

IMPULSO FÁUSTICO Y TORRES DE BABEL EN *PRIMERO SUEÑO* Y *ALTAZOR*

Belén Castro Morales
Universidad de La Laguna

Abstract

With this work i pretend an approach to the symbolic reason of Babel to analyse not only its general meaning extracted from the symbolical bibliography at use, but for an investigation of the causes that conditioned their presence in the works of two spanish-american poets: sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) and Vicente Huidobro (1893-1948). As we can appreciate, the Babel symbol links two poetical experiences separated by nearly three centuries in wich thought and aesthetics were intensely changed. That's why their experiences, at the begining, can not be compared, although we could agree that in a very deep stratum where the creative mechanisms act, the babelic presence unifies *Primero Sueño* and *Altazor*, te two poems we are analysing. Such indentification is produced on a common consideration of poetry as a search for knowledge, of the transgression as faustic behaviour and of punishment as tortured conscience of the creator.

Con este trabajo pretendo realizar una aproximación al motivo simbólico de Babel para analizar no tanto su significado general, desgranado en la bibliografía simbólica al uso, sino para dilucidar las causas que condicionaron su presencia en la obra de dos poetas hispanoamericanos: Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y Vicente Huidobro (1893-1948). Como se verá, el símbolo de Babel enlaza dos experiencias poéticas separadas por casi tres siglos en los que el pensamiento y la estética se modificaron intensamente. Por ello, sus experiencias, en principio, no son comparables, aunque podrá convenirse que en un estrato profundo donde actúan

los mecanismos de la creación, la presencia de lo babélico unifica *Primero Sueño* y *Altazor*, los dos poemas objeto de nuestro análisis. Semejante identificación se produce sobre una común consideración de la poesía como búsqueda de conocimiento, de la transgresión como comportamiento fáustico y del castigo como conciencia atormentada del creador.

1. SIMBOLISMO Y ARQUEOLOGÍA DE BABEL

Aunque la torre, como la pirámide, el obelisco, el túmulo o el zigurat, queda incluida entre los símbolos ascensionales que nutren los esquemas axiomáticos de verticalización, es evidente que la Torre de Babel no satisface totalmente su significado dentro del esquema positivo y místico de la elevación espiritual. Por el contrario, su contenido simbólico se completa con otros rasgos de signo negativo: el atrevimiento y la consiguiente caída, la confusión y el castigo¹.

En efecto, nuestra cultura occidental y cristiana asocia directamente la Torre de Babel con el relato bíblico del *Génesis*, donde se narra la intención de los hombres de alzar una torre hasta el cielo, empresa que desata la ira y el castigo de Dios:

Por ello fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre toda la faz de la tierra².

Sin embargo, Babel, hoy nombre propio de esa determinada torre bíblica, se usaba como sustantivo para denominar todas aquellas edificaciones escalonadas, tipo zigurat, o de estructura helicoidal, que en la zona de Mesopotamia se elevaban con finalidad religiosa. Una tablilla cuneiforme descubierta en 1913 describe lo que fueron esas ruinas halladas en Ur o Birs Nimrud: construcciones de siete pisos en dimensión decreciente y con una altura de 90 metros.

En cuanto a la etimología de la palabra *babel* merece destacarse el hecho de que dispongamos de dos procedencias distintas y convergentes, y además, muy significativas por el sentido que encierran. La primera y más antigua es de origen babilónico o acadio, y deriva de *babili*, 'torre o puerta de Dios'. La segunda, que es la que ha pervivido en nuestras lenguas modernas, es hebrea y se detecta en el texto bíblico, donde *balal* significa 'confusión'. Esta doble etimología revela una intencionalidad que contamina de sentido moral, negativo ('confusión', 'castigo') a un vocablo cuya carga semántica era positiva (contacto o vía hacia la divinidad). Este tránsito significativo obedece a causas históricas y culturales, ya que, según Jean Che-

valier, «esas torres que dominaban las ciudades babilónicas eran signos de politeísmo para el monoteísmo hebraico que debía condenarlas»³.

Por lo tanto, hemos de considerar que somos herederos de ese segundo sentido, ideologizado por el texto bíblico y por la cosmovisión religiosa que sustenta. Su simbolismo nos habla hoy del atrevimiento humano, de la soberbia y de la ambición desmedida, y nunca del deseo de establecer contactos con la divinidad. Entonces asistimos, como nos explica Chevalier, a la *perversión* de un significado simbólico⁴.

Jacques Derrida, en su artículo «Torres de Babel» (donde el símbolo bíblico es analizado como origen de la necesidad y de la imposibilidad de la traducción) demuestra que tal interpretación del símbolo de Babel, estigmatizada por la culpa, nos sitúa bajo un Dios colérico y celoso que venga las pretensiones, en su origen nobles, de aquellos hombres que quisieron acceder a El⁵. Para apoyar este razonamiento Derrida evoca las palabras irónicas de Voltaire en el artículo «Babel» de su *Diccionario filosófico*:

No sé por qué se dice en el *Génesis* que Babel significa confusión; pues *Ba* significa padre en las lenguas orientales, y *Bel* significa Dios; Babel significa la ciudad de Dios, la ciudad santa. Los Antiguos daban este nombre a todas sus capitales. Pero es indiscutible que Babel quiere decir confusión, sea porque los arquitectos cayeron en un estado de confusión al elevar su obra hasta los ochenta y un mil pies judíos, sea porque las lenguas se confundieron; y es evidente que desde entonces los alemanes no entienden a los chinos; pues está claro, según el sabio Brochart, que el chino es en su origen la misma lengua que el alto alemán⁶.

De esta manera, el simbolismo de Babel acoge el fracaso y el castigo del impulso fáustico, ya que «lo alto es una categoría inaccesible al hombre como tal», escribe Mircea Eliade; y completando esta idea Durand añade que «elevación y poder son efectos sinónimos»⁷. El castigo —confusión y caída— moraliza así las consecuencias de un atrevimiento transgresor. No deja de ser significativo que la etimología latina de '*fausto*' sea '*faustum*': 'orgullo, soberbia'.

2. BABEL DESDE LA ALTURA EN *PRIMERO SUEÑO*

Sor Juana Inés de la Cruz vivió desafiando las limitaciones que imponían los esquemas culturales hispánicos al desarrollo de la inteligencia y el conocimiento. Ese desafío, en su caso, tenía que derribar las barreras no sólo filosóficas y teológicas, sino también las que limitaban estre-

chamente su condición femenina. En su momento el saber oficial continuaba encorsetado en los restringidos moldes del neoescolasticismo y, como observa Octavio Paz, esta filosofía de corte medieval marginó al México colonial de las nuevas corrientes racionalistas europeas: «Nueva España —escribe Paz— fue una realidad histórica que nació y vivió en contra de la corriente general de Occidente, es decir, en oposición a la modernidad naciente»⁸.

En esta atmósfera cultural, donde el neotomismo no permitía la separación del dogma y el conocimiento científico, viven esos personajes heterodoxos como Sor Juana y Sigüenza y Góngora, quienes apuran al máximo las filtraciones de modernidad que destilaban las fisuras del sistema. Su vigilado trabajo se abre camino disfrazando la sed cognoscitiva con la aparatosa simulación de una barroca ortodoxia. Gerardo Luzuriaga, estudiando el caso de ambos eruditos, ha descrito cómo poseían «una atemorizada conciencia de los límites operacionales de su quehacer intelectual»⁹. Y, aunque Sor Juana no sufrió un proceso de la Inquisición como su amigo Sigüenza y Góngora, sí son conocidas las reprimendas y prohibiciones que le impedían el estudio, limitaciones que condicionaron sus palabras en ese testamento intelectual que es su «Respuesta a Sor Filotea de la Cruz»: «Yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante»¹⁰.

Como bien puede deducirse, conocer, o intentar conocer, era, bajo esas circunstancias, un acto de desafío y rebeldía. Muy clara conciencia de ello tuvo la monja mexicana cuando escribió su poema cognoscitivo *Primer Sueño*. Y efectivamente, su texto está plagado de referencias que remiten obsesivamente a contenidos de atrevimiento y castigo, de ascensión y caída, de delito y culpabilidad. Estos contenidos, tan relevantes en el caudal léxico del texto, destacan con mayor relieve en su plano simbólico y mitológico, donde la culterana Juana Inés realiza una curiosa selección e interpretación del mito clásico. A este respecto, Georgina Sabat ha detectado la identificación de la poeta con aquellos personajes mitológicos víctimas de su rebeldía y desobediencia: Nictimene, convertida en lechuza, y las doncellas tebanas, transformadas en murciélagos son —denigradas por sus delitos en siniestros animales— las lúgubres habitantes de la noche. Junto a ellas aparece Icaro, cuya «necia experiencia» fue castigada «rayo a rayo» por el fuego solar; y Faetón, figura de la persistencia en el intento, a quien Sor Juana defiende más como modelo a seguir que como ejemplo negativo, pues «alas engendra a repetido vuelo», y «las glorias deletrea/ entre los caracteres del estrago»¹¹.

Según escribe Georgina Sabat, «Sor Juana tenía presentes sus propios castigos eclesiásticos (...) El tópico no tanto de Icaro, sí el de Faetón, le venía perfectamente a propósito»¹².

En esa densa atmósfera poética que emana de *Primero Sueño*, tan dramatizada por la atracción del conocimiento y los temores de la culpa y el castigo, no es extraña la presencia de Babel en los versos 414-422:

... aquella blasfema altiva Torre
de quien hoy dolorosas son señales
—no en piedras, sino en lenguas desiguales,
porque voraz el tiempo no las borre—
los idiomas diversos que escasean
el sociable trato de las gentes
(haciendo que parezcan diferentes
los que unos hizo la Naturaleza,
de la lengua por sólo la extrañeza)
(...)

Sor Juana utilizó el símbolo de Babel cuando, tras describir el sueño de los seres vivos, liberada el alma de su «corporal cadena» que es el cuerpo, emprende el «vuelo intelectual». La alusión a Babel abre esa parte del poema que Méndez Plancarte denominó «la intuición derrotada», y Sor Juana la introduce, junto a las pirámides de Egipto, como término de comparación para hiperbolizar la altura que alcanza el alma «haciendo cumbre de su propio vuelo». No resulta difícil que el lector adivine, mediante esta señal subliminar, el fracaso del encumbramiento.

Con Georgina Sabat consideramos que la presencia del símbolo de Babel no sólo está remitiendo al fracaso de la ambición humana en general, sino también —y esto es lo más importante— Sor Juana «está exponiendo así su fracaso personal»¹³. Ese fracaso, no cabe duda, es la frustración de su anhelo intelectual.

En resumen, podemos concluir que el símbolo de Babel en *Primero Sueño* debe ser interpretado como una densa constelación de significados donde confluyen, por una parte, fuertes condicionantes externos —la amenazadora fiscalización del saber en la Nueva España—; por otra parte, la personal inclinación cognoscitiva y fáustica de la erudita Sor Juana. El texto se nos revela en este sentido como dramático resultado de su autocontemplación; la de una mujer de cultura que sintió, por su arriesgada posición, la presión psicológica de la culpabilidad, el peso asechante del castigo.

3. BABEL DESDE DENTRO, EN *ALTAZOR*

El caso de Vicente Huidobro es muy distinto. No sólo está al otro lado

de Hegel, en el «después del arte»; sino que su obra, radicalizando la rebel-
 día romántica, se abisma profundamente en una aventura literaria marca-
 da por el signo destructor de la vanguardia.

Quien dio las bases del vanguardismo hispánico con su teoría creacio-
 nista, no se conformaba ya con el lenguaje recibido del modernismo. En
 1916 declaró que «el poeta es un pequeño Dios»; desafió con breves paraí-
 sos «creados» a la naturaleza e instauró en sus textos unas relaciones regi-
 das por leyes exclusivamente poéticas.

Su fase puramente creacionista, la que se desarrolló cerca del cubismo
 francés, puede definirse por la euforia del «pequeño Dios», hacedor de
 mundos nuevos que, en breves fogonazos, mostraban lo nunca visto ruti-
 lando en el vacío retórico de la página. Pero el mismo Huidobro huyó de
 esos exiguos paraísos artificiales, convencido, como Nietzsche y Mallarmé,
 de que el lenguaje arrastra sus lastres y limitaciones conceptuales incluso
 en el espacio imantado del poema. Había, pues, que dinamitar el lenguaje
 para purificarlo.

Altazor, como balance del creacionismo, es el intento más radicaliza-
 do de Huidobro de suplantar, mediante la creación, una realidad envileci-
 da por valores y conceptos profundamente arraigados en el lenguaje. Su
 significación es doble: lleva a cabo una destrucción sistemática de la reali-
 dad y de la lengua, y trata de fundar simultáneamente un idiolecto poético
 que se va superponiendo y ganando terreno a la lengua lógica¹⁴.

Altazor, un personaje complejo en las múltiples caras de su rebeldía,
 es, si se acepta nuestra lectura de la obra como meditación metapoética so-
 bre el creacionismo, el mismo Huidobro poniendo a prueba su reserva de
 poderes¹⁵. Y ese Huidobro-*Altazor* es, como él mismo señaló, pariente muy
 cercano de los poetas malditos, de Rimbaud a Lautréamont¹⁶. Despectivo
 hacia todo principio moral y conocedor de su destino, no espera nada des-
 pués de la muerte. Sin embargo, paradójicamente, se figura alguna vez el
 castigo divino después de vaciarse en imprecaciones de radical nihilismo.

Con una visión desmitificada de Dios y con una soberbia que se adue-
 ña de los poderes divinos, querrá alguna vez subir al espacio sagrado con
 intenciones de venganza:

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir
 en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera ce-
 gar al creador (p. 21).

Ese Dios es «el Tenebroso que olvidó sonreír», es el Dios de las furias
 oscuras que con su ira siembra el caos y la confusión. El mundo real no es
 entonces sino dolorosa «burla de un dios nocturno» (p. 68). Pero, lejos de
 temerle, *Altazor* emprende una aventura interior que es caída a tumba

Que los mares se amontonen en una gran pirámide
 más alta que todas las babeles soñadas por la ambición (p. 145).

Y más adelante:

Se doblan las torres bajo la lluvia ilimitada. Vuelan techos ardiendo
 (p. 174).

Refiriéndose a la significación conjunta de *Altazor* y *Temblor de cielo* René de Costa ha escrito que «testimonian el paso del autor de los años 1920 a los 1930, de la vanguardia a la modernidad. Paso personal y artístico que hará trizas dos mitos divinos: Dios y el poeta como un pequeño Dios»¹⁷. Dicho con otras palabras, podemos afirmar que asistimos a la dimisión de Huidobro del ideal creacionista, que cede paso a una mayor introspección y libertad teórica.

Pero mirado con otra perspectiva, ¿no es todo el poema *Altazor* una construcción babélica? Ya Cedomil Goiç sugería que la estructura de la obra, con sus siete cantos de distinta tonalidad expresiva, correspondía a la estructura escalonada de un zigurat¹⁸. Pero es más: todo indica que la similitud rebasa el esquema constructivo y la identidad formal: el poema, en su esencia misma, se configura como ambición de su creador, y en esa pretensión, simultáneamente, *Altazor* se derrumba en su castigo. Visto así, asistimos a la confesión del poeta que se reconoce atrevido y blasfemo, y que relata precipitadamente, desde el interior de su vana construcción, los avatares de la caída.

Conscientes de que devanamos sólo una de las lecturas posibles de la obra, la comentada alusión a Babel sería entonces clave central del poema; y *Altazor*, en su esencialidad metapoética, debería ser leído como poesía sobre una poesía que alude a su propia imposibilidad. De estas premisas se desprende el valor revolucionario de la palabra poética: perdurar escrita como eterno desafío, aun cuando habla de su propia destrucción; aun cuando su apariencia es la de una torre habitada por las voces más confusas.

Como conclusión, podemos afirmar que *Primero Sueño* y *Altazor*, dos poemas contruidos en torno al símbolo de Babel, expresan, mediante la figura de la torre, su propio espíritu de atrevimiento y transgresión. Estas connotaciones, lejos de constituir una curiosidad anecdótica de los poemas analizados, parecen condensar la significación profunda de ambas aventuras poéticas y, sobre todo, revelan la autoconsciencia de sus creadores frente a una actividad no lúdica, sino profundamente vinculada con la búsqueda del conocimiento.

Notas

1. Para la definición simbólica de Babel hemos seguido las siguientes obras: J.E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1985 (6ª ed.). J. Chevalier y A. Gheerbant: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986. G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981. Este último autor, sin embargo, no contempla el simbolismo específico de la Torre de Babel.
2. «Génesis» (11, 1-9), en *La Santa Biblia*. Sociedades Bíblicas Unidas, 1979. p. 13.
3. Chevalier: op. cit. p. 1005.
4. Ibidem. Chevalier escribe: «Esta tradición de un edificio sagrado elevado hacia el cielo, que procedía sin duda del deseo de aproximarse al poderío divino y canalizarlo hacia la tierra, se pervirtió y transformó en su contrario en la revelación bíblica: la torre de Babel se convirtió en la obra del orgullo humano, la tentativa del hombre que quiere izarse a la altura de la divinidad (...) La torre de Babel es en suma un símbolo de conspiración orgullosa y tiránica, tanto como de confusión y catástrofe».
5. Derrida, J.: «Torres de Babel», en *ER. Revista de Filología* nº 5; Sevilla, Invierno 1987.
6. cit. en Derrida, art. cit. p. 36.
7. cit. en Durand, op. cit. p. 127.
8. Paz, O.: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 24.
9. Luzuriaga, G.: «Sigüenza y Góngora y Sor Juana: Disidentes de la cultura oficial», en *Cuadernos Americanos* CCXLII nº 3, mayo-junio 1982. p. 151.
10. Sor Juana de la Cruz: «Respuesta de Sor Juana Inés de la Cruz a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz», en *Obras Completas*, México, F.C.E., 1951. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. Vol. IV, p. 444.
11. Idem. vol. I, p. 345 ss.
12. Sabat de Rivers, G.: *El 'Sueño' de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*. London, Tamesis Books, 1977. p. 146.
13. Idem p. 106.
14. Vid. Saúl Yurkievich: «Vicente Huidobro: el alto azor», en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Barral, 1971 (hay edición posterior).
15. He estudiado la dimensión metapoética de *Altazor* en mi libro «*Altazor*»: *la teoría liberada*. Santa Cruz de Tenerife, Ed. Pilar Rey, 1987.
16. Esta identificación se hace explícita en el fragmento de una carta de Huidobro a Aurelio Miró Quesada, publicada por René de Costa en su Introducción a *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid, Cátedra, 1981. p. 21. En adelante citaremos por esta edición.
17. René de Costa: Introducción a op. cit. p. 43.
18. Vid. Cedomil Goig: Prólogo a *Altazor*. Valparaíso, Eds. Universitarias, 1974. p. 17.