3.3 La palabra: verdadero caleidoscopio del alma	página 30
CONCLUSIONES	página 36
BIBLIOGRAFÍA	página 37

INTRODUCCIÓN

Al igual que el año sin verano, en curiosa simbiosis, la figura de Julio Calcaño aparece como un obstáculo ennegrecido y oscuro dentro del paradigma literario. Dentro del Romanticismo destacó como poeta, novelista, cuentista, crítico y un etcétera y largo etcétera que desapareció del mapa con los mismos vótores de sus contemporáneos que los que dieron en Europa con el fin de la Primera Guerra Mundial.

Este olvido resulta incomprensible para una figura de su intelecto e importancia, si bien su postura resultara adversa para numerosos venezolanos. No obstante, un pueblo está conformado por todos sus individuos y, más, si esta división de ideales solo es otro más de los debates nacionales que toda nación, como identidad, llega a sufrir en algún (o algunos) momento de su historia.

Rompiendo la sordera que provoca el eco de su nombre, las páginas de este trabajo se aproximan a una de sus novelas, *Blanca de Torrestella*, que tiene de particular el haber sido tanto su primera como su última. Un Julio Calcaño que ni llegaba a los treinta plantó la semilla que el Julio Calcaño de cincuenta haría renacer de entre sus cenizas. Acaso, cual fénix, esta novela es una ave un tanto mágica, producto de una sinfonía interior de un Beethoven venezolano y escritor. Los zopilotes siempre están al acecho, afilando sus picos, pero esta circunstancia no es menos humana que el necesitar de la escritura para expresar la humanidad.

Este trabajo, con la lente puesta sobre *Blanca de Torrestella*, analiza los diferentes cuadros de pensamiento que una novela puede llegar a tener, aún dentro de su tópicos, como extensión de la perspectiva humana. Una novela típicamente romántica puede resultar tan nacional como una regionalista o criolla en tanto que su autor, si bien hace uso de una temática extranjera, representa a un tanto por ciento de la población de su tiempo e integra, entre sus páginas, los ideales de todo un grupo de población con sus antecedentes, causas y consecuencias.

Además, toda excusa para traer la atención a la literatura hispanoamericana es poca, pues el español es tanto europeo como americano. Así, el estudio de a continuación sobre *Blanca de Torrestella* no es más que una excusa para alumbrar las letras románticas de nuestros hermanos, siendo nuestro foco la hermosa y fructífera Venezuela.

1 LIMERENCIA LITERARIA: DIAGNÓSTICO INEXPUGNABLE DEL SIGLO XIX

Muchos son los teóricos que han estudiado el fenómeno del Romanticismo. Entre ellos, los ha habido tanto separatistas como integradores. Si bien puede hablarse de transiciones, revoluciones intelectuales y fluctuaciones de pensamiento, la conclusión más acertada para con cualquier periodización es la globalización. Esta postura, generalizadora, en verdad es el argumento de facto que hace posible la existencia de numerosas y variadas subclasificaciones y escisiones temáticas.

Así, y porque un escritor no se acuesta ilustrado y se despierta romántico —y no es lo mismo inicio, plena exposición y fin de siglo—, es más teóricamente correcto comenzar cualquier análisis partiendo de lo más concreto. Para nosotros, esto es que el Romanticismo es el movimiento literario del siglo XIX.

1.1 ¿Qué tiene de romántico el Romanticismo?

El ojo del huracán nació en tierras germanas bajo el sobrenombre de *Sturm und Drang* ‘tormenta e ímpetu’. A finales del siglo XVIII, Weimar fue el corazón geográfico de su máximo exponente, Johann Wolfgang von Goethe, quien si bien no nació allí, sí falleció entre sus tierras y en ellas fue enterrado. La tormenta de *Las penas del joven Werther* (1774) consolidó y fue antecedente de la obra culmen del Romanticismo alemán: *Fausto* (primera parte de 1808 y segunda, póstuma, de 1832).

Estas fechas, no obstante, nos sitúan solo a finales del siglo XVIII y principios del XIX (además, solo nos sitúan en la literatura germana). El contraargumento de esta circunstancia radica en el fenómeno de la globalización, donde los orígenes de un elemento estilístico, corriente o moda viajaban por todo el mundo conocido cual epicentro de contagio. Por ello, como se adelantó, es pertinente describir el Romanticismo como movimiento literario del siglo XIX ya que esta mención no impide posteriores puntualizaciones geográficas, temáticas o estilistas. Una de las opciones que barajan los teóricos es tratar por un lado el Romanticismo pleno y por otro el tardío, pero esta clasificación solo pone de manifiesto una ruptura temporal y la reinención de temáticas

en consonancia con viejos ejemplos. En parte, este razonamiento plantea anomalías, puesto que es plenamente factible encontrar resonancias de un *yo* poético por la década de 1870 en la misma línea argumentativa como se hubo escrito en la década de 1830. La explicación no resulta extraña: el movimiento, para llegar, primero tuvo que moverse.

Por ello, tal vez el Romanticismo alemán partiera de la libertad, del furor del sentimiento frente a la razón ilustrada y de la innata naturaleza del hombre a sentirse vivo y unido en su soledad, pero esta expansión de temas y tópicos, si bien fue fácil en el plano emocional, no habría sido coherente para con su permanencia inmutable dentro de las artes. El movimiento romántico, al moverse desde Europa por todos sus ríos, pueblos y reinos y acabar serpenteando las venas hasta de sus ciudadanos coloniales tuvo, indudablemente, que adaptarse a nuevos organismos, pensamientos y formas de vida; puesto que si las naciones (y el concepto que hubieron generado de sí mismas en este fructífero siglo) se constituían, entonces estas no podían también escribir a la alemana por una razón absurdamente lógica: no eran alemanas.

Esta dicotomía de la sí o no expansión romántica (la gran duda de qué es el Romanticismo) se la plantearon, pues, numerosos teóricos al ser cuestión tan grande. Las visiones de Federico Álvarez (1968) y Mirta Yáñez (2002), por ejemplo, son opuestas. Álvarez se plantea si acaso hubo un Romanticismo en Hispanoamérica y lo niega, ya que, a su parecer, no es lo mismo lo romántico que el Romanticismo [Álvarez, 1968: 68] y esta coalescencia es una confusión del vulgo respecto al verdadero movimiento germano (donde sí permite la inclusión de la voz inglesa, de ahí la germanía; e incluso se dan menciones a producciones del léxico galo). Su razonamiento vira en oleaje ecléctico, al fundamentarse en el contexto sociocultural único que distingue a Europa (y, para las colonias, a España) de las nuevas naciones gestadas en este siglo tan “romántico”.

Yáñez, por su parte, es defensora de lo contrario. Desde la perspectiva de la imitación y nacionalización de un pensamiento, se concibe un movimiento como simple arquetipo temático de infinitas posibilidades. Esto lo aplica al Romanticismo [Yáñez, 2002: 20]: “Si se acepta que el Romanticismo no se mostró homogéneo en casi nada, mucho menos habría de serlo en su interpretación del mundo”. A esta variante le aplica el fenómeno de la transformación, sin negar el hecho de que mutar no es lo mismo que matar, puesto que lo importante siempre es la expresión y, pocas veces, la originalidad.

El viaje del Romanticismo de Europa a Hispanoamérica trajo consecuencias para sus ideales, por supuesto. Álvarez lo achaca a la no existencia y Yáñez, como indica ella misma en el párrafo siguiente, a la transformación de un modelo:

[...], lo más perdurable del movimiento romántico no estuvo en los fuegos de bengala místicos, ni en los desgastados cuentos de hadas, ni en las lacrimógenas intrigas del amor funesto, sino en aquel descubrir ciertos códigos para interesar al lector [...] en el sentimiento del amor, de la muerte, de la pasión política, con artilugios que casi dos siglos más tarde siguen probando su eficacia. [Yáñez, 2002: 20].

Este empleo de los tópicos románticos pronto fue la crisálida de un punto de inflexión, donde, si bien siempre desde ese *yo*, el imaginario y objetivo románticos metamorfosearon en nuevos trajes para variados emperadores: invisibles, pero siempre románticos; invisibles, pero necesarios.

El amor funesto, la superstición, los malos augurios [...], la naturaleza en resonancia con el espíritu, el Bien y el Mal como esencias intrínsecas, el alegato por la libertad del Yo, la prioridad de la emoción, el tono intimista, son ingredientes del viejo Romanticismo que fueron reelaborados por el Romanticismo latinoamericano, desde su actitud práctica-activa (y no elusiva-pasiva) hacia la realidad. [Yáñez, 2002: 25].

Lo romántico del sentimiento mudó al amor a la nación y a la expresión literaria de esta necesidad pragmática de la profesión de un ideal. ¿Deja de ser Romanticismo por evolucionar o simplemente no es romántico lo que hubo sido romantizado? Semejante dualidad, problemática, se aproxima en este trabajo desde un planteamiento inclusivo: no hace falta ser europeo para ser escritor romántico.

1. 2 El escorbuto anímico de una nación: Venezuela

El siglo XVIII y sus novedades intelectuales arraigaron en el país, y en todas las colonias, la posibilidad de una identidad y de un porvenir plenos. Cada colonia, cada nueva república americana que se constituía de a poco, estaba conectada por la lengua, por la situación de abandono respecto a la metrópoli e, indudablemente, por el deseo de consolidarse como nación íntegra dedicada al constante trabajo por y para sus habitantes.

El Romanticismo, movimiento caracterizado por el nacimiento de un *yo*, resultó eje

fundamental como conector entre los ideales de la razón ilustrada y la consolidación de un espíritu único en Venezuela, que se tradujo como independencia el 5 de julio de 1811.

Pero, por supuesto, no solo se encontraba España librando su propia guerra contra la invasión francesa y la abolición de su rey a favor de un extranjero, sino que la metrópoli se negó a perder lo que creía suyo, enviando a todas aquellas repúblicas neonatas y cada vez mayor en número batallones de soldados hacia su propia, pero orgullosa, muerte por la patria. En verdad, si siguiéramos el punto de vista de Álvarez, este desarrollo bélico podría romantizarse: la patria luchando frente a la patria. No obstante, este desarrollo histórico no fue más que la consecuencia de un tratamiento injusto y la defensa de los derechos humanos del hombre.

La Venezuela independiente, contagiada a través del mar de ideas de individualidad y nación, cayó enferma de su identidad. Tal vez los hechos históricos moldean el pensamiento, o tal vez es el pensamiento el que lleva al pueblo a su historia. De una forma o de otra, España reconoció a la actual República Bolivariana de Venezuela el 30 de marzo de 1845. Sin embargo, lo que hiciera, dijera o desdijera la antigua metrópoli poco importó en cómo se desarrolló la república de las ocho estrellas por bandera. De estrella en estrella, paso a paso, la república tuvo que construirse desde dentro en intrincados procesos. Aun así, era un precio sensato por pagar con tal de ser libre (irónicamente, no hay mejor opresor que uno mismo).

De esta manera, con los antecedentes expuestos, no es tan difícil comprender por qué el Romanticismo en Venezuela (y, por tanto, en Hispanoamérica) se escindiera tanto (y a la vez tan poco) del Romanticismo originario. Los venezolanos tomaron partido de sus conciencias: los hubo clásicos, puristas de lengua y espíritu, y los hubo revolucionarios de letras e integradores de un pasado común, nativos de su tierra. Las posturas morales, dentro de la intelectualidad, se reflejaron también en su literatura.

Al fin y al cabo, tal vez no escribimos lo que somos, pero sí somos lo que escribimos.

1.3 Fulgor novelístico en aras de grandeza: orígenes

Dentro del arte de la palabra hay muchos horizontes por descubrir. Uno de ellos se

configuró como novela y vivirá eternamente, en las letras hispanas, bajo la sombra de Miguel de Cervantes y su Alonso Quijano. Con todo, este género (subgénero de la narrativa) no es, ni mucho menos, propio y único de España.

La novela de Venezuela, ya como venezolana y no bajo la sombra de su madre, podemos datarla dentro del Romanticismo por la década de 1840. La autoría de la primera novela le corresponde a Fermín Toro y se trata de *Los mártires*, que apareció publicada en concreto en 1842. [Suárez-Murias, 1963: 155].

Siguiendo la línea del Romanticismo, digamos, “puro”, hubo una corriente de novelas históricas de corte extranjerizante. Esto, como señala Marguerite Suárez-Murias (1963), produjo una postura que los venezolanos más nacionales lamentaron [Suárez-Murias, 1963: 154]. Ya que, ¿servía de algo escribir siguiendo un modelo genérico cuando el país debía defender e instalarse a sí mismo?

Rafael Angarita Arvelo (2007) señaló durante el siglo XX que la novela venezolana, en verdad, no tenía un verdadero origen [Angarita Arvelo, 2007: 53], puesto que la sucesión del modelo aristotélico de la *imitatio* en forma de “novelas” no podía conllevar el origen de una novela puramente venezolana.

No obstante, este parlamento y, en verdad, su obra, pareció olvidar el hecho de que siempre es arte nacional lo que produce una nación. Tal vez es una *imitatio*. Tal vez Angarita Arvelo era más romántico de lo que dejó a traslucir en su obra *Historia crítica de la novela en Venezuela* de 1938. Para él, según su forma de entender la literatura y su producto autóctono dentro de una mentalidad ya del XX, la verdadera novela venezolana había de tener una función clara y poner de manifiesto la esencia de la república:

Determinar cuál es la primera novela formal –intención de novela– publicada en Venezuela carece de importancia para la crítica literaria por cuanto los primeros intentos apenas han de tomarse como tales intentos y no como obras calificadas. [Angarita Arvelo, 2007: 54].

Y así es que descredita literariamente cuantiosas producciones novelísticas del momento, Véase a continuación:

Por síntesis debemos establecer que desde las obras genéricas de don Fermín Toro *Los mártires*, *La viuda de Corinto* o la parte conocida de *La Sibila de los Andes* a *El amor de una niña* o *El castillo de Tancorville* de García de Quevedo; desde las novelas indianas de José Ramón Yépez, las filosóficas de Guillermo Michelena y las inconexas de Juan Alfonzo a los folletones de José

María Manrique; de *Blanca de Torrestella* de don Julio Calcaño a *La expósita* de don Felipe Tejera, y de cualesquiera de estas últimas a las especulaciones imaginativas de *Una noche en Ferrara* de don Eduardo Blanco, y aun a su *Zárate*, obra de mejor ingenio y agilidad, todo el historial primitivo de nuestra novela queda como pasatiempo literario, regodeo intelectual de espíritus preparados para el arte de bien escribir sin la vocación novelística que presta inconfundible fondo de originalidad a la novela. [Angarita Arvelo, 2007: 54 y 55].

Su visión parece estar dirigida por el pensamiento de la utilidad y la originalidad, pero, en verdad, aunque sí especifica que las novelas disponen de una escritura correcta, ignora el facto de la forma frente al contenido. En la literatura —esta es la perspectiva teórica de este trabajo— no es importante la originalidad temática, *per se*, y menos dentro de movimientos o etapas con tópicos establecidos, sino la reinención de estos y su elocuente expresión.

A destacar queda la novela en la que se centra este trabajo, mencionada previamente por Angarita Arvelo, a cuyo autor dedica unos párrafos:

Uno de los escritores más interesantes del siglo XIX, don Julio Calcaño —vivió varios años del siglo actual— profundo en el conocimiento del castellano, airoso en el escribir, castizo por el modo y el vocablo, ofrece en su *Blanca de Torrestella* efectivo ejemplo de la desnacionalización inicial de nuestra novela. Este escritor, [...] al intentar la nombrada obra falsea premeditadamente por lo exótico y lo ficticio, hecho que hasta la crítica benevolente de su tiempo le imputó siempre con justicia. Quedan en ella campante el idioma y descalabrado el género. En tiempos de don Julio Calcaño, período evolutivo de nuestra novela, comienza a manifestarse entre los escritores que se comprometían en ella la huella o influencia de los novelistas españoles de fines de siglo, influencia no del todo bien depurada porque algunas veces el folletón español, [...], se confundía entre nosotros, a los efectos técnicos, con los modelos ejemplares provenientes de Larra, Valera, Alarcón, Pérez Galdós o Pereda. Asimismo es imprescindible anotar —observación ajena y acertada— la atracción y dominio ejercidos sobre los escritores del tiempo antes referido por la novelística descriptiva inglesa, [...], y por las novelas mal traducidas de Goethe [...]. [Angarita Arvelo, 2007: 56].

Blanca de Torrestella queda marcada como novela no venezolana, todo a colación de la figura de don Julio Calcaño y Panizza, escritor cuya postura guzmancista e ideología purista y, en parte, clasicista, se reflejó en una novela que, a ojos de Angarita Arvelo, no es venezolana (contra esto, discrepamos, ya que es obra de un venezolano dentro de la subclasificación del amplio Romanticismo que hacía uso de esos mismos tópicos, argumentos y temáticas).

Por otro lado existe la mención que Angarita Arvelo hace a *Peonía*, obra de Manuel Vicente Romero García (opositor al régimen de Antonio Guzmán Blanco, el guzmanismo que siguió Calcaño) de 1890. Sería, cronológicamente hablando y siguiendo la escisión entre primario y tardío, novela romántica tardía. No obstante, no es esto lo que discute y alaba Angarita Arvelo sino lo que se observa a continuación:

De espaldas a la fantasía, frente por frente al aire venezolano, dentro de las cosas y las almas nuestras como las raíces de nuestros árboles y el agua de nuestros suelos, *Peonía* es el heraldo y es la realidad de la novela efectivamente nacional. No es de calco su estructura. Su texto encierra gran parte del alma vernácula. Viven y expresan sus personajes una vida venezolana corriente e integral. Su conjunto, habida cuenta siempre de la época en que fue escrita, lo conceptúo de hoy para ayer como magnífico. Son cuadros venezolanos vinculados entre sí de manera tan estrecha e íntima, tan buenos, desnudos y acabados, más hermosos cuanto más sencillos, que aún hoy, evolucionada nuestra novelística hacia opuestas direcciones técnicas –que no en fijación– se leen con ese entusiasmo actualista proveniente de las obras de creación fundamental. La revelación realista –y psicologista– del *Julián* de Gil Fortoul, ajena esta obra al programa nacionalista de *Peonía*, toma cuerpo desnudo y autónomo en la novela de Romero García hasta constituir en ella, por los tiempos de los tiempos, la primera novela venezolana, espejo y lección de patria, victoria y guía del nacionalismo literario que luego de muchas novelas descaminadas [...] y de muchas torpes imitaciones, defendido y mantenido con decoro y posterioridad a *Peonía* por espíritus modestos, tenaces e ilustres [...], pervive y se reforma esplendido en nuestro sector novelístico con autores de calidad y esperanza [...]. [Angarita Arvelo, 2007: 63 y 64].

Con su parlamento, pone de manifiesto que para él la única novela venezolana es aquella que trata los temas naturales del país con, en verdad, la misma práctica que se dio en la novela de Romero García. Los nombres que señala y ejemplifica como autores de malas novelas (que se ha decidido suprimir) son, en verdad, también novelas venezolanas, a los ojos de este trabajo, ya no solo por su tema, digamos, criollista, sino por haberse escrito sus páginas teniendo por tinta la sangre oriunda de la nación de aquellos autores venezolanos.

Otro punto de vista lo plantea Marguerite Suárez-Murias (1963), quien estudia el siglo XIX y la literatura romántica venezolana por temáticas novelísticas. Esta señala a dos novelistas de estilo romántico relevantes: Julio Calcaño y Eduardo Blanco, pero no por haber escrito novelas históricas al estilo romántico considera que su obra no sea venezolana [Suárez-Murias, 1963: 159]. Además, como son Calcaño y *Blanca de Torrestella* el fragmento de la historia literaria de Venezuela que nos atañe, es pertinente

mencionar las palabras de Suárez-Murias para con la novela a la denomina “mejor novela histórica de la serie romántica” [Suárez-Murias, 1963: 157].

El panorama novelístico venezolano del siglo XIX fue, pues, romántico. Su Romanticismo, como señaló Mirta Yáñez con anterioridad, aunque ecléctico, debe su variabilidad al fenómeno de la mutación y adaptación de temas y necesidades.

El Romanticismo que este trabajo trata, en concreto, es la susodicha obra *Blanca de Torrestella* del autor Julio Calcaño y Panizza. Y, si bien sabemos que se basa en los tópicos y argumentos del Romanticismo primigenio, a la forma de la primera literatura romántica, no deja de formar parte del Romanticismo venezolano aunque sitúa su trama en el fenómeno escapista de la extranjerización geográfica y temporal. Es la reinterpretación de unos tópicos preestablecidos a la manera de un intelectual que, a su manera, siempre tuvo a Venezuela por bandera.

2 JULIO CALCAÑO Y PANIZZA, CATASTERISMO DE UN RUISEÑOR EN TRICOLOR TURPIAL

Cual Argos Panoptes, el autor de *Blanca de Torrestella* es recordado en la historia de Venezuela como el fiel guardián del castellano puro, siempre atento a sus deseos. La obra más importante que produjo en ese aspecto fue *El castellano en Venezuela* de 1897. Lo más interesante de su figura reside en la sombra de una máscara de hierro que le cubría tanto los ojos como sus críticas (en verdad, tanto las recibidas como las disparadas).

Sin embargo, el hombre de las mil máscaras tiene que tener, por lógica, una única identidad. Esta sería la de Julio Calcaño y Panizza, nacido en 1840 como uno de los doce hijos del matrimonio de Juan Bautista Calcaño Uraín (también escrito Urayn) y Josefa Antonia Panizza (o castellanizado como Paniza) de Ajos [Pérez, 2009: 16]. De estos doce, diez serían varones. De estos diez, todos llegaron a ser intelectuales y personajes de importancia en la sociocultura de la Venezuela (y del Caracas) del siglo XIX.

Un catasterismo no se realiza así como así, sino que requiere algún mérito singular. Por ello, es pertinente observar el camino de don Julio, poco a poco, en la ascensión por el puente de ocho estrellas que lo unió no solo con su tierra, sino con su historia. Los estadios de esta metamorfosis no solo fueron diversos y variados, sino que tuvieron como consecuencia, podríamos decir, un síndrome de personalidad múltiple agravante. En palabras de Francisco Javier Pérez, autor de la biografía de nuestro personaje, la luminiscencia de Julio Calcaño se traduciría en estelas refractadas en pigmentaciones de su pensar, saber y de su hacer. Véase la curiosa nomenclatura:

[...] la biografía de Calcaño cursará muchos otros [nombres], no menos caracterizadores de su espíritu punitivo, de su sensibilidad inusual y de su personalidad reactiva. Gestados por el propio escritor o impuestos por sus detractores, Calcaño será Don Perfecto, Ruiseñor con espuelas y Régulo [el reglamentador], pero también será Mazzepa, Fulvio, Jacobo Centellas, Juan Tachuelas y Juan de Caracas. Nuestro Julio Mandarria, señor de horca y cuchillo, escribidor senil, Julio Perfecto, hombre de muchos nombres, nombre con muchos retratos, será símbolo vivo de un tiempo pugnaz y emblema revelador de una época en vilo. [Pérez, 2009: 13, 14].

El pequeño ruiseñor de alas aún desplumadas (y espuelas descalzadas) creció lo suficiente como para enlistarse en la Guerra Federal (1859-1863) después de haber participado, siendo fiel a sus ideales, en la Revolución de Marzo de 1858 —como si

aquesta prueba fuese la necesaria para poder vestir la toga viril—. Resulta curioso que este partido, el Partido Federal, se hubiera formado el mismo año que nació don Julio. De la mano de Antonio Leocadio Guzmán no solo surgiría el mencionado partido, sino el futuro presidente de la república (en más de una ocasión), su hijo Antonio Guzmán Blanco, quien compartiría con Calcaño puestos eminentes en la Academia Venezolana de la Lengua. Esto, no obstante, es adelantar acontecimientos. El soldadito de plomo se convirtió en hombre tras la guerra. En palabras de Francisco Javier Pérez:

Con la guerra terminada, finalizaba la formación de este hombre de pensamiento y acción. El mozuelo que entra a los 18 años a pelear es ahora militar formado y escritor en agraz, deseoso de dar sus primeros pasos, así como el pichón de alondra [esta era otra denominación ornitológica que recibía la familia de ruiseñores, los “Calcaños”] hace sus vuelos preliminares. Listo para volar, sus vuelos van a cautivar y a molestar a más de uno, una constante en su vida de hombre público que no conoce medias tintas, sino la ruda realidad de los contrarios. Espíritu romántico, mixtura de sentimiento y heroicidad, está listo para dar la siguiente batalla. [...]. El antes hijo anónimo de don Juan Bautista el mayor [el pequeño es su hijo homónimo], es ahora Julio Calcaño, general y escritor, y la fama le espera. [Pérez, 2009: 23].

Es curiosa su figura de hombre de armas y de letras, puesto que su postura frente al español representó la cúspide más significativa del fenómeno del purismo lingüístico en Venezuela, variante y ala dentro del estudio del lenguaje que abogaba por la supremacía de la lengua de Garcilaso, Cervantes y Quevedo. Esta manifestación de ideales afectó a su obra literaria, a su trabajo crítico y a su vida personal, puesto que, como hemos visto, por llamarlo hubieron llamado hasta “Don Perfecto”.

Como indica Pérez, además de ser general Calcaño fue escritor. Como hombre romántico, sería incomprensible que no hubiese desempeñado, además, la labor periodística. Su nombre (o su pseudónimo oportuno) apareció con frecuencia como firmante en periódicos como *La Opinión Nacional*, *La Recopilación del Zulia*, *El Siglo XIX*, *El Semanario*, *Sagitario*, *Scientia et Labor*, *La Tribuna* y *El Cojo Ilustrado* (el más célebre de todos) [Pérez, 2009: 25].

Este joven escritor cargó su pluma, incansable, y cultivó novela y poesía. De novela, como ya sabemos, creó *Blanca de Torrestella*, publicada en 1868. Nuestro autor contaba con 28 años. Como también se vio, esta novela es puramente romántica (elemento y adjetivación pertinentemente graciosos si se tiene en cuenta que el autor era purista).

Conocemos la existencia de otra novela, *El rey de Tebas*, publicada por entregas a principios de la década de 1870.

Desde los 15 años cultivó poesía y la fue esparciendo entre cuantiosos números periodísticos hasta publicar en 1915 una recopilación (que no una antología, palabra y concepto demasiado modernos para su persona) con el ingenioso título de *Poesías*. Su obra, según nos indica Francisco Javier Pérez, puede clasificarse por temáticas y motivaciones, distinguiendo, “entre tantos, el amor filial y familiar, la vejez y sus desdichas, el amor y sus desazones, el elogio a la belleza femenina, la naturaleza y las edades perdidas y la eternidad y la muerte” [Pérez, 2009: 51].

En lo referente al arte del verso (sin ser productos líricos), cabe destacar dos obras: *Parnaso venezolano. Colección de poesías de autores venezolanos desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días, precedida de una introducción acerca del origen y progreso de la poesía en Venezuela* de 1892 y *Tres poetas pesimistas del siglo XIX* de 1907, obra centrada en Lord Byron, Percy Shelley y el conde Giacomo Leopardi. La primera, una recopilación de nombres y obras en los que no solo se encuentran las voces de sus hermanos Eduardo y José Antonio, sino también, y exclusivamente, la de aquella poesía que don Julio consideró digna al más puro e invertebrado estilo clásico. Por incluir, se incluyó hasta a sí mismo (haciendo gala de falsa modestia y justificando ataques futuros por no creerse buen poeta, lo que le acarreó críticas de todas formas).

No obstante, su obra en prosa no termina aquí. En 1913 publicó *Cuentos escogidos* (otro ejemplo de su pragmatismo, eficiencia e ingenio), una recopilación de algunos cuentos que, como él mismo señaló en las primeras páginas, solo recopiló porque autores extranjeros querían leer más cuentos suyos y le era más cómodo publicar una obra que ser epistológrafo de varios. No obstante, sus palabras fueron, en concreto, las siguientes:

Nunca he coleccionado escritos míos de ningún género; pero hombres de letras extranjeros, que leyeron en francés “El Escultor Marliani” y “El Ingeniero Chatillard”, me han exigido les remita los cuentos que haya escrito; y no teniendo vagar ni humor para copiarlos, sólo para corresponder a su exigencia hago esta edición contentiva de algunos y limitada a pocos ejemplares [CALCAÑO, Julio (1913). *Cuentos escogidos*. Lit. y Tip. del Comercio. Caracas, Venezuela].

Lo peculiar de esta recopilación radica en que algunos de los cuentos (sobre todo los que acaban en un folio incompleto) aparecen con una fecha. Gracias al proceso

inferencial podemos presuponer que se trata de su fecha de creación y/o primera publicación o puesta al público de forma individual y en el medio pertinente; así, lo que Calcaño publicó en 1913 fue una recopilación que abordaba creaciones con hasta treinta años de distancia unas de otras (curiosamente, su estilo resulta sempiterno: siempre lo estás leyendo a él).

No importa tanto que su cuento gustara en Europa y lo recopilara (una parte), sino el nuevo punto de vista que desde hace relativamente poco varios autores han tomado para con él. Porque, si es lo fantástico lo más tratado en la literatura hispanoamericana (llegando a ser hasta cliché incomprendido, pues en Europa la concepción de un realismo mágico —ignorando la dualidad Carpentier/Cortázar, lo real maravilloso frente al realismo mágico— no se comprende en su totalidad —y no se puede explicar lo ajeno forzándolo a integrarse dentro de lo ya conocido, como si le aplicara el esquema de Tzvetan Todorov—); a Calcaño también se lo puede observar con ese prisma crítico en mente.

Existen nuevos estudios que ven en él a uno de los precursores del cuento fantástico venezolano (por otro lado, como el fuego, tal vez el realismo mágico solo fue el nombre, mientras que el fenómeno que atrapa toda letra hispana en su estructura y proyección haya sido siempre innato y solo se descubriera anteaer, como quien dice —pues sabemos que el proceso literario de las nuevas repúblicas, dicho muy simplificado, sufrió la imitación, la nacionalización hasta *in extremis* y ya después, por fin, el cultivo de lo propio sin aquella imperiosa necesidad de hacerse respetar como país).

No obstante, un discurso sobre lo fantástico en la narrativa hispanoamericana se llevaría todo nuestro cómputo de páginas disponibles. Por ello, veamos lo que señaló Francisco Javier Pérez sobre Calcaño y el cuento como máximo exponente de su obra y de su aportación a la historia de la literatura nacional de Venezuela:

Lecturas modernas han venido a [...] proponerlo representante destacado del cuento fantástico en nuestra literatura decimonónica. La tarea de investigación y divulgación ha estado en manos de Carlos Sandoval [...]. [De Calcaño] destaca gran parte de su producción cuentística y la coloca en un lugar limpio de polémicas y ajenos a los maltratos de los contemporáneos al escritor. Logra Sandoval enfocar la narrativa de Calcaño desde un ángulo inadvertido y aún no desarrollado, en la tónica de Miliani [Domingo Miliani, autor de *Triptico venezolano*] que ha entendido el valor que tuvo independizar el género cuento de otras formas narrativas breves, mérito indiscutible de nuestro biografiado. [Pérez, 2009: 43 y 44].

Esto que Domingo Miliani había dicho en 1985 y que Pérez menciona era que “Julio Calcaño puede considerarse como el primer narrador que independiza el cuento venezolano de otras expresiones narrativas breves” [Miliani: en línea]. Es decir, que lo destaca de entre toda la producción cuentística a nivel internacional. Semejante circunstancia y todo lo que implica dice y nos habla de un autor que, en palabras de Pérez, “sin saberlo y sin quererlo, tal vez, [...] está surcando pronto y bien algunos lares en nuestra [venezolana] forma de narrar hasta ahora nuevos. Juan Tachuelas [pseudónimo de Calcaño] parece ocultar no sólo al crítico furibundo que ya va siendo, sino al narrador que busca libertades para innovar, ésas que obstinadamente escatima a muchos colegas escritores” [Pérez, 2009: 46 y 47].

Gran ironía esta, ya que, recordemos, si por algo es recordado Julio Calcaño esto es su catasterismo inverso *in decrescendo* dentro de la opinión popular de sus contemporáneos (y las generaciones posteriores). En verdad, ahí se encuentra la paradoja: ser recordado y ascendido al Parnaso no por lo que luchaste, sino por algo que hiciste sin tan siquiera pensarlo demasiado (no se está negando el trabajo dentro de los cuentos, sino que el talón de Aquiles de Calcaño y de su esencia era el purismo lingüístico, que afectó no solo a su literatura, sino que fue pilar fundamental e indispensable de su manera de observar y juzgar/criticar su mundo y su Venezuela; además, él mismo escribió *Parnaso venezolano* y se vistió la corona de laureles).

El siguiente párrafo sobre Calcaño es el nexo perfecto para abandonar la montaña de la Fócide y arribar en presencia de cuantiosos zopilotes hambrientos de crítica donde el quid de la cuestión muta el dilema shakespeariano en un simple “criticar o ser criticado”:

Calcaño, ridiculizado con el apelativo de Don Perfecto con el que toda una generación se mofa de él, será lingüista de oídos sordos, ajeno, distante, solitario, inmóvil, imperturbable, incólume, impasible, indomable, impertérrito y de muchos otros “in/m”, que lo califican y que lo potencian como una fuerza generada por los purismos y Parnasos de la lengua como posibilidades para alcanzar los Parnasos y purismos de la cultura y la vida, en los que creía hasta el agotamiento. [Pérez, 2009: 101].

Respecto al purismo que se menciona, como concepto, un estudio meticuloso sobre el tema también pertenece a Francisco Javier Pérez (*Oídos sordos: Julio Calcaño y la historia del purismo lingüístico en Venezuela* de 2002). Este rasgo de la persona de

Calcaño, visto *a priori*, fue el que lo llevó a formar parte de la mesa fundadora de la Academia Venezolana de la Lengua (en origen sin el sintagma prepositivo adyacente, al ser creada como la rama venezolana de la existente española) en 1883.

Nuestro polímata decidió que ser ruiñeñor no le bastaba (ni con las espuelas). Había de entregarse a su país y así lo hizo desde la profundidad de sus convicciones. En 1897 quiso mudar plumaje y ser el turpial de la palabra. Publicó *El castellano en Venezuela* y, en verdad (y sobre todo desde un punto de vista lingüístico integrador que aboga y defiende la naturaleza permeable y movable de las lenguas) solo consiguió ser el punto de inflexión del purismo a miras de la intelectualidad venezolana. Julio Calcaño jamás aceptó (ni reconoció) una crítica.

Los siguientes párrafos, palabras de Francisco Javier Pérez en el trabajo citado, resumen la figura del personaje que hemos presentado:

[...], una autenticidad cercana a la obstinación manifestaba Calcaño cuando de defensa de sus ideas se trataba y una fuerza para la lucha nada común parecen ser rasgos centrales de su personalidad de hombre público y de su pensamiento e intelecto. [Pérez, 2002: 163 y 164].

Se trata de la confesión de fe y del credo que pondrá en práctica en el cuerpo de la obra: lucha contra las impurezas y usos indignos como posibilidad para salvar la dignidad de la lengua patrimonial. [Pérez, 2002: 204].

Validez o invalidez lingüística, el purista que es Calcaño nunca entenderá las delicias del lenguaje como manifestación libre de la comunicación de los afectos y de las razones. [Pérez, 2002: 247].

Lo que no venía a ser nada frecuente es que a los ruiñeñores, dulces aves del canto, se le destacaran espuelas como su atributo más notorio. Sólo, en el caso de Julio Calcaño, parece que esta nueva metáfora viene a cobrar vida. Efectivamente, fue llamado en su tiempo y después *ruiñeñor con espuelas* por la acidez de su actitud crítica y por la dureza con la que ejercía esta actividad. [Pérez, 2002: 256].

Sabemos ya quién es Julio Calcaño y Panizza: personaje histórico, intelectual, académico, escritor, poeta, lingüista, etnólogo, crítico. Ahora, lo que nos queda, es juntar las piezas diminutas y conformar el verdadero e íntegro cristal de su persona. Del personaje, al hombre.

¿Qué mejor forma hay para conocer a un hombre que desnudarle el alma a través de sus propias palabras? La literatura, si se lo permites, puede guiarte a través de las estrellas.

3 *BLANCA DE TORRESTELLA, CORNUCOPIA DE IDEALES*

El crítico de oídos sordos, si bien nunca respondió del todo a las disputas que le lanzaban cuantiosos Góngoras a su Quevedo, sí trabajó modificando su primera novela, nuestra *Blanca de Torrestella*, dándonos la versión inédita de 1901 que trabajaremos durante nuestra recta, si bien final, igual de importante, frente a la original de 1868.

La versión de 1868 no hemos podido consultarla, pero gracias a Francisco Javier Pérez es posible saber cuál fue aquel argumento primigenio de la quinta novela venezolana por cronología de publicación:

La escena viajará de Caracas a Florencia y el cronómetro sufrirá desde mediados del siglo XIX hasta los años finales del siglo XVI. Los protagonistas serán Doña Blanca de Torrestella y su enamorado Don Fernán Gutiérrez. Piezas maestras de un amor imposible, Blanca está prometida al conde Pazzi, hijo de una de las familias más emblemáticas de la Florencia de entonces, a quien el padre de Blanca ya ah dado su bendición nupcial. Dispuesto a no permitir el fatídico enlace, Fernán, emisario español de la Compañía de Jesús, escapa con su amada, dando muerte antes al padre del conde Pazzi. Servida la venganza, el conde doblemente ultrajado en su honor dará muerte traicioneramente al propio Fernán y a la madre del infausto amante. Blanca, aniquilada por estos hechos, planificará y dará curso a su personal vendetta aceptando casarse con el conde Pazzi para envenenarlo el mismo día del matrimonio, haciéndole beber una copa en la que ha vaciado su anillo cargado de veneno para, satisfecha por la consumación de la venganza, darse muerte a sí misma. [Pérez, 2009: 40].

Como de la primera edición a la tercera no solo pasaron *grosso modo* treinta años, sino que durante ese espacio la vida de Calcaño no permaneció inalterada, es lógico preguntarse qué fue lo que cambió en sus reediciones. Que modificara pequeños aspectos de trama (que veremos) no interesa tanto como aquello que escribiera entre líneas. Es, pues, lo axiológico el vidrio a través del cuál una visión caleidoscópica puede desempañarse en realidad.

3.1 El cómo y el cuándo: alabanzas e improprios

Si *Blanca de Torrestella* tuvo tres ediciones, entonces lo más probable es que las críticas habidas fueran sincrónicas para con la novela que se leyera. No podemos clasificar las opiniones según su cronología al faltarnos el año de publicación de la segunda (si es que

acaso llegó a hacerlo), por ello, es más preciso basarse en el año de publicación de las opiniones y/ críticas para aproximarlas a la primera versión o, en cambio, a la nuestra.

De esta manera, estas son las críticas recogidas (en palabras de Francisco Javier Pérez) que presuponemos de la versión de 1868 cuya trama (que no forma, al no poderla consultar) se introdujo con anterioridad:

El público lector caraqueño, poco habituado a tanto terror y a tan cruenta sangría, todavía para ese tiempo no del todo hecha a la afición operática posterior, no acogerá de buena gana el melodrama que Calcaño narraba con la pretensa intención de hacer novela histórica. La prensa contemporánea la festejará [...] quizá más por conveniencia del general que ya despunta afiliado al bando guzmancista, que por la calidad de sus páginas. La crítica literaria, por su parte, haría saber sin contemplaciones el estropicio que la obra parecía ser. [Pérez, 2009: 41]

Por supuesto, en aviso a nuestra modernidad, los medios de comunicación pertinentes comunicaron (valga la redundancia) aquello que les provocó más beneficios (o seguridad). Los dragones, si bien fantásticos, aún no se habían asido la corbata ni surcaban los cielos del mercado literario, por lo que no interesaba tanto llenar cuevas ni castillos con tesoros remunerables sino salvaguardar la propia cabeza.

Otra filosofía de vida y convicciones fundamenta a la postura crítica. Con los medios suficientes (porque por el siglo XIX la educación necesaria para poder ser crítico y/o intelectual no estaba a la orden del día, precisamente), se tomaba al pie de la letra lo escrito, en defensa de la calidad por encima del bienestar personal o de las posibles consecuencias. Como sabemos, la novela de Calcaño no suplió la necesidad nacional de transmutar a la literatura la realidad existencial de Venezuela como estado propio. Dejando la moral a un lado, parece ser que esta primera versión del 68, teniendo su autor 28 años, no resultó el mejor ejercicio de dialéctica narratológica para sus pinitos novelísticos.

Para con la tercera edición de 1901 es pertinente señalar no solo la opinión de Gonzalo Picón-Febres (cuyo pensamiento vemos a continuación citado intertextualmente en el siguiente párrafo de Francisco Javier Pérez), sino que reedita esta obra un Calcaño que ya se ha consagrado como Secretario Perpetuo de la Academia Venezolana de la Lengua con su estudio purista de 1897, por lo que su expresión está copiosamente cuidada (dentro de los paradigmas lingüísticos que él aceptaba e imponía como correctos).

[...] la crítica de Picón-Febres (*La literatura venezolana del siglo XIX*, 1906) señalaba claros deméritos y algunos aciertos (estos último en la tercera edición, de 1901, muy corregida y trabajada por el autor), enmarcando la lectura de esta primera creación en el paisaje narrativo general producido por Calcaño. [Pérez, 2009: 41].

Si tanto trabajó su obra tuvo que haberlo hecho llevado o por un deseo de superación personal o por un respeto supremo hacia su lengua, intentando simular a Miguel de Cervantes y a sus *Novelas ejemplares* escribiendo una muestra de cómo, de verdad, había que escribir novela en castellano. Solo pareciera interesarle el uso purista, inamovible, de la lengua de Cervantes.

Ignorando el filtro estructural y de realización, el pecado capital de nuestro fiel devoto a su versión del verdadero idioma estuvo ligado a su percepción del mundo y a su manera de rendirle tributo. Obsesivo compulsivo respecto a sus ideales, siempre dejó libre de las aguas del Estigia a sus convicciones. Estas, dentro de un Romanticismo identitario nadaban a contracorriente contra buena parte de sus conciudadanos. Como se ha ido descubriendo, Venezuela quería verse entera, toda ella, dentro del papel:

[...], el reproche que se le hizo y hace a *Blanca de Torrestella* y a la generalidad de la narrativa de Calcaño es su expresa evasión hacia el tema criollo y su desapego al tópico nacional, que nunca, hay que decirlo, lo inspiró demasiado. [Pérez, 2009: 42 y 43].

Así fue y, no obstante, un último apunte que es imposible no señalar (porque parece hasta cotilleo familiar) nos lo concedió Manuel Díaz Rodríguez, el estilista venezolano autor de novelas como *Ídolos rotos* de 1901 o *Sangre patricia* de 1902. Destacado novelista para las letras venezolanas (y la temática criolla):

El impacto –o el trauma, más bien–, que Calcaño había causado y generado en la cultura venezolana de los años finales del siglo XIX era tan grande que hasta un escritor mesurado como Díaz Rodríguez se siente en la necesidad de alzar la voz y de hacer su aporte a la contracrítica. [Pérez, 2002: 371].

Lo gracioso de esta mención no es la posible familiaridad que se tuvieron los escritores venezolanos los unos con los otros, sino que cuando Manuel Díaz Rodríguez habla de “Don Perfecto” en su obra *Camino de perfección. Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto, y varios ensayos*, publicada en 1910, lo hace desde la fidedigna postura de un familiar político de los Calcaño: había casado con la hija de Eduardo Calcaño, uno de los nueve hermanos varones de Julio.

3. 2 Florencia y España: cae el telón de la farsa

Como novela histórica romántica de tipo extranjerizante, *Blanca de Torrestella* no resulta extraña en ninguna de sus características. Los veintiséis capítulos que la forman (siendo el vigésimo sexto, en verdad, la conclusión), relativamente cortos y afines a la estructura folletinesca propia del siglo XIX están encabezados por títulos que, a la par que resumen en su esencia la idea propia cervantina de la importancia de los títulos para con el contenido de los capítulos, pueden llegar a ser hasta impolutamente perfectos consiguiendo así que, solo con un golpe de vista, no solo podamos adelantarnos a qué vamos a leer, sino usar lo que dicen como pista sobre aquello que el autor quiere que pensemos.

Desde la mirada del propio Calcaño, su novela “quería mostrar la capacidad de la religión para deteriorar las costumbres” [Pérez, 2009: 40]. Pérez cita una frase del segundo capítulo, “Hilos de una trama”, para sostenerlo: “En aquella época, en que las nuevas doctrinas religiosas eran un eficaz elemento corruptor de las costumbres” [Calcaño, 1901: 12]. No obstante, si bien la religión sí forma parte de la novela y esto es un hecho y no una falacia, tampoco sería impensable suponer que el Calcaño del siglo XX, con sus deseos de ser modelo, desarrollara en su reedición una especie de novela de tesis con función moralizante y didáctica donde lo axiológico prima por encima de todo.

Este nuevo planteamiento, que no es sino el resultado de girar un poco el caleidoscopio del análisis, permite una nueva aproximación a la novela que no desmiente la función primera. Es más, el propio Calcaño también narró que “el espíritu católico comienza ya a revivir poderoso en las costumbres, en el ingenio, y en los poderes principales de la tierra” [Calcaño, 1901: 17], entre otros parlamentos dentro de la novela.

La trama y sus conflictos

Cruces doctrinarios entre grandes familias cristianas, órdenes religiosas y creencias de vario tenor harán que se exacerben las pasiones y que produzcan el monstruo de criminalidad en que la obra termina convirtiéndose. [Pérez, 2009: 40 y 41].

Blanca de Torrestella, desde su planteamiento hasta su desenlace, produce un tiberio de emociones aun en su uso de tópicos y clichés que no resultan desconocidos. Como indica Francisco Javier Pérez en la cita arriba insertada, la novela es un caldo de cultivo para la

desgracia. Siendo como es, romántica, la única culpa que pueden tener los agentes que tejen los hilos de la tragedia es el seguimiento, ciego, de un destino desconocido que siempre presupone el desabrimiento y la desazón del héroe.

Pero lo primero es lo primero y hay un elemento de la trama que es preciso tratar: las diferencias entre la versión de 1868 y la de 1901. Donde en la de 1868 todo parecía desarrollarse teniendo por ideal la ley del talión que primó en el código de Hammurabi, en la de 1901 los hechos, si bien no cambian, sí están mejor articulados y parecen reforzar la idea (y uno de los tópicos más sobresalidos del Romanticismo) del destino y de la fuerza que oprime susodicho sino contra esa libertad ficticia y anhelada del ser humano.

Lo dicho se ve en los dos pretendientes amorosos: el protagonista y su rival. En la versión de 1868 estos matan a uno de los progenitores del contrario como venganza en su misión de conseguir el amor (y la mano) de Blanca. Un *quid pro quo* interminable y, como lo pensó el público lector en su momento, muy sangriento.

Respecto a nuestra versión, la inédita de 1901, estas muertes siguen ocurriendo pero tienen la peculiaridad de ser anteriores al desarrollo de la trama. Fernán (el protagonista) y el conde Pazzi (su rival) comparten un pasado común antes de ser adversarios también en su amor por Blanca.

Blanca de Torrestella viaja al siglo XVI, en el momento crítico en el que Carlos I/V sufre problemas de gobierno en lo que respecta a la cristiandad y, sobre todo, al catolicismo de sus abuelos. Su hijo Felipe, aún príncipe, abre un frente de seguidores adheridos a la Compañía de Jesús, que será reconocida a finales de la novela, para reunir sus fuerzas frente al gobierno de su padre. Esta información sitúa nuestra trama en 1540.

Así, el primer conflicto que se nos introduce es la posición del príncipe Carlos de Torrestella, barón de los Castillos (entre otros títulos), adepto al emperador y su corresponsal e informador en la ciudad de Florencia, actualmente bajo el mando de su duque, Cosme I de Médici; frente a la posición de Fernán Gutiérrez de León, hombre de confianza del príncipe Felipe. Sus ideales, tan contrarios, harán imposible que Fernán pueda optar por Blanca, la hija de Torrestella.

El segundo conflicto es, en verdad, la gran diferencia entre versiones: el pasado común entre el conde Estéfano Pazzi y Fernán Rojas de Cabrera, marqués de Montana. Y

sí, en efecto, es la misma razón por la que Fernán oculta su identidad de marqués caído en desgracia: su cabeza tiene un precio.

Antes de conocer a Blanca, el pasado de estos dos hombres colidió en una deshonra ya que el padre del conde Pazzi sedujo a la madre de Fernán. Este último, para defender a su madre, retó al ultrajador a un duelo a muerte y le venció. Pazzi lo acusó de asesinato y mientras Fernán huía a México para escapar de la sentencia de Carlos I/V el conde aprovechó para envenenar su madre. Ambos hombres se juraron, pues, la muerte.

La última diferencia, menos importante, es el modo en el que Blanca cierra la historia. Esta vez no envenena una copa que Pazzi bebe, sino que mientras estrechan sus manos ante el altar, ella lo pincha con la sortija de César Borgia (regalo del personaje histórico al padre de Pazzi que este le regaló a su vez a la madre de Fernán y él luego le legó a su esposa —pues llegaron a casarse—). Una posible hipótesis, improbable, es que tal vez la versión de 1869 bajara el telón al suicidarse Blanca, dando por finalizada su venganza contra Pazzi al haber matado a Fernán. La versión de 1901 cierra con Torrestella abrazando a su hija pequeña, María, después de haberse desmayado del horror.

Por fas o por nefas, los acontecimientos internos de la novela no podemos comprobarlos. Fernán es gran amigo de Juan Boscán y cuando arriban al casino de Garofollo, después de una interesante conversación, Pazzi aparece y se produce una pseudoanagnórisis entre los dos rivales (Fernán sabe quién es Pazzi, pero Pazzi se da cuenta momentos —fatídicos— después). Se retan a duelo, Fernán desarma a Pazzi y muestra templanza al no atacarlo, pero Pazzi se lanza y al seguir combatiendo Fernán lo hiere profundamente.

Esta herida hace que el conde no pueda participar en una justa (festividad de muchas que se realizaron para honrar a Leonor Álvarez de Toledo, esposa de Cosme), pero Fernán deslumbra al duque en un desfile, tranquilizando a su descontrolado caballo, y participa en lugar de Pazzi. El elemento de la justa destaca por dos circunstancias: Fernán lleva como a su reina a Blanca, lo que enerva de sobremanera a Torrestella cuando regresa, pues había partido a una reunión con el papa Paulo III; y la inserción de un personaje, Balbo, lacayo de la casa de Torrestella que servía a Pazzi solo porque si el conde ganaba la justa, su padre sería liberado. Es bajo estas órdenes e ignorando que ahora es Fernán quien le devolverá a su padre que intenta matarlo una noche junto con otro bribón. Fernán

le perdona la vida, lo que parece otra situación más hecha para destacar los diferentes caracteres de los pretendientes de Blanca.

Sin embargo, el uso de personajes reflejo no solo se aplica a los señores, sino que también se observa en los lacayos: Balbo, de quien ya hemos hablado, y Nuño, el paje de Fernán. Mientras que Balbo solo desea la libertad de su padre y sirve a Pazzi aun diciendo que “este Conde es el diablo” [Calcaño: 1901: 34] por lealtad a su propia familia (que luego le rinde a Fernán, por perdonar su vida y liberar a su padre) Nuño es un cobarde. Cobarde no solo por su gran aversión al miedo, sino porque, tras ser parado por unos malhechores en aquella funesta noche en que viajaban de Tordesillas a Valladolid, tras conseguir regresar no es capaz de relatar lo sucedido ni a Blanca ni a Leonor (la sirvienta de Blanca) y desaparece.

Otro personaje que también practica el *tergum vertere* es el hermano de Torrestella, el Cardenal. Ambicioso, es un jesuita que quiere el poder de la Compañía de Jesús y desea ser su líder. Cree que juntando a Fernán y a Blanca su hermano se emblandecerá, pero solo al ver los niveles a los que llega la tragedia (y tal vez porque el papa señala como líder al fundador, San Ignacio de Loyola) decide marcharse y olvidarse de todo lo ocurrido. Parece inspirar más pena que Nuño, porque el Cardenal (o así nos lo dice el narrador) se arrepiente del desenlace de los acontecimientos e, incluso, se culpa.

Al final, lo que tienen en común ambas versiones de *Blanca de Torrestella* es el ser, ni más ni menos, que dos y a la vez una misma historia romántica, donde el escapismo y la búsqueda del ser se instalan en el siglo XVI, lejos de Venezuela.

Tópicos y simbología

La prosa de Calcaño demuestra un amplio y riguroso conocimiento cultural, donde ninguna expresión, mención o palabra aparece fuera de lugar o desprovista de una función mayor que solo la mera ornamentación textual.

Dentro de su concepción del ideal, fue criticado por criticar todo aquello que no entendía o que no se ajustaba a sus convicciones literarias. Esto lo alejó del realismo y del naturalismo, que consideraba demasiado vulgar por lo que se llegaba a poner por escrito. En su obra, el uso del paisaje, cuidado, puede verse como una extensión de sus personajes y la expresión de su psique. Así lo vemos en un parlamento referido a Fernán:

Transportábase al bosque en alas de la imaginación, y veía la mañana que se alzaba luciente y majestuosa, la fuente que corría murmurando por el césped salpicada de azahares, los pájaros que cantaban, las mariposas fatigadas de su vuelo incesante; sentía el aire tibio y embalsamado de las suntuosas praderas, y las palpitations de su pecho al apareamiento de la castellana como una visión de sueños orientales, que no se le quitaba de la vista. / Pero no estaba en el mundo. / La voz del Cardenal hizo desaparecer todo el bello panorama, y sólo le quedó de tan vivas imágenes y tan dulces conmociones, su corazón herido que en cada palpitation parecía murmurar un himno á la naturaleza y al amor. [Calcaño, 1901: 15].

El elemento más romántico es, sin lugar a dudas, el amor. Este se manifiesta como instantáneo, ligado profundamente con el destino. En palabras de Calcaño:

El mundo no tiene nada tan grande y tan misterioso como el amor, sentimiento sobrenatural que levanta el ánimo y engrandece el corazón, auyenta el crimen y redime de toda culpa.

El corazón que llega á encontrar el ideal de sus sueños, no cabe ya en el mundo, y vuela en alas de la ilusión en pos de otra patria, el cielo. [Calcaño, 1901: 21].

Vemos los efectos de este amor en nuestros protagonistas, Fernán y Blanca, que comienzan la historia conociéndose y enamorándose en el primer capítulo. Los fragmentos resaltados a continuación corresponden primero a Fernán y después a Blanca:

[...]; pero os juro que es esta la primera vez que comprendo que hay en la vida una felicidad inefable, la de vivir consagrado á otro ser, y morir, si es necesario, para ahorrarle una sola lágrima. [Calcaño, 1901: 8].

[...] palpitábale el corazón, sentía el fuego de la sangre que subía á enrojecerle las mejillas, y un deslumbramiento se hacía en su alma, y sus labios murmuraban trémulos la palabra amor. [Calcaño, 1901: 21].

Dentro del tópico, si bien puede llegar a convertirse en cliché, se puede hacer gala de conocimientos culturales y de un manejo de la narratología intertextual fascinante. Esto podemos observarlo en palabras del Cardenal, aún a principio de la novela, cuando ya sabe que Fernán y Blanca se han conocido y está observando a su sobrina: “Parece que el caballero no cazó con armas de fuego; he ahí una paloma con una flecha clavada en el corazón”. [Calcaño, 1901: 43]. La figura simbólica de la paloma, entre sus muchas interpretaciones, puede llevarse hacia la simbología de Afrodita/Venus, diosa del amor, o, por otro lado, incluso al *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla con el aclamado verso *¿No es cierto, paloma mía?* Esta segunda aproximación parece más convincente en tanto que la obra teatral también es romántica y está contextualizada en siglos anteriores al XIX.

No obstante, si bien el amor es una pasión universal su reacción para con diferentes caracteres no puede ser, jamás, la misma. Como señaló en su momento Ortega y Gasset *yo soy yo y mis circunstancias*, lo que presupone que un mismo estímulo no hará a dos individuos responder de la misma forma. Calcaño insiste en este aspecto al manifestar dentro de la novela que, aunque ambos rivales amen a Blanca, cada uno extrajo esa llama de diferentes chispas y actúa en diferentes consecuencias. Veámoslo:

Fernán la amaba porque lo había deslumbrado, y en el conjunto de sus perfecciones físicas y morales veía la corona ó premio de su vida de amarguras, algo como la realización de los sueños de toda su existencia, el descanso de tantas fatigas, la fe y la esperanza en un mundo mejor; y así su vida, solitaria y triste, se completaba con la dulce alegría de Blanca, con su hermosura espléndida, con su virtud y talento, que necesitaba para que lo sostuviesen en las asperezas de un camino trabajoso. [Calcaño, 1901: 111].

Pazzi la amaba por efecto mismo de sus propios vicios y de la resistencia que ella le oponía. Acostumbrado á tratar mujeres livianas y superficiales, cuando no criminales, Blanca le impuso respeto y admiración, y acabó por amarla creyendo así que se levantaba á sus mismos ojos, y que no encontraría en la redondez de la tierra otro pedazo de cielo tan hermoso con que cubrir la desnudez de su alma. Dudoso de que la virtud existiese en el mundo, sus mismos defectos le hicieron caer de rodillas, porque no habiendo amado nunca ni comprendido el amor, el súbito resplandor de aquella luz hizo un deslumbramiento en su alma, que tal es el destino del vicio cuando tropieza con una virtud singular: tiembla y se arrodilla. [Calcaño, 1901: 111].

Estas diferentes consecuencias de actuación dentro del enamoramiento y el amor profesado también las pone por escrito, indicando que “En Fernán el amor imprimía el sello de toda su grandeza con el heroísmo y la virtud. En Pazzi el despecho grababa la imagen de la venganza y el crimen”. [Calcaño, 1901: 111]. Respecto a Pazzi, Calcaño sitúa al personaje en una gran contradicción al final de la novela: trepa el balcón de Blanca una vez muerto el marqués de Montana con intención de violentarla; sin embargo, insiste en que la ama. Puede entenderse esta escena como expresión del carácter de Pazzi y, por descontado, de la naturaleza de su amor.

Siguiendo la línea clásica del Romanticismo, el amor, ese amor que usualmente no llega a ser fructífero, está fielmente unido al concepto de destino, un destino que siempre (o en la mayoría de los casos) no solo es adverso a los deseos del héroe, sino que lo sitúa en momentos de grandeza y de adversidad sin que pueda hacer nada para cambiarlo. Es, por ello, uno de los puntos más relacionados con la libertad que buscaban los románticos,

aquella que era imposible conseguir. Así lo vemos en el texto de estos ejemplos:

[...] no alcanzaba la gravedad que á su situación imprimían aquellos instantes de su vida, ni sabía que con frecuencia el destino del mortal, su eterna felicidad ó su eterna desventura, proviene de un solo momento fatal ó feliz, que es como obra de la casualidad, y tiene de la rapidez del rayo y de la dureza del pedernal. [Calcaño, 1901: 22].

[...] porque hay sucesos en la vida del hombre que fatigan el espíritu y el corazón como si llevasen impreso el sello de la Providencia ó el de la fatalidad. [Calcaño, 1901: 11].

El destino, a veces, puede aparecer representado por casualidades o detalles que el lector no llega a apreciar en una primera lectura. Por ejemplo, en la primera escena en la que aparece Blanca Calcaño la viste con un vestido verde. Curiosamente, también es verde el anillo envenenado de César Borgia, cuya piedra es una esmeralda. Dentro de toda la simbología relacionada con el verde, hay un detalle interesante que es, en verdad, muy propio del siglo XIX: los vestidos verdes eran altamente venenosos ya que el pigmento para el tejido se conseguía mediante arsénico, altamente tóxico.

Uno de los últimos puntos a tratar es el imperioso nacionalismo y la concepción de un *yo* universal. Tenemos a continuación un parlamento de Torrestella respecto a qué es el pueblo:

No es la clase pobre, como se cree generalmente. [...] El pueblo lo constituyen todos los habitantes de una nación que se juntan en bien de sus intereses, y que en los grandes instantes no tiene vicios sino virtudes; el pueblo [...] es un coloso que cuando alza su potente mano, apresura ó atrasa de un solo golpe su civilización. Confundidos están en él grandes y pequeños, ricos y pobres, nobles y plebeyos. Esto es lo que se llama pueblo [...]. [Calcaño, 1901: 36 y 37].

Sin embargo, Calcaño era un hombre romántico más afín a la idea del imperialismo, lo que puede inferirse de los momentos en los que sus personajes alaban la nobleza de Carlos I/V, sobre todo el uso de la voz de Juan Boscán, que parece retratado como un Sócrates ante sus aprendices respecto a la grandeza de la nación española. Frente a esto, resulta más reseñable el siguiente fragmento, donde Calcaño, bajo la historia de Fernán, ensalza el continente americano:

[...] creyó conveniente prolongar la conversación extendiéndola á la conquista de América, su inmenso grandor, su prodigiosa fecundidad, su riqueza fabulosa, sus monumentos, sus ritos, sus costumbres, su manera de guerrear, y sus pomposas fiestas imperiales y populares, que hacían del nuevo mundo una región llena de maravillas. [Calcaño, 1901: 97].

Esa agraciada mención no resta su postura, conectada con su visión lingüística, que podemos interpretar a través del siguiente fragmento:

Me lastima que Italia, llena de pequeños Estados, republicanos ó no, dividida como lo estuvo Grecia, esté aún en peores condiciones que ésta, donde la división era menos profunda y había mayor orden y seguridad. Pienso que á ese paso llegará á ser una gran nación, porque los grandes Estados la harán sucumbir. A debilitarla todavía más ha venido la discusión religiosa fomentada por los extranjeros, que ahonda la división hasta en el seno del hogar. [Calcaño, 1901: 117].

Muchas veces dentro de la literatura los tópicos son solo herramientas para expresar ideas más personales, integradas dentro de una ficción que resulta más amena al receptor que una tesis teórica o un estudio. Con esto en mente, el párrafo anterior se puede leer más como una reivindicación del español como lengua vehicular y común entre todas las repúblicas americanas. Vemos, de nuevo, al Calcaño purista entre estas líneas.

Parentesco literario

Que de noche le mataron al caballero, la gala de Medina, la flor de Olmedo.

Lope de Vega

Dentro de toda la sutilidad de inserción que demuestra Calcaño, hay varios elementos que vuelven a apuntar no solo a su conocimiento cultural sino a su ágil uso de las herramientas y fuentes disponibles para su beneficio. La novela, como sabemos, ocurre en el siglo XVI, un pasado ajeno al siglo XIX. Para hacer de este retroceso un hecho más verídico, vemos, por ejemplo, el rapto (voluntario) de Blanca donde Calcaño señala “Aunque en aquella época los raptos eran frecuentes, bien hubiera podido creer cualquier observador que veía á don Gaiferos, Malek-Adel ó algún terrible estudiante”. [Calcaño, 1901: 161]. Esta pequeña oración presenta no una, sino tres referencias literarias.

Estas tres no son las únicas, pues hay otro paralelismo pertinente. Tal y como recogió Lope de Vega de una coplilla popular, a Fernán no solo lo mataron de noche, sino que fue a traición, de camino de una localidad a otra para llegar a su casa por no preocupar en demasía a Blanca y, curiosamente, por el mismo hombre a quien salvó la vida al mostrarle piedad, pues durante su duelo con Pazzi, recordemos, primero lo desarmó antes de herirlo y le permitió recoger su espada y tratar de salvaguardar su orgullo.

Casi pareciera que revivimos la trágica fortuna de don Alonso a manos de Rodrigo.

3.3 La palabra: verdadero caleidoscopio del alma

Tal y como hemos visto, en una especie de *nomen omen* reinventado, no solo tienen poder los nombres, sino que las palabras también. A través de un narrador omnisciente en tercera persona Julio Calcaño llega a insertar visiones de la realidad que corresponde a su lector asignarle a él o a sus personajes.

Con los antecedentes expuestos, más o menos en la línea del debate entre la importancia del autor para con su obra o la irrelevancia de la figura autoral, este último apartado del trabajo aproxima la novela como una especie de novela de tesis reinventada, donde el autor usa a su narrador como escudo para insertar valores, juicios y fundamentos morales.

Podemos iniciar con el pensamiento de Francisco Javier Pérez, quien, como se aprecia en el parlamento siguiente, señala las diferentes caras de Julio Calcaño a lo largo de su vida:

[...] las señas de vida que hicieron a Calcaño transitar los caminos de la inspección lingüística, literaria, cultural y social y, [...] las marcas que esos desarrollos dejaron grabadas en las cuatro fotografías que de él conocemos, como si de auténticos retratos espirituales de un hombre y de su tiempo se trataran: el razonador libre, el corazón lozano, el intelectual triunfador, el sabio lacerado y el crítico implacable. [Pérez, 2009: 14].

Este concepto más o menos anacrónico de la novela de tesis aplicado a *Blanca de Torrestella* se sostiene sobre un panegírico a la inteligencia prosística y narratológica de nuestro autor. Se hipotetiza sobre la reedición de 1901 para con la de 1868, siendo esta primera el desarrollo del concepto romántico dentro de la novelística.

Y, si bien es imposible realizar un psicoanálisis complejo, sí se juega con la idea de la sutilidad dentro de la literatura, donde es más comprensible una perspectiva extraída y extrapolada de su entorno sincrónico a un plano ficticio y extranjero (sea por tiempo, espacio, etc.).

Calcaño, el purista

En esta concepción, en donde los principios del purismo que miran hacia la unidad de la raza y a la aniquilación de las diferencias que supuestamente la hacen tambalear, Calcaño reafirmará el poder de la lengua española como vía para materializar el poder moral –ideológico, diríamos

hoy-, que tiene la Madre Patria, aún después de que ha perdido el poder político en América. Aquí la amazón del imperialismo genuino, original, primigenio y verdadero está activándose por la fuerza que tiene el purismo como conservación de la lengua original y como imagen de una literatura que forma parte de un solo río estético que proviene de la península. [Pérez, 2009: 122 y 123].

El Calcaño purista nunca nos abandona y no podía ser de menos que dedicara alguna escena a que sus personajes, casualmente, tuvieran por tema de conversión algo que le permitiera a él (¿o a su narrador?) manifestar una idea entre líneas. El purismo lingüístico de Calcaño viene introducido en el séptimo capítulo “En San Miniato”. El fragmento siguiente recoge la conversación de dos de los intelectuales que se encuentran reunidos en el casino de Garofollo, pie introductorio al debate lingüístico:

¡La gloria! [...], en vano he corrido tras ella desolado y ansioso [...]. Hablad de gloria cuando nombréis á Fracástor, y preguntadle conmigo por qué escribe su admirable poema en latín, que la mayoría de las gentes no entiende ya. [Calcaño, 1901: 53].

Calcaño sigue entretejiendo (y entresacando a sus personajes) el planteamiento perfecto para poder insertar un pequeño guiño intertextual respecto a lengua y a su postura respecto a ella.

“[...] yo no escribo sino en los ratos de ocio que me permite mi profesión de médico. Cuanto á versificar en latín, [...] la razón es clara. Hacedme la honra de creer que yo no pienso como [...] los demás escritores que desbarran cuando hablan de la lengua italiana; para mí esta e la florentina ó toscana, [...] y por lo mismo, yo, boloñés, que no puedo manejarla como ellos, no me atrevo á rimar sino en latín mis trabajos de largo aliento”. [Calcaño, 1901: 53].

Al personaje de Fracástor, el médico, le protestan sus contertulios, pues el conocimiento de la lengua no impide a otros escritores el usarla sin ser florentinos. Su contrargumento es que aquestos la habrán estudiado, pero sus receptores se lo rebaten con que él habla la lengua mejor que cualquiera que la haya estudiado, lo que no es contraproducente ni significativo dentro la producción literaria. Otro personaje, el poeta Alamanni (el mismo que señala que Fracástor habla la lengua mejor que aquellos que la estudian para escribirla), es el que recalca la concepción de la lengua como elemento que ha de conservarse puro: “Ariosto [Ludovico, autor de *Orlando furioso* (1516)] tuvo que hacer una nueva edición de sus obras, porque el lenguaje de la primera no era puro”. [Calcaño, 1901: 53].

Calcaño, el hombre

Para poder cerrar este trabajo, hay un elemento, una hipótesis, a sugerir: ¿y si, acaso Blanca no es en verdad la protagonista de esta historia? Sí, la novela porta su nombre. Y sí, los sucesos dramáticos giran en torno a la pareja romántica cuyo amor es trágico por un destino inamovible y cruel. No obstante, tal vez, puede realizársele a la novela una aproximación que observe a Blanca y a su historia como suceso fatídico para la transformación de otro personaje, su padre. Esta idea se entredijo al sugerir que la versión de 1901 inserta un final diferente a la de 1868, pero a falta de fuentes no puede tampoco afirmarse.

Esta es la descripción de los valores de Carlos, barón de los Castillos, marqués de Valflorido (entre otras titulaciones), príncipe de Torrestella:

El Príncipe era en su casa generalmente severo, amigo de hacer sentir su autoridad y altivez; de modo que si inspiraba temor y respeto en torno suyo, nunca hacía abrir el corazón á las expansiones del amor: y esto no tenía sólo de su carácter naturalmente altivo, sino también de la atmósfera en que había sido educado y del género de vida á que le había obligado su posición social, pues los afectos domésticos se adormecen profundamente en las castas elevadas que se ven sujetas á la vida y obligaciones del gran mundo, así como se despiertan y desarrollan con viveza y fuerza en las clases pobres ó que llevan vida solitaria y modesta, lejos del ardiente soplo de ambiciones avasalladoras. [Calcaño, 19901: 63].

Y, si bien las circunstancias de Ortega y Gasset que tanto conocemos afectan al carácter y al desarrollo de nuestras personalidades, a Torrestella lo confunde su orgullo y, en verdad, el lema de su familia: *El honor antes que todo*. Así lo vemos en esta descripción del personaje: “Aunque no falto de afecto paternal, la ambición y el interés á una con el orgullo ahogaban en su corazón el sentimiento del amor, que esto sucede comunmente en las almas en que impera el egoísmo”. [Calcaño, 1901: 62 y 63].

El propio Torrestella es el que se lamenta de la siguiente manera:

Cómo! ¿tendré que sacrificar á un capricho mujeril mi amor de padre y mi orgullo? Mi orgullo... es decir, mi nombre! no, nunca, jamás! Caerán en la lucha mis sentimientos paternos, pues si mi voluntad me pertenece á mí solo, mi nombre pertenece á la historia. [Calcaño, 1901: 88].

Es más, no solo se lo señala como obstáculo del amor de Blanca, sino que se refuerza que el impedimento mayor es, para Torrestella, el honor (y la convicción de su orgullo, reforzado por la ambición): “tengo motivos para creer que ese joven ha hecho

nacer un amor fatal en el pecho de mi hija, y es necesario ahogarlo por el honor de nuestra casa”. [Calcaño, 1901: 40].

Es el Cardenal quien, si bien también orgulloso y con objetivos, presenta una perspectiva más sensible: “Ríete, [...] ríete; pero si quieres hacer feliz á esa pobre niña, no olvides mis palabras: tu carácter la perderá”. [Calcaño, 1901: 42].

La obra nos sigue presentando un Torrestella cuyas convicciones chocan entre sí, pareciendo que abrirá la caja de Pandora, inexpugnable, donde guarda su corazón:

[...] era de esos hombres de corazón frío que si no saben conmoverse ante la escena más desgarradora, helados por el hábito del poder y la fortuna, admiran á pesar suyo las grandes calidades morales.

No se crea por eso que el príncipe proseguía en su obra con el corazón enteramente tranquilo é indiferente, persuadido por completo de que era bueno y justo todo lo que hacía. A pesar del cúmulo de reflexiones que la ambición, el interés y la terquedad se hacen para acallar el grito de la conciencia, el príncipe sentía interiormente una sensación de disgusto, algo como un remordimiento, cuando pensaba en la suerte de su hija y en la violencia á que la sometía, porque el instinto paternal y la semilla del bien aun no habían perecido completamente en su alma, y había momentos en que se estremecía, no obstante su resolución y la entereza de su carácter voluntarioso y tenaz. [Calcaño, 1901: 162].

Las dudas que pueda tener el personaje también se insertan en la novela, ya que Calcaño, en el momento en el que Torrestella y Fracástor están al lado de un Pazzi en cama después de que fuera herido en un duelo por un maestro espadachín desconocido (no tan desconocido para los lectores) nos refiere un diálogo sobre cómo pueden matar las pasiones. Curiosamente, es Torrestella el que pregunta al médico cómo puede matar, particularmente, la ambición. Esta es la respuesta que recibe de Fracástor:

La ambición retropulsa, la ambición desengañada que hiere la vanidad, es un caso desesperado y mata por lo regular repentinamente. Cuando no ha llegado á tal extremo aun tiene remedio si se le hacen ver las consecuencias al paciente devorado por ella, y tiene suficiente voluntad para dominarse y salvarse. [Calcaño, 1901: 79].

Parece que hay una posible salvación para Torrestella, que llegará a discernir entre qué es más importante: si la felicidad de los suyos o la vanagloria de su orgullo. El siguiente fragmento es un ejemplo de la brecha de su carácter, donde, si bien la lágrima no cae, sí asoma:

Cuando el príncipe volvió á pasar por la alcoba de su hija, fué padre por un momento.

El perfume que del aposento salía llegó hasta él como inculpándole su falta; y á la idea súbita de que no la volvería a ver más, se asomó á sus ojos una lágrima; pero no salió. [Calcaño, 1901: 165].

Aun así, el rapto de su hija (consecuencia de haber rechazado la pedida de mano de Fernán y de haberlo humillado dominado por el orgullo, reconociendo después que fue una acción impropia e injusta de sus maneras) no parece afectarlo mucho tiempo. Al partir a España y saber a Blanca casada sigue sin desear ni oír su nombre, y solo se replantea, como se observa en el siguiente fragmento, una posible reconciliación cuando nuestro marqués de Montana ya ha perecido:

Torrestella, por parte suya, meditaba en su hija y estaba ya inclinado á recibirla en su palacio; pues si hasta entonces sólo al Cardenal había podido permitirle que la nombrara en su presencia, al considerarla ahora triste y abandonada, roto el obstáculo que le mantenía inflexible, su amor de padre se despertaba con más fuerza que nunca, y aunque con cierto rencor secreto, sentía impulsos de ir en su busca ó de hacerla venir inmediatamente á su hogar; pero aquellos impulsos morían bien pronto ahogados por su orgullo y sus reflexiones, tanto cuanto por un vago temor que experimentaba de ponerse en su presencia después de los terribles sucesos que acababan de pasar. [Calcaño, 1901: 190 y 191].

Es el desenlace final, final cerrado para el drama romántico pero abierto para Torrestella y su futuro, el que estira de maneras insospechadas las convicciones de este hombre. A destacar la figura de María, la hermana pequeña de Blanca. Esta niña aparece tanto al principio como al final de la novela. Cuantiosos guiños intertextuales nos la señalan como inocente y juguetona, como el siguiente: “[...] la alegría de María que corría fustigando con una vara de mirto las plantas y las flores y las mariposas que hallaba al alcance de su travesura”. [Calcaño, 1901: 20].

Este reforzamiento de la figura de María no tiene por qué tomarse como simple inocencia dentro de lo grotesco. Como lo puro dentro de la tragedia. En la lectura que estamos proponiendo, si Blanca es el punto de inflexión, María llega a ser la salvación del alma de Torrestella... si acaso él decide tomarla como oportunidad de redención. Veamos, pues, el final de la novela, ya muerta Blanca, centrado en la reacción de Torrestella:

El dolor le ahogaba; toda su desgracia, la espantosa tragedia se le presentaba á cada instante aun más terrible, y tenía miedo hasta de su propia sombra.

Solo! sin un pecho que le consolara, sin un alma que uniera lágrimas á sus lágrimas, y compartiese el dolor de los remordimientos que le torturaban el corazón.

Esta idea le destrozaba el alma.

—María!... María!... gritó acordándose de la pobre niña, que también padecía cerca de él, acurrucada en las gradas de un altar.

Un silencio profundo sucedió al grito angustioso que salió del pecho de Torrestella.

Creía ya que también María le había abandonado.

—María!... María!... repitió luego.

Un sollozo que brotó del pecho de la pobre niña fué la respuesta.

Aquel sollozo, hijo de un dolor inmenso, encerraba una historia de amarguras.

Torrestella se dirigió temblando al lugar de donde había salido la voz; y allí permaneció largo tiempo con la cabeza de María estrechada sobre su corazón. [Calcaño, 1901: 213].

María es la única hija que le queda, tras haber perdido a la mayor por haber preferido sus ambiciones a la felicidad filial. Resulta relevante el abrazo final, donde Calcaño no solo nos muestra al padre con la niña, sino que recalca que María está abrazada justo contra su corazón. Este final, pues, y teniendo en cuenta toda la trayectoria del personaje en las páginas de nuestra novela, abre un horizonte de expectativas interpretable solo a través de cada lector.

¿Cambiará Torrestella? ¿Habrán servido la historia de Blanca y su sacrificio para algo? ¿Es de verdad el amor solo una pasión o es uno de los elementos sustanciales del ser humano como animal inteligente? Por estas y otras preguntas, merece la pena realizar el ejercicio de la lectura con *Blanca de Torrestella*. La literatura siempre puede reinterpretarse, viendo en cada esquina, en cada párrafo y en cada línea una nueva forma de contemplar el mundo.

CONCLUSIONES

Un análisis más interpretativo que formal puede aportar, a veces, más que solo la observación de recursos estilísticos y estrategias de escritura. Si bien contenido y forma son un matrimonio inseparable y muchas teorías postulan que la voz cantante ha de llevarla siempre la forma, pues la originalidad es un concepto ajeno a la literatura donde todo lo que se escribirá hasta la destrucción de nuestra especie ya fue escrito, es compatible, dentro de la forma, un contenido moral cuidado y camuflado dentro de lo que llamamos “tópicos”.

Blanca de Torrestella, desde su cliché de novela romántica, permite la reinención de sus páginas y la relectura de su trama porque está bien construida. La prosa es clara, expresiva, concreta. Los hechos están hilados (dejaremos de lado si es por el destino o no) y parece que todos los elementos se encuentran en la novela con un objetivo claro. Ningún parlamento resulta aleatorio y ningún párrafo resulta tan farragoso que la idea de leer solo los diálogos resulte tentadora.

Dentro de su ejercicio literario, sus páginas están plagadas de manifestaciones culturales. Uno, subjetivamente, puede ser afín a esos ideales o no. El purismo lingüístico que significó Calcaño en la historia de Venezuela y, en verdad, para sí mismo, hizo de él un personaje odiado por lingüistas defensores de la influencia indígena en la lengua de Venezuela (comprensible) y escritores innovadores que no seguían los modelos clásicos que cultivaban los españoles (también comprensible).

La obra no excusa el crimen y, en verdad, viceversa. El dilema del divorcio entre autor y obra vuelve a hacerse permanente, pero en nuestro análisis hay tanto elementos que podríamos haber señalado sin conocer al autor como otros que, sin conocerlo como hombre, no habríamos percibido y se habrían perdido para la interpretación posterior.

A veces, los lectores no quieren leer expresiones fieles a su realidad, porque ellos mismos están lejanos a aceptarla. En rechazo a esa necesidad, es fácil distraer la mente con una novela que coloque el punto de mira en otro horizonte totalmente distinto. Sea esta salvación momentánea *Blanca de Torrestella* o no, lo indiscutible es que merece mención dentro de la literatura de Venezuela. Julio Calcaño no fue un romántico toda su vida como para merecerse quedar en el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Federico (2016). *¿Romanticismo en Hispanoamérica?* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Comunidad Valenciana, Alicante. Digitalización de *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, por El Colegio de México en 1970. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9s3r1>
- ANGARITA ARVELO, Rafael (2007). *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos*. Universidad de los Andes, Venezuela.
- CALCAÑO, Julio (1901). *Blanca de Torrestella*. Tip. de Rómulo A, García & CA., Caracas, Venezuela.
- DÍAZ RODRÍQUEZ, Manuel (1995). *Camino de perfección*. Colección “La expresión americana”. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela.
- MILIANI, Domingo (2000). *Tríptico venezolano*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Comunidad Valenciana, Alicante. Digitalización de un original de 1985 por la Fundación de Promoción Cultural de Venezuela. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0c4v5>
- PÉREZ, Francisco Javier (2002). *Oídos sordos. Julio Calcaño y la historia del purismo lingüístico en Venezuela*. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.
- PÉREZ, Francisco Javier (2009). *Julio Calcaño*. El Nacional, Biblioteca Biográfica Venezolana, Caracas, Venezuela.
- PINO ITURRIETA, Elías [coord.], M. Donís Ríos e I. Quintero Montiel (2018). *Historia mínima de Venezuela*. El Colegio de México / Turner, Ciudad de México. Disponible en: <https://elibro-net.ponton.uva.es/es/lc/uva/titulos/195002>
- SUÁREZ-MURIAS, Marguerite C. (1963). *La novela romántica en Hispanoamérica*. Hispanic Institute in the United States, Nueva York.
- YÁÑEZ, Mirta (2002). “No era todo color de rosa”, *Arrabal*, número 4, pp. 19–29. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140488>