

ALBERTO PÉREZ AMADOR-ADAM, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. Veruert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1996; 239 pp.

Después de las impresiones del siglo XVIII la obra de Sor Juana no se volvió a editar en forma completa sino hasta este siglo. Pérez Amador rescata la edición de Méndez Plancarte y descarta las demás, porque, en su opinión, son "intentos parciales". En impresiones sucesivas se han cambiado pequeños detalles de puntuación, ortografía e interpretación partiendo del texto establecido por Méndez Plancarte. En esta nueva versión, Pérez Amador pretende corregir las erratas hasta hoy localizadas en la edición de 1953 añadiendo las variantes que Gerardo Moldenhauer propuso en su texto.

Supone el editor que el uso de mayúsculas en la edición de Méndez Plancarte es arbitrario y no obedece a ninguna regla identificable, de modo que, sin dar razones precisas, en ocasiones suprime la mayúscula, aunque se encuentre en todas las versiones antiguas, o propone un cambio nunca antes registrado. Moldenhauer fue aun más arbitrario, pues "creyendo con ello restituir el criterio de la poetisa, si es que ella las colocó en determinado lugar del poema con alguna intención" (p. 24), hizo cambios inconsistentes; Pérez Amador sigue las reglas gramaticales modernas al escribir todos los sustantivos comunes con minúscula.

Si en su edición Méndez Plancarte modernizó la ortografía antigua, en ésta Pérez Amador mezcla criterios gramaticales diversos. Antiguamente era necesaria la coma para marcar frases subordinadas, lo que facilitaba la comprensión del texto "enmedio de la aparente confusión provocada por el hipérbaton", pero en las ediciones modernas se eliminaron; Méndez Plancarte marcó el hipérbaton respetando el estilo barroco y Moldenhauer usó la coma como si fuera prosa, sólo para marcar pausas en la lectura. En su edición, Pérez Amador elimina las que no se justifican dejando sólo las necesarias para marcar un hipérbaton complicado.

Méndez Plancarte usó el doble punto para oraciones subordinadas explicativas e introdujo el cuádruple para notar secuencias subordinadas a ideas principales ("Gitanas glorias, Ménficas proezas, / aun en el viento, aun en el Cielo impresas:: / éstas –que en nivelada simetría..."); el cuádruple punto señala que el siguiente pronombre se refiere al sujeto principal del fragmento anterior, en este caso las pirámides que se mencionan quince versos antes. Pérez Amador usa este nuevo signo llevándolo "hasta sus últimas consecuencias": "¡que así del mal el bien tal vez se saca!–:: / no de otra suerte el alma, que asombrada..."; agrega el cuádruple punto ya que "...el guión cierra el periodo iniciado en el v. 516; el cuádruple punto indica que a partir del siguiente v. se regresa a la idea del periodo principal iniciado en el v. 495" (p. 48).

Otra innovación es usar sangrías en los párrafos donde se inicia una nueva secuencia creando "estrofas" al estilo de Méndez Plancarte (co-

rrección innecesaria, pues las silvas, en las ediciones antiguas, no la tienen), pero además se añade aquí una nueva división a base de unidades temáticas y gramaticales. Aunque la tarea de Pérez Amador tuvo como principio la buena voluntad de facilitar la lectura del *Primero Sueño*, eliminando las erratas y confusiones acumuladas en dos siglos, el resultado final es un texto complicado que agrega nuevas erratas y confunde aún más al mezclar reglas gramaticales antiguas y modernas en sus criterios de edición. Éstos en ocasiones siguen las innovaciones de Méndez Plancarte, en otras las ediciones antiguas y en otras más sólo los justifica: "...no coincide con la proposición por él mismo hecha para su uso. Debe tratarse de una errata y por ello la quito" (p. 50).

La parte mejor lograda es su estudio filológico, en el que compara la edición príncipe de Sevilla (1692), la de Barcelona (1693) y las dos de Madrid (1715, 1725). Agrega dos versiones no autorizadas (para evitar el pago de las correspondientes licencias de impresión) hechas sobre la de Barcelona, impresas también en 1693, pero que se distinguen una de otra porque tienen erratas diferentes. El resultado es un detallado estudio comparativo donde se anotan erratas, omisiones, características constantes y el uso irregular de algunas reglas gramaticales de la época.

Para su comentario, Pérez Amador divide el texto en fragmentos según grupos de ideas similares, temas o secuencias; advierte que esta división es arbitraria y que sólo pretende esclarecer sus comentarios. Antes de cada comentario "se presenta en cursivas una reestructuración sintáctica del fragmento, en la cual se disuelve el hipérbaton para facilitar la comprensión del pasaje" (p. 106). Reúne aquí una serie de notas que deben haberle sido útiles al traducir el *Primero Sueño* al alemán —que se publicó en 1992—, pero no aportan nada nuevo a los estudios sorjuaninos. Conviven aquí citas del *Diccionario de Autoridades*, con otras de Octavio Paz, Santo Tomás de Aquino, Ovidio, Méndez Plancarte, David Brading y Jürgen Habermas con las interpretaciones del autor.

El comentario es poco claro, ya que Pérez Amador acumula citas de autores diversos; a una explicación etimológica sigue una filosófica o teológica; el autor salta bruscamente de un tema a otro usando un estilo complicado lleno de adjetivos innecesarios lo que hace al conjunto incoherente. Así, por ejemplo, en el comentario a los versos "Y del modo / que en tersa superficie, que de Faro / cristalino portento, asilo raro / fue, en distancia longísima se vían" dice: "[Sor Juana] al imitar la característica del espejo de Faro, produce un juego barroco intelectual particularmente inquietante emparentado con el Aleph borgiano... Lo inquietante de tal imagen es que si en Borges era insólita, al llevar éste tales dudas a partir de las meditaciones de Einstein con respecto a la relatividad del concepto temporal a sus últimas consecuencias filosóficas apenas elucidadas por St. Hawking, esta misma imagen, pero expresada por Sor Juana hace trescientos años en el contexto de su poema sobre la posibilidad de acceso al conocimiento es asombrosa" (p. 151).

Sólo después del comentario, Pérez Amador agrega, en una nota final, que su intención fue reunir pequeños hallazgos acerca del poema que, por haberse publicado en revistas especializadas –principalmente mexicanas–, pasaron desapercibidos: “He intentado presentarlos, junto con mis propios descubrimientos, en forma organizada, pretendiendo que este texto explique algunas pocas de las muchas zonas difíciles del poema” (p. 229). Esta buena intención se complica aún más por los frecuentes errores de edición –comillas y paréntesis que se abren pero que nunca se cierran, mala acentuación, mal uso de cursivas, citas textuales de hasta cuatro páginas, además de las erratas tipográficas– que acaban por hacer de este comentario un texto de difícil lectura. La sensación de que se están leyendo las notas personales de un traductor es patente en todo el libro. No hay duda del interés que tiene Pérez Amador en la obra de Sor Juana, pero el trabajo del editor, y el del crítico literario, no siempre coinciden con el del traductor.

La impresión de un texto en español hecha en Alemania y el evidente descuido en la corrección de galeras dan como resultado esta desafortunada coedición hispanoalemana producto de la apresurada y computarizada industria editorial moderna.

MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

CARLOS MORENO HERNÁNDEZ, *Literatura y cursilería*. Universidad, Valladolid, 1995; 199 pp.

Moreno advierte, por un lado, que entiende la historia literaria como un relato fragmentario (p. 11) y, por otro, que su intención fue escribir un ensayo “orteguiano”. Esta propuesta es una contradicción metodológica, porque, para Ortega, la historia es una totalidad con diversos aspectos determinados por las relaciones complejas de sus elementos y por los diferentes puntos de observación del investigador, y esta totalidad exige girar en torno a ella para poder verla completa.

En los dos primeros capítulos presenta la historia de la palabra *cursi* en la literatura española, apoyándose en obras y testimonios del siglo XIX; en los capítulos tercero y cuarto, procura distinguir entre lo *cursi* como conducta y lo *cursi* como categoría estética. Para explicar el comportamiento *cursi* –propio del burgués venido a menos de la segunda mitad del siglo XIX, cuya característica es aparentar lo que no es–, recurre a términos como *sloppy*, *shoddy*, *snob*, *lion*, *lionne*, estableciendo analogías y diferencias. Esta conducta, según Moreno, llega a penetrar en la élite culta desde el modernismo hasta la vanguardia. Se encuentran aquí ideas de Eco y Dorfles acerca del *kitsch* (estilo propio del siglo XX) que se comparan con lo *cursi* estético (propio del siglo XIX). Si el *kitsch* “dice