

# Letras Hispanas

## Volume 12, 2016

**SPECIAL SECTION:** Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

**TITLE:** Límites del ser y la estética de lo banal: la intimidad en *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos

**AUTHOR:** Magdalena Perkowska

**E-MAIL:** mperkows@hunter.cuny.edu

**AFFILIATION:** Hunter College and The Graduate Center, CUNY; Department of Romance Languages; 1319 HW; 695 Park Ave; New York City, NY, USA 10065

**ABSTRACT:** This essay examines the novella *El asesino melancólico* (2015), by the Salvadoran writer Jacinta Escudos, as a post-utopic text and explores the notion of intimacy as an interpretative tool allowing the reader to fathom historical and social forces. I develop two lines of thought: on one hand, the notion of intimacy as a way to experience the limits of the self (Pardo) and its connection to the concepts of normative and destabilizing intimacy (Berlant); on the other, the principle of relational aesthetics which explores “micro-situations” (Rancière), renders visible what had not been, introduces new subjects and objects, and proposes a *sensorium* that is different from what is considered normative and dominant. The apparent irrelevance and banality of the plot lived by the characters, together with the prosaicism of their intimacies, disclose an anti-spectacular image of the human experience in a post-utopic world, which is dominated however by normative fantasies of what is worth to be lived. I contend that through a construction of intimacy as a limit of the self and a limit of narrative pertinence—the aesthetics of banality—Escudos explores an insignificant *sensorium* that reveals the fragility of the modern subject.

**KEYWORDS:** Intimacy, Limits of the Self, Narrative Pertinence, Relational Aesthetics, Aesthetics of Banality, Subject's Fragility

**RESUMEN:** Este ensayo examina la novela corta *El asesino melancólico* (2105), de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos, como texto post-utópico y explora la noción de intimidad como herramienta que permite sondear fuerzas históricas y sociales. Con este fin se elaboran dos líneas de reflexión: por un lado, la noción de intimidad como una forma de sentir los límites del ser (Pardo) y su conexión con los conceptos de intimidad normativa e intimidad desestabilizadora (Berlant); por el otro, el principio de la estética relacional que explora “microsituaciones” (Rancière), vuelve visible aquello que no lo era, introduce sujetos y objetos nuevos, propone un *sensorium* diferente al que se considera normativo y dominante. La irrelevancia y la trivialidad aparentes de la trama vivida por los personajes, junto con el prosaísmo de su intimidad, revelan una imagen anti-espectacular de la experiencia humana en un mundo post-utópico pero, al mismo tiempo, dominado por fantasías normativas de una vida que vale la pena. Arguyo que mediante una construcción de la intimidad como límite del ser y como límite de la pertinencia narrativa—la estética de lo banal—la novela de Escudos explora un *sensorium* insignificante que visibiliza la fragilidad del sujeto en el mundo contemporáneo.

**PALABRAS CLAVE:** intimidad, límite del ser, pertinencia narrativa, estética relacional, estética de lo banal, fragilidad del sujeto

**BIOGRAPHY:** Magdalena Perkowska es catedrática de literatura hispanoamericana en Hunter College. Es autora de dos libros: *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (Iberoamericana/Vervuert 2008) y *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (Iberoamericana/Vervuert 2013). Desde 2008 investiga también la más reciente narrativa centroamericana, explorando los temas de memoria e historia, duelo, violencia y afectos. En el marco de los estudios centroamericanos, editó el número especial de la revista *Istmo* (julio-diciembre 2013/ enero-junio 2014) titulado *¿Narrativas agotadas o recuperables? Relecturas contemporáneas de las ficciones de los sesenta y setenta*. Publicó también numerosos ensayos que aparecieron en revistas y antologías de crítica literaria y cultural.

# Límites del ser y la estética de lo banal: la intimidad en *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos

Magdalena Perkowska, Hunter College and The Graduate Center, CUNY

Al iniciar su estudio sobre los géneros de la intimidad, Nora Catelli observa “la evidente situación privilegiada de los géneros de la intimidad en los discursos de la Historia y en las formas literarias actuales” (12). Florence Baillet amplía la perspectiva al señalar que “lo íntimo” es un término que se invoca con frecuencia para describir la producción artística de los últimos cuarenta años. Constataciones como éstas colocan la intimidad y lo íntimo en el centro de los debates artísticos y críticos actuales. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de la intimidad? Y más concretamente, ¿de qué hablamos cuando hablamos de la intimidad en la producción literaria?

El filósofo español José Luis Pardo define la intimidad como un estado del ser, “el modo en que [uno] se siente de sí mismo” (28), e insiste en no confundir la intimidad con la privacidad. La privacidad, arguye, es:

aquello que los ciudadanos hacen—o sueñan con hacer—en privado porque si tales actos o sueños se publicasen seguramente los demás ciudadanos no querrían seguir siendo sus socios. (13-14)

Confundirlas conduce a la banalización de la intimidad (23). Leonor Arfuch sostiene, a su vez, que a pesar de que:

la construcción histórica de la intimidad hace de ella un territorio, un espacio acotado, interior, ‘a un lado’ del umbral—del cuerpo, de la conciencia,

de la casa—una mirada más de cerca permite advertir su ubicuidad, la vaguedad de sus límites, su intrínseca condición *comunicativa*. (“Cronotopías” 261, énfasis en original)

Para Arfuch la intimidad es un “componente esencial de lo ‘privado’” (261), lo que implica que, debido justamente a la vaguedad de los límites y la condición comunicativa, lo íntimo se comunica con lo privado y, a través de lo privado, es inevitable su interacción con lo público. Esta percepción de lo íntimo es compartida por Catelli. Partiendo de la distinción entre íntimo y privado establecida por Pardo, la estudiosa describe lo íntimo como:

frontera: un lugar de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición privado y público. Es un espacio pero también es una posición en este espacio; es el lugar del sujeto moderno. (9)

El sentido de la intimidad como frontera surge también en las reflexiones de Lauren Berlant, donde la intimidad se vislumbra como un espacio o campo en el que las fantasías hegemónicas (es decir, aquellas que responden a reglas y obligaciones tácitas) de ‘tener una vida (íntima)’ normal y exitosa, propagadas por las “instituciones de la intimidad” (281) y las ideologías normativas (285), compiten con las tendencias desestabilizadoras y antiformalistas de lo íntimo (285-86), aquellas que generan tramas alternativas y una estética

de lazo/atadura, “an aesthetic of attachment” (285), que no responde a ningún canon de lo imaginable y cuestiona la taxonomía de lo público y lo privado.<sup>1</sup> Esta ubicación del campo íntimo en la zona fronteriza donde se juegan las relaciones entre, por un lado, lo individual y lo colectivo/institucional y, por el otro, lo privado y lo público, revela hasta qué punto “social forces and problems of living that seem not about the private ‘you’ are, nonetheless, central to the shape of your story” (Berlant 286). A su vez, Nora Catelli propone una lectura inversa de esta relación considerando lo íntimo como “una herramienta para la comprensión de las transformaciones históricas” (10).

Este ensayo examina la novela corta *El asesino melancólico* (2015) de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos como texto post-utópico y explora la noción de intimidad como herramienta que permite sondear fuerzas históricas y sociales. Con este fin se elaboran dos líneas de reflexión: por un lado, la noción de intimidad como una forma de sentir los límites del yo, “los límites de lo que yo soy, los límites de lo que puedo sentir” (Pardo 43) y su conexión con los conceptos de Berlant sobre intimidad normativa e intimidad desestabilizadora; por el otro, el principio de la estética relacional que explora “microsituaciones, apenas distinguibles de aquellas de la vida cotidiana y presentadas de un modo más irónico y lúdico que crítico y denunciante,” proponiendo una “redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado” (Rancière 30). Para Rancière, la estética relacional constituye una de las “dos grandes concepciones de un presente ‘post-utópico’ del arte” (28) que ejercen la política de la estética al “suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (35).<sup>2</sup> La estética relacional “reclama un desplazamiento de la percepción, una reconfiguración de los lugares” (33). Es un gesto estético que vuelve visible aquello que no lo era, introduce sujetos y objetos nuevos, propone un *sensorium* diferente al que se considera normativo y dominante, organiza otra topografía de la

experiencia, se separa “de las formas [...] del mundo administrado” (54). La irrelevancia y la trivialidad aparentes de la trama vivida por los personajes de *El asesino melancólico*, junto con el prosaísmo de su intimidad, revelan una imagen anti-espectacular de la experiencia humana en un mundo post-utópico pero, al mismo tiempo, dominado por fantasías normativas de una vida que vale la pena.<sup>3</sup> Arguyo que, mediante una construcción de la intimidad como límite del ser y como límite de la pertinencia narrativa—la estética de lo banal—la novela de Escudos explora un *sensorium* insignificante que, por un lado, recupera lo cotidiano banal como un componente constitutivo y, además, resistente (Certeau xiv) de la experiencia humana y, por otro, visibiliza la fragilidad del sujeto en el mundo contemporáneo, cuya subjetividad es moldeada por construcciones masmediáticas de los valores sociales y culturales.

Jacinta Escudos (El Salvador, 1961) es una de las voces más innovadoras que surgió en el escenario centroamericano de la posguerra, aunque su carrera literaria se inicia durante el conflicto armado en El Salvador (1980-1992), cuando publica su novela corta *Apuntes de un amor que no fue* (1987).<sup>4</sup> Sus ficciones (cuentos y novelas) publicadas después de la firma de los Acuerdos de Paz en 1992 se inscriben en el nuevo paradigma estético que se desarrolla en la literatura centroamericana a partir de los noventa: la ética de compromiso político, el espíritu de utopía social y la denuncia de la injusticia, que caracterizan la producción literaria y cultural de la región desde finales de los 60 hasta mediados de los 80, son desplazados por narrativas que exponen las consecuencias y secuelas de los conflictos armados, explorando la historia privada, la intimidad y la subjetividad de los individuos (tanto los vencedores como los derrotados) inmersos en la compleja, dolorosa e incierta realidad de la posguerra (Ortiz-Wallner; Cortez). Por un lado, las ficciones de este periodo representan la pérdida de referentes ideológicos, la indiferencia, el hedonismo, el escepticismo, la resignación o, inclusive, el

derrotismo; en otras palabras, una “cultura de sobrevivencia, del presente inmediato, del mañana incierto y poco probable” (Castellanos Moya 45). Por el otro, se observa en esta narrativa “un desplazamiento en la representación narrativa de la vida social, que pasa de manera preferencial del espacio público a los espacios privados, individuales, íntimos” (Barrientos Tecún); lo libidinal (Arias, *Gestos* 15), pasiones (Cortez 31, 283; Kokotovic 191) y nuevas formas de la subjetividad (Cortez 28). La tónica general es de desencanto, desilusión y amargura (Leyva; Aguirre Aragón), a través de los cuales se expresa afectivamente el caos social y económico provocado por las políticas neoliberales hacia las que se ven arrastradas las sociedades centroamericanas a partir de la década de los noventa.

Al referirse a las ficciones de Jacinta Escudos, la crítica suele subrayar el empleo en su narrativa de formas y técnicas experimentales (Arias, “Post-identidades” 134; Ortiz Wallner 126); la exploración del “campo de tensiones que emerge de la porosidad *entre* lo privado y lo público” (Ortiz Wallner 126); la narración del deseo subjetivo y erótico (Rodríguez 226); la subversión de “la ideología patriarcal [...] [y de] los estereotipos del género que se construyen a partir de esa ideología” (Cortez 171); “la investigación de las pulsiones más hondas y más escondidas de sus personajes, prevalentemente femeninos, quienes se oponen a las leyes de las buenas costumbres” (Jossa 162); la representación del lado oscuro y de las angustias del ser humano (Amaya), del desencanto en las relaciones interpersonales y de la soledad (Craft). Resalta también su desapego de toda identificación entre el discurso de la literatura y el de la nación, por lo que su escritura se define como posnacional (Arias, *Taking Their Word* 22-23), mientras que sus personajes, como Cayetana en *A-B-Sudario* (2003), son “figura[s] nómada[s]” que “no pertenecen a un horizonte identitario específico” (Arias, “Post-identidades” 134), cuestionando de esta manera la posibilidad de una identidad nacional netamente delimitada. Lo mismo se puede afirmar de Arcadia, la protagonista de *El desencanto* (2001) y, desde

luego, de los personajes *des-ubicados* de *El asesino melancólico*.

La novela corta *El asesino melancólico*, publicada en 2015, se inserta en este marco ya trazado por las publicaciones anteriores de la escritora, a la vez que propone explorar la intimidad entendida como “el modo en que [uno] se siente de sí mismo” (Pardo 28) y cómo este sentir—una forma de antidisciplina (Certeau xv)—choca con el sentir dominante de la sociedad actual. La trama del relato es minimalista: se trata del encuentro fortuito de dos personajes solitarios y desengañados que viven una vida mediocre en una ciudad indeterminada.<sup>5</sup> Blake Sorrow, de 50 años, es un vigilante de estacionamiento, un hombre ‘fracasado’ que nunca ha imaginado o deseado nada, y tampoco sabe, puede o quiere pensar, sentir y recordar. En este vacío existencial y afectivo aparece un día Rolanda Hester, un ama de casa abandonada por el marido a los 55 años que no encuentra ningún sentido ni valor en su vida y le pide a Blake Sorrow que la mate, ya que ella misma no se siente capaz de quitarse la vida. Blake Sorrow se niega porque no se ve en el rol de asesino, pero las notas y cartas que le entrega Rolanda, en las que revela sus gustos, hábitos, sueños decepcionados, rutina, soledad y vacío, le hacen imaginar formas ideales para matarla sin que ella sufra. Al final, Blake Sorrow participa en la muerte de Rolanda, aunque esta muerte no es un asesinato sino un accidente, provocado por un forcejeo durante un paseo a la playa, cuando él trata de prevenir que ella use una pistola que trae en su bolso. Blake Sorrow pagará la muerte que no quiso causar de dos formas: con un despertar agudo de su intimidad, entendida como ese “modo en que [uno] se siente de sí mismo” (Pardo 28), y la pérdida posterior de “sus silencios, de su privacidad, de sus recuerdos, de su intimidad” (Escudos 93)<sup>6</sup> en los juzgados y en la cárcel.

*El asesino melancólico* constituye un reto a la crítica si el criterio para abordar la intimidad es formal, porque el texto no pertenece ni a los géneros de la intimidad, rúbrica bajo la cual Nora Catelli coloca formas literarias convencionales como el diario del

escritor o el diario íntimo, la autobiografía o las memorias, y sólo tangencialmente se acerca al “espacio biográfico,” término acuñado por Leonor Arfuch para designar un espacio, “densamente poblado” (“Íntimo, privado, biográfico” 18) en el que:

se despliegan contemporáneamente tanto los géneros tradicionales, siempre en la lista de *best-sellers*—biografías, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias, testimonios, historias de vida—como escrituras de los márgenes, que viven una especie de primavera editorial—borradores, cuadernos de notas, de viajes, apuntes de cursos, recuerdos de infancia—junto con multitud de registros mediáticos, la entrevista, en primer lugar, pero también conversaciones, retratos, perfiles, anecdotarios, indiscreciones, confesiones propias y ajenas, narrativas de autoayuda, viejas y nuevas variantes del show—*talk show*, *reality show*—sin dejar afuera por cierto el de la política. (18)

Con la excepción de la biografía, destacan en estos géneros y registros vivenciales la centralidad y la marca gramatical del yo, la autorrepresentación y “el imaginario de la ‘presencia,’” es decir, “el cuerpo, la voz, la palabra ‘propia’” (Arfuch, “Íntimo, privado, biográfico” 19). En cambio, *El asesino melancólico* es una ficción que representa unas vidas ajenas, narrada predominantemente en tercera persona, en la que la autora subjetiviza el discurso delegando la focalización a uno de sus dos personajes, aunque también recurre a la focalización externa que pareciera registrar los eventos y las acciones como si lo hiciera una cámara indiferente ante las experiencias que graba. Solamente las cartas o notas que Rolanda Hester le entrega a Blake Sorrow pertenecen a la modalidad del “espacio biográfico” y su registro narrativo del yo revela una interioridad reflexiva e interrogante ante los preceptos y las fantasías de la época. La intimidad surge en esta novela de una hábil

construcción de dos experiencias que a primera vista parecen banales y mediocres, y en este sentido tampoco dignas de ser narradas, pero que, mediante una inesperada interacción revelan una interioridad cuestionadora cuyos límites y desplazamientos el texto explora. En esta lectura, la interioridad y la intimidad se vuelven un horizonte para interpretar la subjetividad contemporánea en una realidad post-utópica.

Las experiencias de vida de Blake Sorrow—cuyo nombre inglés connota pena, tristeza, melancolía, y también algo oscuro—<sup>7</sup> y Rolanda Hester desmienten las fantasías hegemónicas y las ideologías normativas propagadas por las “instituciones de la intimidad” (Berlant 281, 285), el ‘deber ser’ que la publicidad y numerosos registros mediáticos modelizan para la gente común. Sus vidas son “incumplidas según los preceptos de la época—matrimonio feliz, armonía familiar, éxito, confort, sociabilidad” (Arfuch, “Íntimo, privado, biográfico” 25), pero, por eso mismo, la trama íntima que los personajes desarrollan revela el carácter fantasioso de las tramas dominantes elaboradas por las “instituciones de la intimidad” (Berlant 281).

Con el nombre que evoca la melancolía, “*los ojos tremendamente tristes*” y un rostro que “*parece una de esas nubes que están apretadas con agua y a punto de reventar en lluvia en cualquier instante*” (62),<sup>8</sup> Blake Sorrow encarna una negación radical de la fantasía optimista de tener una vida ‘normal’ y un sentido que la organiza, una trama individual que corresponda, más o menos fielmente, a la trama normativa única que modela cómo es la vida imaginable, válida y narrable que hay que vivir para “ser como:”

El día en que Blake Sorrow cumplió 50 años, emprendió el único acto de valentía del que sería capaz en toda su vida: se admitió a sí mismo que era un fracasado. (15)

Cuando niño alimentó la íntima fantasía de que, algún día, cuando fuera adulto, ocurriría algo que cambiaría

su vida para siempre. Que la vida sería mejor, diferente. [...]. El correr de los años lo convenció de que nunca tendría una vida normal, como la de los otros. Asumió que la realidad era más dura y cruel de lo que jamás imaginó. Que los libros y las películas mentían. Que no existían los finales felices, ni los milagros, ni los golpes de suerte. Que no existían el amor ni la felicidad. Que la humanidad vivía enajenada en una gran mentira. Y que la única certeza con la que cuenta el ser humano es con la de su propia muerte. (23)

Esta impresión de no adecuación y la conciencia—aunque ambivalente, como se verá después—del enajenamiento colectivo producido por el modelo dominante de normalidad, éxito y felicidad, se traducen en una experiencia vivencial minimalista, una existencia solitaria, repetitiva, casi mecánica, desprovista de búsquedas de satisfacción personal (amor, trabajo):

Contestó teléfonos. Fue aprendiz de mecánico. Taxista. Chofer. Todo lo dejaba. Nada le gustaba. Ahora cuidaba un parqueo. Lo bueno era que no tenía que hablar con nadie. (19)  
No tenía aficiones ni intereses. Nunca asistía a misa ni a cultos de ninguna corriente espiritual. No creía en Dios ni en lo sobrenatural. No hablaba con nadie. [...]. El sexo era para él un trámite penoso, a veces hasta ridículo. Hacía años que había renunciado a intentar tener una relación con una mujer. (15)

Más aún, el sentimiento de no encajar en el relato dominante conduce a Blake Sorrow a la negación de sí, de su capacidad y necesidad de sentir—tanto de las emociones como de las sensaciones, por ejemplo, los sabores—de pensar, recordar, desear e imaginar: “Asumió que su vida era gris, inútil, descartable. Y que daba lo mismo estar vivo o muerto” (24). Un límite drástico impuesto a la intimidad, a lo que el sujeto puede sentir; casi una condena a

la muerte del sujeto que no quiere o no puede jugar el juego de la intimidad modelizada. Si en el pensamiento de Pardo la intimidad hace alusión al sabor de la vida, “a lo que a cada uno le sabe la vida” (268), Blake Sorrow pareciera no tener intimidad o desarrollar una intimidad insípida en la que se articula un rechazo del (auto)engaño y de la calidad intimidante y decepcionante a la vez de los discursos sobre la subjetividad, la vida y la existencia social.

Este límite extremado se desplaza y quiebra cuando Blake Sorrow confronta la intimidad en quiebra de Rolanda Hester. En el momento del encuentro—cuando a la hora de cerrar el parqueo, en medio de una lluvia torrencial, Rolanda le pide a Blake Sorrow que la mate—la vida de ella carece de fundamento y Rolanda es un sujeto en crisis, un sujeto que ha perdido el suelo firme y estable de la normalidad. Después de doce años de un matrimonio que Rolanda consideraba feliz, el marido le pidió, inesperadamente, el divorcio:

La petición fue sorpresiva para Rolanda. No habían discutido. No tenían diferencias profundas. No había nada que los hubiera distanciado durante sus 12 años de matrimonio. De hecho, Rolanda Hester pensaba que eran felices. Ambos. Indiscutiblemente felices. La petición de divorcio fue como un ruido desafinado que estropea la ejecución de una bella sinfonía. Algo que la trajo de regreso a una realidad con la que no quería lidiar. (28)

El divorcio y el abandono (por otra mujer, además) representan el fin del sueño y de la fantasía de una vida lograda que correspondía a la trama de la normalidad íntima definida por las instituciones de intimidad tales como el matrimonio, la familia y el amor. El quiebre de esta intimidad provoca en la protagonista una aguda sensación de inutilidad e insignificancia: “Ella no había significado nada” (3); invisibilidad: “a cierta edad, las mujeres se tornan invisibles” (32); y miedo:

“La otra verdad era que se había quedado sola a los 55 años. Tenía miedo” (31). Después del primer momento de estupefacción y parálisis emocional, “comenzó el insomnio [...] comenzó también el llanto” (29) y Rolanda tomó la decisión de quitarse la vida que ya no tenía para ella ningún valor ni sentido; no obstante, no podía o no sabía hacerlo sola.

Si bien es el divorcio el que precipita una crisis de la intimidad normalizada, la narración revela que mucho antes Rolanda había construido una intimidad alternativa, un espacio de cavilaciones sobre cuestiones que la intrigaban o angustiaban, tales como el paso del tiempo, la soledad, la vejez y la muerte, sobre las que no podía hablar ni con el marido ni con las amigas:

Disciplinada, Rolanda Hester iba pasillo por pasillo en el supermercado, empujando la carretita [...]. Mientras el observador creía ver a un ama de casa común que comparaba precios y calidad entre algunos productos, en realidad tenía delante de sí a una mujer que miraba latas de atún mientras divagaba en lo suyo.

Pensaba en la vida.

Pensaba en la edad.

Siempre pensaba en la muerte. Cada día, ahora más que nunca. [...].

Temía a la muerte. Desconfiaba y odiaba a toda la gente que decía no temerle a la muerte [...].

No entendía por qué la gente no hablaba de eso. Ni siquiera entre los amigos. Por qué la gente calla. Por qué nadie se pregunta nada.

Su esposo era así. De esa gente que parece no cuestionar nada. (25-26)

Es en este espacio de lo indecible e inimaginable donde Rolanda, adepta en apariencia de la narrativa optimista, formula las preguntas más íntimas e incómodas sobre el ser, su ser. “La intimidad,” sostiene Pardo,

no constituye un suelo firme, rígido, estable y recto sobre el que sostenerse [...]. Tener intimidades [...] carecer de apoyos firmes, tener flaquezas (‘puntos

flacos’), debilidades, estar apoyado en falso, siempre a punto de precipitarse al vacío, tener un doble fondo (y, por tanto, no tener fondo alguno) [...]. (44-45)

Las cavilaciones de Rolanda, sus miedos, su inconformidad ante el silencio anulador del modelo normativo de felicidad, armonía y domesticidad, y el sabor decididamente amargado al que le sabe la vida a pesar de su supuesta trama feliz, revelan un espacio de intimidad en el que el sujeto se inclina, es decir, reconoce la fragilidad de sus cimientos y experimenta sus límites, los límites de lo que es, de lo que siente o puede sentir (Pardo 42-43). Por eso, como bien observa Catelli, la intimidad se asocia connotativamente con intimidación, y lo íntimo puede entenderse “como el lugar donde se encierra el terror” (51).<sup>9</sup>

El encuentro fortuito de estas dos existencias incumplidas produce una relación o, utilizando el término de Berlant, un lazo (*attachment*) no canónico, uno que no sigue ningún guion establecido o mediatizado, ni extrae sus gestos de ningún repertorio programado. La atadura íntima entre Blake Sorrow y Rolanda Hester surge del deseo de ella de terminar su vida, que no sólo es ajeno a las instituciones de la intimidad, sino que representa también “una forma extrema de escapar de la normatividad social” (Cortez 284).<sup>10</sup> Para captar la benevolencia del desconocido, Rolanda ‘acosa’ a Blake Sorrow con visitas al estacionamiento donde él trabaja, pero también busca construir entre ellos un lazo íntimo, un entendimiento, y para ello, le entrega cartas (notas, misivas) en las que habla de sus gustos, miedos, deseos, sueños (frustrados), cavilaciones, angustias, padecimientos e, incluso, detalles nimios sobre sí misma, como el tamaño del zapato que calza o la siesta de 20 minutos que tiene que hacer al mediodía:

*Siempre dejo dos a tres tragos de café en mi taza matutina.*

*Nunca he entrado en el mar. Le tengo pánico al agua [...].*

*Soy estéril. No puedo tener hijos.*

*Me gustan las cerezas y las granadas [...].  
Tengo que hacer una siesta de 20 minutos al mediodía para reponerme. Si duermo más tiempo, paso somnolienta el resto de la tarde. (35)*

*De la muerte y de la soledad no se habla.  
¿Por qué? (42)*

*No puedo levantar la mano contra mí misma. No es un asunto de moralidad. Es un asunto de cobardía quizás, pero no puedo. O es un asunto de fuerza, no sé. [...]. Si yo lo intentara, sólo me causaría daño, pero no me mataría. Tampoco sé cómo se mata a uno mismo. Nadie nos enseña a suicidarnos. (45)*

*Me gustan las películas en blanco y negro.*

*Me gustan las sardinas marroquíes. [...].*

*No sé por qué me imagino estar sentada en un muro blanqueado de cal, junto al mar en Marruecos y desde ahí pescar sardinas y comerlas, así, crudas, con sal y limón nada más, como una salvaje. Descalza y despeinada.*

*Soy intolerante a la lactosa. Y amo el queso. (55)*

Las visitas y cartas de Rolanda despiertan la intimidación anestesiada o hibernada de Blake Sorrow; el “estar en intimidad con la intimidad del otro” (Pardo 28) hace que el ser rígido del hombre se incline hacia algo, pierda el falso equilibrio construido para defenderse de la mentira de los discursos sobre la normalidad, mueva los límites de contención impuestos a su ser. Primero, Blake Sorrow comienza a imaginar, creando una visión híbrida entre la mujer real y la imagen recordada de una película: “Él llegó a imaginarla sonriente, con un vestido floreado. Manejando un convertible. Con un pañuelo de seda tapándole el pelo. Con la boca pintada de rojo. Blake Sorrow imaginando” (34). Si la primera misiva produce una reacción adversa de incomodidad y la sensación de ser un intruso en la privacidad de la mujer (37), para leer las siguientes Blake Sorrow se refugia en la cama, el lugar más privado e íntimo de una habitación y de una casa, y sólo entonces desdobra “el papel amarillo rayado en

el que ella escribía” (44). Poco después, Blake Sorrow comienza a recordar, visualizar, evocar, repasar imágenes, primero de Rolanda y luego, de sensaciones y situaciones del pasado, de su ya olvidada o bloqueada infancia, de algún viaje a la playa, de algún destello del sol. Surge entonces en él esa capacidad de inclinarse hacia algo que Pardo considera como constitutivo de la intimidad. Rolanda “lo había desviado de la rutina de su vida. Lo había puesto a pensar en cosas que prefería ni decirse a sí mismo” (74). Incluso se puede afirmar que le había sugerido la posibilidad de saborear la vida. Como ya he señalado, Pardo vincula la intimidad con un sabor de la vida, con lo a que a cada uno le sabe la vida. La vida de Blake Sorrow no sabía a nada, no tenía gusto ninguno. Mediante una metáfora alimenticia, la narración sugiere la transformación del personaje, su apertura sensorial y afectiva. En la primera misiva, Rolanda menciona su preferencia por cerezas y granadas; en la quinta, revela su gusto por las sardinas marroquíes, con sal y limón. Al día siguiente de leer esa nota, Blake Sorrow compra una lata de sardinas marroquíes: “Mordió despacio. Masticó. Saboreó. Siguió saboreando. Algo en su interior recordó un reflejo que el sol hizo en el mar” (57). Poco después, como si siguiera la receta de Rolanda, compra limones amarillos, sal de mar y vodka para acompañar las sardinas: “Probaba. Paladeaba. Esperaba. Sentía. Se deleitaba. Todo le supo perfecto. Exquisito. Extraordinario” (68). En el mismo momento sintió el deseo de ir a la playa. Comenta el narrador: “Blake Sorrow, que nunca tenía deseos de hacer nada, quiso ir a la playa” (68). Los significantes de gusto—probar, paladear, sentir, deleitarse—se unen a los significantes de imaginación y afecto—recordar, evocar, visualizar, imaginar, desear, entusiasmarse, rogar—alterando la textura del lenguaje con el que la narración le expone al lector la experiencia de Blake Sorrow, cómo su ser, por mucho tiempo contenido para defenderse de la mentira del éxito y normalidad, se inclina hacia sabores y saberes



revelados por la intimidad del otro. La ironía de la novela consiste, no obstante, en el hecho de que estos sabores y saberes crean un lazo (*attachment*) fundado no en el convencional deseo de vivir, sino en el deseo inimaginable e indecible de morir, lo que implica su necesaria destrucción. Una segunda ironía reside en el hecho de que el encuentro de Blake Sorrow y Rolanda Hester es, en realidad, un desencuentro y, en este sentido, una suerte de error de reconocimiento de la posibilidad de una intimidad alternativa que se les presenta. Rolanda desea morir porque el divorcio ha quebrantado su fe en la trama de la felicidad doméstica y domesticada, y ha agudizado además sus temores—las inclinaciones de su ser—acerca de la soledad, la vejez y la muerte. En el fondo, entonces, desea que se restituya el orden anterior y que todo vuelva a ser como antes, por lo cual no reconoce la posibilidad de un lazo íntimo—no necesariamente amoroso—con el hombre que ha escogido al azar como su asesino. Blake Sorrow, a su vez, se resiste a la idea de inclinarse su ser hacia algo, de deshacer y rehacer sus límites, de permitir que su vida sepa a algo. Incluso cuando está sentado frente a Rolanda en un restaurante en la playa, piensa en deshacer la cercanía que se ha ido desarrollando entre ellos:

Él simplemente creía que todo había llegado demasiado lejos. Había hablado demasiado con aquella mujer. Ella había ocupado buena parte de sus pensamientos, en el parqueo y en su tiempo libre. [...]. No quería estar cerca de ella, saber nada más de ella, escuchar otra vez su patética historia sobre el marido infiel y su aburrida vida de ama de casa. (74)

Es sólo después de la muerte accidental de Rolanda, cuando Blake Sorrow se refugia en otra ciudad y se encierra en un cuarto, que se siente invadido por un “río de sentimientos” (84), pensamientos y recuerdos, y (re)descubre que este *sensorium* afectivo y esta inclinación del ser hacia un límite hasta entonces negado y hacia otra intimidad, producen “sufrimiento,

incomodidad. También dolor” (84). No obstante, el regreso al estado de indiferencia controlada ya no es posible, porque los límites del sentir se han desplazado radicalmente y el ser de Blake Sorrow ya es otro:

Recordar que recordaba. Ser ahora el que recuerda. Ya no sabía cómo ser el de antes. No sabía si quería volver a ser el de antes. Ser aquel que no sentía nada. Ya no podía volver. No había camino de regreso. (88)

Cuando es apresado, juzgado y condenado a treinta años de cárcel por una supuesta extorsión seguida de un asesinato, lo que más le duele es la invasión de esa intimidad inesperadamente recuperada, por el sistema jurídico, la prensa, la iglesia, la ciencia, el sistema carcelario, en otras palabras, instituciones de normatividad y represión.<sup>11</sup> El tenerse a sí mismo, “sus silencios, [...] sus recuerdos, [...] su intimidad” (93), queda entonces absorbido por un escenario social e institucional ante el cual Blake Sorrow ya no puede erguir las defensas de contención subjetiva, mientras que la realidad material de la prisión lo aleja definitivamente de su vida: su sofá, su televisor, sus sardinas (94). Por eso deviene un ‘asesino melancólico’: ‘asesino’ para la sociedad que, al clasificarlo y condenarlo, reconstituye *su* orden; ‘melancólico’ para sí mismo por la pérdida y el duelo, y para el lector que ha acompañado el inesperado y difícil despertar de la intimidad anestesiada del personaje e intuye la pérdida de esta interioridad emocional frente a la lógica disciplinaria de la cárcel, la contención social de un ser que trató de abrirse a la vida, de inclinarse su ser hacia nuevas posiciones y sensaciones.

Citando a Berlant y Catelli, he señalado al principio de este ensayo que, a través de su vínculo con la privacidad, la intimidad se proyecta en la dimensión política e institucional de la experiencia; al mismo tiempo, es necesario reconocer la impresión de lo privado y lo público en la intimidad. Recordemos: para Berlant, las fuerzas sociales, incluso si no parecen tener nada que ver con lo privado

y lo íntimo, configuran las historias subjetivas (286), mientras que para Catelli lo íntimo constituye una herramienta para comprender las transformaciones históricas (10). En *El asesino melancólico*, al igual que en otras ficciones suyas, Jacinta Escudos evita la creación de un contexto geográfico, social y político preciso que permita situar la trama de sus relatos en un tiempo y espacio definidos y leerla desde el paradigma nacional. Al contrario, los nombres de los personajes (Blake Sorrow, Rolanda Hester, Robert Hester, Amalia Long) y la mención de “jarabes de maple” (26) en los estantes del supermercado, apuntan a un contexto globalizado y proporcionan indicios sobre el origen geopolítico de los discursos normativos que afectan la intimidad. No cabe duda de que los personajes como Blake Sorrow y Rolanda Hester encarnan a subjetividades modernas enfrentadas con la intemperie social, cultural y económica de las sociedades post-utópicas, a la vez que muestran la dependencia entre estas subjetividades y las tramas, fantasías y prácticas normativas que describen o regulan el horizonte de expectativas para la experiencia de subjetividad en dichas sociedades. La intimidad anestesiada o, aprovechando un juego de palabras con la ocupación del personaje, estacionada (detenida, encerrada y vigilada) que Blake Sorrow se impone y la intimidad doméstica y domesticada de Rolanda revelan la posición frágil y contradictoria del sujeto moderno entre el deseo y la contención. Blake Sorrow renuncia a tenerse a sí mismo, a saborear su vida, resistiendo a la mentira de las tramas dominantes de normalidad que prometen y promueven el éxito y la satisfacción, pero se denomina ‘fracasado’, es decir, se adjudica una calificación que procede de los relatos normativos que desmascara. Su negatividad resulta desfavorable porque termina por (casi) desactivar al sujeto y bloquea el potencial de una resistencia efectiva desde la intimidad antidisciplinaria. Rolanda se rebela ante la negación de “la tristeza, el dolor, la soledad, la vejez y la muerte” (76) por su entorno ‘íntimo’ (las amigas y el marido), pero la tranquilidad que ofrece la trama de la domesticidad

se sobrepone al desasosiego de la incertidumbre y el miedo a la invisibilidad, por lo que la idea de existir fuera de ella se le hace intolerable. Exponiendo estas contradicciones, Jacinta Escudos revela la soledad y fragilidad de seres humanos en una realidad social y económica que promete y visibiliza mediáticamente logros y satisfacciones, mientras que en la interioridad de los sujetos produce sentimientos de no adecuación, aislamiento, anonimato, invisibilidad e insignificancia.

La estética de la banalidad que Jacinta Escudos practica en *El asesino melancólico* es fundamental para la articulación de este desasosiego. Me refiero con este término a una puesta en escena y una escritura que elaboran “una nueva educación sensible, conformada por los ruidos y los acontecimientos insignificantes de la vida ordinaria” (Rancière 15). La novela evita grandes escenarios, eventos trágicos, personajes destacados y temas como la guerra y la memoria, muy presentes en la narrativa salvadoreña de posguerra. Todo lo que se relata en *El asesino melancólico* pertenece a la banalidad cotidiana de la gente común. Tanto la vida de Blake Sorrow como la de Rolanda Hester, más la de él que la de ella, podrían verse a través del prisma foucaultiano como existencias infames. Con esta expresión, Foucault alude a la entrada en el discurso de lo cotidiano, lo bajo, lo ‘sin fama;’ a las vidas que pasan a la historia sólo porque se han cruzado, de manera violenta y casi siempre injusta, con la ley, como le sucedió a Blake Sorrow. La literatura es el espacio donde estas ‘vidas oscuras’ pueden reaparecer y, de esta manera, el discurso literario puede señalar un cambio en lo que merece ser dicho, en cómo se dice y los efectos de verdad que esto produce (80-91).

También las experiencias de Blake Sorrow y Rolanda Hester, personajes ‘sin fama’ e insignificantes, son banales: la narración revela unas vidas prosaicas, existencias anodinas, reducidas a acciones ínfimas y limitadas a la rutina, así como una intimidad acosada por los discursos de normalidad. La diégesis de *El asesino melancólico* se compone de una serie de microacontecimientos o microsituaciones

(Rancière 17, 30), sin ninguna trascendencia, que permiten acceder a la intimidad ‘infame’ y contradictoria de Blake Sorrow y Rolanda Hester. Su historia es una historia menor, no en el sentido elaborado por Deleuze y Guattari, sino en el sentido de la pertinencia cultural y narrativa, es decir, su pertenencia o no a la esfera de la significación si esta es definida por la normatividad hegemónica.

A través de este enfoque minimalista y banal Escudos desjerarquiza la mirada y diluye la distinción entre las cosas que pertenecen a la literatura y la cultura (al relato), y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria. Por eso, propongo leer su estética de la banalidad como un ejemplo de la estética relacional que “reclama un desplazamiento de la percepción” (Rancière 30) y enuncia un *sensorium* diferente, “[suspendiendo] las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière 35). Esta configuración desjerarquizada de lo sensible recupera y vuelve visibles experiencias y afectos que a menudo permanecen invisibilizados en la narrativa dominante de la vida y de los lazos íntimos que deberían conformar un puente efectivo entre el nivel individual y colectivo de la existencia privada y pública. La sensación de fracaso, la rutina, la soledad, la banalidad de proyectos, la nimiedad de acciones y la futilidad de esfuerzos son componentes de una trama alternativa sobre la vida que no corresponden con el imaginario de normalidad exitosa y felicidad vistosa difundido por la publicidad, la televisión y otros medios visuales y, por ello, son excluidos del repertorio simbólico de los valores promocionales de la modernidad mediática (energía, éxito, belleza, juventud, prominencia) que marginan lo inadecuado. Las microsituaciones narradas por Escudos en *El asesino melancólico* revelan unas existencias que no sólo no son espectaculares, sino que son invisibles en la economía contemporánea de la visibilidad. Su invisibilidad e insignificancia son a la vez causa y efecto de la fragilidad social y personal. Esta última se revela en el espacio de la intimidad, donde el ser se confronta con sus límites y reconoce la precariedad de su constitución subjetiva. La cartografía de lo

banal e insignificante que Jacinta Escudos traza en *El asesino melancólico* expone una realidad común en el contexto post-utópico, invisible para una mirada fascinada por las fantasías normativas, tanto las privadas como las públicas. Esta cotidianidad minúscula (Certeau xiv) no es un residuo, sino el componente constitutivo de la intimidad y del sujeto. Por eso, la recuperación en la novela de estas experiencias cotidianas y banales, tan comunes y tan comúnmente negadas, apunta al potencial de resistencia de lo banal y lo cotidiano, porque es en este espacio—en el sentido que de Certeau otorga a este término (117)—donde los sujetos pueden afirmar una existencia sensorial y afectiva espontánea y propia, como lo hacen, aunque sólo momentáneamente y de forma ambivalente, los personajes de Jacinta Escudos en *El asesino melancólico*.<sup>12</sup>

## Notas

<sup>1</sup> En las reflexiones de Catelli, Arfuch y, sobre todo, de Berlant, resuenan las ideas de Jürgen Habermas, para quien la intimidad es un fenómeno intrínsecamente moderno. En *Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Habermas explica que el discurso de lo íntimo, vinculado a las nociones de propiedad privada y ley patriarcal, surge y se desarrolla en relación directa con la emergencia en el siglo XVIII de las distinciones sociales, económicas e ideológicas entre la esfera pública y la privada. Por lo tanto, en esta perspectiva, lo público, lo privado y lo íntimo están entrelazados.

<sup>2</sup> La otra es la estética de lo sublime, de la forma resistente, cuyo potencial político consiste en “[oponer] una potencia liberadora del arte ligada a su distancia con respecto a la experiencia ordinaria” (31). El encuentro estético con la radicalidad material y simbólica de la forma artística “pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad” (33).

<sup>3</sup> Rancière usa el término ‘post-utópico’ para referirse al arte que corresponde al tiempo de la “utopía denunciada” (31), o sea, al momento cuando se pregona que “hemos terminado [...] con la utopía estética, es decir, con la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva” (27). Me apropio de este término

aquí y en el resto del ensayo para referirme a una sociedad que parece haber renunciado a la racionalidad del desacuerdo y a cualquier proyecto de emancipación, y que, a pesar del descrédito de las instituciones democráticas y las intervenciones de los mecanismos disciplinarios en todos los niveles de la existencia, acepta la realidad social y política presente como inevitable. Es, además, una sociedad globalizada en la que los discursos normativos se modelizan y difunden a través de las prácticas mediáticas.

<sup>4</sup>Jacinta Escudos escribe novela, cuento, crónica y ensayo. Es autora de los siguientes títulos: *Apuntes de una historia de amor que no fue* (novela corta, 1987), *Contra-corriente* (cuentos, 1993), *Cuentos sucios* (cuentos, 1997), *El desencanto* (novela, 2001), *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* (cuentos y crónicas, 2002), *A-B-Sudario* (novela, 2003), *El Diablo sabe mi nombre* (cuentos, 2008), *Crónicas para sentimentales* (cuentos, Premio Juegos Florales de Ahuachapán, 2001; 2010) y *El asesino melancólico* (novela, 2015).

<sup>5</sup> Escudos elude con habilidad cualquier referencia que permitiera identificar la ciudad o, incluso, la región del mundo. La narración revela apenas que se trata de una ciudad a tres horas de una playa de arena negra (lo que indica una posible presencia de volcanes) y que en ella puede hacer calor y llover mucho.

<sup>6</sup> Jacinta Escudos, *El asesino melancólico* (México, D.F.: Alfaguara, 2015). Todas las citas provienen de esta edición.

<sup>7</sup> La palabra 'sorrow' se traduce al español como pena, tristeza, melancolía. El nombre Blake proviene del apellido homónimo derivado del inglés antiguo "blæc," que significa tanto 'oscuro' [blac] como 'pálido' [blaac]. Por otra parte, el poeta William Blake escribió dos poemas titulados "Infant Joy" e "Infant Sorrow," ambos sobre la vida.

<sup>8</sup> En todas las citas de las misivas o cartas de Rolanda, la cursiva aparece en el texto original.

<sup>9</sup> Observa Catelli: "Ni la etimología ni el campo semántico de 'intimar' se funden con los de 'intimidar,' pero probablemente lo contaminen con una vaga aprensión temerosa de la exigencia que el segundo término supone" (46).

<sup>10</sup>El motivo del suicidio o voluntad de suicidio aparece, además de *El asesino melancólico*, en el cuento "Mediodía de frontera" de Claudia Hernández (*De fronteras*, 2007; publicado primero en 2002 con el título *Mediodía de fronteras*) y en la novela *Trece* de Rafael Menjívar Ochoa (2008), ambos salvadoreños. En caso de estos dos textos no hay un vínculo aparente con el contexto post-utópico, si

bien en la novela de Menjívar Ochoa se articula la noción de desengaño y una subjetividad en crisis.

<sup>11</sup> En una reseña publicada en su blog, Evelyn Galindo examina la relación intertextual entre *El asesino melancólico* y *El extranjero* de Albert Camus. El vínculo está explicitado por medio del epígrafe que Escudos tomó de Camus. Si bien la cita del escritor francés hace referencia al asesinato que Mersault comete en la playa, considero que el principal paralelo entre las dos obras se da en las escenas del juzgado, en las que Blake Sorrow, al igual que Mersault, parece ajeno e indiferente a todo lo que sucede a su alrededor.

<sup>12</sup> Agradezco a los/las lectores/as anónimo/as de este ensayo las sugerencias que me han ayudado a refinar mi reflexión y argumento.

## Obras citadas

- Aguirre Aragón, Erick. "Novelando la posguerra en Centroamérica." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 9 (julio-diciembre 2004): n. pág. Red. 23 agosto 2007.
- Amaya, Olivia Elizabeth. "Una ciudad agresiva e inhóspita: representaciones caóticas de algunos estratos urbanos en tres obras narrativas de Jacinta Escudos." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 25-26 (jul.-dic. 2012-ene.-jun. 2013). Red. 24 marzo 2016.
- Arfuch, Leonor. "Cronotopías de la intimidad." *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Coor. Leonor Arfuch. Buenos Aires: Paidós, 2005. 237-90. Impreso.
- . "Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea." *Estéticas de la intimidad*. Ed. Lorena Amaro. Santiago, Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 17-28. Impreso.
- Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter, 1998. Impreso.
- . "Post-identidades post-nacionales: duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra." *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*. Volumen 3. (Per)versiones de la modernidad: literatura, identidades y desplazamientos. Ed. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Ciudad de Guatemala, Guatemala: F&G Editores, 2012. 121-39. Impreso.

- . *Taking Their Word. Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. Impreso.
- Baillet, Florence. "L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains: introduction." *Le Texte étranger* 8 (2011). Red. 24 julio 2015.
- Barrientos Tecún, Dante. "Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951-Nicaragua, 2007)." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 15 (jul.-dic. 2007): n. pág. Red. 28 nov. 2009.
- Berlant, Lauren. "Intimacy: A Special Issue." *Critical Inquiry* 24 (Winter 1998): 281-88. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*. San Salvador: Ediciones Tendencias, 1993. Impreso.
- Cattelli, Nora. *En la era de la intimidación, seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1984. Impreso.
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala, Guatemala: F&G, 2009. Impreso.
- Craft, Linda. "Una conversación con Jacinta Escudos." *Confluencia* 21.2 (2006): 122-34. Impreso.
- Escudos, Jacinta. *El asesino melancólico*. Ciudad de México: Alfaguara, 2015. Impreso.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. Trad. y ed. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. La Plata, Argentina: Ediciones Altamira, 1992. Impreso.
- Galindo, Evelyn. Reseña de *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos. Blog Legacies of War in El Salvador. 21 abr. 2015. Red. 23 mar. 2016.
- Habermas, Jürgen. *Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trad. Thomas Burger y Frederick Lawrence. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989. Impreso.
- Jossa, Emanuela. "'La mitad de la vida que nos dejaron:' Las primeras obras de Jacinta Escudos entre memoria y olvido." *Centroamericana* 22.1-2 (2012): 161-79. Impreso.
- Kokotovic, Misha. "Neoliberalismo y novela negra en la posguerra centroamericana." *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*. Volumen 3. (Per)versiones de la modernidad: literatura, identidades y desplazamientos. Ed. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Ciudad de Guatemala, Guatemala: F&G Editores, 2012. 185-209. Impreso.
- Leyva, Héctor M. "Narrativa centroamericana post noventa: una exploración preliminar." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 11 (jul.-dic. 2005). Red. 28 ago. 2007.
- Mackenbach, Werner. "Entre política, historia y ficción: tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 15 (jul.-dic. 2007). Red. 28 nov. 2009.
- Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt:Iberoamericana/Vervuert, 2012. Impreso.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 2004. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Impreso.
- Rodríguez, Ana Patricia. *Dividing the Isthmus: Central American Transnational Histories, Literatures & Cultures*. Austin, TX: Texas UP, 2009. Impreso.