

El barroco de Borges: tergiversación e identidad en “La viuda Ching, pirata”

MAURICIO M. SOUZA

EN 1935 JORGE LUIS BORGES presenta los textos de su *Historia universal de la infamia* como “ejercicios de prosa narrativa” nacidos al amparo de una actividad algo desdeñada, la lectura (7-8). En su “Prólogo a la edición de 1954” es más explícito: sus ejercicios no sólo derivan de la lectura sino que aspiran a la representación barroca, aquella “que agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura” (9). No necesitamos, en suma, exceder el universo de Borges para describir la lógica que preside sus ejercicios en torno a la infamia: son escritos que conducen hacia el barroco una determinada lectura de sus fuentes. Pero ¿cómo funciona específicamente la manipulación o lectura borgiana? Intentaremos aquí responder a tal pregunta analizando las relaciones que uno de los relatos de la colección, “La viuda Ching, pirata”, establece con su fuente explícita, *The History of Piracy* de Philip Gosse. Para hacerlo, nos detendremos primero en el concepto borgiano del barroco como intertextualidad. Luego, rastreamos los procedimientos específicos que asume ese trabajo intertextual en “La viuda Ching, pirata.”¹

¹ En la casi infinita bibliografía borgiana, los trabajos dedicados a la *Historia universal de la infamia* son quizá una excepción: forman un grupo más bien reducido y limitado. En el caso de “La viuda Ching, pirata” esa escasez es más aguda: se pueden contar con los dedos de una mano los estudios que se ocupan de este texto en particular. Ver, a propósito, los artículos de Alazraki, Lubenow Ghassemi y Serra.

El barroco como intertextualidad

En sus prólogos, uno de 1935 y el otro de 1954, Borges distingue tres tipos de escritura presentes en la *Historia universal de la infamia*: los "ejercicios de prosa" (siete textos); las traducciones y lecturas que integran la sección "Etcétera" (tres en la primera edición; seis en la de 1954) y un "cuento directo" ("Hombre de la esquina rosada", 9-11). Es en torno a los primeros, los denominados ambiguos ejercicios, que Borges propone su teoría de la representación barroca. Las ideas generales que organizan esa definición son tres: (a) Los relatos en cuestión son producto de la lectura, actividad más intelectual que la escritura misma. A diferencia de los variados registros realistas o miméticos, el barroco operaría a partir de un modelo textual, de elementos de una tradición que el escritor desencadena o manipula. (b) En tanto lectura, el relato barroco no sería sino una lectura infiel, que tergiversa historias ajenas. El barroco no hace sino exagerar las posibilidades de sus fuentes textuales, las lleva al límite, casi hasta su propia caricatura. (c) Tal tergiversación trabaja sobre la lógica de aquel arte que dilapida sus medios. Por eso una radical ironía es consustancial al barroco: sus estrategias de representación se saben edificadas sobre la "vacuidad" (10), sobre la intrascendencia. Borges lo dice mejor: los textos barrocos son meras imágenes, pues "bajo los tumultos no hay nada" (10).

En principio, las ideas de Borges a propósito del barroco dejan entrever su parentesco con una definición de "texto" que, años más tarde, la crítica post-estructuralista haría famosa. Lo que él llama tergiversación alude al mismo principio que Julia Kristeva bautizaría con el nombre de "productividad textual". Borges podría haber suscrito, de hecho, la definición clásica de François Wahl: el texto como escenario de "la puesta en marcha hasta en la escritura de la relación emisor-destinatario, escritura-lectura, concebida como la relación de dos productividades que coinciden y al coincidir crean espacio" (397). Tampoco está Borges muy lejos del concepto de barroco que el escritor cubano Severo Sarduy, un ferviente post-estructuralista, manejaría en sus escritos teóricos: para ambos, el texto de esta estirpe clausura o problematiza toda pretensión ingenuamente referencial del lenguaje.

Aunque pertinente, el gesto de señalar estas conexiones entre Borges y el post-estructuralismo no hace justicia a la utilidad heurística de su definición. Hay en sus apuntes algo más que la descripción de un estilo o estrategia textual: al caracterizar los mecanismos del barroco,

sus prólogos caracterizan también los de la traducción. Ya sabemos que Borges cultivó una muy particular teoría de esta última práctica: traducir es tergiversar, multiplicar los textos, celebrar el milagro de la pluralidad de la lectura. A una tradición obsesionada por el principio de fidelidad (la "traducción como traición"), Borges opone una concepción no autoritaria en la que la infidelidad es una fuerza regeneradora. A fin de cuentas, dice en "Las versiones homéricas", el "concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión y al cansancio" (*Discusión* 106).²

La puesta en práctica de la "tergiversación barroca"

Identificada ya, en la propuesta borgiana, la problemática de la representación barroca, veremos en los párrafos que siguen cómo esas ideas se realizan retóricamente en "La viuda Ching, pirata". Es decir, discutiremos los procedimientos que este relato utiliza para leer o tergiversar su origen confeso: un texto histórico sobre la piratería, escrito en inglés. El cuento de Borges manipula ese "origen textual" a través de tres mecanismos: (a) modifica su lógica narrativa, (b) prolonga hasta el absurdo sus recursos retóricos y (c) construye y deconstruye las dualidades discursivas en las que se basa.

(a) Dos causalidades distintas, dos economías de la narración.

Una primera lectura de la fuente que Borges dice glosar—*The History of Piracy* de Gosse—nos advierte ya de una transformación de partida. En su relativamente extenso capítulo dedicado a la piratería en el Lejano Oriente (China y Japón), Gosse adopta los procedimientos de un investigador o periodista: su historia, que no desdeña el color local, acumula datos y precisiones que brillan por su ausencia en la versión borgiana. Gosse nos informa, por ejemplo, que la viuda Ching es parte de una larga dinastía de piratas y que su vocación de mando no es repentina: ya antes de asumir la dirección de la sociedad de corsarios, comandaba una de sus escuadras. O detalla la tediosa serie de contratiempos y batallas menores que media entre sus momentos de gloria y su decadencia. La lógica que ordena los hechos amontonados por Gosse es más bien azarosa y generalmente anticlimática: la viuda

² El artículo "La traduction selon Jorge Luis Borges", de Anne Marie Louis, ofrece quizá el mejor análisis detallado de la concepción borgiana de la traducción.

está en numerosas ocasiones a punto de ser derrotada por las expediciones imperiales; o su rendición es provocada por una cuestión de dinero que carece de los elementos míticos que le otorga el relato de Borges. La ficcionalización del texto de Gosse consiste aquí en su traducción a otra lógica, aquella que Borges enunciara en su breve ensayo "El arte narrativo y la magia": los textos literarios no son sino la reducción "del desorden del mundo real"—que Gosse pretende representar—a un proceso causal "lúcido y limitado" (*Discusión* 91). Se produce de esta manera un cambio en el sistema de causalidad, cambio que tiene que ver con la concepción borgiana de representación: en la realidad las causas son infinitas o desconocidas; en el texto, la sola ubicación de esos detalles en un "orbe cerrado" provoca su causalidad poética, mágica. Gestos, detalles y elementos arbitrarios se transforman en el relato ficcional en piezas de un "juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades" (*Discusión* 90).

En los ejercicios barrocos de Borges la economía casi cinematográfica de sus momentos es extrema. No son sino una serie de imágenes, cuya conexión está muchas veces fundada en detalles que en el texto de Gosse no existen, son atribuidos a otros personajes históricos o son secundarios. Podemos verificar tales operaciones de manipulación del original en este resumen de sus diferencias:

Borges: El señor Ching traiciona a los piratas, lo que desencadena una pintoresca muerte (ingiere orugas envenenadas, cocidas con arroz). *Gosse*: El señor Ching traiciona a los piratas, pero vuelve a la piratería muy poco después. Muere ajusticiado por pobladores furiosos: "the inhabitants rose and after a fierce battle on land routed the pirates and slaughtered the terrible Ching" (271).

Borges: La viuda Ching, transfigurada por una doble traición, parece surgir del anonimato para adquirir el mando. *Gosse*: Luego de la muerte de su marido, la viuda asume *naturalmente* el mando, pues era la comandante de la escuadra más antigua: "Previous to her husband's death Mrs. Ching had commanded the senior squadron, which flew the red flag" (272).

Borges: La reacción del Imperio se desdibuja en una nube de palabras: un retórico edicto parecería querer fulminar a la viuda con imágenes verbales. La primera expedición punitiva deriva en un suicidio (es decir, en una salida ritual). *Gosse*: El gobierno chino organiza cinco expediciones punitivas, de las cuales dos son ganadas por el Im-

perio, dos por la viuda Ching y una por ninguno. Gosse menciona aventuras adicionales protagonizadas por otros comandantes al mando de la viuda Ching.

Borges: La segunda expedición punitiva del Imperio sirve de marco para la misteriosa rendición de la viuda Ching, que se explica a través de augurios simbólicos (dragones en el cielo). *Gosse:* No menciona ninguna expedición que derive en la rendición de la viuda. Su retiro de la piratería es fruto de negociaciones económicas, en las que interviene un mediador: "It was a rather delicate business to arrange the details of the submission of Mrs. Ching and her bloodstained crew, until an emissary appeared: a Dr. Chang, physician in practice at the Portuguese settlement of Macao" (277). Antes que ella, un pirata de su flota había desertado y negociado su rendición con el Imperio.

Borges: La viuda se pierde en el anonimato del contrabando de opio. *Gosse:* Varios de los comandantes son ejecutados, además de 150 piratas. La viuda se pierde en el anonimato del contrabando, a secas.

Es evidente, en esta contraposición, que Borges convierte las discontinuidades de la historia de Gosse en un sistema reducido, discreto. La causalidad es también otra: las indeterminaciones fortuitas del original, destinadas a connotar el poder referencial del discurso histórico, se transforman en la versión de Borges en las piezas de un reloj de precisión, en el que cada detalle inventado o secundario sirve de nexa hacia la siguiente imagen.¹

(b) La retórica de los márgenes.

Un segundo nivel de manipulación intertextual en "La viuda Ching, pirata" pasa por la amplificación de ciertas posibilidades retóricas sólo sugeridas en el texto de Gosse. De hecho, el relato de Borges intensifica los exotismos del "original" abusando, casi hasta la parodia, la lógica de sus enumeraciones y descripciones.

En la enumeración de los jefes de cada escuadra de la flota pirata, el texto de Borges nombra a cinco: Pájaro y Piedra, Castigo del Agua de la Mañana, Joya de la Tripulación, Ola con Muchos Peces y Sol

¹ Sucede lo mismo en el cine: el *close-up* de un detalle sirve de conexión con la escena siguiente. El lazo entre ambos es analógico: un reloj y el nerviosismo del personaje; la imagen de un cuadro conduce a un paisaje; etc. Ver, al respecto, el artículo de Ferreira-Pinto sobre las "técnicas cinematográficas" que Borges utiliza en la *Historia universal de la infamia*.

Alto. De éstos, sólo dos figuran en Gosse ("Bird and Stone" y "Jewel of the Whole Crew"). En base a la retórica metafórica de los nombres, Borges prolonga sus efectos, atiborra el párrafo con nuevos nombres. Además, no utiliza los nombres mencionados por Gosse que son demasiado literales: "Azote del Mar Oriental" ("Scourge of Eastern Sea"), por ejemplo. Un caso similar de intensificación de lo exótico es el de la enumeración de los colores que identifican a las diferentes escuadras. En el texto de Borges se reproduce la lista de Gosse con un añadido: junto a la escuadra negra, roja, etc. está la "de la serpiente" (el "mundo oriental" mezcla colores con animales). Otro ejemplo: por el texto de Gosse sabemos que los piratas de la viuda Ching deciden mezclar alcohol con pólvora para darse valor en una encarnizada batalla. A partir de este dato curioso y particular, Borges construye una cadena de hechos extraños, ausente en Gosse: no sólo beben alcohol con pólvora, sino que además comen ratas, se cubren con ajo y el capitán dispone de un harén.

El procedimiento que acabamos de ilustrar es paradigma de la escritura barroca borgiana: funciona como una re-lectura que pierde de vista los elementos centrales de su texto para dedicarse a sus márgenes, a sus elementos accesorios. Tal atención a las "marginalias", como diría Alfonso Reyes, permite la proyección de una lectura que no sólo descifra el texto sino que genera uno nuevo. Es en la descripción de personajes donde esta lectura de los márgenes es muy clara: se basa en los grabados del libro (Gosse no intenta ninguna descripción física de sus piratas). El narrador borgiano sostiene que la corsaria Anne Bonney era "una irlandesa resplandeciente, de senos altos y de pelo fogoso" (42). Estos rasgos son derivados de la convencionalidad del dibujo incluido en la edición del libro de Gosse consultada por Borges. Los "senos altos", por ejemplo, surgen de la lectura de una peculiaridad caricaturesca del retrato: el dibujante tiene la difícil tarea de dejar en claro que Anne Bonney es, a la vez, mujer y pirata. Para hacerlo, ubica una serie de armas en los costados del cuerpo, empujando la exposición de los senos femeninos a la parte superior del pecho (casi a la altura de las clavículas). Respecto a la viuda Ching, el relato de Borges dice que su "pelo renegrado y aceitado tenía más resplandor que los ojos" (44). Estos rasgos son otra vez una traducción tendenciosa de los detalles que ofrece una ilustración del libro: en el grabado, el pelo de la viuda Ching es muy negro, pegado al cráneo ("aceitado")

y tiene más brillo que los ojos porque éstos son dibujados sin pupilas, siguiendo una convención bastante común en la representación de rostros de perfil.

(c) Construcción y deconstrucción de límites discursivos.

Borges llama "ejercicios" a sus relatos sobre la infamia porque en ellos ejercita una serie de contraposiciones estilísticas. En "La viuda Ching, pirata", por ejemplo, explora la tensión entre una discursividad histórica sobre la piratería femenina y aquel orientalismo barroco que ya hemos descrito y que no es sino un tumulto de palabras, de significantes idealmente trazados sobre el vacío.

De las tres extensas citas que Borges incluye en su relato—todas ellas en letra cursiva—dos nos interesan. La primera describe el código de comportamiento de las huestes de la viuda Ching. La traducción de Borges es fiel al original salvo en un detalle: acentúa el hecho de que el comercio con mujeres esté prohibido *sobre cubierta*, una especificación que Gosse no registra. Es decir, aunque fiel, Borges insiste en el curioso hecho de que la infamia sea reglamentada: lo llamativo no es que se violen mujeres sino que no se pueda hacer sobre cubierta. Esta retórica detallada y casi burocrática del crimen contrasta con otra, la del poder imperial, encarnada en la larga cita apócrifa (no figura en Gosse) de un edicto imperial que el narrador dice traducir, anotando irónicamente que muchos criticaron su estilo (46). Más que a su contenido, su creación obedece a una tensión estilística: el detalle relativo a la infamia exige su contraparte en un orientalismo folklórico. A la elaborada enumeración de datos y detalles históricos (tipos de castigos, número de barcos, etc), Borges enfrenta un texto que expone la imposibilidad de nombrar la realidad directamente. De ahí que para hablar de los piratas, este edicto que Borges inventa acuda a una lista de alusiones y atributos, muchos de ellos simbólicos: "Hombres desventurados y dañinos, hombres que pisan el pan, hombres que desatienden el clamor de los cobradores de impuestos y de los huérfanos, hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón, hombres que niegan la verdad de los libros impresos, hombres que dejan que sus lágrimas corran mirando al Norte" (46).

Pero "La viuda Ching, pirata" es algo más que el repertorio de estilos y recursos que un Borges tímido o inmaduro ensaya mientras trata de encontrar su verdadera voz, como sugiere la ya canonizada lectura de Alazraki (247-8) y Rodríguez Monegal (229-32). Borges propone, de

hecho, una pequeña fábula no sobre piratas, sino sobre una hipótesis: las fronteras que hacen posible la identidad de diferentes géneros y niveles discursivos son a veces borrosas. El relato configura esta hipótesis escenificando el fracaso de una distinción que damos por evidente: la que separa el discurso deliberadamente ficcional—que Borges llama “teatral”—del discurso histórico o expositivo. La fábula se desarrolla, en realidad, a través de la progresiva anulación de la oposición que los primeros párrafos de texto inscriben al ridiculizar las visiones teatrales de la piratería femenina: “una ya descolorida zarzuela, con su teoría de evidentes mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón” (41). O sea, corsarias que se mueven según las pautas de un lenguaje impuesto (coreográficas) sobre un fondo no sólo convencional (cartón como mar) sino declaradamente convencional (notable). En contraste, Borges promete escribir acerca de las verdaderas corsarias, aquellas que “realmente existieron”, inscritas no en el discurso convencional—casi paródico—de la zarzuela sino en la historia: “Sin embargo, ha habido corsarias” (41). Pero el resto del relato se encarga de socavar esta promesa, de convertirla en una promesa imposible de cumplir. Si leemos con cuidado, incluso en estos primeros párrafos el relato de Borges comienza ya su tarea de poner en entredicho lo que dice: como las piratas de cartón que frecuenta la zarzuela, las históricas son descritas siguiendo las convenciones de otro cartón: los grabados del libro de Gosse.

Grosso modo, la fábula que Borges edifica en “La viuda Ching, pirata” tiene cuatro momentos. En el primero, el narrador contrapone las versiones teatrales a las históricas. Menciona los casos de Mary Red, Anne Bonney y la viuda Ching para ilustrar la realidad de las corsarias. En el segundo, la cruda historia de las piratas comienza a abrir espacios a aquella retórica convencional propia de la zarzuela, del orientalismo como color local que el narrador había prometido evitar. Estos excesos de zarzuela, sin embargo, son todavía relativizados por el lenguaje de la historia, que cuestiona su veracidad: “La referencia incidental a las embarcaciones averiadas era, naturalmente, falsa” (47) o “Ciertos historiadores pretenden que...” (48). Hacia el final de este momento textual algo cambia y la narración comienza a diluir su tono histórico en una enigmática fraseología teatral: “Los mediodías eran más poderosos, las siestas infinitas” (49). El tercer momento prolonga e intensifica esta fraseología: la descripción de la crudeza de la vida

criminal cede paso a un elusivo sistema de augurios y símbolos. Este momento—que está ausente en el texto de Gosse—teatraliza el texto y reemplaza la causalidad de las motivaciones económicas por un sistema de figuras emblemáticas. La representación asume, a manera de zarzuela, su explícita dimensión retórica: las “altas bandadas perezosas de livianos dragones” que “surgían cada atardecer de la escuadra imperial” son también “construcciones de papel y caña, a modo de cometas” (49). Como el espectador que lee el sentido en los “mares de cartón” de la opereta, la viuda Ching lee en los cometas la “confusa fábula del dragón” que la obliga a arrepentirse. Cuando nos acercamos al fin, el registro teatral es absoluto: en medio de un cielo “lleno de dragones”, la viuda arroja sus espadas al río, se arrodilla y se entrega al enemigo. Lejos de los cálculos económicos de la historia contada por Gosse, la explicación de la corsaria es literaria: “La zorra busca el ala del dragón”, dice (50). El último momento—irónicamente llamado “La apoteosis”—cierra la fábula reformulando la tensión discursiva inicial: la viuda Ching se desplaza sin problemas por la frontera entre un universo teatral y uno histórico, como si entre éstos existiera una insospechada continuidad o superposición. No hay contradicción, por ello, en el hecho de que la viuda adopte el nombre “Brillo de la Verdadera Instrucción” mientras se dedica al contrabando del opio.

El barroco como problematización de la identidad

Los ejercicios barrocos de Borges parecen ejemplificar, con humor, una breve teoría: la escritura inscribe las tergiversaciones de nuestras lecturas. Esta idea, como hemos visto, es sugerida por el trabajo intertextual de “La viuda Ching, pirata”, relato que prolonga, exagera o confunde los principios retóricos del original. Tales manipulaciones revelan algo más, sin embargo: al hacer visibles ciertos índices de ficcionalidad ya presentes en *The History of Piracy*, el cuento de Borges torna borroso precisamente aquello que el título del libro de Gosse nos conmina a no olvidar: que es Historia, no ficción. La lectura pone así en entredicho ésta y otras dualidades reconfortantes: al tergiversar, el barroco borgiano viola parcialmente las fronteras que separan el texto original de la traducción, lo ajeno de lo propio, la historia de la ficción, el texto auténtico del apócrifo. O sea: lo que se relativiza son las oposiciones que hacen posible la *identidad* de los discursos.

Más allá de una simple dilucidación de procedimientos escriturales, cabe entonces preguntarse si, como en la obra de Severo Sarduy, los ejercicios barrocos de Borges no nos dejan entrever una problematización de la identidad. Oscar Montero ha sugerido que en el caso de Sarduy, el juego de disfraces y tergiversaciones conduce a un universo en el que la identidad es textual, es decir, arbitraria mascarada en la que los rostros se construyen y desplazan, a despecho de definiciones esencialistas (170-3). No es casual que Borges, por su lado, haya optado por el seudónimo al publicar por primera vez sus ejercicios barrocos. Si atendemos a sus propias confesiones autobiográficas (*Historia* 10) o a las conocidas observaciones de Rodríguez Monegal (229-32), los relatos de la *Historia universal de la infamia* corresponden a un escritor que busca deliberadamente el enmascaramiento. Es decir, tenemos aquí a un artífice que pretende, al menos como gesto, eliminar todas sus huellas: borrar su nombre, esconderse o revelarse en los textos de otros, eludir la autoridad del autor. Fieles a este impulso, sus relatos barrocos postulan un espacio textual en el que la identidad es con frecuencia una traducción tendenciosa, una inscripción pasajera, una inestable configuración.⁴ Por eso, tal vez no sólo el origen del estilo de Borges resida en estos textos sobre la infamia—como sostiene Alazraki (247), entre muchos—; tal vez es legítimo leer en ellos una temprana formulación de esos dilemas de la identidad, en tanto reflejo y desdoblamiento, que Borges exploraría luego una y otra vez.

ST. LOUIS UNIVERSITY

Obras citadas

Alazraki, Jaime. "Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*." *Revista Iberoamericana* 49 (1983): 247-61.

Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1961.

———. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1954.

⁴ Louis sostiene que, para Borges, traducir es "inscribir": "la traduction ne constitue pas, dans la conception de Borges, le lieu d'une rencontre entre l'étranger et le propre, mais l'espace d'une inscription" (294).

- Ferreira-Pinto, Cristina. "La narrativa cinematográfica de Borges." *Revista Iberoamericana* 57 (1991): 495-506.
- Gosse, Philip. *The History of Piracy*. London: Longmans, 1934.
- Louis, Anne Marie. "La traduction selon Jorge Louis Borges." *Poétique* 107 (1996): 290-300.
- Lubenow Ghassemi, Ruth. "Borges y la metahistoria." *Romance Notes* 29.2 (1988): 139-47.
- Montero, Oscar. "The Signifying Queen: Critical Notes from a Latino Queer." *Hispanisms and Homosexualities*. Eds. Sylvia Molloy and Robert McKee Irwin. Durham: Duke Univ. Press, 1998. 161-74.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: Una biografía literaria*. México: FCE, 1987.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México: FCE, 1987.
- Serra, Edelweis. "La estrategia del lenguaje en la *Historia universal de la infamia*." *Revista Iberoamericana* 43 (1977): 657-63.
- Wahl, François. "Texto." *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ed. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Trad. Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI, 1986.

Convergencias Hispánicas

Selected Proceedings and Other Essays on
Spanish and Latin American Literature,
Film, and Linguistics

Edited by
ELIZABETH SCARLETT
and
HOWARD B. WESCOTT



Juan de la Cuesta
Newark, Delaware

2001

Table of Contents

INTRODUCTION

ELIZABETH SCARLETT AND HOWARD B. WESCOTT 1

I. CONTEMPORARY SPANISH LITERATURE AND FILM

Historia y novela en la narrativa española actual
SAMUEL AMELL 9

Manuel Vázquez Montalbán's *Galíndez*: The Maze of History
and the Prism of Theory
ELIZABETH SCARLETT 27

Carlos Barral y el boom
JOSÉ VICENTE SAVAL 37

Feminismo virtual y lesbianismo mediático en *Beatriz y los
cuerpos celestes: Una novela rosa* de Lucía Etxebarria
ANNABEL MARTÍN 47

Dos miradas sobre un mismo paisaje: El tratamiento del lesbianismo
en *El mismo mar de todos los veranos* y *Con la miel en los labios* de
Esther Tusquets
CRISTINA ORTIZ CEBERIO 57

Absence and Presence: Traces of Sapphic Love in Carme Riera's
"Te dejo, amor, en prenda el mar"
MARIA DI FRANCESCO 69

Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica:
El día de la Bestia de Alex de la Iglesia
LUIS MARTÍN-CABRERA 79

Almodóvar's *La flor de mi secreto*: Between the Real and the Hyper-Real
MARÍA JOSÉ ANASTASIO 93

Facing the Defacement of Death: Heidegger, Deleuze and
García Lorca
WILLIAM EGGINTON 103

The Manly Art of Self-Defense: Spectator Sports, American
Imperialism, and the Spanish-American War
JOHN DUDLEY 119

II. CONTEMPORARY LATIN-AMERICAN LITERATURE

- Profile of Mireya Camurati
ROSEMARY GEISDORFER FEAL.....133
- Mireya Camurati: Bibliography.....137
- Five Manuscript Poems by Borges in the Virginia Collection
C. JARED LOEWENSTEIN and DONALD L. SHAW.....141
- X El barroco de Borges: Tergiversación e identidad en "La viuda
Ching, pirata"
MAURICIO M. SOUZA.....159
- "El jardín de senderos que se bifurcan" and Bergsonian Duration
WILLIAM E. O'DONNELL.....171
- La verdad cubana
KATHLEEN MARCH.....181
- Qué solos se quedan los muertos: Convenciones narrativas y trans-
gresiones interpretativas*
LUIS MARTUI.....197
- Amor y matrimonio en *El amor en los tiempos del cólera*
SYLVIA GRACIELA CARULLO.....207

III. SPANISH GOLDEN-AGE LITERATURE

- Profile of Edward Dudley
BARBARA D. MILLER.....221
- Edward Dudley: Bibliography.....225
- Marriage Italian Style: From Ficino to Cervantes
HOWARD B. WESCOTT.....227
- "El Curioso Impertinente" Returns to Italy
BÁRBARA P. ESQUIVAL-HEINEMANN.....237
- Orchestrating Happiness: The Interpolation Process of *Don Quijote, I*
WILLIAM CHILDERS.....245
- The Wild Man Reads Castiglione: Garcilaso, Courtly Love, and
the Civilizing Function of Poetry
R. JOHN MCCAW.....261

IV. HISPANIC LINGUISTICS

La noción de causatividad desde dos perspectivas lingüísticas
diferentes
LILIÁN GUERRERO.....273

Causic Verbs and Prepositional Accusatives in the Theme, Cause
and Locus Theory (TCL)
FERNANDO RUBIO.....287

Variación y cambio lingüístico en contexto: Estudio diacrónico de
las primeras ediciones del *Clamades y Clarmonda* (1521-1770)
PABLO PASTRANA.....299

NOTES ON CONTRIBUTORS.....309