

Maggie Booher

SPAN 499B

Dr. Martin

1 de mayo de 2020

**El voyeurismo y el panóptico: una comparación analítica de las miradas intrusivas
encontradas en Borges y Cervantes**

INTRODUCCIÓN

¿Alguna vez han sentido como si hubiera ojos en usted? Tal vez esto fue en una cafetería o en una biblioteca, tal vez fuera en la calle o en la privacidad de su casa. ¿Qué causa ese sentimiento? Durante siglos, la gente ha luchado con la idea de quién le está mirando y por qué. Tomado de nuestros libros, nuestras películas, etc., es una parte común de nuestra vida. Aunque existe la creencia de que esta observación de alguien se originó en el nacimiento de la industrialización, autores como Miguel de Cervantes escribieron sobre personas que se miran entre sí sin que el otro lo sepa y cómo eso puede conducir a una falta de comunicación intensa. Jorge Luis Borges escribe sobre cuando alguien le está mirando para manipularlo, como las acciones que le siguen pueden ser no suyas. En el cuento de Miguel de Cervantes "El celoso extremo" y el cuento de Jorge Luis Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", la lucha con el poder se puede ver con el acto de mirar. Para Cervantes, es en el acto del voyeurismo, y para Borges, es a través del panoptismo. Los dos exploran estas miradas intrusivas con los laberintos por el poder.

EL VOYEURISMO

En su artículo, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Laura Mulvey explora la mente psicoanalítica del voyeur y el acto del voyeurismo. El voyeurismo toma el acto de mirar a una

cosa (típicamente una mujer) y encontrar placer sexual en la acción de la mirada. La persona que está mirando está "fixated into a perversion, producing obsessive voyeurs and Peeping Toms, whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other" (Mulvey 362). El "otro" que Mulvey discute muchas veces es la mujer. Las mujeres, en este artículo, tienen dos propósitos: el papel como un objeto erótico en exhibición para los personajes del cuento, y como un objeto erótico para el espectador en la audiencia y/o los lectores (Mulvey 364). Hay una tensión cambiante entre las dos miradas entre los personajes y los lectores del objeto erótico: la mujer (Mulvey 364).

En el voyeurismo, según Mulvey, los lectores se identifican con el protagonista masculino (365). Esta identificación entre los lectores y el protagonista masculino crea una apariencia unificada para que el "power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence" (Mulvey 365). Cervantes usa la mirada de una manera heterosexual tradicional, pero, Cervantes también cambia los papeles de la mirada que permite a las mujeres en su cuento realizar la mirada activamente.

“EL CELOSO EXTREMEÑO”

Miguel de Cervantes Saavedra nació alrededor del 29 de septiembre de 1547 en España.

Cervantes, a menudo conocido como el creador de la novela española moderna, escribió la novela épica *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en 1605, una novela que le daría gran fama pero nada de dinero; el volumen de *don Quijote* continuó en 1615 (Brack 5). Con una tensión creciente entre el Imperio Otomano y España, Cervantes sirve en el regimiento de la infantería española. Las reclamaciones afirman que Cervantes luchó por su país y sufrió múltiples lesiones, entre ellas: fiebre intensa, dos heridas de bala y pérdida del uso de su mano

izquierda (Brack 6). Después de esta valentía, Cervantes y su hermano fueron vendidos al comercio de esclavos cristianos en un área dominante musulmana en África. Allí, él y su hermano permanecieron durante unos años hasta la intervención de su familia. Cervantes regresó a su casa donde su vida sería una plaga, algo así como el personaje de "El celoso extremeño", Carrizales, donde las mujeres mucho más joven que él... lo enamoraban (Cruz). Si bien su legado perdura, Cervantes encontró muy poco éxito material durante su vida fuera de *don Quijote*. Durante su vida, su trabajo en poesía, teatro y cuentos juegan un papel predominante, pero ninguno de ellos coincidió con la popularidad de su gran novela. Hay una ambigüedad en su vida. Cuando se publicó "El celoso Extremeño", formaba parte de un grupo de escritos diversos (Cruz).

“El celoso extremeño” es un cuento corto escrito por Cervantes publicada en sus *Novelas ejemplares* en 1613 (Cruz). El cuento es sobre un viejo hidalgo, Carrizales, que después de un largo tiempo en las Américas regresa a España con experiencia y riquezas. Estas riquezas le causaron gran ansiedad sobre dónde permanecerá su riqueza y legado después de su muerte. Encontró esta respuesta en la bella, pero joven pobre, Leonora. Su admiración y deseo por su joven novia tuvo un costo de celos por Carrizales, unos celos que hicieron que Carrizales le llevara a Leonora a su casa y no le permitiera irse ... Leonora ni siquiera podría ver a sus padres. La única excepción a esto fue durante la misa. Ese fue el caso hasta que Loyasa entró en el cuento con el deseo de que Leonora se acostara con él. A través de un plan de manipulación, Loyasa se cuela en la casa de Carrizales y lentamente se enamora con Leonora hasta el punto de drogar a Carrizales para que puedan estar juntos. Leonora rechaza la solicitud de sexo de Loaysa; no obstante, terminan la discusión dormidos en la misma cama. Todo está bien hasta que Carrizales se despierta y encuentra a Loyasa y Leonora durmiendo juntas y poco después muere

de dolor. Carrizales muere al pensar que Leonora "se acostó" con Loyasa y Leonora nunca le dice que ella se mantuvo leal a él. Más bien se envía a sí misma a un convento. Los lectores nunca reciben una respuesta clara sobre lo que sucede después. Este cuento y las complejidades de la misma se encuentran en las estructuras de poder de un juego voyeurista.

Voyeurismo interno entre personajes

Cervantes presenta el personaje de Loyasa en el cuento corto como parte de un grupo que es:

ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio. Éstos son los hijos de vecino de cada colación, y de los más ricos della; gente baldía, atildada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por buenos respetos se deja. (Cervantes 6)

Esta descripción de Loyasa no le muestra como un objeto de la mirada, sino más bien, un "powerful ideal ego conceived in the original moment of recognition" (Mulvey 365). Es un individuo motivado por la curiosidad de mirar y encontrar un objeto (una mujer) para dirigir su mirada. Ariadna García-Bryce en su artículo, "'Caveat Reader': A Public Women in 'El celoso Extremadura'" describe los efectos de la curiosidad de Loyasa por definirlo como "the protagonist who is turned into an ass" (82). Cuando Loyasa se entera de la casa de Carrizales y del hecho de que la casa está "siempre cerrada" junto con "la hermosura de su esposa," Loyasa se convierte en la imagen corrupta del espectador masculino que, para Mulvey, se ve a sí mismo como un héroe que necesita salvarle a ella - Leonora - del "dangerous man threatening her with punishment, and thus finally saves her," Carrizales (Cervantes 6; Mulvey 368).

A través de esta mirada corrupta, Loyasa crea un plan para penetrar en la casa de Carrizales. La exitosa manipulación de Loyasa le permite acceder a las mujeres dentro de la casa, lo que le permite a Loyasa ser el voyeur obvio debido al hecho de que se enamora de una mujer

(Leonora) con la que nunca ha hablado antes de este momento. "Y, viendo Loaysa a Leonora, hizo muestras de arrojarse a los pies para besarle las manos. Ella, callando y por señas, le hizo levantar" (Cervantes 17). Esta respuesta física a la belleza de Leonora muestra el instinto escopofílico de Loyasa, ya que encuentra placer en ver a Leonora (lo activo / masculino) como su objeto erótico (lo pasivo / femenino) (Mulvey 365). Debido a la dicotomía establecida entre Loyasa y Leonora, se supone que el espectáculo femenino está más inclinado hacia el placer debido a su tendencia natural (García-Bryce 84, mi traducción). Debido a esto, Loyasa conspira con un Marialonso que "le entregase a toda su voluntad a su señora" (Cervantes 21). Sin embargo, mientras la mirada da placer en la forma, la mirada también puede ser amenazante.

Mientras Cervantes usa el voyeurismo tradicional a través de Loyasa, Cervantes cambia los papeles de género del voyeurismo en el cuento. Este intercambio permite a las mujeres participar en su instinto escopofílico y encontrar el placer de mirar a otro como un objeto erótico como Mulvey escribe en su artículo (363). Según Mulvey, la curiosidad con la que tratan los siervos de Leonora deriva de "the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world" (Mulvey 362). La curiosidad que rodea a Loyasa por las mujeres se debe a su falta de forma humana porque su entorno cerrado permite que las mujeres sean hipersensibles al atractivo de Loyasa. Dicen que "era mozo y de gentil disposición y buen parecer; y, como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecióles que miraban a un ángel" (Cervantes 13). Esta descripción mejora el ego idealmente presentado en Loyasa, sin embargo, Mulvey discute el poder del objeto fragmentado femenino, cuyo cuerpo se convierte en la identidad de la persona y eso es todo. Mulvey argumenta que a través del voyeurismo, el espectáculo desea ser visto, visto y sexualizado para el espectador (366).

Dado que Loyasa quiere ser deseado por las mujeres, acepta la fragmentación típicamente femenina de su cuerpo a través de las descripciones detalladas:

“¡Ay, qué copete que tiene tan lindo y tan rizado!” Otra: “¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados, que más blancos ni más lindos sean!” Otra: “¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! Y, por el siglo de mi madre, que son verdes; que no parecen sino que son de esmeraldas!” (Cervantes 18)

Las mujeres usan su poco conocimiento del mundo exterior en sus descripciones: un ángel, comida (piñones) y describen sus ojos y dientes (Carrera 119). Para Leonora, ella usa al único otro hombre que conoce para comparar la imagen de Loyasa como un objeto: la compara con su esposo Carrizales, "Sola Leonora callaba y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado" (Cervantes18). Cervantes estaba adelantado su tiempo con su manipulación de la mirada.

Aún más, la progresividad de Cervantes es la libertad que le da a sus personajes femeninos. García-Bryce describe al personaje femenino de Cervantes como una "progressive representation of women who resist adhering to male impose molds and actively determine their own identities" (80). Esta mujer progresista está en Leonora, específicamente en el momento en que Leonora podría tener sexo con Loyasa, ella le rechaza y se mantiene fiel a su celoso esposo: "Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, que no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos" (Cervantes 22). Entonces, Leonora se convierte en el espectador que rechaza el hombre activo, o Loyasa, que en turno se ha convertido en el objeto pasivo erótico. Leonora se convierte en la "nobleza del espíritu del hombre", el hombre que está bien equipado para ejercer autocontención "(García-Bryce 84, mi traducción).

La falta de la mirada de Carrizales

Es importante discutir la falta de apariencia que Carrizales tiene en el cuento, mientras que también controla la mayor parte del aspecto de Leonora y las mujeres a lo largo del cuento a través de la casa que sirve como una prisión para mujeres del mundo exterior. La mayor parte de la acción que ocurre en el cuento tiene lugar mientras Carrizales está dormido debido a la pomada de opioides, "Dame albricias, hermana, que Carrizales duerme más que un muerto" (Cervantes 15). Mulvey describe la ausencia del hombre de que el amor femenino es cuando se produce el "high point of emotional dram" de las mujeres y sus momentos supremos de significado erótico (Mulvey 367).

Los momentos en que se produce la mirada, solo a través de la vista, son los momentos que causan la ruina de Carrizales que finalmente causa su muerte. Un momento, cuando ve a Leonora por primera vez, "pasando un día por una calle, alzase los ojos y viese a una ventana puesta una doncella, al dictamen de edad de trece a catorce años, de tan agradable rostro y tan hermosa que, sin ser poderoso para defenderse" (Cervantes 3). Este poder de la belleza de Leonora hace que Carrizales "to soften and liquefy male powers, to disarm a man and make him weak in the knees" (García-Bryce 79). Este poder de debilitar al hombre le causa un gran dolor a Carrizales cuando ve a Leonora en los brazos de Loyasa sin contexto (Carrera 116). Este momento es cuando la mirada y el poder está amenazado; Cervantes escribió:

Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba; la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío; y, aunque la cólera hizo su natural oficio, avivándole los casi muertos espíritus, pudo tanto el dolor, que no le dejó tomar aliento. (Cervantes 22)

Carrizales contiene todo el poder y el control sobre su casa debido a sus celos y, por lo tanto, Carrizales debe controlar la apariencia, pero Leonora es su debilidad. García-Bryce escribe que Leonora es una fuerza irresistible (a Carrizales), la feminidad actúa como la muerte (79, mi traducción y paréntesis).

Cervantes y el meta-voyerismo

Este artículo ha analizado las diferentes formas en el cuento en que el voyeurismo se usa en un entorno interno entre los personajes, pero Cervantes sirve como espectador del cuento de tres maneras: a través del narrador, como el autor y como el público. Esto hace que Cervantes sirva como un meta-voyeur que comprende todas las diferentes miradas y los efectos que cada uno tiene en el cuento.

El narrador

El cuento muestra una perspectiva contada en primera persona de un tercero que crea distancia entre él y los personajes y una relación más cercana con el lector. El narrador, quien tiene su distancia del cuento en sí, conoce todos los diferentes lados del cuento que se cuentan, mientras que los personajes no. Esta falta de comunicación, específicamente entre Leonora y Carrizales, causa un gran ejemplo de ironía. Antes de que Carrizales muera, Carrizales todavía cree que Leonora ha tenido relaciones sexuales con Loyasa, y es por eso que está a punto de morir, pero cree que es un efecto secundario de la pomada de opioides que le dio. Ninguno de ellos discute la realidad de lo que sucedió, por lo que continúan con la culpa equivocada que solo el lector y el narrador pueden entender (Carrera 120).

El final del cuento es un momento de confusión para el lector y el narrador también. La última frase indica: “ Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse, y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel

suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa” (Cervantes 26). Aquí, el narrador no entiende el silencio de Leonora, especialmente debido a su libertad personal que demostró al rechazar a Loyasa. Se podría argumentar que la confiabilidad del narrador (voyeur) que mantiene la distancia como el que conoce la verdad y no revela la verdad para mantener un cuento fragmentado para los personajes convertidos en objetos, usando las ideas de Mulvey.

El narrador nunca revela quiénes están en la casa en relación con el cuento, pero el narrador controla la mirada de cada personaje presionado por la fragmentación y la falta de comunicación, permitiéndole como narrador disfrutar de controlar la mirada como narrador y controlar las miradas de los personajes como voyeur y como objeto. Esto lleva al lector a hacer algunas preguntas más importantes sobre Cervantes como autor (García-Bryce 92).

El autor

Miguel de Cervantes en su cuento corto “El celoso extremeño” deja a los lectores con más preguntas de las con que comenzó, causando tensión con el lector debido a la falta de conclusión y moral. El lector nunca se entera de por qué Leonora nunca le dice a Carrizales que sigue siendo leal a él, el lector no se entera de por qué ingresa a un convento y Loyasa navega a otro país. No hay cierre para el listo. A través del final turbio, según Carrera, Cervantes “deploys his own version of the Socratic method to disorientate his readers, forcing them to wonder at and question what they may previously have taken for granted” (114). El cambio entre una advertencia, un cuento de amor, y un cuento de poder, deja al lector en un espacio liminal de lo desconocido. El lector se queda con un final fragmentado del cuento de los personajes fragmentados, todo para ser visto por el propio Cervantes.

Cervantes crea un espacio donde el lector se involucra con el texto como espectador. Cervantes escribe para que nosotros, como el narrador, tengamos distancia de la acción interna entre los personajes, pero le demos al lector distancia y poder para ver toda la "verdad" de los personajes en el cuento. Si bien los personajes de la casa están confinados por paredes, el público aún tiene acceso y poder para ver los momentos íntimos entre los personajes en todo momento creando un ambiente similar a un teatro. Para Loyasa y Leonora, la casa de Carrizales es su teatro y el lector es el espectador activo que observa con placer la privacidad de los personajes (Murray 381).

Además, la imaginación creada por la falta de una conclusión de Cervantes permite que el lector se implemente al final usando su propia moral. Al hacer esto, Cervantes invierte las funciones para los lectores como lo hace con las mujeres y Leonora en el texto--le da al lector la libertad de controlar los "códigos y modelos literarios" al permitir que la agencia rechace el objeto fragmentado de la apariencia de Cervantes (Carrera 121). Con esta libertad, el lector comprende la naturaleza progresiva de Cervantes traspasando los límites literarios al dar a los lectores permiso para aceptar una falta de conclusión porque, citando a Carrera, "los lectores no pueden estar seguros de la intención de un autor, al igual que los autores no pueden asegurar que los lectores entienden las intenciones " (122).

EL PANÓPTICO

El panoptismo, basado en el ensayo de Michel Foucault "Panoptismo" del libro *Discipline and Punishment: the Birth of the Prison* filosofa la estructura panóptica arquitectónica de Jeremy Bentham para una prisión. En esta estructura, hay un edificio fijo en el centro con una torre de vigilancia y una pared exterior, o caparazón, que ocupan los prisioneros. En esta estructura, la torre de vigilancia puede vigilar a todos los ocupantes en todo momento, pero los ocupantes

nunca lo saben: nunca saben quién o dónde alguien los está mirando, solo que están siendo observados. En las palabras de Foucault, "he is seen, but he does not see; he is the object of information, never a subject in communication" (5). Para esta objetivación constante, el observador, o panóptico, puede manipular y controlar lo que se está viendo que se convierte en el objeto de la mirada.

El panóptico utiliza la visibilidad como instrumento de poder en lugar de la oscuridad. "Visibility is a trap", declara Foucault mientras niega el poder de la mazmorra a la del panóptico (5). Borges utiliza el panóptico visible a través de diferentes estructuras de poder: quién es el panóptico y quién es el objeto.

“EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN”

Jorge Luis Borges nació el 24 de agosto de 1899 en Buenos Aires, Argentina, en una familia de clase alta de ascendencia británica. Aprendió inglés antes del español, y su familia huyó a Suiza al borde de la Primera Guerra Mundial. Allí, aprendió francés y alemán, todo el tiempo escribiendo porque Borges sabía desde muy joven que su vocación era la literatura (Monegal). Borges se unió al movimiento Ultraista, que era un grupo de escritores que se rebeló contra la generación elitista del 1898. A su regreso a Argentina en 1921, Borges publicó su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*. Después, se mantendría alejado de escribir ficción, hasta 1938, el año de la muerte de su padre, y cuando Borges sufrió envenenamiento de la sangre (Monegal). Este envenenamiento, por una herida en la cabeza, lo dejó incapaz de hablar, cerca de la muerte, y buscar por la línea entre la cordura y la locura para que es muy ambiguo (Monegal). En este espacio liminal de cordura, Borges encontró su voz en la ficción creando su gran colección de cuentos, *Ficciones*, en 1944. Con esta habilidad para conectarse con su voz creativa y el mundo creativo en su ficción, Borges encontró la confianza para hablar más claramente y con más

poder, como sus críticas de la Segunda Guerra Mundial y su acuerdo con los aliados. Borges estuvo completamente ciego durante la segunda mitad de su vida, pero eso no le impidió romper estructuras en la obra y la poesía. Su legado sigue vivo en su trabajo después de su muerte en 1981 a través de sus complejos cuentos.

En "El jardín de los senderos bifurcan", Borges cuenta la historia desde la perspectiva del Dr. Yu Tsun, quien es chino y enseña inglés, vive en Inglaterra y es un espía alemán durante la Primera Guerra Mundial. Su misión es descubrir el motivo de un ataque contra el Serre-Montauban el veinticuatro de julio de 1916 y la razón por la que se pospuso al veintinueve. El cuento comienza con el Dr. Yu Tsun huyendo de Richard Madden, quien descubrió su cobertura como espía y asesinó a su compañero por espionaje. Yu Tsun cree que él es el siguiente y debe darle la ubicación de las armas británicas a su jefe en Alemania. Madden casi atrapa a Yu Tsun cuando Yu Tsun acude al Dr. Stephan Albert, un sinólogo. Una vez que encuentra a Albert, Yu Tsun identifica a su antepasado como el gran líder gubernamental de la provincia de Yunnan: Ts'ui Pên. Ts'ui Pên había dejado su posición en el gobierno para escribir una novela intrincada y también para crear un gran laberinto, pero fue asesinado mientras escribía su novela. Albert explica que Ts'ui Pên creó una novela que expandió el tiempo: "Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades" (Borges 8). Yu Tsun ve a Madden acercarse y en un instante mata a Albert. Entonces, Madden, arresta a Yu Tsun por espionaje, y en la mañana que la ciudad secreta apareció en las noticias para que los alemanes la conocieran: su misión fue completa, el nombre de la ciudad secreta... Albert.

El panoptismo con Richard Madden

Richard Madden sirve como la inminente presencia sobre el Dr. Yu Tsun, y desde el comienzo del cuento, es evidente que Madden influye en todas las decisiones de Tsun. Según Michel Foucault, “the major effect of the Panopticon: to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power” (2). Cuando Yu Tsun se entera de que Madden se ha matado a su compañero, el recuerdo de Madden puede detenerlo en seco con miedo y ansiedad. Aunque Madden sigue y persigue activamente a Yu Tsun, el miedo en Tsun lo lleva a un estado de "visibilidad permanente" como los estados de Foucault. En esta visibilidad, la paranoia de Tsun le permite a Madden manipular sus acciones sin estar realmente presente.

"The gaze is alert everywhere", declara Foucault (2, mi). Yu Tsun siente esta mirada sobre él mismo: “Por un instante, pensé que Richard Madden había estado penetrado de algún modo mi desesperado propósito (Borges 5). Donde quiera que vaya, todo lo que hace, Richard Madden siempre está ahí acechando en las sombras. El panóptico sirve como la antítesis de un calabozo y donde Yu Tsun quiere esconderse, como un calabozo, “to enclose, to deprive of light and to hide” (Foucault 5). Madden Siempre está ahí como panóptico, para encerrar y eliminar a los otros dos. En el cuento corto de Borges, "la visibilidad es una trampa" (Foucault 5, mi traducción). Este juego de gato y ratón termina cuando Tsun completa su misión matando al Dr. Albert y luego es arrestado por Madden:

Abominablemente, él vencido: dio a conocer Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé

otro medio que matar a una persona con ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio. (Borges 9)

Esto parece ser un ligero inverso en el poder entre Madden y Tsun, Madden ganó su juego porque atrapó al Dr. Yu Tsun. Tsun supo todo el tiempo de su misión y cómo podría tener éxito en ella. El Jefe aún descubrió la ubicación de Albert conduciendo al éxito de los alemanes. Se manipuló para manipular a Madden que estaba aterrorizado. Ahora, Tsun tiene el poder de controlar cómo lo ven los demás al darle su poder a una institución. Timothy Murray en su artículo, "Patriarchal Panopticism, or the Seduction of a Bad Joke: 'Getting out' in Theory," analiza este intercambio de poder invisible a través de una obra de teatro sobre una niña llamada Arlie. "Guard Caldwell, for example, relays the message to Arlie that 'Doc says you gotta take the sun today.' Then, when Arlie responds to an order to eat with 'Says who?,' Caldwell retorts, 'Says me. Says the Warden. Says the Department of Corrections'" (Murray 379). El Dr. Yu Tsun da su poder y transfiere su poder a su Jefe y al ejército alemán. Nunca están físicamente presentes con él, pero a través de la ausencia, manejan sus acciones y temores. "No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, me obligó a la abyección de ser una espía" (Borges 4). Yu Tsun no actúa por patriotismo, sino por su propio beneficio y para la representación de la gente china. El poder ausente de la mirada panóptica siempre presente sobre el Dr. Yu Tsun lo hace actuar en ese poder manifestado. Si ese poder era conocido o desconocido, él también usaba el poder manipulando cómo la gente lo veía, incluyendo a Madden y el Dr. Albert.

Dr. Albert, Ts'ui Pên y el panóptico invisible

La relación entre Yu Tsun y el Dr. Albert es bastante interesante. Dr. Albert técnicamente no sabe por qué Yu Tsun lo conoció, cuáles son sus intenciones o por qué lo mataría. Pero el Dr.

Albert parece estar conectado a algo más allá de su momento presente con Yu Tsun. Foucault describe el panóptico como "subtly arranged so that an observer may observe, at a glance, so many different individuals, also enables everyone to come and observe any of the observers" (Foucault 11). Dr. Albert desempeña un papel como el observador por Yu Tsun para que Dr. Tsun pueda completar su misión, pero Albert también puede ver a Dr. Tsun y puede controlar sus sentimientos y luego asume el papel de observador. Al hablar con Yu Tsun sobre la novela de su antepasado, y las infinitas posibilidades de realidades que surgen en la novela:

Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: el colmillo puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurrieron; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. (Borges 7)

En una realidad, ellos (él y Yu Tsun) son amigos y en otra realidad son enemigos. La presencia del Dr. Albert podría verse como un medio para un fin, pero, ¿Albert está presagiando su próxima muerte? ¿Está manipulando a Yu Tsun para matarlo? Las preguntas son infinitas, pero sus palabras no son solamente palabras. Puede ver a Yu Tsun, reconoce la naturaleza de su visita y muestra que comprende al ayudarlo. Trabaja como panóptico como la voz del panóptico en Ts'ui Pên y su novela.

La novela misma sirve como panóptico para Yu Tsun o el Dr. Albert o quien lo lea. Albert explica que el libro es una mezcla de información contradictoria donde algunos personajes pueden estar vivos en un capítulo y muertos en el siguiente. El lector no puede confiar

en nada de lo que lee. "Es un laberinto de símbolos —corrigió— Un invisible laberinto del tiempo" (Borges 7). La novela sirve para dar realidades diferentes y muestra el tiempo en una construcción que no es lineal. La novela de Ts'ui Pên no es una en la que el lector pueda encontrar consuelo en una estructura simple. El lector lee y cuestiona la estructura, pero también su lugar en la realidad, en el tiempo. Esto se relaciona con la teoría de Foucault porque el preso o el objeto de la observación, el lector, es constantemente visible a través del acto de leer al panóptico que es la novela. Pero, el panóptico, en sí mismo, no es verificable porque el lector, el objeto de la mirada del panóptico, nunca sabe si está siendo observado (Foucault 6). Debido a esto, el lector cree que tienen el libre albedrío para manifestar sus identidades, pero la novela insinúa que el libre albedrío del lector y el cuento son iguales, solo en diferentes realidades. Esto hace que el lector / objeto se pregunte: "am I who I am, or who I conceive myself to be?" (Bagby 100). Este efecto de la novela panóptica se mete con Yu Tsun después de matar al Dr. Albert diciendo: "no sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio" (Borges 9).

Borges como panóptico

Borges, como autor, tiene control total sobre cada personaje. Él crea las redes complejas de quién está mirando a quién y qué poder tienen para ser el titular de la mirada. Foucault describe este poder a través de una prisión. Cada individuo, en su lugar, está confinado de forma segura a una celda desde la cual el supervisor lo ve desde el frente; pero las paredes laterales le impiden entrar en contacto con sus compañeros:

Each individual, in his place, is securely confined to a cell from which he is seen from the front by the supervisor; but the side walls prevent him from coming into contact with his companions. He is seen, but he does not see; he is the object of information, never a subject in communication. (Foucault 5)

La falta de conclusión en cada aspecto del cuento permite al lector y a los personajes que quedan cuestionando el punto y la respuesta (Navarro 395). Borges no da respuesta a nada y observa al lector y a los personajes luchar con las complejidades de una visión cíclica del tiempo y la realidad. Carlos Navarro lucha con el cambio rápido de la perspectiva cambiante de Borges para mantener al lector en una constante "mental jolt" (Navarro 396). El lector y los personajes, que son los objetos del poderoso panóptico de Borges, buscan constantemente el cierre para encontrar visibilidad a través de la búsqueda donde el ciclo creado por Borges para buscar, y buscar respuestas fáciles, conduce a un callejón sin salida. Este callejón sin salida solo conduce a una búsqueda más profunda de pistas y respuestas que provocan que el lector y el personaje objetivados se sientan atraídos por la "infinitud de Borges" (Navarro 399, mi traducción).

EL LABERINTO

En los dos cuentos cortos, hay una estructura física que sirve como instrumento tanto para el voyeurismo como para el pancepticismo. En "El celoso extremeño" y "El jardín de senderos que se bifurcan", la estructura física en el cuento juega un papel importante en la mirada. Para Cervantes, está en la estructura de la casa de Carrizales. Para Borges, es a través de la novela de Ts'ui Pên. Esta idea de un laberinto se deriva, también, del artículo de Foucault en su explicación de la prisión de Bentham afirmando que las prisiones ya no necesitaban barras y cadenas, sino más bien, separación y hendiduras en las paredes (Foucault 7). Esto refleja la casa de Carrizales. El hogar está separado de la sociedad para que Carrizales pueda sentirse cómodo de que Leonora no lo deje. Eso no impide que Loyasa mire a través del ojo de la cerradura para mirar a las mujeres al otro lado de la pared. Carrizales encerró a Leonora en la casa junto con sus doncellas. La llegada de Loyasa cambia los planes de todos (excepto Carrizales) en la casa y todos trabajan juntos para traerlo a la casa. Foucault afirma: "Este espacio cerrado y segmentado, observado en

cada punto, en el que los individuos se insertan en un lugar fijo" (Foucault 3, mi traducción).

Este laberinto fijo está en la casa donde todas las puertas están cerradas y solo hay una forma de salir, a través de una lesión o deshaciéndose de Carrizales, que es lo que Loyasa pretendía para que pudiera tener relaciones sexuales con Leonora:

La segunda señal que dio Filipo fue no querer juntarse con su esposa hasta tenerla puesta casa aparte, la cual aderezó en esta forma: compró una en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azuteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio (Cervantes 3-4).

A través de la estructura de la casa, los personajes ya están fragmentados y la mirada voyeurista es libre de causar estragos en los personajes.

Para Borges, el laberinto se encuentra en la novela de Ts'ui Pên. Cuando Ts'ui Pên dejó su trabajo como funcionario del gobierno, se propuso construir un laberinto y luego escribir una novela. Más tarde se determinaría que eran uno en lo mismo. La novela presentaba múltiples realidades y mostraba la insignificancia del tiempo en un patrón lineal al que nuestros cerebros están acostumbrados. El Dr. Albert, al explicar esto a Yu Tsun, describió su propio asombro a este laberinto en palabras. Él dice: "Yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen

cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente” (Borges 7).

Navarro describe la posibilidad indefinida que se encuentra en la novela de Ts'ui Pen como, “no matter where we start or what direction we take, we invariably come back over the same point, for any one point is all points and all points are that one point, etc.” (404). Yu Tsun en cada decisión que toma se encuentra con este mismo laberinto de posibilidades infinitas. El lector se queda confundido preguntándose qué pasó con cada personaje, junto con, por qué actúan de la manera en que lo hacen. Ts'ui Pên, que parece tener el poder de ver todas las realidades y posibilidades, podría ser que es un paralelo de Borges. Usar un laberinto para mostrar las complejidades de múltiples realidades y el tiempo se puede tomar con el consejo que un niño le dice: "toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda" (Borges 5). El movimiento repetitivo y los consejos reiteran las palabras de Navarro: “Borges' persona keeps rewriting the same story, his bifurcations keep rethinking the same points, the characters keep solving the same riddles, the reader keeps making the same discoveries, and Borges' critics keep repeating themselves" (404).

Además hay una relación empática entre el público y los personajes en los dos cuentos porque el lector y los personajes han sido fragmentados bajo las miradas universales de Cervantes y Borges, quien son el único que completa la mirada masculina permitiendo tanto el lector y el personaje para encarnar la empatía el uno por el otro. Cada uno se queda con preguntas, dudas y falsedades, todo causado por el control y el poder de los autores sobre quién sabe qué y por qué. Esta realización permite al lector imaginar y "simular" no sólo situaciones y eventos familiares, sino también nuevas situaciones familiares" (Carrera 114). Usando la

estructura del laberinto--la casa y la novela--los autores manipulan los lectores y también los personajes a sus miradas.

CONCLUSIÓN

En conclusión, tanto Cervantes como Borges utilizan el acto de vigilar el poder y la explotación de otras personas. Para Cervantes, fue en forma de voyeurismo donde cada persona que miraba a alguien, lo hacía por placer y poder a través de la fragmentación del cuerpo. Para Borges, el acto de mirar a alguien fue a través de una mirada panóptica en busca de poder y manipulación. Los dos cuentos cortos muestran dos tipos diferentes de miradas e importancia y el poder que pueden tener. No son solo ideas, están presentes en nuestra vida moderna a través de películas, libros, música, etc. Vivimos la vida a través de la mirada de alguien o algo. En los dos cuentos cortos, estas miradas intrusivas--el voyeurismo y el panoptismo--se vieron a través de laberintos físicos: la casa de Carrizales y la novela de Ts'ui Pên. Entonces, tal vez, la próxima vez que sientas que alguien te está mirando, pero no estás seguro de dónde está o quién es, puede que tengas razón.

Trabajos Citados

Bagby, Albert I. "The Concept of Time of Jorge Luis Borges." *Romance Notes*, vol. 6, no. 2,

- 1965, pp. 99–105. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43802398. Web.
https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_B/BORGES/senderos.pdf
- Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” pp.1-9. Web.
https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_B/BORGES/senderos.pdf. Accessed 30 April 2020
- Brack, O.M. “The Life of Cervantes.” *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, edited by Martin C. Battestin, translated by Tobias Smollett, University of Georgia Press, 2003, pp. 5–19. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt46nf65.10.
- Carrera, Elena. “Embodied Cognition and Empathy in Miguel De Cervantes's ‘El Celoso Extremeño.’” *Hispania*, vol. 97, no. 1, 2014, pp. 113–124. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24368750.
- Cruz, Anne J., and Edward C. Riley. “Miguel De Cervantes.” *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 13 Nov. 2019, www.britannica.com/biography/Miguel-de-Cervantes.
- Foucault, Michel. “‘Panopticism’ from ‘Discipline & Punish: The Birth of the Prison.’” *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*, vol. 2, no. 1, 2008, pp. 1–12. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25594995.
- García-Bryce, Ariadna. “‘Caveat Lector’: A Female Public in ‘El celoso extremeño.’” *Hispanófila*, no. 173, 2015, pp. 79–95. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43808838.
- Cervantes, Miguel de. “El celoso extremeño.” *Novelas ejemplares*. Ed. Garcia, Javier. , pp. 1–28. *RinconCastellano*, RinconCastellano, www.rinconcastellano.com/.
- Monegal, Emir Rodriguez. “Jorge Luis Borges.” *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia

Britannica, Inc., 20 Nov. 2019, www.britannica.com/biography/Jorge-Luis-Borges.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema (UK, 1975)." *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, by Scott MacKenzie, 1st ed., University of California Press, 2014, pp. 359–370. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt5vk01n.109.

Murray, Timothy. "Patriarchal Panopticism, or the Seduction of a Bad Joke: 'Getting out' in Theory." *Theatre Journal*, vol. 35, no. 3, 1983, pp. 376–388. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3207217.

Navarro, Carlos. "The Endlessness in Borges' Fiction." *Modern Fiction Studies*, vol. 19, no. 3, 1973, pp. 395–405. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26279899.