

**“La tragedia del hombre que oía pensar”, de María Castello, y su diálogo con
la novela corta**

Silvia Alicia Manzanilla Sosa
samanzanilla@gmail.com
UADY/Centro de Investigaciones Silvio Zavala

Una de las figuras más interesantes del panorama narrativo latinoamericano de la primera mitad del siglo XX es, me parece, la de la escritora, pianista y musicóloga colombiana María Castello Espinosa, cuya obra literaria recién vuelve a captar la atención de la crítica especializada. Castello nació en 1907 en Bogotá, y falleció en 1966, probablemente en la misma ciudad, a los 58 o 59 años. Entre 1930 y 1970 en medios impresos fue muy elogiado su talento como ejecutante y profesora de piano, estudiosa de música, narradora, e incluso crítica de arte (de Melo, 792). Sin embargo, tras su muerte su nombre se ha ido opacando, y en nuestros días su aporte literario ha quedado casi en el olvido.

La obra más célebre de Castello es “La tragedia del hombre que oía pensar”, sobre la cual me permitiré compartir con ustedes algunas reflexiones. Aunque se trata de un cuento, varios de sus elementos compositivos y algunos de sus diálogos artísticos lo emparentan con la novela corta, y lo ubican en la ruta de ese vasto, diverso y productivo fenómeno llamado *novelización* de la literatura. Pero antes de comentar el cuento, me tomaré algunos minutos para ubicarlo en su contexto histórico y literario.

“La tragedia del hombre que oía pensar” apareció primero en la prestigiosa revista *Cromos*, en Bogotá, el 9 de abril de 1932. No he podido consultar el original. Poco después el cuento fue incluido en la antología *Varias cuentistas colombianas*, publicada en 1936, en la Biblioteca Aldeana de Colombia, basada en la afamada Selección Samper Ortega de Literatura

Colombiana (1928-1937). Con esta colección Daniel Samper “quiso presentar al mundo lo que él, desde su papel de Director de la Biblioteca Nacional de Colombia y recogiendo la voz de sus contemporáneos, consideró en su momento como lo más notable de nuestra cultura” (Biblioteca Nacional de Colombia, s. p). Mis comentarios se basan en esta segunda edición. En 2017 la Biblioteca Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura de Colombia reeditaron la antología dentro de la colección Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, disponible en línea. Por obvias razones, ésta se ha convertido en la edición más accesible del cuento.

Entre quienes elogiaron a la autora en su tiempo estuvo, precisamente, Samper. En una carpeta de notas a propósito de las críticas recibidas por su Selección, él escribió: “Pienso sacar del tomo de cuentistas a María Castello y consagrarle un volumen completo, porque tiene cuentos muy originales y bien escritos que alcanzar [sic] a dar un volumen” (como se cita en Pineda, 383). Hasta donde sé, no concretó su iniciativa, y la cuentística de Castello sigue dispersa en periódicos y revistas; pero la antología le dio difusión a ese cuento y reveló el talento de su autora a un público más amplio. Por ejemplo, Javier Arango Ferrer, en *La literatura de Colombia* (1940), destacó a Castello entre las autoras incluidas en dicha antología, como una “escritora ciento por ciento con un estilo sobrio, elegante, emanado de una aguda sensibilidad y de una avanzada cultura estética” (102). Asimismo, Sofía Ospina, escritora contemporánea y compatriota de nuestra autora, se expresó de ella en los siguientes términos: “extranjericada y culta, en los comienzos de la tercera década, intentaba en «Cromos» un relato de iniciales atisbos psicológicos” (1983, 8). Por su parte, Fernando Ainsa contrapone “el acre y riguroso realismo de larga tradición española” con las nuevas formas, y añade: “Pocos practican la ficción pura (María Castello fue la primera en 1932, seguida por alguna obra ocasional de Jorge Zalamea, Alfonso Bonilla y el

nadaísta Gonzalo Arango), ya que casi todos prefieren los problemas inmediatos, el lenguaje directo”. (1968, 30)

Desde el siglo XIX la novela colombiana tuvo notables exponentes en escritoras de la talla de Soledad Acosta, Waldina Dávila o Mercedes Hurtado, por mencionar sólo a algunas de quienes vieron sus obras publicadas en formato de libro. Aunque en los albores del XX la novela iba perdiendo popularidad en Colombia, según Gustavo Adolfo Bedoya, esta situación se revirtió hacia el último tercio:

Vale la pena resaltar cómo uno de los motivos que impulsa la primera historia de la novela es la poca recepción del género en aquel momento (1908), mientras las historias de la década de 1980 y 1990, perfilan a la novela como el género más importante de la literatura nacional. Dicha popularidad, según los mismos historiadores, se debe a que ni la poesía ni el drama podían expresar las singularidades sociales de la nación colombiana. (2009, 133)

En este contexto, la novela corta jugó un rol importante al aprovechar tanto su condición fronteriza como la relativa libertad de la prensa periódica. En Argentina, por ejemplo, sólo entre 1918 y 1922 aparecen *La novela del día*, *Noevla nacional*, *Novela de la juventud*, *La novela femenina* —pese al nombre, la mayoría de los autores eran varones—, *La novela porteña*, y otras más. En este tipo de periódicos y revistas podemos encontrar obras de una a tres páginas tituladas novela, novela corta, novelita, novelita corta, novelita breve, novelita de la vida real, novelita triste, etc. En la mayoría de estos relatos se distingue la tensión entre el cuento y la novela.

En un puñado de lustros la novela corta se volvió símbolo de modernidad, en Colombia y otras partes del mundo. Al estudiar el contexto español, Susan Kirkpatrick, siguiendo a José Carlos Mainer, afirma: “En contraste con las estructuras totalizadoras y los ritmos pausados de la novela realista decimonónica extensa, la forma de la novela corta exigía una poética basada en la eliminación de los elementos superfluos, el énfasis en fragmentos de realidad iluminadores, y la producción de efectos de rápida captación”; y Kirkpatrick añade que otro rasgo de la modernidad

de la novela corta fue el surgimiento de una nueva generación de mujeres escritoras (2003, 196). En el ámbito colombiano ocurrió algo similar.

Varias colombianas difundieron obras en periódicos y revistas, ya de tendencia liberal, como *Cyrano* (1921), ya de tendencia conservadora, como *Letras y Encajes* (1926), o en publicaciones dedicadas en exclusiva al género novelístico, como *La Novela Semanal* (1923). El deseo de un público masivo para estas publicaciones lo evidencia un extravagante método publicitario implementado por *La Novela Semanal*, fundada por Luis Enrique Osorio, en cuyo segundo número anunció:

Mañana saldrá para Barranquilla, en el hidroavión, el Director de esta revista, don Luis Enrique Osorio, a establecer una agencia en la Costa Atlántica, y a solicitar colaboración a los intelectuales de aquel Departamento.

El hidroavión está contratado para dar tres revuelos sobre Barranquilla durante los cuales lanzará cien ejemplares de *Lili*. Varios de ellos, que van sellados, acreditarán a quien los recoja una suscripción anual. Caerá también, firmado por el autor, un ejemplar de *Entre la niebla*, que se canjeará por diez pesos en las oficinas que establezca *La Novela Semanal* en la capital del Atlántico. (como se cita en Cortazar, 14)

El autor de *Entre la niebla* no es otro que Daniel Samper. Pero la apertura de la prensa periódica no supuso la eliminación total de los obstáculos para las escritoras. En el séptimo número de *La Novela Semanal* se publicó *Único amor*, firmada por Berta Rosal, quien en una carta dirigida a Osorio le confesó:

Voy a acusarme de un crimen que he cometido: he escrito una novela corta. Digo que es un crimen, porque entre nosotras las mujeres de este país, sobre todo entre las que ocupamos cierta posición social, está mal todo aquello que se salga de la rutina y que rompa los moldes de la mecánica establecida.

A mí misma que soy un tanto traviesa me da miedo lanzarme abiertamente al campo de la literatura. Le tengo miedo a la malevolencia, y como buena mujer me preocupan la moda, el flirt, y el “qué dirán”. Perdóneme usted por lo tanto que vayan la obra con pseudónimo y el retrato con careta. (cit. en Jaramillo et al., 181)

La identidad de Berta Rosal aún es un misterio. Por fortuna, poco a poco las mujeres fueron ganando confianza y terreno. En la primera mitad del siglo XX, como es bien sabido, las

novelistas se multiplicaron: Uva Jaramillo Gaitán, Amira de la Rosa, Natalia Ocampo, María Restrepo, Elisa Mujica, Magda Moreno, Fabiola Aguirre, y un largo etcétera. El nombre de María Castello resonó junto con el de varias de ellas, y con el de otras narradoras, como Fita Uribe, María Cano, María Eastman, Tila Botero, Enriqueta Angulo, Magdalena Fetty, Esther Arango, y demás. Dejo hasta aquí la contextualización y paso al comentario la obra.

“La tragedia del hombre que oía pensar” relata el reencuentro de un narrador-protagonista anónimo con un antiguo y querido vecino de casa, pupitre y espíritu —en sus palabras—, a quien no ha visto en cinco años, a raíz del viaje de Daniel a Europa. Desde el inicio el narrador presenta a su amigo como una criatura superior y excepcional:

Todas sus inclinaciones eran refinadas, selectas. Amaba la belleza en cuantas formas suele manifestarse. Para él no pasaba inadvertida una línea, un contorno, una actitud, la trayectoria de un movimiento, en que hubiera armonía; los colores tenues ejercían notoria influencia en su ánimo; y sobre todo la música lo atraía con irresistible poder, no obstante ponerlo muy melancólico. [...] Cuando estaba en vena de gracejo, el desequilibrio entre la exquisitez de sus ideales y la ordinariez de la realidad se traducían en picantes observaciones de una ironía hecha más de compasión que de sarcasmo. Sus conceptos se distinguían por la originalidad y la audacia, frutos de su contemplación del mundo y de la vida desde un punto de vista superior. [...] Fino, distinguido, era su paso elástico y firme al par que discreto, su estatura apenas suficiente para no verse pequeño, y en sus ademanes había tal elegancia que llamaba la atención, aunque él nunca pareció notarlo. [...] Era, en suma, un ejemplar humano de selección. (218-219)

Elegante, refinado, selecto, idealista exquisito, amante de lo bello, lúcido, irónico, sensible... y, cabe anticiparlo, inútil. Daniel se ha vuelto incapaz de vivir en sociedad, y por eso se recluye en su mansión campestre, en donde tiene lugar el reencuentro, así como la conversación que leemos, sin fechas ni lugares concretos.

Los rasgos de Daniel son característicos del *hombre inútil*, figura estética de primera importancia estudiada por Luis Beltrán Almería (2016) en el ámbito novelístico primordialmente euroasiático (2016, 2017), y por Karla Marrufo en su investigación sobre el dandismo, la

vanguardia y el Boom en Hispanoamérica (2021). En palabras de Marrufo: “se trata de una figura representativa de la Modernidad. Si bien, el desarrollo galopante de las sociedades industrializadas, la consolidación de un pensamiento científico positivista e individualista prometían un triunfo inédito para la humanidad, lo cierto es que la otra cara de este proyecto civilizatorio resultaba inquietante” (11). El simbolismo del *hombre inútil* expresa la resistencia de una parte de la humanidad a este gran proyecto, así como su pugna consigo misma y con su tiempo. Los inútiles analizados por Marrufo protagonizan novelas de José Asunción Silva, Pablo Palacio, Jaime Torres Bodet, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, por mencionar algunos nombres capitales de la literatura hispanoamericana; o, mejor dicho, del canon literario hispanoamericano; o más bien, de la literatura hispanoamericana escrita por varones. En este sentido, “La tragedia del hombre que oía pensar”, compuesto por una mujer en la transición de la vanguardia al Boom, enriquece y diversifica el simbolismo de la figura del *hombre inútil*.


El animado diálogo entre los amigos se torna confesional cuando Daniel revela su situación: “Lo que me acontece no sé si constituye un don, como me lo han dicho algunos, o una desdicha, como lo creo yo. Recordarás la exagerada sensibilidad de mi oído. Yo no oigo el ruido en conjunto, como todo el mundo; mis tímpanos lo analizan, lo desmenuzan, lo desarticulan en las mil vibraciones que lo componen” (222). A Daniel lo atormenta “el sinnúmero de estrépitos con que el género humano se complace en pregonar su reinado sobre la creación” (222) —el ruido de tranvías, automóviles y fábricas, los gritos de los vendedores ambulantes, las campanas de las iglesias—, pero también del tic-tac de su reloj y el de sus vecinos. Cuando su hiperacucia incrementa, lo arrastra al terreno de lo sobrenatural: primero escucha un constante murmullo vago, aun en espacios silenciosos o con las orejas tapadas, y luego éste se vuelve inteligible: “Sin

ser palabras articuladas, me revelaban el curso general de lo que cada cual agitaba en la mente” (224). La extrema agudeza sensoperceptual de Daniel lo convierte en un involuntario receptor de las “emanaciones del alma humana” (224)... y, claro, un misántropo. “No hay necesidad de parrillas: el infierno son los demás” (33), escribió Jean-Paul Sartre en *A puerta cerrada*.

En el cuento el hecho sobrenatural se explica recurriendo al discurso científico-clínico, encarnado en un psiquiatra y médico a quien Daniel ha consultado en Europa:

Su opinión fue, en resumen, que mi juicio estaba perfectamente intacto, y que eso de oír el pensamiento era una sutílización del poder auditivo, llevada al punto de permitir a mi tímpano captar las vibraciones materiales de la actividad cerebral, imperceptibles para la generalidad. Cuando pensamos, me explicaba, ponemos en movimiento las células, órganos materiales del pensamiento, y desarrollamos cierta cantidad de energía cerebral, de manera análoga a lo que nos ocurre cuando ejercemos cualquier otra facultad, como por ejemplo, la visión, que pone a trabajar el ojo, el nervio óptico y los centros correspondientes. Ese movimiento y esa energía del cerebro producen vibraciones sumamente sutiles, pero que si llegan a impresionar un tímpano animal, se traducen en sonido, como se traducirían en imágenes luminosas al impresionar una retina que fuera capaz de captarlas. (226-227)

El conflicto se desplaza del ámbito del sentir al del conocer. Dicho en términos bajtinianos, vamos del patetismo al didactismo. Aunque según Mijaíl Bajtín ambas son estéticas de la seriedad o la elevación, la imagen artística predominante del mundo configurado por Castello no es seria, sino mixta o seriocómica. Esto se logra gracias a la representación de la *palabra ajena* —sigo con Bajtín—, rasgo característico de la novela. Como ya dije, el cuento está construido desde la perspectiva de un narrador-personaje sin nombre. Éste le cede la palabra a Daniel, quien refiere en primera persona sus cuitas, y al final volvemos a escuchar al interlocutor anónimo:

Tuve siempre por atributo superior la extremada sensibilidad de Daniel, que he ensayado bosquejar al comienzo de este relato. Pero admito que, llevada al punto increíble de oír pensar, era para mí algo que rayaba en el delirio. Aquel hombre, delicadamente receptivo, abierto a todo efluvio intelectual o estético que le llegara de fuera, emocionable por las más sutiles corrientes de sentimiento, cuyo espíritu vibraba ricamente al más leve contacto de la belleza y la sabiduría era a mis ojos un ser privilegiado. Ahora, ¿el inaudito fenómeno de que me acababa de dar cuenta, significaba un nuevo adelgazamiento selectivo, o una hinchazón enfermiza de su sensibilidad? 

La pregunta queda sin respuesta. No obstante, el narrador añade: “Y no pude sofocar un suspiro de alivio al mirar mi tosquedad tan ajena a semejantes complicaciones. Por primera vez me sentí satisfecho de mi dulce medianía” (232). El contraste entre las posiciones estéticas y éticas, vitales, de los amigos, resalta la pluralidad de formas de habitar el mundo, y enfatiza la imposibilidad de la existencia de criaturas como Daniel en las sociedades contemporánea, tan estridentes, hipócritas y mezquinos, o, en el mejor de los casos, tan *dulcemente medianonas*.

Daniel, hastiado de percibir las bajezas humanas, se recluye en su mansión campestre y renuncia incluso al amor, en parte debido a su condena a conocer el pensamiento de una amada potencial y, peor, el de los familiares de ésta, y en parte porque el matrimonio le parece “una institución social muy respetable, y por lo mismo, irremediamente prosaica, algo así como el reglamento de circulación” (229). Mas, a diferencia de inútiles novelescos cuyo único futuro posible es el suicidio, para él no es una alternativa, “por respeto a la vida universal” o “la vida del gran conjunto”. Explica: “Somos apenas partículas de la vida, elementos integrantes de la gran vida universal. Y así como a cada miembro del organismo le corresponden determinadas funciones, así también cada vida particular tiene su órbita de acción y de significado en la vida del gran conjunto. No es lícito levantar la mano contra esa gran unidad, atentando contra la propia vida, so pena de consecuencias terribles” (230-231). Esta postura rompe con la visión de mundo del paradigma individualista, moderno, y quizá anticipa una noción de colectividad identificable en los tiempos actuales.

Desde mi perspectiva, por todo lo anterior, “La tragedia del hombre que oía pensar”, de María Castello, se ubica en la línea de obras novelescas orientadas a representar los cambios, los vaivenes y las contradicciones de las múltiples visiones de mundo de la humanidad como especie, en sus grandes encrucijadas espaciotemporales.

Bibliografía

Biblioteca Nacional de Colombia. Disponible en línea. Última consulta: 5 de octubre de 2024.

<https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/Home/AcercaDe/1>

Ainsa, Fernando. “Colombia, una rebeldía integrada”. *Temas: Revista de cultura*, 1968, 29-32.

Arango Ferrer, Javier. *La literatura de Colombia*. Buenos Aires: CONI, 1940.

Bedoya, Javier. *Revista Co-herencia*. Vol. 6, núm. 10, enero-junio de 2009, pp. 127-141.

Beltrán, Luis. “El hombre inútil en la novela española”. En *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Coord. Leonardo Funes. Buenos aires: Miño y Dávila Editores, 2016.

Beltrán, Luis. *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur, 2017.

Castello, María. “La tragedia del hombre que oía pensar”. *Varias cuentistas colombianas*. Colombia: Editorial. Minerva, 1936, pp. 117-132.

Cortázar, Roberto. *La novela en Colombia*. Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.

Jaramillo, María Mercedes, Ángela Inés Robledo y Flor María Rodríguez. *¿Y las mujeres? Ensayo sobre la literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991.

Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. España: Cátedra, 2003.

Marrufo, Karla. *Inútiles pero indispensables: representantes del dandismo, la vanguardia y el Boom en Hispanoamérica*. Mérida: UNAM, 2021.

Melo, Livia Stella de. *Valores femeninos de Columbia*. 1967.

Ospina, Sofía. *Crónicas*. Medellín: Susaeta, 1983.

Pineda Cupa, Miguel. *Editar en Colombia en el siglo XX: la Selección Samper Ortega de L*

i

t

e