UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIONES
ESCUELA DE LITERATURA

ESCRITURA DEL ENCIERRO: UNA REELECTURA DE *CÁRCEL DE MUJERES* (1956)

MACARENA LIZANA ÁVALOS

Tesina presentada a la Facultad de Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciada en Literatura con mención en Edición de Textos

Profesora guía: Francisca Lange Valdés

Santiago, Chile

2025

Índice

Resumen 3
Introducción 4
Marco teórico 9
1. Espacio e intimidad 9
2. Secreto y confesión 13
3. Autobiografía 15
Análisis literario 18
1. Espacio, vigilancia y escritura: la cárcel como territorio de resignificado 18
2. La cárcel como espacio de introspección 25
2.1 Autorreflexión y autobiografía 25
2.1.2 La máscara y el reconocimiento de la *otra* 26
2.2 Escritura, intimidad y secreto: lo confesional 29
Conclusiones 35
Bibliografía 37

Resumen

El objetivo del presente estudio es analizar el silencio en *Cárcel de mujeres* (1956) de María Carolina Geel como principio existencial que estructura la narración y posibilita una escritura introspectiva. A través de la hibridez entre el relato testimonial y el autobiográfico, la novela transforma el encierro físico en un espacio de autorreflexión, donde la intimidad, el secreto y lo confesional configuran la subjetividad de la protagonista. El análisis se lleva a cabo a partir de los conceptos de espacio como desterritorialización y reterritorialización de los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975) y Jill Stoner (2018) y la distinción de lo privado y público con Françoise Collin (1994), intimidad (Catelli 2007 y Vásquez Rocca 2008), secreto (Piglia 2015) y confesión (Zambrano 1943). Para el marco general de las emociones nos servimos de la propuesta de Sarah Ahmed (2004), y para las propuestas analíticas sobre la autobiografía recurrimos a Paul de Man (1979), George Gusdorf (1956) y Lorena Amaro (2009).

Palabras clave: espacio público y privado, intimidad, secreto, y autobiografía.

Abstract[1]: This study analyzes silence in María Carolina Geel's *Cárcel de mujeres* (1956) as an existential principle that structures the narrative and enables introspective writing. Through the hybridity between testimonial and autobiographical narrative, the novel transforms physical confinement into a space for self-reflection, where intimacy, secrecy, and confession shape the protagonist's subjectivity. The analysis is based on the concepts of space as deterritorialization and reterritorialization by authors Gilles Deleuze and Félix Guattari (1975) and Jill Stoner (2018), and the distinction between private and public by Françoise Collin (1994), intimacy (Catelli 2007 and Vásquez Rocca 2008), secrecy (Piglia 2015) and confession (Zambrano 1943). For the general framework of emotions, we draw on Sarah Ahmed's (2004) proposal, and for analytical proposals on autobiography, we refer to Paul de Man (1979), George Gusdorf (1956), and Lorena Amaro (2009).

[1] Traducido por *DeepL*

Introducción

Nacida en Santiago en 1913, María Carolina Geel, seudónimo de Georgina Silva Jiménez, fue una escritora conocida por su trabajo crítico y sus obras narrativas, como *Cárcel de mujeres*, que quedaron parcialmente en el olvido. Muere a los 82 años en 1996. Al igual que sus contemporáneas, Geel se desarrolló en un campo literario dominado por sus pares masculinos. Como expone Guerra-Cunningham (1981), la posición subordinada de la mujer en el campo cultural relegó a escritoras a un lugar marginal, donde su visión y valores quedó eclipsada en un panorama literario dominado por el criterio literario masculino: "[…] [la mujer] tradicionalmente ha cumplido el papel de un ente silencioso cuyos valores y visión de la realidad no han sido incorporados en la ideología dominante de un país y una época determinada" (32).

Su primera obra fue la novela *El mundo dormido de Yenia* (1946), en la que explora la interioridad femenina y la cual causó bastante revuelo debido a su carácter psicológico y por abordar temáticas como el deseo femenino. Al respecto, la académica Gladys E. Mora (1991):

> La crítica masculina de la época oscila entre el reconocimiento del placer estético de su lenguaje, que permitir penetrar en las complejas sensaciones del despertar amoroso en ambientes soñadoramente eróticos, hasta la descalificación del mismo considerándolo 'afectado o cursi o pedante'. (262)

Su irrupción en un medio dominado por voces masculinas fue leída como un gesto de desafío. Mora señala que la primera etapa de la carrera de la autora, "fue un constante estímulo para las mujeres escritoras, instándolas a que publicaran sus escritos con el fin de despertar un tipo de conciencia hacia el quehacer intelectual de la mujer, en un espacio discursivo manejado desde siempre por hombres" (261). Así, *El mundo dormido de Yenia* la introdujo en una narrativa centrada en la subjetividad femenina, pero también permitió que se abriera una brecha significativa en el campo cultural y literario del siglo XX.

De acuerdo con la crítica, tanto en la novela mencionada como en *Extraño estío* (1947), la autora, mediante la construcción de personajes femeninos, explora la interioridad psicológica, en conjunto con una ambientación que tiende hacia lo onírico e introspectivo. Otras de sus novelas son *Soñaba y amaba el adolescente Perces* (1949), *Cárcel de mujeres* (1956), *El pequeño arquitecto* (1956) y *La Huida* (1961). Además de su labor de creación narrativa, Geel ejerció como crítica literaria y ensayista. En 1949 publicó el ensayo *Siete escritoras chilenas*, en el cual reúne a: Gabriela Mistral, María Luisa Bombal, Amanda Labarca, Marta Brunet, Chela Reyes, Marta Monvel y Luz de Viana, para reconocer y visibilizar aporte literario en un contexto donde la producción femenina estaba subvalorada. Participó en diarios y revistas nacionales como *La Crónica* / *El Cronista*[2], Atenea y el seminario *PEC* (Política, Estudios y Cultura). Entre 1978 y 1980 fue parte del equipo *El Mercurio* como crítica literaria.

Geel alcanzó la fama tras protagonizar uno de los crímenes pasionales más controvertidos de su época. Como reportan distintos diarios de entonces, el Hotel Crillón, lugar frecuentado por la aristocracia chilena, fue el escenario de la crónica roja, primero cuando la escritora María Luisa Bombal disparó contra su exnovio, Eulogio Sánchez, dejándolo herido, en 1941. Años más tarde la historia se repite, un jueves 14 de abril de 1955, María Carolina Geel disparó cinco veces contra su amante, Roberto Pumarino, en el salón de té del lujoso hotel. A partir de esto, surge *Cárcel de mujeres*, un texto singular y difícil de clasificar debido a su carácter testimonial y autobiográfico. En "Mujeres que matan", Eltit señala que es "[…] un libro minoritario, prácticamente único" (13). Durante su reclusión –alrededor de un año y medio– en la correccional del Buen Pastor, Geel mantiene comunicación epistolar con el crítico literario más reconocido de la época: Alone[3], quien la incita y anima a contar su experiencia dentro de la prisión.

Es así que Geel escribe a partir de su experiencia de encarcelamiento en el Buen Pastor. Como ya se señaló, *Cárcel de mujeres* causó un gran revuelo al momento de su publicación (Lorca 317). De toda su producción literaria, esta fue la más conocida y la más

[2] El nombre de este diario es referenciado de distintas maneras. Gladys E. Mora, en el capítulo anteriormente citado, alude a *El Cronista*. Mientras que en el sitio de archivo Memoria Chilena, como en *La Crónica*.

[3] Hernán Díaz Arrieta (1891-1984) fue un escritor chileno que destacó por su labor como crítico literario en revistas como *La Nación* (1921-1939) y *El Mercurio*.

vendida. La obra fue bien recibida por críticos como Alone y Joaquín Edwards Bello (1956), quien escribió: “Para los que no han conocido cárceles de mujeres, el libro será una impresionante revelación” (párr. 2). A pesar de haber sido aclamada por el público, actualmente hay escasez de estudios dedicados a ella.

La novela se sostiene en una prosa poética, reflexiva e introspectiva, y su escritura expone la vulnerabilidad de los personajes. El inicio del texto se caracteriza por su tono descriptivo. Acá, la narradora se posiciona como testigo de la vivencia de las reclusas, observando sus comportamientos, hechos cotidianos, rutinas y vínculos afectivos. Luego, en la segunda parte, la narración da un giro hacia la reflexión e introspección sobre su paso por la correccional. Sin embargo, nunca revela lo que la llevó a gatillar el arma. Esta omisión del motivo no es accidental y este silencio permite leer la novela desde la lógica del encierro carcelario como un espacio autorreflexivo.

La importancia de esta investigación radica en visibilizar el valor literario y simbólico de *Cárcel de mujeres*, una novela relegada al margen del canon literario nacional desde su publicación, debido al escándalo mediático del caso. En el contexto actual, la novela cobra relevancia a partir de su carácter híbrido (autobiografía y testimonio), que despliega una voz femenina compleja e introspectiva. El tratamiento del silencio/secreto como estrategia narrativa, junto a la inclusión de temas hoy vigentes como el lesbianismo, invisibilizado y socialmente condenado, como recuerda Eltit (2000), permite releerla como un texto que desafía convenciones de género. A partir de esta perspectiva, la hipótesis que sostiene esta tesina es que en *Cárcel de mujeres* el silencio opera como un principio existencial, que configura el relato mediante una escritura introspectiva, donde el encierro físico se convierte en un espacio de autorreflexión, confesión y construcción autobiográfica.

Este estudio nace desde la necesidad de llenar el vacío crítico que ha privilegiado lo anecdótico sobre el análisis literario, y en contribuir a la revaloración de escrituras de mujeres como María Carolina Geel. Es fundamental contribuir en el resurgimiento de la obra, considerando que las temáticas que se abordan –el secreto, el testimonio, el lesbianismo, la introspección y la construcción de la identidad femenina– siguen vigentes en la actualidad. Además, son las que situaron a María Carolina Geel como una autora que tuvo un impacto significativo dentro de la escritura femenina de la época, que rompió con los modelos

literarios de la época. La relectura de esta novela, a la luz de estas discusiones contemporáneas, permite comprender la importancia de visibilizar desde dónde se escribe y qué espacio ocupa la mujer dentro de la literatura.

Estado del arte

La novela se inscribe en el Chile de mediados del siglo XX, un período marcado por transformaciones en el campo literario nacional asociadas a la generación del 50, caracterizada por "[…] una renovación en términos estéticos y temáticos, dejando atrás las dos tendencias dominantes (en narrativa) hasta ese entonces: el criollismo y el realismo" (Lorca 312). Durante esta época muchas escritoras comenzaron a "[…] visibilizar la situación de la mujer, la sumisión en la que históricamente se encontraban, dejando en evidencia la crisis social sustentada por una estructura patriarcal" (Lorca 312).

Alguno de los análisis que se han realizado es el artículo de Bernardita Llanos Mardones, "Pasión que mata: Cárcel de mujeres de María Carolina Geel" (2005), en el que sostiene que la novela mezcla elementos confesionales, filosóficos y testimoniales, lo que figura una ambigüedad del yo femenino: a la vez criminal, víctima y escritora. Esto ayudará a comprender cómo Geel ensaya una voz autoral autobiográfica, inscribiéndose en una zona de inestabilidad identitaria, donde el sujeto se construye desde lo que dice hasta lo que omite, es decir, permite explorar el yo desde una ruptura.

La novela es reeditada en 2000 por la editorial Cuarto Propiol, que incluye un texto de Diamela Eltit, "Mujeres que matan" (2000), en el que se afirma la posición de la mujer como sujeto de escritura, en oposición a las representaciones patriarcales dominantes en la literatura y el prólogo original de Alone. Además, encontramos el ensayo "Mujer, Frontera y delito" (Eltit 2000). Esta lectura entiende la novela como un espacio donde confluyen la marginalidad femenina, el delito y la literatura. Para Eltit, Geel no solo narra su experiencia carcelaria, sino que reconfigura al sujeto femenino, ya que, al situar el delito, la cárcel y las vivencias límite en su relación, Geel subvierte las representaciones tradicionales de las mujeres, rechazando su reducción a víctimas o sujetos pasivos. Entre los estudios más recientes se encuentra *Las homicidas* (2019) de Alia Trabucco, los artículos de Angélica J. Huizar (2018) "Con el cuerpo y la pluma: desafío panóptico del lesbianismo en Cárcel de

mujeres de María Carolina Geel", Paula Letelier "María Carolina Geel: pasión y cárcel en la novela chilena" (2019) y *Escribir y tachar* (2021) de Andrea Kottow y Ana Traverso, libro en el cual recorren la literatura nacional escrita por mujeres entre la década del veinte y el setenta.

Marco teórico

1. Espacio e intimidad

Para el análisis del espacio, es pertinente la reflexión de Michel Foucault sobre el modelo arquitectónico del panóptico, propuesto a fin del siglo XVII por el filósofo utilitarista inglés Jeremy Bentham. Este es un diseño de prisión circular, con una torre en el centro donde un vigilante puede observar a los reclusos sin ser visto por ellos. Para Foucault, la relevancia de este esquema no radica solo en su dimensión arquitectónica, sino también en la lógica de poder que plantea: un régimen en el que los sujetos, al no saber si están siendo observados, terminan por vigilarse y disciplinarse a sí mismos. De esta forma, el panóptico deviene metáfora de la modernidad disciplinaria, cuando la vigilancia se interioriza y se vuelve mecanismo de control de la subjetividad. En el análisis, se sostiene que el silencio y el espacio operan como estrategias que invierten la lógica panóptica.

Por otra parte, será utilizado el término arquitectura menor desarrollado por Jill Stoner (2012), el cual tiene su origen en la analogía con el concepto de literatura menor creado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su estudio *Kafka: por una literatura menor* (1975). En su trabajo, los filósofos franceses la definen como "[…] la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor" (28). Las tres principales características son la desterritorialización; los autores establecen que, en este tipo de literatura, "el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización" (Deleuze y Guattari 28), debido a que una lengua dominante es empleada desde una posición minoritaria con fines políticos y colectivos, transformándola y creando nuevos usos de la lengua. La segunda característica es que todo es político, dado que los problemas individuales se manifiestan y visibilizan debido al espacio reducido. Al contrario de las literaturas mayores, donde los problemas individuales son minimizados puesto que se relacionan con otros.

Por último, la tercera característica es el valor colectivo. A diferencia de la literatura mayor, la literatura menor no se rige de maestros ni talentos, por lo que no tiene las condiciones de expresión individual. La escasez de talento permite que se cree una literatura distinta a la de maestros, lo que resulta en que la enunciación del escritor se vuelva colectiva (Deleuze y Guattari 30). El autor no habla por sí mismo, sino que representa y articula las experiencias y problemáticas del grupo social desplazado: "[…] la literatura es la encargada

de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa […]" (30).

De acuerdo con los autores, existen dos movimientos de desterritorialización, enriquecer artificialmente la lengua alemana u optar por el alemán de Praga, que es lo que hace Kafka. Para este trabajo, nos interesa este enriquecimiento del idioma, "[…] inflarlo con todos los recursos de un simbolismo, de un onirismo, de un sentido esotérico […] esta tentativa implica un esfuerzo desesperado de reterritorialización simbólica […]" (Deleuze y Guattari 32). En *Cárcel de mujeres*, la narradora emplea un registro poético y simbólico para narrar su vivencia dentro del encierro. La desterritorialización en esta novela se sitúa en un plano espacial de privación de la libertad de un grupo de mujeres de distintos estratos sociales que son obligadas a reorganizar sus modos de habitar la cotidianidad. Es profundamente político que retrate cómo se vive dentro de una penitenciaría, puesto que le da una voz a aquellas que fueron silenciadas y desplazadas ante la sociedad.

Por otro lado, la arquitecta y académica de la Universidad de Berkeley, Jill Stoner, cuestiona la hegemonía de la arquitectura mayor –aquella enfocada en la autoría individual, la monumentalidad–. La arquitectura menor de Stoner surge como una forma de resistencia que opera desde los márgenes, apropiándose de lo ya existente –de sus estructuras–, para generar nuevas formas de habitar y significar el espacio urbano: "Cada acción despliega un espacio emergente y revolucionario […] Es un desplazamiento del espacio, una *desterritorialización*" (Jill 38). Este concepto es utilizado para analizar el encierro como un espacio de subjetividad y enunciación a partir de la desterritorialización. Frente a esta pérdida de su lugar en la sociedad, la narradora intenta reterritorializarse simbólicamente, a través del cual busca reconstruir el sentido de pertenencia desde el encierro.

En cuanto a la intimidad, esta es un concepto que ha sido estudiado desde distintos campos disciplinares, tales como la psicología, la sociología, la filosofía y la literatura. Desde la filosofía política, autores como Hannah Arendt distinguen lo íntimo de lo privado y lo público. En *La condición humana* (1958), la autora establece que la vida griega estaba dividida en la esfera de lo público y de lo privado. Este último remite al hogar, a la limitación y a la vida regida por la necesidad biológica, donde predominan el trabajo, la reproducción y la conservación de la vida. En contraste, lo público corresponde al espacio de la *polis*, en el

cual los ciudadanos pueden actuar y hablar: un espacio donde construyen un mundo en común a través de la acción. No obstante, esto cambia con la llegada del Mundo Moderno[4], pues "La emergencia de lo social […] no sólo borró la antigua línea fronteriza entre lo privado y lo político, sino que también cambió casi más allá de lo reconocible el significado de las dos palabras y su significación para la vida del individuo y del ciudadano" (Arendt 49). La autora plantea que esta difuminación entre los límites tradicionales entre lo privado y lo público se debe a que la economía doméstica, la salud, la educación de los hijos, entre otros, pasan a ser una preocupación y gestión del ámbito público. Debido a esto, la sociedad en conjunto comienza a encargarse de estas necesidades.

A partir de las lecturas que proponen María Cecilia Sánchez (2015) –filósofa chilena– y la socióloga Adriana Berardo (2024), se puede trazar una transformación crítica del pensamiento de Arendt en torno a la relación entre el espacio público y la subjetividad femenina. Sánchez, en lo que concierne a *La condición humana*, problematiza a la filósofa alemana, preguntando: "[…] ¿pueden las mujeres aspirar a este tipo de realidad y de participación en el poder potencial?" (27). A lo que responde que, desde la tradición, en el ámbito privado, las mujeres y esclavos han sido "[…] apartados de la política por su 'vida laboriosa' dedicada a funciones corporales" (Sánchez 27), no así el hombre (el padre) que impone la autoridad jerárquica dentro del hogar.

Por otro lado, Berardo –desde la teoría feminista– expande esta crítica hacia el espacio urbano, bajo el argumento que la distinción entre lo doméstico y lo público también estructura la organización espacial de las ciudades, invisibilizando la presencia de las mujeres. Así, desde ambas perspectivas, la teoría arendtiana se transforma al querer incluir la vida cotidiana, los afectos y el cuidado como dimensiones políticas, desplazando la centralidad varonil de la *polis* hacia un mundo común más inclusivo, donde las mujeres puedan aparecer y actuar como sujetas de lo político.

Desde la fenomenología, la intimidad se orienta a describir la experiencia vivida como un modo específico de ser en el mundo. Desde la contemporaneidad, Liliana Vásquez Rocca, en el artículo (2008), establece una distinción ontológica entre intimidad y privacidad,

[4] Para Arendt, el Mundo Moderno nace con las explosiones atómicas y es en el que vivimos en el presente (18).

entendiendo la primera como una experiencia fenomenológica producto de tensiones entre lo público y lo privado. Para la diferenciación conceptual entre lo privado y lo íntimo, Vásquez Rocca señala que lo "Íntimo se aplica a las cosas profundas del alma humana, así como a lo cercano, mientras que privado se refiere a lo personal y lo particular, esto es, a aquello que se mantiene alejado del público y que ha de estar libre de intromisión" (párr. 5). Según esto, la intimidad sería el núcleo más interno del sujeto (pensamientos, sentimientos, ideologías, etc.). Vásquez Rocca establece que la intimidad forma parte de la privacidad, pues integra su dimensión más sagrada e inalienable: "Es un lenguaje simbólico para dar a entender la dimensión propiamente espiritual del alma humana, que va más allá de la vida puramente biológica" (párr. 10). Por su parte, la autora propone que la manifestación de la intimidad sucede a través del lenguaje y la narración de la vida. Al contar nuestras historias, compartimos parte de lo íntimo tanto de manera concreta como simbólica.

Como se ha mencionado a lo largo de este apartado, la intimidad puede ser entendida como un espacio ambiguo donde se cruzan lo público y lo privado. Considerando esto, resulta clave la propuesta de la escritora y ensayista Nora Catelli (2007) quien plantea que lo íntimo es un imaginario moderno desde donde el sujeto se problematiza y afirma, a la vez que experimenta una tensión entre la exposición y la reserva. Pensando en la intimidad como imaginario, Catelli visualiza una dimensión de ruptura y desplazamiento. En diálogo con esto, la reflexión de Collin (1994) nos permite entender que el *dentro* (vida privada), tradicionalmente relacionado con lo doméstico, debe ser comprendido como un lugar que difumina las fronteras del *dentro* y *fuera* (lo público), puesto que "[…] las mujeres están privadas tanto de lo, (sic) privado como de lo público, mientras los hombres tienen derecho a lo privado y a lo público" (233). Ambas autoras coinciden en separar la dicotomía entre interior y exterior. Mientras Catelli lo hace a partir de la experiencia subjetiva de lo íntimo, Collin lo realiza desde una reflexión filosófica del espacio.

Catelli analiza el diario íntimo como una forma de escritura no pública que ha permitido articular un espacio privilegiado para elaborar una subjetividad resistente y reflexiva desde una posición que ha sido marginada a lo largo de la historia. Tanto Catelli como Vásquez Rocca coinciden en que lo íntimo es aquello que trasciende de lo terrenal y explora lo espiritual de cada individuo. Desde aquí, es posible comprender el gesto de Geel;

si bien su relato está escrito a partir de correspondencia epistolar, se asemeja a la estética de un diario íntimo. Por lo cual, logra inscribirse en un imaginario de lo íntimo, donde el silencio delimita la exposición del yo. Esto se logra debido a que su narración opera como un testimonio confeccionado desde la tensión entre la confesión y el silencio. Al callar el motivo del crimen, se articula una estrategia de preservación de la interioridad, lo que refuerza la frontera entre lo público y lo íntimo (la memoria, el deseo, el yo).

2. Secreto y confesión

A lo largo de la historia de la literatura, el silencio se ha instituido como fuente de sentido y frontera del lenguaje, un territorio donde lo indecible adquiere *presencia*. En esta línea, los académicos Gonzalo Núñez (2024) y Juan Manuel Ramírez (2016) coinciden en comprender el silencio como espacio de significación: "El silencio es una apertura o una fisura en la palabra que deja un espacio vacío que puede ser reclamado por todos y por nadie a la vez sin que nunca pueda llegar a ser saturado o clausurado por algo más" (Núñez s/p). Al describirlo como *fisura* o *espacio vacío*, el autor sugiere que el silencio funciona como un límite interno del decir, un lugar donde el lenguaje se pliega sobre sí mismo y reconoce la imposibilidad de abarcarlo todo. Este *vacío*, que "puede ser reclamado por todos y por nadie", se debe a que el silencio es un espacio en común, donde todos podemos experimentarlo o interpretarlo. De manera análoga, el secreto se sostiene en esta misma mecánica: es lo que se dice sin decirse, lo que existe solo en su reserva. El silencio entonces deja un *espacio vacío* que no puede llenarse, así como el secreto implica un conocimiento que no se comunica plenamente. En la novela, el silencio puede ser leído como una estrategia narrativa que articula la subjetividad de la autora y la estructura del relato.

En cuanto al secreto, Ricardo Piglia (2015), señala que es un saber que alguien posee, pero no revela y esa omisión organiza la trama e impulsa la narración: […] el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de lo que no está dicho […]" (1). En la novela de Geel el secreto opera como guardián de un conocimiento que solo la narradora posee, pero que no desea comunicar, generando un vacío en la narración. La ausencia deliberada crea una constante tensión entre lo que se dice y lo que se insinúa, de esta forma, el secreto predomina en la segunda parte de la novela.

Por otro lado, Sarah Ahmed (2004) proporciona un punto de vista que permite situar el origen de las emociones y los límites entre lo social y lo individual. Es decir, se producen en el contacto con el otro. En la novela de María Carolina Geel, la correccional del Buen Pastor delimita el espacio físico como un espacio afectivo, donde el secreto opera como un mecanismo de resistencia. Si leemos esto en relación con lo propuesto por Ahmed, la emoción –el dolor, la culpa o vergüenza– no se niega, sino que se traduce en una forma de reserva del *yo* de Geel. Esta noción de emoción como frontera permite pensar cómo el silencio refuerza la introspección y el límite entre lo que se puede decir y lo que debe ser resguardado.

La confesión es un acto de declaración de la interioridad, mediante el cual un sujeto manifiesta pensamientos, acciones o sentimientos íntimos ante una instancia –divina, social o literaria–, con fines que pueden ser espirituales, éticos o narrativos. En el campo literario, la confesión ha sido abordada como un mecanismo discursivo que permite articular la introspección, la culpa, el deseo y la construcción de personajes. Para el análisis de *Cárcel de mujeres*, se utilizará *La confesión: género literario* (1943) de la ensayista y filósofa española María Zambrano para delimitar el carácter confesional inscrito en la novela. En el ensayo, se reflexiona sobre la condición de la confesión. Para la autora, no es un relato de la identidad ni tampoco un ejercicio de autocomprensión, más bien es una acción que nace

> [...] cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí mismo «el peso de la existencia», necesita entonces que su propia vida se revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare. (Zambrano 32)

Es decir, surge cuando el sujeto alcanza un estado de profunda confusión y dispersión. Al considerar este razonamiento, podemos plantear que María Carolina Geel se refugia en los límites de su propia confesión, ya que a través de esta huye del crimen que manchó su reputación. No obstante, busca consolidarse como sujeto dentro de la verdad que le niega al lector.

3. Autobiografía

Disciplinas diversas, como los estudios de género, la literatura o la historia, han abordado la cuestión autobiográfica, mostrando cómo la escritura del yo conforma un espacio privilegiado para explorar la intimidad y subjetividad del individuo. *Las Confesiones* (ca. 397-400) de San Agustín, una serie de trece escritos autobiográficos donde la narración aparece como un ejercicio de introspección en diálogo con lo divino, son, de acuerdo con Gusdorf (1956), el punto referencial del género (9). No obstante, luego señala que el verdadero origen se sitúa siglos después, en el Renacimiento, momento en que el ser humano empieza a concebirse a sí mismo como un sujeto singular, reflexivo y autónomo. Autores como Montaigne –cuyos *Ensayos* (1580) inauguran precisamente esta mirada introspectiva– desplazan el enfoque hacia una experiencia íntima e instalan el yo como objeto de conocimiento. Este individuo humanista, consciente de su propia interioridad, se impone el trabajo de comprenderse.

Gusdorf señala que "[…] el hombre de la autobiografía se impone como tarea el sacar a la luz las partes más recónditas de su ser" (12), lo que revela que la escritura autobiográfica nace asociada a un ejercicio de introspección profundo del ser y de salvación simbólica, ya que "La tarea de la autobiografía consiste, en primer lugar, en una tarea de salvación personal. La confesión, el esfuerzo de rememoración, es, al mismo tiempo, búsqueda de un tesoro escondido […]" (Gusdorf 14). Esta conceptualización servirá para examinar cómo Geel mediante un gesto autorreflexivo configura su relato autobiográfico. Las ideas de Gusdorf aportan a la comprensión de cómo la experiencia de encierro en la protagonista se convierte en una escritura que busca al mismo tiempo comprender, justificar y revelar "las partes más recónditas" de su propio ser.

En *Autobiografía como desfiguración* (1979), Paul de Man examina críticamente las bases teóricas que han intentado definir la autobiografía. El texto cuestiona la idea de que se defina como un género estable, puesto que "[…] el concepto de género designa una función estética y una función histórica […]" (De Man 113). El autor señala que sería un inconveniente comparar la autobiografía con la épica o poesía lírica porque "[…] la autobiografía siempre parece deshonrosa y autocomplaciente de una manera que puede ser sintomática de su incompatibilidad con la dignidad monumental de los valores estéticos" (De

Man113). Otro punto que indica es que también se trata de establecer una distinción entre autobiografía y ficción, "La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción" (De Man 113). En la lectura, uno no puede determinar qué es real y qué es ficción. De Man da lo que, a su parecer, es la definición: "La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto" (114). Este vínculo entre autor y lector se da en el momento en que, nosotros como lectores reconocemos al autor en el texto y, simultáneamente, este produce una imagen del sujeto que el lector analiza, juzga y acepta como verdadero. Debido a esto, es que "[…] justo en el momento en que parece que afirmamos que todo texto es autobiográfico, deberíamos decir que, por la misma razón, ninguno lo es o lo puede ser" (De Man 114).

La lectura crítica que realiza Paul de Man es que la autobiografía es la imposibilidad de acceder a un yo estable, ya que se constituye a partir de *tropos*, "demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas" (De Man 114). Afirma explícitamente que "La prosopopeya es el tropo de la autobiografía […] Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración" (116). Esto quiere decir que la autobiografía no enseña un *yo* auténtico, ni transparente, porque el sujeto está siempre mediado por el lenguaje retórico que "[…] revela el carácter inestable del sujeto autobiográfico" (Amaro 33). En vez de proporcionar un acceso al yo verdadero, la prosopopeya instala una estructura de sustitución; el autor se otorga un rostro textual, una *máscara* ante los ojos de quien la lee.

En los estudios autobiográficos, Lorena Amaro con *Vida* y *escritura. Teoría y práctica de la autobiografía* (2009) constituye un manual teórico-práctico que examina los fundamentos, problemáticas y aportes contemporáneos del género. La autora señala que

> Si pensamos en la autobiografía desde una estética referencial, tenemos que es un texto en que hay una representación de la vida del autor. Desde un planteamiento convencional, la autobiografía se define por presentar a un ser humano que es reflejado por su escritura. (Amaro 39)

Esta definición permite situar la autobiografía como un documento de vida y de escritura que despliega un gesto de auto mediación de la experiencia que se reelabora en la narración. De esta forma, la escritura autobiográfica no constituye un espejo transparente del yo, sino un espacio donde la memoria, el lenguaje y la temporalidad interactúan en la configuración del relato, lo cual da lugar a un yo que se distancia y a la vez dialoga con lo vivido. Este énfasis en la experiencia de las escrituras desde el yo resulta fundamental para el análisis *de Cárcel de mujeres*, ya que el relato de Geel no es transparente (en otras palabras, fiel) de su vida en la correccional, sino que al escribir se sitúa en la frontera entre testimonio y memoria.

Análisis literario

1. Espacio, vigilancia y escritura: la cárcel como territorio de resignificado

La configuración del espacio en *Cárcel de mujeres* constituye uno de los ejes fundamentales que da forma a la experiencia del encierro. En su definición más básica, el espacio puede entenderse como el lugar físico en el que se desarrolla la acción. En el relato de María Carolina Geel, este se instaura como un elemento importante que la conduce a un constante estado de reflexión tanto de su entorno como de sí misma.

En la novela, la prisión puede leerse como una extensión extrema de este espacio privado[5], un lugar impuesto y vigilado, donde la mujer es reducida a la invisibilidad y en el cual nunca podrá sentirse cómoda. Aun así, la narradora subvierte esta condición al apropiarse de su encierro a través de la escritura. Es así como la cárcel, más que un ambiente de reclusión se transforma en un espacio femenino resignificado, donde se articulan el silencio, la introspección y la escritura, lo que modifica el entorno disciplinario en un ámbito de reflexión y creación. Pero antes de llegar a esto, la narradora contempla con una mirada examinadora la cruda realidad que se vive en el encierro y cómo cada una la conlleva, como Adelaida que se somete a la pasión con otra de las reclusas o la Chamaca y su canto.

Desde las primeras páginas, la narradora se sitúa como observadora de su alrededor: registra los gestos, rutinas, historias y voces de las demás reclusas y las plasma en su relato. En una de las conversaciones que escucha, compara la manera en la que el delito es percibido en el exterior y cómo se experimenta dentro de la cárcel. Señala que en el mundo de afuera (Geel 26), los crímenes pueden convertirse en objeto de bromas o comentarios ligeros, lo que –a su parecer– revela una comprensión distante y alejada de la realidad. En cambio, dentro del recinto la burla adquiere un tono distinto. Aunque también existe la risa o la ironía, estas recaen sobre hechos terribles a manos de las mujeres encarceladas, quienes conocen de primera mano la violencia, el dolor, las circunstancias y consecuencias que rodean los delitos: "[…] acá se practica también la burla, mas, ruda, brutal, ella cae sobre hechos ciertos, espantables en su impávida veracidad" (Geel 26).

[5] Collin señala que lo privado puede existir hasta en los lugares que somos visibles (233). En este caso, la cárcel (que es un espacio público) se transforma en un espacio privado, ya que, a través de un proceso de autorreflexión y desterritorialización, la celda –el espacio que la separa del resto– remite a la interioridad de la protagonista.

Por otra parte, la protagonista procura ser precavida y mantiene una distancia para resguardar su ser y, así, evitar la exposición a la que la somete el encierro. Llanos recalca que "[…] se autodescribe como un 'animal que acosan', quien aterrorizado huye y se esconde de la mirada y el juicio condenatorio" (129). Por medio de una voz autodiegética, la narradora estructura una relación ambigua con su entorno. La protagonista goza de un lugar privilegiado dentro de la cárcel, puesto que el pensionado en el que se encuentra "está destinado para mujeres que han cometido una estafa y provienen de una clase social acomodada […]" (Letelier 2019). Este beneficio le permite aislarse del resto. En este espacio puede mirar tanto hacia afuera –las reclusas y los modos de habitar la cotidianidad– como hacia adentro –indagar en su silencio y aislamiento–: "[…] la narradora extiende su mirada sobre las otras reclusas, sólo que ella puede verlas sin que, a su vez, pueda ser observada por nadie" (Eltit 11). De esta manera, la correccional se configura tanto espacio de vigilancia como de reclusión personal.

Tal como plantea Foucault (1975) en su análisis del panóptico, la arquitectura carcelaria busca generar un régimen de constante visibilidad que produzca obediencia y autocontrol. No obstante, dicha lógica se subvierte en la novela, puesto que la narradora no es un sujeto pasivo de esta mirada disciplinaria, sino una observadora activa que reconfigura su entorno mediante la escritura. Eltit (2000) señala que "[la] narradora más bien se identifica con el rol simbólico de guardiana, mediante la ejercitación incesante de una mirada 'panóptica' sobre el resto de los cuerpos encarcelados que pueblan el lugar" (11). La protagonista evita resguardar su vulnerabilidad al no revelar el motivo de su crimen –tanto a las demás reas como al lector–, y en ese acto de reserva se altera el poder de la mirada institucional. En el siguiente pasaje, es visible cómo la celda se convierte en un espacio de visibilidad interior, donde la vigilancia opera dentro de la conciencia misma:

> En este mismo cuarto, en esta misma cama, ¿cuántas han dormido y velado? Hace algún tiempo una mujer joven vino aquí porque había matado a su padre. En las noches ella padecía terrores, obsesionada por la idea de que el fantasma o alma de él vendría a requerirla. En la obscuridad del cuarto, ella, aterrada, creía verlo, oírlo. En la obscuridad del cuarto yo, anhelante, busqué una respuesta, un signo. Ella temía a

> la sombra de él. Yo invoqué ardiente a una sombra para conocer lo que fue. A ella, quizá, la aparición la interrogaba. Mi angustia, quizá, quedaría sin respuesta. Sin respuesta para siempre jamás. (Geel 65)

La narradora, al igual que la mujer que la precedió, es observada por sus propios fantasmas: figuras del pasado, del crimen y de la culpa. Dirige su mirada hacia el resto y hacia sí misma; hacia aquello que el espacio físico del encierro la obliga a confrontar. Esto coincide con lo que Collin expresa sobre el espacio: "[…] el espacio está también y en primer lugar en relación con mi cuerpo inmóvil y móvil. […] Dos habitantes del mismo barrio, incluso de la misma casa, no perciben el espacio de su entorno con la misma aprensión" (232).

La lógica del panóptico también se puede visualizar a partir de la distribución de los pabellones y patios de la cárcel. Si bien la descripción del espacio es un tanto difusa y escasa, queda claro que su arquitectura reproduce la segregación entre las reclusas, ya que cada pabellón está destinado a algún tipo de delito, y estos no conversan entre sí, "[…] una presa del Pensionado no puede pasar al Patio por Días, ni las de aquí pueden pasar El Proceso, ni las de ése al Pabellón de las Condenadas" (Geel 29). La protagonista –ubicada en el Pensionado– nombra los otros espacios de la prisión: el Patio de las Guaguas, donde llegan las presas embarazadas; Patio por Días; El proceso y el calabozo, llamado *La Solitaria*, y que es descrita como una "celda subterránea a la cual parecen temer las mujeres casi con superstición" (Geel 24). Esta fragmentación espacial, diseñada para aislar y categorizar a las internas según su delito, refuerza la lógica disciplinaria señalada por Foucault. Cada cuerpo queda confinado a un sitio delimitado y vigilado.

Como se indicó, la protaginista se posiciona desde un lugar intermedio entre la observación y el aislamiento, lo que la convierte en vigilante y enjuiciadora del penal: se transforma a medida en que mira, clasifica y narra. Tal como declara: "A muy pocas he conocido, pero a todas las he oído" (Geel 68). Esta posición de observadora no solo reproduce la lógica del panóptico, sino que también le permite –desde la escritura– ejercer una forma de poder simbólico; como señala Eltit, "se refugia en el poder que otorga la escritura para construir un relato accidentado, en el que su narradora consigue perfilarse como una

conciencia moral superior" (11). En cierta ocasión, la autora ahonda en los rumores que se propagan sobre *La solitaria*:

> […] ¿no se dice que una vez se encerró allí a una mujer que consumó con otro una matanza, la más alevosa de que se tiene recuerdo, la cual mujer desapareció una noche sin que quedase de ella más rastro que un gajo de cabello con piel sanguinolenta adherido a la muralla? (24-25)

Al abordar estas supersticiones, exhibe las historias que circulan sobre ese espacio que se construyen colectivamente entre las reclusas. El rumor es una forma de saber compartido que es alimentada por el encierro y que adjudica a *La Solitaria* un carácter mítico o terrorífico. La narradora se vuelve parte de esa circulación de voces al momento en que escribe de ella, participa del imaginario colectivo y, a la vez, conserva una mirada reflexiva e indagadora. Es así que la cárcel se convierte en el lugar desde el cual su mirada adquiere poder y una voz que se articula con el relato que la libera a través de su escritura.

El concepto de *literatura menor* nos permite observar y comprender cómo el espacio carcelario es resignificado por la protagonista mediante el ejercicio de introspección y escritura. En primer lugar, debemos entender que estas mujeres fueron desplazadas de la sociedad a la cárcel, en la que están obligadas a compartir sus espacios. Al ingresar permanecen segregadas según la clase social a la que pertenecen y el delito por el que fueron encarceladas y son designadas para habitar en un espacio en específico, a lo que podríamos denominar una arquitectura menor. Para Stoner, "Las arquitecturas menores son intervenciones oportunistas que responden al deseo, latente pero poderoso, de deshacer estructuras de poder" (28), las voces de las mujeres dentro de estos espacios determinados son escuchadas y testificadas por nuestra narradora. Sucesos como los ataques entre las reclusas, los amores lésbicos apasionados y escándalos como el aborto dentro de la prisión tras un encuentro sexual entre un vigilante y una rea, resultan revolucionarios al ser expuestos a la época en la que fue publicado el libro. Retrata y visibiliza la crudeza de la prisión oculta a la sociedad.

Otra manera en la que la escritura implica una *desterritorialización* del espacio carcelario es que la narradora transforma su celda –concebida como lugar de castigo– progresivamente en un espacio de intimidad y pensamiento. El espacio oprimente puede ser resignificado desde los márgenes, mediante prácticas sutiles de resistencia: la escritura; esta escritura simbólica que requiere de una reterritorialización (Deleuze y Guattari 32) que le otorga un espacio completamente suyo. Stoner cita un fragmento de *La celda* (1971) de Horst Bienek, en el cual logra desarraigar su celda de su sentido original al reconstruirla mediante el acto de nombrar los objetos que la conforman; de este modo, al apropiarse del espacio y de sus elementos, se libera simbólicamente. Esto es: el 'escape' es posible al convertir la celda en una *habitación*[6]. La celda representa un tiempo suspendido, cuyo propósito es cerrar el tiempo del sujeto, mantenerlo en la espera en un presente indefinido de castigo.

Por otro lado, la habitación –incluso dentro de la prisión– es un espacio abierto a la transformación subjetiva. Una vez que se convierte en un lugar más ameno, la celda se vuelve habitable desde la imaginación y la memoria. En la novela, la narradora realiza este proceso a través de un acto íntimo: contar. Observa sin ser observada, juzga sin ser juzgada y narra sin confesar. La cárcel quiso despojarla de identidad, pero ella la recupera tomando la palabra y ocultando el secreto que la llevó ahí.

La apropiación del espacio se manifiesta cuando la protagonista percibe los sonidos que abundan en el penal. Desde su cuarto, el encierro deja de ser únicamente un dispositivo de observación para convertirse en un punto de escucha. Escribe

> Voces de la Cárcel de Mujeres: Multiplicidad de voces. Murmullo sin tregua. Gritos que se alzan, perdidos, para caer después, inútiles, en el pequeño mar murmurante que parece tragarlos. Voces que por sí mismas crean imágenes precisas, confirmadas por éstas o aquella mujer divisada desde mi cuarto cuando ellas van allí, a tender sus ropas míseras de colores inciertos. (Geel 31)

[6] Stoner señala que "El paso de celda a habitación es la transformación de un espacio que es (espacio cerrado en su dimensión temporal, espacio crepuscular) por uno que deviene (espacio libre, abierto a otros tiempos)" (56).

En esta cita, la autora reproduce el sonido constante que anuncia la presencia de las otras. No se dedica a describir sus alrededores o en dónde se encuentra, lo que hace es retratar el espacio a través de una experiencia sensorial, donde el bullicio adquiere una dimensión casi material. La narradora configura la imagen del *pequeño mar* que envuelve la cárcel y absorbe los gritos individuales y los disuelve. Ella no habita este espacio cerrado como un sujeto pasivo, sino como uno que escucha, percibe, mira y escribe; transforma el caos en lenguaje y reterritorializa el espacio en una habitación simbólica: un refugio. El cuarto le permite resistir la mirada opresiva del resto mediante el silencio, la observación y la elaboración narrativa de *su* experiencia. Al habitar la *habitación* como cuerpo castigado y activo, a la vez que como sujeto que piensa y escribe, la protagonista transforma el espacio en una literatura menor.

Otra medida desesperada para reterritorializarse es el vínculo que forma con una de las religiosas de la correccional. La Madre Anunciación aparece como una figura que introduce una especie de orden y serenidad dentro del tumulto de emociones que intensifica el encierro. La protagonista no comparte plenamente la fe de la religiosa, pero la presencia de esta funciona como una guía espiritual: "La empecé a sentir como un ser blanco; tras él desaparecía aquel fragor tumultuario frente al cual el alma se había encogido. Nunca el conocimiento de una persona fue para mí tan silencioso, tan tranquilo, tan sencillo" (Geel 40). Describe a la monja como un *ser blanco*, es decir, un ser puro y que le transmite calma que la distancia del ruido estruendoso del penal, la presencia de la monja reduce la violencia del entorno, lo que permite a la narradora experimentar un espacio de tranquilidad y de estabilidad emocional.

Este vínculo se fortalece con pequeños actos de afecto de la Madre Asunción hacia nuestra protagonista, como rogar fervientemente a Jesús por ella o los momentos en que se reúnen en silencio para orar. "Ella rezaba y pensaba en Dios; yo, muy bajo, la seguía y pensaba en mi gratitud hacia ella. Desde entonces, todas las noches es así, oh dulce Madre Anunciación" (Geel 40-41), es en este momento donde la narradora se percata de su gratitud hacia la monja, sin llegar a ser un encuentro religioso por su parte. Este gesto produce un efecto de calma y acogimiento hacia la otra.

La narradora reconoce que empieza a ir a la iglesia para buscar a Dios, pero no lo encuentra. Escribe que "El silencio y la soledad sobrenaturales continuaron, sin embargo,

más allá, sin un signo hacia mi espíritu perdido" (Geel 41). Como se narra en esta cita, la autora se acerca a la iglesia motivada por la influencia de la monja y por ese deseo de búsqueda de un sentido trascendente que la ayude a sobrellevar con la carga emocional, mas no se traduce en una experiencia de fe. Finalmente, pareciera que la figura de la Madre Asunción es la que ayuda a que la cárcel deje de ser un espacio exclusivamente de castigo para convertirse en un lugar donde es posible vivir momentos de paz. En otras palabras, la Madre Asunción es una presencia reconfortante e iluminadora que asemeja parcialmente la estructura moral, social y emocional de la vida previa al encarcelamiento, más que la religión.

2. La cárcel como espacio de introspección

Como se ha expresado, el encierro no solo delimita el espacio físico, sino que activa un proceso de observación interior que permite el surgimiento de una conciencia reflexiva. Lo que conlleva a la protagonista a un procedimiento de introspección y autoconocimiento.

2.1 Autorreflexión y autobiografía

En *Cárcel de mujeres*, la escritura se establece como una práctica de pensamiento, una forma de reordenar la experiencia desde la soledad y el silencio del encierro. La protagonista, mediante un proceso de autorreflexión, construye una autobiografía, en la que el relato no intenta narrar los hechos que condujeron al crimen, sino pensar y escribir el *yo* desde la reclusión. El acto de escribir se convierte en la vía para comprender –o al menos *confrontar*– aquello que no puede ser dicho ni explicado. Se trata de una escritura que busca organizar la propia existencia frente al desconcierto que produce la cárcel. En este afán, la protagonista concibe la elaboración autobiográfica como una práctica de autoconstrucción, puesto que es un espacio donde la sujeta se crea a sí misma a través del lenguaje. Es por eso por lo que, en la novela, el relato autobiográfico no debe entenderse como una historia lineal de hechos ni como referencia directa de la vida de la autora; su construcción literaria surge de la articulación de tensiones entre recuerdos y experiencias a los que se les otorga significado mediante el acto de escribir (Gusdorf 14).

Entre medio de la narración testimonial, la protagonista realiza un trabajo de autoconocimiento, de reconstrucción identitaria y de salvación simbólica. Según Gusdorf, la autobiografía obliga al sujeto a operar a una distancia reflexiva de sí mismo: "[…] a fin de reconstruirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo" (12). Este alejamiento no implica una ruptura con lo vivido, más bien la posibilidad de verla desde un *otro* que, paradójicamente, es una versión consciente y elaborada del propio yo. En la instancia en que la narradora vuelve la mirada hacia sí misma, al momento de narrar los hechos, ella se reconstruye reflexivamente sobre el pasado, es más consciente de sí misma.

El pasaje en que la protagonista comparte el dormitorio con el recuerdo de otra reclusa –la joven que asesinó a su padre– funciona para este trabajo autobiográfico del rescate parcial

de un *yo* fracturado por el delito, la culpa y el encierro: "Yo invoqué ardiente a una sombra para conocer lo que fue. […] Mi angustia, quizás, quedaría sin respuesta. Sin respuesta jamás" (Geel 65). Resulta curioso cómo la otra reclusa es acechada por la sombra fantasmal del padre, intenta huir de él, mientras que la narradora busca e invoca una sombra para que le devuelva el sentido de sus propios actos, que ella aún no termina de comprender. Como plantea Gusdorf, la autobiografía exige verse "[…] del otro lado del espejo […]" (12); ella se ve reflejada en esa otra mujer, pero lo que intenta observar no es el pasado ajeno, sino el propio. Invocar una sombra actúa como una metáfora de la búsqueda autobiográfica, un intento de dar forma a lo que permanece oculto y reprimido. La búsqueda de respuesta a la pregunta implícita que se hace la protagonista (el por qué) en el pasaje anterior y a lo largo de la novela, la cual es contestada de manera oficial[7], dado que en todas las ocasiones alude a distintas versiones o suposiciones. Por eso, el valor del texto autobiográfico reside justamente en su búsqueda. La protagonista escribe porque necesita comprenderse, justificarse y sacar a la luz las zonas más recónditas de su ser.

2.1.2 La máscara y el reconocimiento de la *otra*

Consideremos ahora la observación del entorno –las rutinas, las voces y la presencia de las otras internas–, el cual actúa como catalizador de la autorreflexión. Si tenemos en cuenta lo que observa Amaro "[…] [la autobiografía] no remite a la propia vida de un autor, sino a los recuerdos que éste conserva, y a los cuales da un sentido a través de la escritura" (29), resulta relevante destacar de la narración la manera en que la protagonista se construye a sí misma a partir del reconocimiento y/o recuerdo de la *otra*. No se describe a sí misma de forma directa, más bien se piensa en relación con *aquello* que observa a la *otra*. De esta manera, construye su subjetividad por contraste, comparación, confrontación o distancia. Como resultado, la mirada sobre las demás es también una mirada sobre sí misma, dado que le permite reconocer las formas de vulnerabilidad, culpa y dolor que la atraviesan. Esto se puede observar en el siguiente pasaje de la novela:

[7] En cada oportunidad que indaga sobre su crimen "[...] las palabras parecen desviarse o camuflarse o volverse especialmente elegantes para equilibrar así la violencia de la bala" (Eltit 12).

> Una mañana oí esto, dicho por una mujer a otra en el Patio: "Esa que llegó ahí fue la que mató a la chica". […] yo, desde que oí comentar su llegada, que supe que ella estaba ahí a pocos metros, presentí que la angustia iba a sobrevenir una vez más. Y al atardecer yo zozobraba en ella. (Geel 79)

En primer lugar, la voz colectiva de las reclusas que anuncia la llegada de la mujer –*esa*– instala una distancia cargada de juicio. El carácter autobiográfico aparece de manera sutil, ya que es el espacio donde la memoria y la escritura interactúan para articular un *yo* que es invadido por la presencia de la otra, pues involuntariamente la muerte la lleva a revisitar el crimen. La protagonista transforma el acontecimiento en una experiencia íntima, pues no se interesa en el crimen en sí, sino en la angustia que despierta en ella la presencia de la otra. La nueva reclusa desestabiliza la aparente calma del encierro y la obliga a enfrentarse a su propio reflejo.

En la necesidad de comprenderse a sí misma, la narradora mira hacia adentro para descubrir el origen –o la raíz emocional– de su crimen: "Entonces, como movida por la propia extenuación y con voluntad fría, casi espantable de saber y desentrañar lo que fue, empecé, por la milésima vez, 'esa' búsqueda" (Geel 80). En este punto, el espejo refleja una apariencia deformada que la impulsa a mirarse con más claridad. Desde ahí nace la necesidad de *esa búsqueda:* un deseo casi obsesivo de descifrar la emoción que la llevó al crimen, de entender desde qué lugar interno –desde qué mezcla de deseo, miedo, celos, dolor– se actuó la transgresión. Para la protagonista, la llegada de la reclusa funciona como una imagen invertida, ya que su presencia hace visible lo que la narradora reprime: el motivo y la culpa, el abismo de su conciencia.

Si la autobiografía es, como señala Paul de Man, un yo que se construye, se enmascara y desfigura a través del lenguaje, entonces la novela ha de leerse como un proceso en el que la narradora compone un rostro legible para sí misma solo en la medida en que delega una figura que habla por ella. De esta forma, el yo autobiográfico es una máscara que exhibe y oculta. Ahora bien, esta máscara no se utiliza solamente para narrar acontecimientos ligados al crimen, también surge en relación con las presidiarias. Como ya hemos revisado, la protagonista se encuentra a sí misma a partir de los rostros ajenos que operan como espejos,

donde su propio yo se proyecta, se reconoce y se fractura. Esta máscara autobiográfica es su posibilidad para expresar el yo, que surge de la lectura que hace de las otras mujeres y, simultáneamente, de lo que ella decide compartir y resguardar de su reconstrucción identitaria.

En otro momento de la novela, la protagonista nuevamente realiza un ejercicio de introspección que surge a partir de un acontecimiento mínimo, casi insignificante. En el libro, la narradora observa que del brazo de una reclusa brota sangre, lo cual funciona como detonante que la separa del presente y la conduce a un recuerdo que emerge con violencia inesperada: el momento del crimen. El avistamiento de sangre ajena se superpone con la memoria de otra sangre, la del hombre que amó y cayó a manos de ella: "[…] la visión de esa sangre fue al encuentro del recuerdo de otra sangre que yo vi correr desde la comisura derecha de la boca de él" (Geel 91). Ese choque entre presente y recuerdo abre un espacio de reflexión donde la autora piensa aquello que permanece sin resolver dentro de sí.

Asimismo, la otra mujer herida ofrece el soporte que hace posible la emergencia del yo narrativo de la protagonista. La sangre de la reclusa convoca el recuerdo: la narradora lee en la *otra* un signo que la autoriza a hablar. Con esto quiero decir que la autobiografía en la novela existe como una máscara que le permite aproximarse a su propio crimen sin enfrentarlo directamente. La continuación de la cita ejemplifica cómo la herida de la otra opera como un espejo que devuelve a la protagonista a la escena original del crimen:

> ¿Cómo escribir sobre esto? Fue la noción de su muerte, de que él moría, y es en el lapso de esa noción donde creo que su brutal realidad me enajenó. Era una pena infinita, una protesta irrazonada como si otro que yo lo hubiese herido. Yo quería de algún modo restañar esa sangre, impedir que corriera, porque así él no moriría. ¡Impedir, impedir que corriera! (Geel 91-92)

La pregunta que se hace la protagonista evidencia la dificultad de transformar la experiencia traumática en lenguaje. Ese *esto* señala aquello que excede la palabra, lo que no puede integrar a su narración porque todavía la desborda. Esta pregunta alude a un momento autorreflexivo, el cual es la imposibilidad de decir completamente lo vivido, debido a la

dificultad de transformarlo en lenguaje. Asimismo, en la cita demuestra la distancia que revela el desdoblamiento propio de la autobiografía: "[…] como si otro que yo lo hubiese herido" (Geel 92). Esta ruptura sugiere un intento de la protagonista por comprender el crimen desde fuera de sí misma. La autorreflexión aparece como un movimiento alienador: el yo que escribe no coincide con el yo que actuó.

Finalmente, la insistencia del verbo *impedir* pone de manifiesto el deseo imposible de cambiar el pasado, de restituir lo que se perdió. La repetición obsesiva decanta un pensamiento en bruto, supone un acto reflexivo que expone la intensidad del vínculo entre escritura y dolor. Acá el recuerdo aparece como irrupción emocional que desestabiliza a la protagonista. El pensamiento de Zambrano sobre la confesión como acto nacido de la herida (34) sirve para entender que la protagonista escribe no para explicar, sino para no sucumbir ante el peso de la memoria. La escritura se vuelve un ejercicio de autorreflexión que se articula desde la exterioridad hasta la interioridad del personaje. El *yo* se reformula a partir de la interacción inmediata del encierro. Así, la cárcel funciona como un espejo distorsionado, donde la narradora contempla lo que niega, lo que reprime y lo que comparte.

2.2 Escritura, intimidad y secreto: lo confesional

Como se ha discutido a lo largo del análisis, la escritura surge como gesto que permite a Geel reconfigurar el lugar que habita desde la distancia y el aislamiento. Mediante la práctica introspectiva, la protagonista logra transformar el recinto carcelario en un territorio en el que reelabora su subjetividad y, como vimos anteriormente, construye su autobiografía que establece una frontera entre aquello narrable y lo que permanece en la intimidad. En este sentido, la escritura opera como un puente entre el espacio físico y la interioridad, donde la dimensión íntima –profunda, espiritual y reservada– se sobrepone a la estructura material de la cárcel. Si bien esta se piensa como un lugar de represión y convivencia, sin privacidad, al seguir la lógica de Collin, es posible transformar su parámetro si consideramos que: "Lo público puede situarse en el interior de muros, muros que no son los de la casa sino los de grandes casas que denominamos edificios públicos […] lo privado en la vida moderna […] se ha extendido al *fuera*" (233). Es decir que, incluso en los espacios que somos visibles, persiste una dimensión privada, porque los límites entre lo privado y público ya no se asocian necesariamente a lugares físicos definidos.

En una de las primeras instancias de la novela, la protagonista escribe lo que escuchó durante la noche: otra mujer relatando un hecho sexual a sus compañeras; lo que le causó un estado de angustia y desconcierto. Luego de ello, escribe: "Una orden autoritaria desde la distancia y sobrevino el silencio y con él toda la visión de mi vida" (Geel 32). El silencio, presente en toda la novela, es el espacio íntimo desde donde elabora una forma de pensamiento que ocurre al margen del lenguaje. No busca exteriorizarse del todo en su escritura, sino pensarse a sí misma en su límite. En el instante en que las reclusas callan y reina el silencio, la narradora inconscientemente cae en un ejercicio de reflexión: "Mi vida, ¿qué fue? Timidez, huida de la vulgaridad, temor del hombre, anhelo de un aticismo que no hallé jamás. Soledad" (Geel 32). Esta cita refleja la relación entre el *fuera* (el entorno, las otras) con la privacidad de la protagonista, que la llevan a escribir lo íntimo.

Otro ejemplo de lo privado en el *fuera*, es la manera en que la narradora es sujeto de la mirada curiosa que despierta en las presidiarias. Pese a que hay una clasificación de espacios dentro de la cárcel, la protagonista sigue siendo visible al resto:

> Unos segundos después de haberlas oído capté mi nombre y el de un lugar aciago, pronunciados por voces extrañas […] Arriba, en el corredor, con las cabezas juntas en racimo, cuatro o cinco mujeres me miraban, ocho o diez ojos me devoraban. El conocido dolor me turbó y sin atreverme a cerrar la ventana me eché atrás, pudiendo ocultar mi rostro. (Geel 54-55)

Una vez que son echadas por otra mujer, la protagonista vuelve a su posición inicial, pero esta vez "enervada" por la actitud de las presas. A pesar de esta exposición, ella logra volver a su espacio privado al esconderse y al cuestionarse a sí misma: "Los ojos fascinados estuvieron mirando. Después, se bajaron los párpados sobre el corazón turbado. ¿Qué hiciste de la vida?" (Geel 55). Vásquez distingue dos tipos de acciones privadas[8], para este análisis nos concierne la siguiente: las acciones internas, que son las conductas íntimas que se realizan en absoluta privacidad. Aunque la pregunta que se hace no lleva a ninguna reflexión

[8] Las externas, que corresponden a los comportamientos que "[...] trasciende al sujeto [...]" (Vásquez Rocca párr. 21) y pueden ser observados por otras personas, no inciden en el orden ni generan daño a terceros.

inmediata, sí logra posicionarse en lo íntimo dentro de lo público, entiéndase como *fuera*, ya que es una futura y/o posible introspección de su vida. La protagonista se cuestiona con "¿Qué hiciste de la vida?" desde el lugar de las otras, dirigiéndose a sí misma como si la pregunta hubiese surgido realmente de la mirada devoradora de las presidiarias. Es posible declarar que la narradora utiliza esta escena para mostrar cómo la intimidad no desaparece bajo la mirada pública, sino que se configura en resistencia a ella.

En la escena anterior, nos damos cuenta que la protagonista, al experimentar la mirada ajena como una invasión, se siente amenazada a que la despojen de su interioridad. No obstante, es esta irrupción la que activa el gesto introspectivo. El *conocido dolor* alude tanto a la vergüenza como a la incomodidad de ser observada, pero también a la conciencia de un yo que se siente vulnerable ante el escrutinio colectivo. Para Ahmed, las emociones no pertenecen exclusivamente al sujeto, sino que se producen y circulan en el contacto, en el roce entre cuerpos y objetos. Tanto la incomodidad como la vergüenza y el enojo, no son estados aislados, sino efectos racionales: "[…] considerar que algo es benéfico o dañino implica que ha habido pensamiento y evaluación, al mismo tiempo que se ha 'sentido' con el cuerpo" (Ahmed[9] 27). De ahí que podamos resaltar que el *conocido dolor* proviene de un acto de pensamiento, de recuerdo, ya que la mirada de las reclusas reabre la herida que carga sobre sí: puede aludir a los acontecimientos después del crimen. Al escrutinio de los reporteros que la esperaron fuera del hotel Crillón, la de los abogados, la del juez y de la sociedad chilena. Todo esto recae en una emoción: la vergüenza, que se activa para proteger aquello que desea conservar como secreto.

Finalmente, en esta lectura analítica hemos entendido el silencio como una hendidura interna del discurso, una abertura que introduce un vacío que nadie puede llenar por completo y que, al mismo tiempo, permanece disponible para cualquiera. Llegamos al secreto, el cual es el eje que organiza la estructura confesional de la segunda parte de la novela. De modo similar, el secreto opera bajo la misma lógica de reserva: "[…] es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice" (Piglia 1).

[9] Esta corresponde a la visión cognitiva –la segunda forma de comprender las emociones–, la cual especifica que "[...] las emociones involucran valoraciones, juicios [...]" (Ahmed 26).

Ahora bien, indiscutiblemente, el encierro le ofrece a la narradora un espacio intermedio donde la intimidad y el secreto se entretejen para dar forma a un modo particular de confesión. Se trata de una elaboración fragmentaria de la protagonista, debido a que el yo se expone de manera parcial. La narración se sitúa en ese nivel íntimo que no remite a su interioridad, donde se alojan los pensamientos, afectos y memorias. Al estar aislada del resto de las reclusas, la narradora encuentra en la palabra una forma de resistencia frente al régimen disciplinario de la correccional. Si bien la escritura no *libera* su cuerpo –porque ella no lo concede–, sí le permite ensayar una libertad interior, un punto de fuga simbólico hacia el pensamiento.

En una nueva oportunidad, las reclusas se encuentran discutiendo el misterio que envuelve a la protagonista. Algunas reprochan el asesinato, mientras otras son indiferentes, una de ellas dice: "'Bueno, y qué la miran tanto; pa' lo que hizo…; lo que es yo mataba a todos los hombres juntos'" (Geel 95). Esta conversación la remite al fatídico día, la protagonista escribe "[…] iba yo experimentando todo 'aquello', los hechos, su muerte, mi llanto, su nombre y el mío, y substraerlos a esas voces y otras que tal vez ruedan por las calles" (96). Esta irrupción claramente afectiva desmiente la afirmación de Llanos de que "Los elementos propios del crimen pasional, sin embargo, no aparecen en esta escritura, la cual exenta de los sentimientos y emociones de la homicida, salvo la enajenación que sufre después del asesinato" (129). Al contrario, la narración se inscribe en un movimiento personal de alta intensidad emocional que emerge precisamente cuando la protagonista intenta resistirse a la mirada y al juicio de las otras: "[…] me hieren cuando me defienden y excusan mi acción, y me hieren cuando me atacan por ella" (Geel 96). En este punto, la lectura de Llanos resulta insuficiente, pues ignora la emotividad con la que la protagonista siente al pensar el crimen: "Desde que empezaron, en mis arterias comenzó a acelerarse el ritmo de sus latidos, y no sé qué forma extraña de temor desesperado me fue envolviendo […]" (Geel 96). En esta cita, las emociones no están 'dentro' de la sujeta, sino que fueron producidas al contacto con las otras.

Hasta el momento, la narradora solamente ha confesado el crimen de manera esporádica. Consideremos ahora lo que Zambrano entiende por "doble movimiento" de la confesión: "[…] [es] la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare" (32). No se

trata de confesar para revelar una verdad, sino de escribir porque el sujeto –abrumado por el peso de la existencia– necesita que su vida se vuelva comprensible, aunque sea para sí mismo. En la novela, la protagonista escribe:

> Estábamos frente a frente, y yo, que nunca supe vivir, quedé sujeta a la vida; y él, que tan cabal se daba a ella, que nada sabía de ese otro modo de morir que tienen algunos, cayó. Cruzo las manos y me digo que fui yo quien volvió hacia él la muerte; yo, que levanté un arma mortal, y, en vez de aniquilarme, ¡lo hice morir! (Geel 97).

En este pasaje retorna hacia aquello que permanece oculto incluso para ella misma. Se advierte aquí el "doble movimiento" de Zambrano, porque al momento de escribir bajo el impulso de escapar del peso insoportable de ese recuerdo, huye de sí. La confesión es, entonces, cuando el individuo herido por la violencia del mundo y debe reconstruir su interioridad desde fragmentos dispersos, lo podemos ver en la cita anterior cuando dice que, en vez de aniquilarse, termina matando a su amante.

Para que esto sea posible, la protagonista necesita de la escritura, la cual se vuelve una herramienta de claridad para quien escribe. Así, por ejemplo, la narradora –que constantemente observa al resto y a sí misma– logra distanciarse del mundo exterior (la cárcel) y, durante este proceso, la escritura se torna un esfuerzo para la confesión y para reconstruir una identidad que se percibe dividida entre la culpa, la condena social y la necesidad de seguir existiendo. Esta distancia reaparece justo después de que confiesa el crimen. Pareciera que sale de sí para dirigirse a sí misma: "Tú buscas y te oprimes las sienes y clamas; luego te cansas, te quedas vacía y parece que no va a importante ya más. Después, al menor toque, vuelves a empezar, a buscar, a interrogar con los labios helados: ¿Por qué, por qué?" (Geel 97).

El uso de segunda persona –"Tú buscas y te oprimes las sienes…"– produce un distanciamiento que permite observarse desde afuera. Esta alienación es un umbral entre el yo que recuerda y el yo que vivió el crimen, un recurso que instala la conciencia en un vaivén de búsqueda y fracaso. A pesar de que no haya tenido una respuesta al *por qué*, más que un "'Es que algo monstruoso alienta mi ser'" (Geel 97). En esta confesión, la protagonista se

repite, insiste y vuelve sobre sí, como si el desdoblamiento pudiera ofrecer la respuesta que busca.

Hacia los últimos pasajes de la novela –inmediatamente después de narrar parcialmente el asesinato– la narradora recurre a la otra parte de la confesión: los hechos previos. La protagonista relata su viaje para conseguir el arma homicida, lo que la traslada seis años al pasado, donde le ofrecieron un arma y que, por falta de dinero, no pudo obtenerla. Pareciera que las estrellas se alinearon para cumplirle el deseo de tener un arma, pues días después, en un aviso de diario, apareció un revólver a la venta. Al no tener conocimiento en armas, decidió pedir ayuda a uno de sus tantos compañeros. La protagonista escribe "En ese momento entró él a mi oficina, *precisamente él*" (101); vuelve al presente preguntándose por qué, entre sus cuatrocientos compañeros masculinos, entró él en ese instante. Esta reflexión del pasado suscita la siguiente enunciación: "Cuando un prisionero piensa en la palabra destino, esa palabra se agiganta callada, extendiendo la fatalidad de sus tentáculos hasta estrangular su vida" (Geel 102).

Conclusiones

La relectura que se desarrolló a lo largo de todo este trabajo nos permite afirmar que *Cárcel de mujeres* constituye una obra de gran valor literario y simbólico dentro de la literatura nacional, a pesar de haber sido desplazada a un margen definido más por el escándalo biográfico que por su riqueza y complejidad textual. Revisitar esta novela implica restituirla a un lugar que la crítica no le concedió en su tiempo: un reconocimiento a la densidad subjetiva e introspectiva con la que la protagonista configura su experiencia en la correccional del Buen Pastor. Esta obra, en efecto, despliega una escritura complicada y fragmentaria, ya que entrelaza autobiografía, testimonio, intimidad y secreto. De esta manera, la narradora articula una voz femenina que desafía las convenciones genéricas y sociales de la época.

Durante el análisis, se demostró que el silencio funciona como un principio estructural y existencial del relato. Más que una simple omisión, elabora una forma de pensamiento y una estrategia de resguardo. El diálogo con los aportes teóricos revisados, se evidenció que el silencio no clausura el sentido, sino que habilita un espacio íntimo desde el cual se configura el yo que escribe sin entregarse por completo, lo que mantiene abierto el vacío del secreto que organiza la narración.

Nuevamente, la pertinencia de este estudio reside en cuestionar las críticas de la época que redujeron a la novela a una simple curiosidad biográfica y, al hacerlo, contribuyó a los escasos estudios literarios del libro. *Cárcel de mujeres* fue leída masivamente al momento de su publicación, celebrada por críticos como Alone y Edwards, pero la recepción cultural y mediática privilegió el morbo del crimen por sobre su propia propuesta estética. Esta tesina, por tanto, responde a la necesidad de revalorar las escrituras de mujeres, especialmente aquellas que han sido olvidadas. Esta novela abarca distintas dimensiones –el deseo entre mujeres, la introspección, la culpa, entre otros– que hoy siguen siendo contingentes en las discusiones sobre género.

A partir de esta lectura, se abren múltiples posibilidades de investigación que permiten ampliar el estudio de Geel, de la obra y del campo literario femenino chileno. La primera, es realizar un análisis en profundidad del lesbianismo y la disidencia sexual en narrativas previas a los años setenta, considerando que la autora introduce los deseos y

afectos entre mujeres en un contexto que no solo era condenado social y literariamente invisibilizado, sino que se producen desde el encierro.

La segunda y última línea posible para el estudio analítico de *Cárcel de mujeres,* es desde la noción de "salir del clóset", entendida no como una revelación pública, sino como un tránsito entre lo íntimo y lo visible dentro de un espacio de reclusión y represión que simultáneamente expone y clausura. Para ello, el pensamiento de Collin ofrece una vía para examinar la tensión entre *dentro*/*fuera* en el recinto penitenciario y su relación con la intimidad femenina y la comunidad formada entre las reclusas.

Ambas proyecciones demuestran que *Cárcel de mujeres* no es solo un documento de época, sino una obra cuya densidad afectiva dialoga con debates contemporáneos sobre género. Esta tesina, al devolverle la complejidad y énfasis a la voz de Geel, aporta a la relectura de un libro que merece recuperar su lugar dentro de la literatura chilena.

Bibliografía

Corpus analítico

Geel, María Carolina. *Cárcel de mujeres*. Editorial Cuarto Propio, 2000.

Bibliografía

Amaro, Lorena. *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía.*

Ahmed, Sarah. "Introducción: sentir el propio camino". *La política cultural de las emociones.* México, Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Investigaciones y Estudios de Género. 2015. pp. 19-45

Arendt, Hannah. "La esfera pública y privada". *La condición humana*. Paidós, 2005, pp. 38-96.

Berardo, Martha. "Lo personal es político. ¿Lo doméstico es urbano? Una propuesta en los umbrales de la teoría feminista y los Estudios Urbanos". Número: 21, 2024, pp. 1-21.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Edwards Bello, Joaquín, 1887-1968. Los jueves de Joaquín Edwards Bello: Cárcel de mujeres. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78958.html. Accedido en 04/12/2025.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Hernán Díaz Arrieta (Alone) (1891-1984). Memoria Chilena. Disponible en https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3450.html. Accedido en 10/10/2025.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. María Carolina Geel (1913-1996). Memoria Chilena. Disponible en https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-743.html. Accedido en 02/06/2025.

Catelli, Nora. "Introducción. En la era de la intimidad" y "El diario íntimo: una posición femenina". *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 9-28 y 45-57.

Collin, Françoise. "Espacio doméstico, espacio público". Ciudad y mujer. Madrid: Seminario Permanente "Ciudad y mujer", 1994, pp. 231-237.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. "¿Qué es una literatura menor?" *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era, 1990, pp. 28-44.

Eltit, Diamela. "Mujeres que matan". *Cárcel de mujeres*. Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 9-13.

Eltit, Diamela. "Mujer, Frontera y delito". *Emergencias: escritos, sobre literatura, arte y política*. Planeta, 2000.

E. Mora, Gladys. "María Carolina Geel (1913-1996)". *Escritoras Chilenas: novela y cuento*. Santiago: Cuarto Propio, 1ª edición, 1999, p. 259-272.

Foucault, Michel. "III. El Panoptismo". *Vigilar y castigar*. Siglo veintiuno editores Argentina, 2003, pp. 180-210.

Guerra-Cunningham, Lucía. "Algunas Reflexiones Teóricas Sobre La Novela Femenina." Hispamérica, vol. 10, no. 28, 1981, pp. 29–39. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/20541878. Accessed 10 jul. 2025.

Gusdorf. Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos*. Editorial Anthropos, 1991, pp. 9-17

Llanos, Bernardita. "Pasión que mata: Cárcel de mujeres de María Carolina Geel". Signos Literarios 2, 2005, pp. 127-133

Lorca, Ornella. "La pugna de ser escritora: recepción de la obra de María Carolina Geel". *Las mujeres dentro y fuera de la academia*. Ediciones Editorial Salamanca, 2018, pp. 309-322. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7777923.

Letelier, Paula. "María Carolina Geel: pasión y cárcel en la novela chilena" Hispánica, N°63, 2019.

Man, Paul de. "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos.* Editorial Anthropos, 1991, pp. 113-118.

Nuñez, Gonzalo. "Hablar sobre el silencio: una aproximación a los límites de la significatividad". *En-claves del pensamiento*. 2024 vol. XVIII, núm. 36, pp. 132-158, https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i36.667

Piglia, Ricardo. *Secreto y narración*. La Nación | ADN Cultura, 2015.

Ramírez, Juan. “Hacia una retórica y una poética del silencio”. *Revista CS*, 2016, no. 20, pp. 143-174. DOI: http://dx.doi.org/10.18046/recs.i20.2052.

Sánchez, María Cecilia. “Hannah Arendt: la singularidad humana como efecto de lo político”. *Revista de Humanidades de Valparaíso.* 2015, N° 6, pp. 19-28.

Stone, Jill. “Prefacio”, “¿Qué es una arquitectura menor?” y “El mito del interior”. *Hacia una arquitectura menor*. Bartlebooth, 2018, pp. 15-76.

Vásquez Rocca, Liliana. “Fenomenología de la intimidad; aproximación jurídica y ontológica a los conceptos de intimidad y privacidad”. *Revista Observaciones Filosóficas*. 2008.

Zambrano, María. “La confesión, género literario”, “La confesión, revelación de la vida” y “Las Confesiones”. *La confesión: género literario*. Ediciones Siruela, 1995, pp. 24-39.