

**Moreno, Dora Mercedes**

---

**Autofiguración, sujeto de  
rendimiento y la muerte como  
herida: la novela  
*autorreferencial* y las marcas  
de la existencia *tardomoderna*  
en *Descubrí que estaba muerto*  
de J. P. Cuenca**

**Tesis para la obtención del título de grado  
de Licenciada en Letras**

Director: Mercado, Javier

Documento disponible para su consulta y descarga en Biblioteca Digital - Producción Académica, repositorio institucional de la Universidad Católica de Córdoba, gestionado por el Sistema de Bibliotecas de la UCC.



[Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



**UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CÓRDOBA**  
JESUITAS

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LETRAS

*AUTOFIGURACIÓN, SUJETO DE RENDIMIENTO Y LA MUERTE COMO HERIDA:*

*LA NOVELA AUTORREFERENCIAL Y LAS MARCAS DE LA EXISTENCIA  
TARDOMODERNA EN **DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO** DE J. P. CUENCA*

Trabajo Final de Licenciatura

Tesista: Dora Mercedes Moreno

Director: Doctor Javier Mercado

Córdoba, 2022



*AUTOFIGURACIÓN, SUJETO DE RENDIMIENTO Y LA MUERTE  
COMO HERIDA:*

*LA NOVELA AUTORREFERENCIAL Y LAS MARCAS DE LA  
EXISTENCIA TARDOMODERNA EN *DESCUBRÍ QUE ESTABA  
MUERTO* DE J. P. CUENCA*

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA

*AUTOFIGURACIÓN, SUJETO DE RENDIMIENTO Y LA MUERTE COMO HERIDA:*

La novela autorreferencial y las marcas de la existencia tardomoderna en *Descubrí que estaba muerto* de J. P. Cuenca

Tesista: Dora Mercedes Moreno

Director: Doctor Javier Mercado

Córdoba, 2022

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	6
I. LA NARRATIVA <i>AUTORREFERENCIAL</i> : EL YO ESCRITOR.....	15
I.1. APORTES EN TORNO A LAS FORMAS <i>AUTORREFERENCIALES</i> : AUFICCIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA.....	15
I.2. LA <i>AUTOFIGURACIÓN</i> DE CUENCA: EL ESCRITOR CONTROVERSIAL.....	25
II. EL <i>SUJETO TARDOMODERNO</i> EN LA LITERATURA.....	35
II.1. LA SOCIEDAD DEL RENDIMIENTO Y LO <i>TARDOMODERNO</i> EN <i>DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO</i> .....	35
II.2. EL <i>SUJETO DE RENDIMIENTO</i> CUENCA.....	44
III. LA MUERTE COMO CONTINGENCIA EN <i>DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO</i> .....	54
III. 1. LA ELOCUENCIA DE LA MUERTE Y EL NOMBRE PROPIO.....	54
III.2. ESCRIBIR DESDE LA <i>MUERTE COMO HERIDA</i> EN <i>DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO</i> .....	62
CONCLUSIONES.....	70
BIBLIOGRAFÍA.....	77

## INTRODUCCIÓN

La cosmovisión que signa al mundo actual tiene que ver, según los postulados del intelectual Byung-Chul Han, con el elemento compositivo “hiper”, que se une a todos los aspectos de la vida y denota exceso de globalización, comunicación e individualismo. En un marco general, el ser humano del siglo XXI se define a partir de su capacidad para convertirse en emprendedor de sí mismo y optimizar el *rendimiento* en lo laboral, afectivo y comportamental, y es por eso que hoy la identidad puede concebirse como un proceso continuo de exploración personal nunca acabado ni concluso, sino más bien indeterminado, pero siempre orientado hacia la búsqueda de un sentido para la propia interioridad.

El *sujeto tardomoderno* sobre el que Han discurre se desenvuelve en este escenario en el que la existencia se caracteriza por ser frágil y se fluidifica en un presente continuo con metas inalcanzables (2012). En esta sociedad *tardomoderna* donde los contornos de la identidad parecen ser cada vez más difusos, observamos que en la producción literaria contemporánea la presencia de elementos *autorreferenciales* tiene directa relación con la construcción de la noción de sujeto, que ha ido variando en el campo cultural e histórico.

Por consiguiente, la escritura *autorreferencial* “utiliza como principio la propia construcción del yo, mientras se lo va formando” (Amícola, 2007, p. 29). El individuo se va autoconstituyendo por medio de la palabra, aunque esa elaboración del yo “en tanto instancia narratológica” (p. 31) es compleja y depende del decurso histórico, dentro del marco de una cultura particular.

De este modo, la proliferación de obras –sobre todo desde el siglo XX en adelante– que se organizan en torno a la concordancia entre un autor, narrador y personaje revelan un predominio del discurso autodiegético porque “es el lugar del sujeto moderno –su conquista y estigma– y al tiempo es algo que permite que esa posición sea necesariamente inestable” (Catelli, 2007, p. 10).

Paradójicamente, la *tardomodernidad* que presenta a un hombre “atrapado en sí mismo, en su intrincada interioridad” (Han, 2020, p. 20) es también el espacio – tiempo donde el arte literario de carácter *autorreferencial*, a la vez que representativo de la existencia, demuestra ser la forma por excelencia en la que los escritores contemporáneos encuentran un modo de resistir

ante el paradigma de autoexplotación que caracteriza a la sociedad y en el que despliegan un registro de lo que sucede consigo mismos y su alrededor, muchas veces motivados por la emergencia de preguntas referidas a la posibilidad de ocurrencia de un evento como la muerte, algo que también ha sido teorizado por Byung-Chul Han y que será analizado más adelante.

De acuerdo con estas consideraciones, el presente estudio de grado se propone investigar la novela *Descubrí que estaba muerto* (2016) del escritor brasileño J. P. Cuenca, construida a partir de un único sujeto de enunciación configurado como autor, narrador y personaje que, a partir de la noticia de la propia muerte, elabora una reflexión acerca de la identidad del *sujeto de rendimiento* desde su rol de escritor.

En la presente investigación nos proponemos indagar acerca de los recursos *autorreferenciales* como la *autofiguración* que permiten componer la figura de Cuenca como escritor situado en un contexto *tardomoderno* desde una perspectiva filosófica, en tanto individuo atravesado por la idea de la *muerte como herida*, un suceso desestabilizante devenido en un acto escriturario que tematiza la conformación de un *sujeto de rendimiento* y sus implicancias.

La trayectoria de João Paulo Cuenca, quién nació en Río de Janeiro en 1978, puede denominarse como versátil: es escritor, periodista, cineasta y dramaturgo. Se graduó en Economía en la Universidad Federal de Río de Janeiro, ha colaborado como columnista y cronista en prestigiosos medios de comunicación como *Tribuna de Prensa*<sup>1</sup>, *El Globo* y *Periódico de Brasil*. Su actividad literaria se ha desarrollado en paralelo con otras actividades: fue comentarista cultural en el programa de televisión *Estudio i* de *Globo News*, escribió guiones para televisión y participa actualmente en numerosos festivales internacionales de literatura en países como Colombia, Portugal, Inglaterra, Argentina, Perú y España. Por su labor ha sido destacado por *Granta*, la revista literaria inglesa que lo incluyó en la lista de los veinte escritores brasileños más destacados de menos de cuarenta años en el año 2012. El evento *Bogotá39*, en 2007, lo denominó como uno de los mejores escritores latinoamericanos.

Su producción estrictamente literaria se destaca por la amplitud temática que despliega, que va desde la muerte, el tiempo, la ciudad, el amor, el cuerpo, el pensamiento político. Publicó su primera novela *Cuerpo Presente*, en 2003; en 2008, *El Día Mastroianni*<sup>2</sup>, que fue publicada

---

<sup>1</sup> La traducción es nuestra.

<sup>2</sup> Sus obras no traducidas al español se titulan en el idioma original de la siguiente manera: *O Dia Mastroianni* y *Qualquer lugar menos agora: Crônicas de viagem para tempos de quarentena*.



en Italia y Portugal, lo que marca su debut en el extranjero. *El único final feliz de una historia de amor es un accidente*, su tercera novela, se publica en 2010 y se traduce al español y al alemán. En el año 2015 publica su novela *Descubrí que estaba muerto* y recientemente mostró nuevamente su faceta como cronista y cineasta con *Cualquier lugar menos ahora: Crónicas de viaje para tiempos de cuarentena* (2021), que viene acompañada de cortometrajes que publica en sus plataformas digitales oficiales y redes sociales.

*Cualquier lugar menos ahora*, que aún no ha sido traducida al español, merece una mención especial ya que pone de manifiesto su rol como escritor comprometido. La obra surgió a raíz del ataque del que Cuenca fue objeto en el año 2020 en el contexto de censura bajo el gobierno de Jair Bolsonaro, actual presidente de Brasil, que cuenta con el apoyo de la Iglesia Evangélica y que constituye su base electoral más importante. Fue demandado por un *twitt* en el que se manifestaba en contra de esa alianza entre el Estado de Brasil y la Iglesia. Fiel a su estilo, la vida del escritor se vio afectada por un hecho que parece de ficción y que constituye un material para su nueva obra literaria y filmográfica.

El texto objeto seleccionado para la presente investigación, *Descubrí que estaba muerto*, es la novela donde Cuenca indaga por primera vez de qué manera lo ficcional y la vida misma pueden transformarse en un recurso escritural, ya que el impulso para escribirla sobreviene a partir de un altercado con un grupo de personas que toma un giro inesperado: en un llamado telefónico la policía le informa que además de un expediente que lo denuncia por amenazas, existe otro en el que alguien tramitó su deceso. La importancia de la obra radica en que muestra de manera innovadora una exploración de la propia identidad -como escritor y persona- en el contexto *tardomoderno*.

Además, plantea una crítica hacia el Estado brasileño, pero también de la sociedad de la que Cuenca forma parte. Por esta obra fue distinguido con el Premio Literario de la Biblioteca Nacional en Brasil, el Machado de Assis, y se consagró finalista del Premio Jabutti en 2017. Su largometraje, *La muerte de J. P. Cuenca*, fue seleccionado por el Festival de Río y el Festival Internacional de Cine de São Paulo en el 2017, entre otros reconocimientos y participaciones a nivel internacional.

Consideramos que la obra de este autor no ha sido lo suficientemente explorada en el ámbito académico, ya que no existen estudios críticos de grado o posgrado ni en el idioma de origen del escritor seleccionado, ni en el extranjero, por eso pretendemos tomar su novela como

objeto de análisis porque creemos que constituye un paradigma de la literatura *autorreferencial* en virtud de que registra la transformación identitaria del *sujeto tardomoderno*, de acuerdo con una propuesta filosófica actual.

Igualmente, nos proponemos principalmente contribuir a la difusión de la obra del escritor brasileño J.P. Cuenca en el ámbito académico argentino y latinoamericano, a la vez que ampliar y profundizar el conocimiento sobre las relaciones que se establecen entre los procedimientos literarios *autofigurativos* utilizados en la narrativa brasileña del siglo XXI y la constitución identitaria del *sujeto tardomoderno* desde un marco filosófico contemporáneo.

Nuestro trabajo se orientará a identificar los elementos literarios metaficcionales como la *autofiguración* que conforman un único sujeto de enunciación configurado como autor, narrador y personaje. Por otro lado, delimitaremos las nociones de *sujeto de rendimiento* y la *muerte como herida* desde los aportes teóricos de Byung-Chul Han y describiremos su tematización en la obra del autor brasileño estudiado. Por último, analizaremos la vinculación entre los recursos literarios *autorreferenciales* utilizados en la novela con la conformación identitaria del *sujeto de rendimiento* y la noción de *la muerte como herida*, expresadas por el autor, personaje y narrador.

Nuestra hipótesis principal es que la novela de J.P. Cuenca está configurada en torno a un discurso narrativo que cuestiona los límites entre la realidad y la ficción. El uso de procedimientos literarios *autorreferenciales* como la *autofiguración* ponen de manifiesto una mirada reflexiva que la figura de escritor, narrador y personaje Cuenca desarrolla sobre la identidad del *sujeto de rendimiento*, que surge a partir de la *muerte como herida*, cuya contingencia funciona como un quiebre en la conciencia que resulta en un cuestionamiento de sí mismo y su entorno y se materializa en la novela.

En referencia al estado del arte, la producción literaria de J. P. Cuenca ha sido abordada bajo diversas categorías de análisis entre las que se encuentran: el vacío ideológico y la capacidad del decir, el concepto de autoría como performance a partir de la utilización de las plataformas digitales, la intertextualidad entre cine y literatura, la imaginación erótica y el divagar del cuerpo, el cuerpo atravesado por diversos fenómenos y la puesta en escena del sexo y la integración entre la cultura japonesa en el contexto literario brasileño. Cabe mencionar que todos estos estudios académicos están escritos en portugués y trabajan sobre las siguientes obras: *Cuerpo presente* (2003), *El día de Mastroianni* (2007) y *El único final feliz para una*

*historia de amor es un accidente* (2010). Los artículos examinados, publicados entre los años 2013 y 2018 pueden encontrarse en *Revista cultural Z* de la Universidad Federal de Río de Janeiro, en el *Anuario de Literatura* de la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, en la publicación *Contexto. Dossier de Literatura Sudamericana Contemporánea*<sup>3</sup>, entre otros repositorios académicos.

Después de una revisión sistemática y exhaustiva de la fortuna crítica, constatamos que hasta la fecha no existen tesis de maestría, doctorado o de grado respecto del tema y texto objeto seleccionados para nuestra investigación. Solo hallamos una tesis doctoral escrita por Soledad Sánchez Flores de la Universidad de Granada, publicada en el año 2019, que investiga la nueva narrativa brasileña y su recepción en España titulada “El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo XXI”, que aborda una multiplicidad de autores contemporáneos, y desde allí retoma a J.P. Cuenca y la crítica panorámica que realiza sobre Río de Janeiro, pero de manera breve.

Entre los trabajos críticos examinados, se cuentan artículos académicos, ensayos, reseñas y entrevistas en diferentes medios de comunicación. Las categorías de análisis recuperadas por estos estudios críticos se acercan a una de las variables propuesta por nuestro trabajo de investigación -la *autofiguración*-, pero siempre desde el marco genérico de la autoficción o autocomposición. Ninguno utiliza los marcos teóricos que hemos seleccionado ni se encuentran disponibles en español, sino en portugués.

En nuestra búsqueda encontramos un libro titulado *Lenguajes Visuales* publicado en 2018 por la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Allí se encuentra un ensayo de Karl Erik Schøllhammer: “Realidad de la escritura: estrategias de presencia e inscripción en la cultura brasileña contemporánea”, que explora las diferentes estrategias utilizadas actualmente en literatura brasileña y otras artes. El autor analiza ejemplos -entre ellos nuestro texto objeto- donde se observa cómo el acto escritural contemporáneo tiende a lo autoficcional para afirmar que la cuestión identitaria guarda estrecha vinculación con hechos contextuales propios del territorio brasileño. Cabe mencionar que este ensayo se constituye como un punto de partida para nuestra investigación, ya que propone como tema secundario la autoficcionalidad, pero sin profundizar en la obra de Cuenca.

---

<sup>3</sup> Cada antecedente citado en español en este apartado puede encontrarse en su idioma original en referencias bibliográficas.

Existe un artículo académico del año 2018 titulado “La auto-ficción de la muerte en escena: JP Cuenca y sus híbridos monstruos” perteneciente a la revista *Narrativa en primera persona: novela, autobiografía, autoficción* de la Universidad Campos de Andrade de Brasil. Allí, el doctorando Dejair Martins analiza la novela *Descubrí que estaba muerto* y la película *La muerte de J.P. Cuenca*. Su estudio crítico coincide con nuestro texto objeto, pero aborda ambas producciones bajo la categoría de la autoficción como hibridez, es decir, la *autorreferencialidad* y su ensamblaje con un medio masivo de comunicación como el cine. El artículo retoma al teórico Manuel Alberca con su noción de autoficción en relación con la ciudad de Río de Janeiro y la pérdida de identidad del personaje leído desde la propuesta teórica de Paul Ricoeur, mientras que nuestra investigación se centra en el concepto de *autofijación* planteada por José Amícola y otros críticos como así también la construcción del *sujeto tardomoderno* a partir de la *muerte como una herida* teorizada por el filósofo Byung-Chul Han.

Otro estudio crítico que cabe destacar es el de Lucas Bandeira de Melo Carvalho, quien publicó en 2017 un artículo en la *Revista Cultural Z* perteneciente a la Universidad Federal de Río de Janeiro. En él trabaja la actuación y la autobiografía, al igual que Dejair Martins. Desde ese lugar discurre acerca del recurso paródico en *Descubrí que estaba muerto* y *La muerte de JP Cuenca* y la figura del escritor contemporáneo. Sus marcos teóricos difieren nuevamente de los nuestros, ya que toma a filósofos como Roland Barthes y Giorgio Agamben.

Por otro lado, Ana Paula Rocha de Souza y Fernando de Mendonça, abordan en su artículo “J.P. Cuenca y los vértigos de la representación narrativa” (2020) la noción de autoficción a partir de diferentes fuentes, incluido Dubrovsky. Además, realizan un recorrido histórico por las marcas discursivas en otras obras del autor donde se observa la tendencia a la autoficción haciendo énfasis en *Descubrí que estaba muerto*.

Por último, entre las diversas reseñas examinadas, subrayamos la de Ieda Magri, publicada en la *Revista Cultural Z* en el año 2016, abordando *Descubrí que estaba muerto* y el film *La muerte de J.P. Cuenca*. Trabaja allí con la temática de la desmitificación del autor y el concepto de autoría como performance. El artículo lleva el nombre de “Autocomposición en *Descubrí que estaba muerto* de J.P. Cuenca”.

Cabe resaltar nuevamente que la novela que constituye el texto objeto del presente trabajo de investigación está compuesta a partir de recursos metaficcionales que se inscriben dentro de la autoficción y la autobiografía. Estos procedimientos literarios evidencian no solo

una correspondencia entre escritor, narrador y personaje, representados en la figura de Cuenca, sino que posibilitan la construcción de un estatuto de individuo contemporáneo a través de la *autofiguración*. El acontecimiento de la supuesta muerte de Cuenca funciona como impulso para la creación literaria, que por medio del discurso autodiegético, expresa una transformación subjetiva atravesada por el autor.

La metodología aplicada a nuestra investigación se centra en una tarea heurística y hermenéutica. En este sentido, procederemos a la delimitación del objeto de estudio y posteriormente, al análisis epistemológico de tres categorías que nos sirven para abordar la novela: la noción de *autofiguración* como procedimiento derivado de la autobiografía desarrollada por José Amícola y luego dos concepciones acuñadas por Byung-Chul Han, la de *sujeto de rendimiento* y la *muerte como herida*. Procuraremos articular los conceptos teóricos seleccionados situados en campos disciplinares que remiten a lo literario y a lo filosófico con la obra de J. P. Cuenca.

De este modo, recurriremos a herramientas de interpretación y comprensión literaria como el procedimiento de *autofiguración* para identificar de qué manera la correspondencia entre narrador, escritor y personaje permite la demarcación del horizonte del *sujeto de rendimiento* tardomoderno a partir del concepto de *muerte como herida*, que transforma la identidad y cuya evidencia es la obra misma.

El filósofo surcoreano Byung-Chul Han plantea en su extensa producción teórica que, en las sociedades *tardomodernas*, el paradigma de positividad neoliberal propone el desarrollo de esquemas identitarios autoexigentes. De este modo, el hombre contemporáneo se ve reducido a cumplir como una meta fundamental de su existencia, una optimización de su ser, es decir, volverse eficaz en todos los aspectos de su vida. En esta lógica de autoexplotación donde se pone de relieve la actitud narcisista y la propia supervivencia, el sujeto actual experimenta no solo el cansancio extremo, la fragmentación y el deterioro a nivel personal, sino que los lazos con la alteridad se vuelven endeble. El *sujeto de rendimiento* sobre el que Han teoriza, atraviesa una extenuación que lo conduce a un inevitable ensimismamiento y posteriormente un vaciamiento (2012). Es luego de ese desarme que el *sujeto de rendimiento* tendrá la posibilidad de encontrar sosiego a partir de un proceso de contemplación y reflexión.

Han además formula que la vida está atravesada por la muerte literal e irreversible y una muerte como contingencia. La idea de morir irrumpe para provocar el cuestionamiento del saber

mismo respecto del mundo, y hace vacilar la conciencia de sí, porque la muerte como eventualidad que se presentifica hace que ésta dude y se cuestione la realidad. De este modo, tomar conciencia del fenómeno de la finitud genera una fisura en la identidad del *sujeto tardomoderno* lo quebranta y lo vuelve vulnerable, pero paradójicamente también posibilita el surgimiento de una expresividad vinculada a la escritura como acto de liberación y contemplación de la experiencia.

Por otra parte, para el abordaje de la escritura *autorreferencial* presente en nuestro texto objeto, recuperaremos principalmente los aportes del teórico literario argentino José Amícola (2007) quien propone un sistemático y extenso estudio sobre la autobiografía y consideraciones en torno a esta forma de escritura. Además, retomaremos algunos aportes de otros especialistas en esta área de estudio como Nora Catelli (2007), Leonor Arfuch (2002), Alberto Giordano (2006 y 2011) y Silvia Anderlini (2017). Amícola amplía la propuesta de Philippe Lejeune y otros críticos como Silvia Molloy, poniendo de relieve que la representación de un yo en una narración por medio de diferentes recursos y estrategias puede realizarse a partir de un procedimiento como el de la *autofiguración*, que propone considerar dentro de la narrativa *autorreferencial* la composición de una figura del yo en tanto escritor, cuya imagen se sitúa en un contexto social y cultural determinado en el cual el sujeto se proyecta. Este concepto nos servirá para indagar la construcción del yo en la novela de J.P. Cuenca, que se encuentra estrechamente vinculado con marcas *autorreferenciales* autobiográficas y autoficcionales por las cuales el autor, narrador y personaje, muestra una imagen de sí en tanto sujeto y escritor que se halla emplazado en una *sociedad tardomoderna*.

En relación con estas variables, la novela materializa en el discurso *autorreferencial* la condición de *sujeto de rendimiento*, y por eso servirán para explicar de qué manera se manifiesta en la figura de Cuenca un proceso autorreflexivo sobre la dinámica de positividad que él mismo experimenta en el contexto *tardomoderno*, y a su vez, cómo el proceso de escritura tiene su origen en la aparición de la *muerte como herida*.

Nuestro trabajo se organiza en torno a tres capítulos de acuerdo con un esquema que aborda una variable perteneciente al campo disciplinar literario y los dos capítulos restantes estarán enfocados a la aplicación de la filosofía desarrollada por Byung-Chul Han sobre nuestro texto objeto. El primer capítulo consta de dos apartados: el primero de ellos se ocupa de las marcas *autorreferenciales* tanto autobiográficas como autoficcionales en nuestro texto objeto y el segundo hace hincapié en el procedimiento de *autofiguración*. Tal como indicamos

anteriormente, debido a los extensos estudios que examinan estas conceptualizaciones narratológicas, recuperaremos las contribuciones teóricas de diversos autores.

En el segundo capítulo haremos una breve contextualización de la sociedad *tardomoderna* en relación con *Descubrí que estaba muerto*, tomando en primera instancia algunas definiciones de intelectuales como Zygmunt Bauman (1996) que servirán de apoyo para ir delimitando este momento sociohistórico que aparece representado en la novela. Nuestro marco teórico fundamental serán las conceptualizaciones elaboradas por Byung-Chul Han sobre todo en *La sociedad del cansancio* (2012), pero también retomaremos algunos desarrollos teóricos de otros textos de su autoría que enriquecen y complementan el campo semántico de la *tardomodernidad* como, por ejemplo, la globalización, la hipercomunicación y el narcisismo. En el segundo subtítulo de este apartado recuperaremos las proposiciones teóricas de Han referidas al *sujeto de rendimiento* y sus implicancias, a saber: la libertad paradójica, el desarme del yo y el acceso a la contemplación.

En el tercer capítulo abordaremos la categoría de la *muerte como herida*, también desde los aportes teóricos de Han sobre todo recuperando las nociones del texto *Caras de la muerte* (2020). Identificaremos el primer inciso de este último capítulo aquellos momentos en que la muerte se vuelve elocuente en la vida del escritor brasileño, a tal punto que decide capitalizar su experiencia en esta novela *autorreferencial*. En el apartado final, dilucidaremos entonces las marcas que refieren específicamente a la categoría de análisis de la *muerte como herida* tematizada en la obra. Finalmente consignaremos las conclusiones atendiendo a los resultados que obtengamos.

## I. LA NARRATIVA *AUTORREFERENCIAL*: EL YO ESCRITOR

*“La tarea ética del escritor moderno no es ser un creador, sino un destructor de comodidades: de la introspección superficial, de la idea consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad del diletante y de las frases vacías”.*

*Silvia Anderlini - La vida como alegoría (2017)<sup>4</sup>*

### I.1. APORTES EN TORNO A LAS FORMAS *AUTORREFERENCIALES*: AUTOFICCIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA

Las condiciones que hicieron posible el auge de los estudios críticos en torno a las formas literarias *autorreferenciales* se asocian con “la existencia de un giro autobiográfico como rúbrica que distingue nuestra actualidad cultural” (Giordano, 2011, p. 11). A su vez, las investigaciones dentro del campo literario que se ocupan de la autobiografía se extienden de manera vertiginosa al menos desde el siglo XX hasta hoy. El interés por aquellos rastros autobiográficos que puede presentar un texto literario se encuentra indefectiblemente ligado a la centralidad que ha adquirido el individuo y sus vicisitudes desde los inicios de la época moderna en adelante.

Algunos críticos encuentran el germen de la escritura del yo en el siglo XVIII e incluso antes, en un amplio repertorio de diarios, memorias, crónicas, testimonios que han sido exhaustivamente escudriñados por notables intelectuales del círculo académico literario para extraer los fundamentos básicos que caracterizan a la autobiografía. En este sentido, podemos

---

<sup>4</sup> El ensayo del que se extrae esta cita analiza la funcionalidad alegórica de las autobiografías posmodernas y se encuentra referenciado en el apartado de bibliografía.



afirmar que, en todo caso, es la atención puesta en la construcción de la subjetividad lo que ha impulsado en este ámbito el surgimiento de una teoría sobre la autobiografía que:

parece destinada a convertirse en un gran paquidermo académico, desde que Georges Gusdorf, James Olney, Jean Starobinski, Phillippe Lejeune, Paul De Man y Jaques Derrida escribieron sobre su poética y su retórica. El gesto, la condición, el espacio, el contrato, el pacto, la semejanza: todo lector que transite por bibliografías al uso reconocerá cada uno de los matices de estas palabras claves. Ya hay expertos; se clasifican, se juzgan, se establecen y se buscan invariantes. Todas aquellas sistematizaciones genéricas que dejaron de practicarse respecto de la poesía y de la novela se hacen ahora respecto de los géneros de la memoria (Catelli, 2007, p. 59)

Más allá de los debates que se han dado en torno a la especificidad y a las peculiaridades de este tipo de escritura, muchos teóricos de la actualidad como Leonor Arfuch, José Amícola, Nora Catelli y Alberto Giordano parecen coincidir en que cualquier texto, sin importar las estrategias retóricas que puede utilizar su autor, manifiesta elementos *autorreferenciales* en mayor o menor medida. En este trabajo de investigación aludimos a la *autorreferencialidad* entendiendo por esta noción una modalidad que comprende tanto la autobiografía como la autoficción, como advertiremos luego. La escritura *autorreferencial* implica, además, que dentro de una obra literaria se haga presente la figura de alguien que se define a sí mismo como escritor. Las formas *autorreferenciales*, entonces, están delimitadas a los fines de este estudio de grado por la existencia de:

un componente importante de metanarratividad y autoconciencia, ya que el escritor a menudo se presenta a sí mismo en el acto de escribir, o una reflexión acerca de lo que escribe o cómo escribe, [...] a veces lo obsesiona el secreto de las razones de su acto (Giordano, 2006, p. 139).

En el caso de *Descubrí que estaba muerto*<sup>5</sup>, el protagonista de la novela João Paulo Cuenca se autodenomina como escritor desde el comienzo cuando expresa: “Descubrí que estaba muerto mientras intentaba escribir un libro” (Cuenca, 2016, p. 15). Más adelante ratifica su profesión cuando describe su rutina diaria con, por ejemplo, los lanzamientos de sus libros, la asistencia a festivales y cuando se define como un “joven escritor latinoamericano” (p. 33).

---

<sup>5</sup> De ahora en adelante se utilizará la abreviatura DEM para referirnos a nuestro texto objeto.

Como novela *autorreferencial* DEM posee también una característica propia de la autobiografía: la sinceridad, que suele surgir en este tipo de textos cuando quien escribe exhibe “una necesidad de esclarecerse tanto ante sí mismo como ante los demás” (Amícola, 2008, p. 76). En esta dirección, la obra introduce un epígrafe perteneciente a *Memorias póstumas de Blas Cubas*<sup>6</sup> de Machado de Assis, cuyo personaje Cubas, escribe sus memorias después de su muerte. La frase que prologa la novela de Cuenca es importante porque como expresa el autor en un artículo periodístico: “Lo bueno de morir, y eso es incluso en Blas Cubas, es que la gran virtud de los muertos es la sinceridad. Eso me dio libertad para hablar de mí mismo, de Río, de los círculos que creé” (Bastos, 2016, párr. 7). Así, “La franqueza es la primera virtud de un difunto” (Cuenca, p. 13) define la intencionalidad del autor de escribir desde una actitud veraz.

En relación con lo anterior y sin olvidar las sutilezas que se hallan al interior de los textos *autorreferenciales*, cabe señalar que en las autobiografías se pone en tensión siempre “el yo que fue, el yo que escribe y el yo que desea permanecer” (Catelli, 2007, p. 60), por lo tanto, la verdad aquí equivale a lo que el autor transmite como una vivencia auténtica para sí, ya que lo que interesa en realidad es:

No tanto la ‘verdad’ de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra.... en definitiva, qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de un otro yo. Y es esa cualidad autorreflexiva, ese camino de la narración, el que será, en definitiva, significativo (Arfuch, 2002, pp. 59 – 60).

En cuanto a la disposición narrativa que plantea la novela, debemos hacer un breve exordio antes de continuar con nuestro análisis sobre la escena de escritura, ese acontecimiento típico que constituye la inspiración de componer una obra, según la formulación teórica de Arfuch (2002). Siguiendo esta idea, recuperamos el contexto de creación de nuestro texto objeto tomando como referencia la presentación de la novela durante el año 2019 en España, a tres años de su publicación en su versión traducida al español por la Editorial Tusquets.

En tal ocasión el escritor explica el suceso que luego sirve de inspiración para su novela: “yo descubrí que estaba muerto porque mi partida de nacimiento fue encontrada en el bolsillo de un cadáver en un edificio ocupado en el barrio de Lapa” (Casa de América, 2019, 11m36s). Esta situación sucedió en 2008 pero el autor lo descubre en 2011. El cuerpo es hallado en una

---

<sup>6</sup> Cuya fecha de publicación en portugués fue en 1881.

manzana de Lapa, un barrio histórico de la ciudad de Río de Janeiro que, según Cuenca “tiene mucho que ver con la identidad cultural del país. Es el samba; la poesía y la literatura brasileña pasan por Lapa” (2019, 12m11s).

Su experiencia personal ocurre antes de la realización de los Juegos Olímpicos, evento deportivo del que Río de Janeiro fue sede en el año 2016. El gobierno de Brasil sabía de antemano –desde 2006– que la ciudad había sido seleccionada para llevar a cabo esta celebración, por lo que durante ese lapso de tiempo atraviesa un proceso de transformación arquitectónica sustancial que pretendía acondicionarla para la concreción de este gran acontecimiento. En relación con esto, la usurpación de su identidad sucede simultáneamente con “la crisis de identidad de la ciudad” (Casa de América, 2019, 13m20s). En este contexto la posición enunciativa del escritor brasileño indica que para él la ciudad ha sufrido sistemáticamente renovaciones edilicias desde siempre, y el objetivo de esta destrucción y reconstrucción no es otro que el de desplazar la pobreza de la urbe hacia los márgenes.

En definitiva, el autor explica la configuración narrativa seleccionada para su proceso de escritura que deviene en una capacidad de autorreflexión –cualidad de la narrativa *autorreferencial*–, cuando enuncia: “Yo utilizo esta anécdota de mi muerte como una excusa para tratar de temas históricos del lugar e investigar también la propia identidad de un escritor brasileño, latinoamericano que viaja, que tiene libros traducidos” (Casa de América, 2019, 14m47s).

Por lo expresado anteriormente nos permitimos afirmar que nuestro texto objeto posee una estructura que propone un desplazamiento desde una autobiografía hacia la autoficción, si nos atenemos a las definiciones que tradicionalmente han desarrollado intelectuales canónicos en el área de estudio de la autobiografía como Lejeune y Doubrovsky. Recordemos que para el primero la autobiografía era “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual, especialmente sobre la historia de su personalidad” (1986, p. 50). Por su parte, para Doubrovsky la autoficción “sería una novela que simularía cumplir con el discurso autobiográfico, pues conservaría la identidad del nombre del autor, pero acordaría con el lector un ‘pacto ficcional’” (Amícola, 2007, p. 133).

Desde nuestro punto de vista, la distinción entre ambos conceptos no se cumple en la práctica escritural donde se transforman en modalidades amalgamadas dentro de la novela *autorreferencial*. En DEM, por caso, no existen límites claros entre uno y otro, y además el

juego de referencialidad se diluye en el acontecer del relato. Si nos ceñimos estrictamente a lo que implica la autobiografía para Lejeune, en la novela de Cuenca podemos indagar algunos aspectos que se relacionan con esta noción, como por ejemplo, la disposición intencional de los documentos reales de la muerte del autor para aseverar la veracidad de los hechos y ligarlas a su firma y nombre.

En el primer capítulo designado como “Noticia”, Cuenca describe minuciosamente cómo fue que tomó conocimiento de su supuesta muerte. Todo comienza cuando vivía en un departamento de Río de Janeiro, su ciudad natal, y es notable la estrategia retórica por medio de la cual indica con mucho ahínco ciertos detalles como que su departamento se ubicaba “dos pisos arriba de un restaurante” (Cuenca, p. 15) y que la planta baja lindaba a una especie de patio interno donde los empleados de ese comercio se reunían a conversar y no lo dejaban descansar en paz. Luego de un altercado con estas personas a quienes un día les arroja una bolsa con residuos, harto de los ruidos molestos, estos deciden denunciarlo en la policía.

Allí se despliegan entonces una serie de datos y documentos que validan la correspondencia entre ficción y realidad por la autenticidad que demuestra el material expuesto por el escritor carioca: “La policía me fichó bajo la acusación por los delitos de Amenaza y Arrojo de residuos en el Expediente del Caso n.º 014-03595/2011” (Cuenca, p. 16). Más adelante, recibe un llamado de la comisaría 5.ª de Río de Janeiro. El inspector Gomes le comunica que además de iniciarle antecedentes por la denuncia de los empleados del restaurante, debe anoticiarlo acerca de la existencia de un expediente que confirma su deceso. Allí Cuenca nuevamente exhibe a lo largo de cinco hojas de la novela las copias del:

Expediente del caso n.º 0005-0591/2008, la Nota de Traslado del Cadáver n.º 042435-1005/2008 y el Informe de Autopsia n.º 04331/08: todos ellos certificaban que João Paulo Vieira Machado de Cuenca, hijo de Maria Teresa Vieira y Juan José Cuenca, cuyo número de partida de nacimiento es PED219 4177LV255A, estaba muerto (Cuenca, p. 24).

En esas páginas las reproducciones de los documentos aparecen con el membrete utilizado por la Secretaría de Seguridad del Estado de Río de Janeiro. Surge aún más información, como la fecha y hora exactas del deceso, la numeración y nombre de la calle donde se encontró el cadáver en el barrio de Lapa, la causa de muerte y hasta el procedimiento de autopsia con sus correspondientes resultados.

La concordancia entre autor, narrador y personaje parece garantizada y la verdad de lo que describe indiscutible hasta aquí, sobre todo si hacemos la concesión de que todo lo acaecido es reconocido por el mismo Cuenca en varias entrevistas, una de ellas en la presentación del mismo libro, como hemos mencionado anteriormente. No obstante, aunque la novela representa un instrumento que permite articular vida y obra del autor, no debemos olvidar que lo más significativo de este tipo de textos es la tarea que lleva a cabo quien escribe, es decir, “una reconstrucción ‘sincera’ de los recuerdos que no tiene por qué coincidir con lo que debe considerarse la verdad” (Amícola, p. 37).

Antes de avanzar, debemos recordar que las entrevistas, según Arfuch, son en la investigación actual de las ciencias sociales de “carácter determinante, para la significación, de la dimensión enunciativo/narrativa, en particular cuando se trata de la lectura interpretativa de relatos de vida” (2002, p. 178). Las entrevistas brindadas por Cuenca otorgan a nuestra investigación un medio de inteligibilidad en cuanto a la reciprocidad que hay entre el episodio de la noticia de su muerte y lo representado en la novela, aunque, insistimos, la verdad no es lo que perseguimos, sino la manera en que se construye la narrativa del escritor, es decir “poner en escena el carácter narrativo, construido, de toda experiencia” (2002, p. 190), o parafraseando a Ricoeur, poner de manifiesto la materia de la escritura.

Por otra parte, sin entrar en una larga elucidación acerca de la relación de identidad autobiográfica que ha sido estudiada extensamente por grandes teóricos de renombre, la obra autobiográfica no deja de ser una producción artística que:

pone en suspenso la existencia del otro, porque lo autobiográfico debe postular el juego del Yo presente en el momento de la escritura con el Yo presupuesto o imaginado en el pasado: sea personaje, máscara o vacío de la prosopopeya o ausencia velada de figura (Catelli, 2007, pp. 348 - 349).

Desde otro ángulo, en la concepción tradicional de la autoficción las obras también se construyen bajo la premisa de que existe una identificación entre narrador, escritor y personaje, pero los acontecimientos narrados, así como los espacios, tiempos, e incluso algunos nombres, pueden modificarse en el texto. Respecto del propósito que tienen los escritores para ficcionalizar determinados aspectos o episodios de sus narraciones de vida responde a múltiples razones.

Puntualmente en lo que respecta a DEM, creemos que la maniobra literaria de transmutar la autobiografía hacia una autoficción tiene que ver con que la investigación que lleva adelante el escritor queda trunca. En otras palabras, existe una causa de orden fáctico, ya que Cuenca jamás descubre cómo murió realmente Sérgio Luiz de Almeida, el verdadero nombre del muerto hallado en ese edificio en construcción en Lapa, que llevaba en un bolsillo su partida de nacimiento. Asimismo, tampoco logra dar con el paradero de Cristiane Paixão Ribeiro, la mujer que gestionó el deceso en la sede policial carioca.

Más aún, inferimos que al mismo tiempo el escritor y narrador se siente interpelado por la otredad que representa Sérgio, tan diferente a él. Quizá suscribe también a la idea de que la literatura o particularmente esta obra sea una manera de experimentar desde la imaginación lo acontecido con Sérgio, de quien la única información certera con la que cuenta es aquella que le proporciona el detective que contrata para resolver el caso, quien le advierte que este sujeto era “un fugitivo de la Justicia desde mayo de 1999, condenado a cinco años de prisión por [...] robo con arma de fuego” (Cuenca, p. 116). Es evidente entonces que:

Las escrituras del sí mismo como ejercicio espiritual encausan las búsquedas de un sujeto en crisis, su necesidad de fabricar algo verdadero en lo que podría sostenerse la afirmación de la ‘propia’ alteridad. Escribir sobre sí mismo para desprenderse de uno mismo y experimentar el ser como inminencia” (Giordano, 2011, p. 115).

Ahora bien, a continuación examinaremos el capítulo “Caída” por el que sobreviene el giro autoficcional en el que Cuenca decide plasmar en la narración qué pasó con Sérgio. Es el último apartado de la novela y es aquí donde la identidad entre escritor, narrador y personaje se diluye paulatinamente.

Aunque esta sección es donde se da el desenlace autoficcional, algunas de las pistas del borramiento de la figura de Cuenca aparecen en el relato mucho antes. Por ejemplo, después del fracaso de la investigación que estaba a cargo del detective Virgílio quien se niega a continuar con esa empresa, el escritor guarda el expediente del caso admitiendo que una parte suya “prefería mantener intocadas muchas de las lagunas de aquella historia” (Cuenca, p. 120). Después de un año decide alejarse abruptamente de la vida que llevaba hasta ese momento y dedicarse de lleno a explorar lo sucedido para llegar hasta el fondo de la cuestión. En esos instantes de cavilación sentencia: “Mi pasado se estaba volviendo un recuerdo vago, así como yo mismo” (Cuenca, p. 162). Podemos leer que deja de sentirse cómodo con su identidad, aquella que ha forjado hasta entonces.

Queremos subrayar en este punto que la narrativa *autorreferencial* se erige a partir de la correlación con un contexto histórico y cultural determinado, tal como marcamos en la introducción de este trabajo de investigación y sobre el que haremos hincapié en los próximos capítulos de esta tesina; y por lo tanto, en la obra de Cuenca se patentiza la búsqueda de “una identidad siempre cambiante y siempre en movimiento hacia un proceso, ese proceso que, en rigor, es el Yo, que para nuestra época ya no se presenta como una sustancia compacta y solidificada” (Amícola, 2007, p. 203).

Así, las estratagemas retóricas que emplea el escritor brasileño para lograr el efecto de ficcionalidad se vuelven cada vez más recurrentes y se condensan en “Caída”, donde el protagonista se aísla de la sociedad y sus afectos, se encierra en un departamento que alquila con sus ahorros y admite que: “por algunos segundos fui incapaz de reconocirme” (p. 183). De este modo, concebimos que la autoficción en la obra se materializa de la siguiente manera:

como relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites —con la novela, por ejemplo—, y que [...] puede incluir también el trabajo del análisis, cuya función es justamente la de perturbar esa identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de ese autorreconocimiento (Arfuch, 2002, p. 105).

La novela prosigue con un discurso de focalización interna en el que el grado de ilusión de la presencia del narrador nunca pierde el efecto de distancia reducida. El estilo directo es constante, pero la acumulación de pensamientos representados se enfocan simplemente en lo observable. El personaje Cuenca se vuelve un autómata que deja de bañarse, prácticamente renuncia a moverse y decide no salir de aquel departamento. Consecutivamente se limita a describir lo que ve de manera aleatoria: puertas, ventanas, hasta que sus reflexiones se vuelven cada vez más confusas.

La consecuencia es la pérdida de *autorreferencialidad* o la desaparición del autor en el hilo narrativo porque anticipa lo que ocurrirá desde ese momento hasta el final de la novela: “El presente ya no era un punto de transición del pasado hacia el futuro, tampoco un espacio de recreación de aquel pasado y aquel futuro: era una repetición infinita de sí mismo sin ninguna clase de propósito” (Cuenca, p. 186). Lo que sigue es una especie de sueño o delirio, pero la voz que narra, Cuenca, parece adquirir un carácter polifónico.

La autoficción va tomando un tinte especular y en ese juego se fusionan las voces y experiencias de Cuenca y Sérgio. Identificamos una primera persona del singular que narra

escenas donde el espacio y tiempo varían entre la vivencia factual del primero y una posible perspectiva de lo sucedido con el segundo que ya no puede contarla. La narración va incorporando personajes que formaron parte de la vida de Sérgio como Cristiane y otros que no tienen nombre propio. Todo comienza en un pasaje donde el escritor carioca se encuentra en el departamento que había alquilado hasta que se despierta “con el ruido de una explosión, [...] antes de dar el primer paso, me di cuenta que la ventana también traía el sonido de las sirenas, los helicópteros, los vidrios estrellándose contra el suelo y un coro de voces” (Cuenca, p. 187). En unas líneas más adelante escucha voces y siente su cuerpo “como un objeto provisorio de materia orgánica que arrastra el mundo debajo de los pies” (p. 188).

El lugar se llena de gas lacrimógeno y advierte que “no había más pasillo, ni puertas de vecinos ni hall con ascensores. Ni siquiera estaba más el edificio y sus departamentos” (Cuenca, p. 188). La explosión parece haber destruido todo y decide tomar el expediente y marcharse de allí en medio de la noche. Aparece un blanco tipográfico y el protagonista empuja el “portón de madera del terreno baldío” (p. 189). Repentinamente asistimos a dos líneas temporales: el antes y después de la construcción del edificio donde fue encontrado el cadáver, en Lapa.

El protagonista ahora forma parte de un tumulto de personas que trata de huir de los gases lacrimógenos y de la avanzada de las fuerzas policiales. En medio del desconcierto “hombres de la ley avanzan contra la multitud de civiles” (Cuenca, p. 189). En este punto advertimos que el escritor elabora esta parte del relato basándose en lo que se describe en la autopsia del expediente. Resulta imposible para Cuenca acceder a la memoria o los recuerdos de Sérgio, por lo tanto, la autoficción recurre a la mediación de la imaginación que “en cuanto función de la ausencia de huellas temporales” (Ricoeur, 1998, p. 13) deviene en una ficcionalización de lo ocurrido momentos previos a la muerte. Sabemos que Sérgio sufrió traumatismo de cráneo, lo que le provocó edemas y hemorragias. No se esclarece cuál fue el instrumento que le causó el fallecimiento, por lo tanto, ese acto ficcional servirá para revelar algo de su propia identidad a partir de lo que se narra: Cuenca y Sérgio son ahora una sola persona.

Cuenca/Sérgio sufre una golpiza, luego la policía del Municipio de Río de Janeiro lo sube a una camioneta y lo descarta en “un canal de seis metros de altura. Después de un rato, oí la caída de los otros” (Cuenca, p. 191). Es destacable que aquí se suman otras existencias y voces. Sérgio no era el único, había otros junto a él que son arrojados al mismo canal y no sabemos cuántos de ellos sobreviven. Posteriormente es rescatado por Cristiane y lo llevan a un



nosocomio. En todas estas escenas y de manera cada vez más vertiginosa el mundo carioca y las clases sociales menos acomodadas se hacen presentes en el relato: la monja que cuidaba de Sérgio en el hospital, los policías que lo maltratan y se burlan de él pero que, expresa el narrador, “detrás de sus máscaras se parecían a mí” (Cuenca, p. 190); la mujer que no quiere dar a luz para evitar que le quiten a su hijo, las enfermeras de la guardia curando a la gente que llegaba; incluso la ciudad se convierte en un personaje más que cobra vida y en la que Cuenca se pierde caminando “entre las serpientes huecas de concreto y que se retuercen debajo de la tierra en túneles de metro” (p. 195) cuando se va del hospital huyendo por miedo a que lo encuentre la policía.

La novela patentiza una crítica muy profunda hacia las prácticas que se llevan a cabo en Brasil y en Río de Janeiro, ya que pone al descubierto lo endeble del tejido social durante el proceso de gentrificación en el contexto preolímpico y desmitifica el imaginario carioca que tienen los turistas. Al mismo tiempo revela la corrupción en las altas esferas de la política y sus lazos con la institución policial que “bajo el pretexto de revitalización, palabra que en tiempos preolímpicos fue capaz de justificar todo tipo de atrocidades, traslados y desalojos arbitrarios” (Cuenca, p. 48). La autoficción es por lo tanto un instrumento por medio del cual el escritor reflexiona acerca de sí mismo, la alteridad y puede concebirse como:

un sujeto no esencial, constitutivamente incompleto y por lo tanto abierto a identificaciones múltiples, en tensión hacia lo otro, lo diferente, a través de posicionamientos contingentes que es llamado a ocupar —en este ‘ser llamado’ opera tanto el deseo como las determinaciones de lo social—, sujeto susceptible sin embargo de autocreación. En esta óptica, la dimensión simbólico/narrativa aparece a su vez como constituyente: más que un simple devenir de los relatos, una necesidad de subjetivación e identificación, una búsqueda consecuente de aquello-otro que permita articular, aun temporariamente, una imagen de autorreconocimiento” (Arfuch, 2002, pp. 64 – 65).

La novela plantea una lectura en la que la identidad de Cuenca no puede escindirse de la alteridad ni de Río de Janeiro y funciona como una manera de ejercer “el autorreconocimiento por medio de la visión totalizante que solamente se recompone y reinterpreta en el sistema que forma la totalidad” (Amícola, 2007, p. 34). La obra culmina con el personaje principal Cuenca/Sérgio ubicado en los Arcos de Lapa intentando arrojarse al vacío, y una frase sugerente que confirma la fusión de identidades “El nosotros que existe dentro de mí” (Cuenca, p. 200). Finalmente, el texto queda inconcluso y se interrumpe.

A lo largo de esta primera sección hemos tratado de mostrar una posible articulación entre la autobiografía y la autoficción desde una convalidación *autorreferencial* en nuestro texto objeto. Observamos igualmente que la construcción de la obra responde indefectiblemente una concepción de sujeto que se enmarca en un contexto social y cultural determinado, algo que analizaremos en el capítulo II y III de esta tesina a partir de un horizonte filosófico que caracteriza al individuo actual delimitándolo como un *sujeto de rendimiento* que se desenvuelve en la *tardomodernidad*.

En la próxima sección efectuaremos un análisis más específico sobre un procedimiento que los críticos y especialistas de la autobiografía califican como *autorrepresentación* o *autofiguración*. Este recurso que se inscribe dentro de la autobiografía permite recobrar algunas líneas de interpretación que hemos planteado en este apartado y que tienen que ver con el contexto social, cultural e histórico en el que se sitúa un individuo. Asimismo, el procedimiento *autofigurativo* conlleva un despliegue de estrategias retóricas por medio de las cuales la figura de un escritor desarrolla una identidad que muchas veces resulta contradictoria, por lo que esa autorrepresentación cumple múltiples propósitos, entre ellos, depurarse de un pasado inauténtico y configurar un presente más comprometido con las circunstancias que lo rodean.

Desde este aporte teórico podemos identificar y estudiar en DEM de qué manera Cuenca revela como escritor y autor en su discurso cuál es su pensamiento sobre la sociedad carioca y su entramado, pero fundamentalmente sobre sí mismo, sus procesos como creador literario e intenciones en ese entorno *tardomoderno* – sobre el que nos explayaremos debidamente en los próximos capítulos –.

## I.2. LA AUTOFIGURACIÓN DE CUENCA: EL ESCRITOR CONTROVERSIAL

El siglo XXI suscita la idea de un sujeto arrojado a una búsqueda constante de superación personal que implica un eterno movimiento de desintegración y recomposición acorde a las circunstancias que atraviesa. En este sentido, la sociedad *tardomoderna* es proclive a generar una idea de falsa completud en el individuo porque:

La apariencia de una circularidad completa que ofrece la idea de identidad (o, mejor, el proceso de lograrla) no es más que un elemento del imaginario social. En rigor, el proceso de construcción de la identidad es un dispositivo de articulación que funciona de modo suturante (Amícola, 2007, p. 121)

Precisamente la narrativa *autorreferencial* funciona como un vehículo que permite dilucidar los mecanismos por los cuales un sujeto se erige a partir del relato, ya que la identidad se construye –o se destruye– a medida que se narra. En este apartado pretendemos rastrear en DEM aquellas huellas textuales que tematizan la figura de un escritor cuyo discurso explora la realidad circundante desde una perspectiva crítica del afuera y de sí mismo. Cuenca refiere una imagen de escritor y autor que se aleja de la representación social del creador de *best sellers* del primer mundo. Muy por el contrario, se perfila como un escritor que atraviesa dificultades como tal en el contexto brasileño. Su escritura utiliza como recurso compositivo la sinceridad por medio de la cual expone las contradicciones que experimenta en su fuero íntimo, pero al mismo tiempo irradia su discurso hacia la relación entre la literatura y el mercado editorial. De este modo, consideramos que Cuenca configura un perfil de escritor controversial que se resiste a alinearse con las condiciones del mercado y la economía capitalista, y por consiguiente, su identidad se posiciona en ese entorno carioca como la de un *sujeto de rendimiento*, que estudiaremos en el capítulo siguiente de este estudio.

Por consiguiente “se denominará ‘autofiguración’ [...] a aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (Amícola, 2007, p. 14). Este recurso se deriva de la autobiografía y deja entrever también “‘la imagen del autor’ o la ‘persona’, es decir, el ‘Autor’ como una construcción pública creada por cada escritor para el uso exterior” (p. 27). Afirmamos entonces que este procedimiento es el que lleva adelante el narrador, escritor y personaje Cuenca, porque ya en el título anterior de este apartado poníamos de relieve que la *autorreferencialidad* implicaba para nuestra investigación la presencia de alguien en el relato que se define a sí mismo como escritor. Indicábamos también que al inicio de la novela el protagonista enuncia su posición *autofigurativa* porque se autodenomina como escritor latinoamericano, y señala igualmente que “intentaba escribir un libro. Todavía no era este libro” (Cuenca, p. 15).

En primer lugar, observamos que la novela patentiza su posición como escritor situado específicamente en la ciudad de Río de Janeiro que no funciona como un mero marco espacial, sino que representa un espejo donde Cuenca proyecta sus conflictos existenciales y esa identidad fragmentaria e indeterminada. El paisaje urbano se despliega como en una fotografía panorámica y la descripción de la grandiosidad de esa urbe emplazada en un paraíso natural se entremezcla con la denuncia de corrupción estructural de “una política de represión bien armada y cada vez más cara” (Cuenca, p. 20). Allí los desclasados por la gentrificación en el contexto de preparación para los Juegos Olímpicos –pero incluso desde mucho antes–, van a parar a los morros donde se asientan las favelas que “observan a los ricos de arriba hacia abajo” (p. 19). El paseo por los lugares emblemáticos de la ciudad incluye un recorrido histórico por todo aquello que la sociedad ha decidido destruir en pos de una aspiración de transformación a partir de una mirada eurocentrista. Río de Janeiro, equiparable con el territorio latinoamericano, aspira a la europeización y denosta sus propias raíces culturales desde antaño. La ciudad y Cuenca son lo mismo, y el escritor se reconoce en ella porque él también “era el ejemplo perfecto del joven escritor latinoamericano hambriento y deslumbrado por la experiencia europea” (p. 33).

En segundo lugar, la estrategia de *autofiguración* del escritor brasileño pone el acento en su conformación como sujeto y la sociedad de la que forma parte. Su propuesta estética desborda el sí mismo para articularse con su percepción respecto de la interacción social y su lugar en el mundo literario, porque manifiesta “tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es. En ese sentido, es posible postular que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura” (Gramuglio, 1992, p. 39).

El autor carioca muestra una imagen de sí que expresa “la desacralización de la propia figura del autor, que no se considera ya en el ‘altar’ de las vidas consagradas” (Arfuch, 2002, p. 105). Por ejemplo, cuando es citado por el inspector Gomes para anoticiarlo sobre el expediente de su fallecimiento, Cuenca responde ante una pregunta que es escritor y el policía responde “Disculpe, es que nunca escuché hablar de usted. Y mire que su nombre es raro” (Cuenca, p. 35). En este sentido, la *autofiguración* desentraña “una redistribución de la subjetividad dentro de una escena textual” que deviene en un “desplazamiento y reubicación de la categoría autorial” (Amícola, p. 120). En concreto, evidencia el declive de la figura del escritor que pasa inadvertido en el medio social en el que se desenvuelve, la metamorfosis de sus prácticas y el ámbito literario que lo contiene.

Cuenca se autodenomina como un hombre blanco de clase media, con un poder adquisitivo limitado que le permite tener una existencia digna a diferencia de los que viven en las favelas. Sin embargo, a contracorriente del estereotipo del escritor como un intelectual privilegiado y exitoso que puede vivir de lo que escribe sin más, desde esa óptica patentiza de qué manera la clase social a la que pertenece responde a las exigencias de un sistema neoliberal *tardomoderno* que promueve la ilusión de la realización personal a partir del mérito propio, lo que conlleva a la autoexplotación y la frustración. No solo busca demoler el “imaginario carioca *for export*” (Cuenca, p. 48) sino develar la:

performance de un autor en la que la subjetividad se construye tanto como se descompone. El recurso al concepto de acto [...] con su lógica y su temporalidad singulares, aprehende las articulaciones más sutiles de los procesos *autofigurativos* porque también sigue el rastro impersonal de las experiencias que desdoblán y desvían su efectucción (Giordano, 2011, p. 19).

El solitario protagonista de la novela exhibe las dificultades que tiene que atravesar poniendo en juego diferentes opiniones que se vierten sobre él y su obra para desenmascarar la contradicción que caracteriza al mundo que lo rodea. En un pasaje relata que uno de los amigos que conserva es Roberto Protz, escritor y editor de la élite intelectual carioca, a quien le muestra el manuscrito que no logró publicar, para que le dé su opinión sobre el mismo. Mientras Protz la califica como “una carta de lectores del diario quejándose de la vida” (Cuenca, p. 46), un fragmento de este texto que él mismo autor consideraba “un retrato distópico de Río de Janeiro y de mí mismo” (p. 43) llegó a ser publicado en la revista británica *Granta* y le valió el reconocimiento como promesa joven de la literatura brasileña. Cuenca refiere el episodio para pulverizar esa idea de “promesa”, para mostrar que no solo nunca concluyó esa obra, sino que su vida, tal como confiesa, se reducía a intentar “pagar mis cuentas y creer que era un escritor” (p. 89).

Cabe señalar que partes de esa obra inédita son utilizadas en nuestro texto objeto como un elemento retórico que vehiculiza reflexiones mordaces sobre las políticas de estado brasileñas y su cultura, pero a la vez Cuenca confiesa que en ese tiempo experimentó la presión del mercado editorial porque comprendió que habría consecuencias si intentaba publicarlo ya que presentaba “un retrato tan desalentador de todo aquel mundo que conocíamos, incluyendo a mis empleadores, en un sistema cultural orwelliano y autoprotector” (Cuenca, p. 49). Así, es evidente su crítica hacia el funcionamiento del arte contemporáneo, sus condiciones de

producción y recepción y su pensamiento respecto del mercado que desde el siglo XX en adelante se distingue “como entidad omnipotente, la instancia que va a regir los destinos de la creación y producción (Amícola, 2007, p. 53). Siendo un escritor joven experimenta en primera persona el dilema de consagrarse, lograr difusión en el campo académico literario y de poner en circulación su producción literaria en el territorio brasileño y latinoamericano, cuyo mercado se maneja en términos de oferta y demanda y depende en gran medida de la lógica de la ganancia, más que del valor cultural. Es por eso que en la actualidad el mercado apunta cada vez más a la reproducción de lo literario, o, en su defecto, a su adaptación en y para los medios masivos de comunicación y a la espectacularización de la figura autorial, que también se ha vuelto comercial.

En otro orden de cosas, el procedimiento *autofigurativo* “se realiza de acuerdo con dos tipos de condicionamientos, inter y transubjetivos: el sujeto de la rememoración se representa a sí mismo como *otro*, para los *otros* y desde los *Otros*” (Giordano, 2006, p. 173). Su condición de escritor no puede escindirse de lo social y por ello su identidad se debate entre ideas y deseos contradictorios que nos muestra a través de un prisma que pone en tensión su interioridad y los requerimientos sociales para pertenecer a determinado grupo. El capítulo más representativo de que “La autorrepresentación (que aquí llamamos ‘autofiguración’)” tiene que ver con procesos identitarios y la relación entre lo público y privado” (Amícola, 2007, p. 151) es “Fiesta”, donde aparece un retrato del círculo de artistas, ejecutivos y periodistas que asistían a las reuniones que organizaba otro de sus amigos con gran poder adquisitivo, Tomás Anselmo.

Por un lado, admite sentir curiosidad por mantener contacto con la gente de ese estrato social donde “perdía el tiempo con la política” (Cuenca, p. 67), pero al mismo tiempo reconoce que allí predominaba el “apego a las apariencias” (p. 68). El motor de esas reuniones era el anhelo de dinero y exitismo, y Cuenca expresa que: “Formábamos una inteligencia barbuda y vagamente artística. Estábamos todos muy involucrados en lo artístico, aunque allí nadie pudiese reconocer qué era arte” (p. 69). La mayoría de ellos trabajaba de manera independiente en el área de comunicación donde ostentaban y gastaban mucho más de lo que se podían permitir.

Durante este capítulo, el protagonista se describe como “superficial, inconstante, egomaniaco” (Cuenca, p. 49), un sujeto desinteresado y sin conexión real con los acontecimientos que ocurrían a su alrededor. Declara que él y su entorno despotrican contra “la corrupción de nuestros líderes, la hipocresía y la astucia de nuestros oligarcas, y finalmente, la

pobreza de nuestra prensa” (p. 84), pero ninguno tiene el valor de ir más allá del decir, porque sus empleos dependen de esa gente más poderosa que se encuentra en un peldaño superior y digita los destinos del Brasil.

Nuestra apreciación del protagonista como escritor controversial puede rastrearse a lo largo de toda la novela porque detectamos que “la escritura sirve al enjuiciamiento de actitudes inauténticas y mezquinas” (Giordano, 2006, p. 90). Por ejemplo, en esa misma reunión, se desata un tiroteo del BOPE (Batallón de Operaciones Policiales Especiales) con una facción de narcotraficantes. Sin recatos, como si nada ocurriera, Cuenca sentencia: “reaccionamos con elegante extravagancia a los balazos que no paraban de estallar en la calle” (Cuenca, p. 91). Ante semejante espectáculo, deciden subir el volumen de la música y descorchar champagne.

Las críticas sobre ese comportamiento que se atribuía en el pasado, su falta de compromiso frente a la situación de su país y la indiferencia con la que reaccionaba en ese momento frente a la inequidad social son extensibles hacia todos aquellos grupos que se consideran élites y depositarias legítimas de la cultura. En medio de una entrevista, vuelve a reiterar, refiriéndose al capítulo que:

Lo que describo ahí son un poco las fiestas y las conversas del medio intelectual artístico en Brasil, que son igual en Bogotá y en París, son la misma sensación de burbuja, aislamiento y alienación. De hecho, hago esta crítica también de una manera bastante autodestructiva, porque no me saco, no podría hacerlo (Loaiza Grisales, 2018, párr. 11).

El registro *autofigurativo* se prolonga con el cuestionamiento de su personalidad, de su producción escrita y, en consecuencia, de todo el sistema literario que convierte a los escritores en mercancías. Gradualmente confiesa que su identidad nómada caracterizada por una “intensa rutina de viajes, de trabajo, en festivales, presentando traducciones o simplemente vagabundeando en ciudades desconocidas” (Cuenca, p. 121) era apreciada por sus amigos quienes lo creían dueño de una vida privilegiada y llena de aventuras, mientras desde su punto de vista era una manera de huir de sí mismo, un escritor hipócrita y frustrado. Internamente sentía que “Ser escritor me ocupaba tanto tiempo que yo ya no podía escribir nada más” (p. 124), paradoja que lo convierte en un personaje de su propia vida. Cuenca ha confesado respecto a esto que:

Ya había publicado cuatro libros, había sido traducido y empezaba a viajar invitado a festivales. Además, hacía comentarios de cultura en la televisión y escribía para diarios de

Brasil. Sin embargo, no estaba cómodo con mi lugar de joven escritor. Siempre había desconfiado de esa etiqueta y empezaba a sentir una mayor incomodidad: tenía la sensación de que la performance del escritor era más importante que el libro. Sentía que la gente consumía mi performance, las cosas que yo decía. Era más escuchado que leído (Erlan, 2017, párr. 3).

El escritor ensaya su propia concepción de la literatura porque entra en un período de crisis donde se harta de fingir “el papel de escritor” (Cuenca, p. 129). Relata entonces que no quería más esos “años de vida literaria, viajando a lugares donde muchas veces mis libros no existían o no eran distribuidos” (p. 133). Ganaba más dinero con la presencia en festivales y congresos sobre sus libros que con sus publicaciones. El simulacro consistía en repetir el mismo discurso otorgando a la literatura el poder de redimir a la humanidad. Mientras esa era la disertación que ofrecía públicamente, en su fuero íntimo estaba seguro de que: “la literatura no es un catalizador moral, no ofrece redención y no tiene sentido ético en sí. Y que debe negar completamente cualquier responsabilidad sobre la formación de los lectores” (p. 139) e igualmente “la literatura muere un poco cada vez que alguien levanta la voz para defenderla en uno de esos escenarios contruados para que todavía crean en su existencia. Dejarla morir me parecería una buena idea para salvarla de sí misma” (p. 139).

El punto de inflexión donde “el yo corteja sus debilidades y fracturas hasta descomponerse en un irrepetible cualquiera” (Giordano, 2011, p. 46) se da en el encuentro con Maria da Glória, una estudiante de letras presente en un seminario en el que Cuenca participó despachándose con su discurso hipócrita sobre la literatura. Allí la mujer en calidad de lectora le espeta una crítica certera y feroz: “lo que escribes es confuso [...], parece que buscas la tragedia, pero acabas dándote de frente con la farsa. [...] Y allí me parece que la mayor tragedia es la falta de tragedia. El mayor misterio es la falta de misterio. Es un vacío dentro de otro” (p. 140). Cuenca piensa que ha recibido un golpe al ego que lo deja cavilando. Le da la razón a la chica.

De este modo acepta ese sentimiento que lo acompañaba desde hace mucho tiempo, es decir, que su nombre le generaba rechazo; es allí donde empieza a fantasear con apropiarse de la historia del muerto porque al fin “podría enterrar aquel nombre” (Cuenca, p. 98), es decir, el suyo. Busca un viraje para su identidad porque la realidad es que sus prioridades eran otras y se creía atrapado en “una especie de orgullo a la inversa que me hacía querer luchar solo, como un Quijote [...] contra las estructuras autoritarias y amenazadores que veía a mi alrededor” (p. 124).



Durante mucho tiempo se negó a concretar la propuesta de su entorno social de utilizar la historia de su muerte alegando que no le pertenecía o que le parecía de mal gusto escribir sobre alguien a quien no había conocido. Finalmente recapacita sobre la situación y decide embarcarse en la empresa de intentar develar lo ocurrido con su muerte y dialogar con la historia de Sérgio, esa alteridad que sentía ajena a sí mismo. La única manera de escribir era experimentar de la manera más comprometida posible la pérdida de su nombre. Acceder a escribir la novela hace que su *autofiguración* cobre sentido porque no solo exalta su debilidad problematizando el estatus del escritor, sino que expresa la crisis del *sujeto tardomoderno*. De acuerdo a sus propias declaraciones:

La novela se convierte en una plataforma permeable que me hace ser un fantasma y un personaje. Esa estrategia ficcional atraviesa el libro. Es un libro un poco raro si lo comparo con mis otras novelas. O con las entrevistas que daba antes de estar muerto, antes de convertirme en un personaje y en un personaje fallecido, en un escritor póstumo. Ese hecho es para mí clave en la lectura de mi libro. Un libro que no se cierra en sí mismo porque la experiencia sigue con "A morte de J. P. Cuenca", la película que hice a partir de la historia, y sigue con un caso policial que queda abierto. ¿Cómo vivo como fantasma? Vivo una vida ficcionalizada. Atravesé una frontera, un portal, que me convirtió quizá para siempre en un personaje de novela (Soto, 2017, párr. 4).

Destacamos que otro artificio estético al que recurre Cuenca para la construcción de su imagen de escritor es el posfacio que incorpora en la novela, perteneciente a Maria da Glória Prado. La mujer describe la propuesta literaria de Cuenca como innovadora porque literatura y escritor asumen una corporalidad. Según ella, el autor consigue transformar en un acto de rebeldía el hecho de renunciar a seguir escribiendo e interrumpir el manuscrito. Desde su perspectiva, el autor brasileño lleva “su autodemolición al límite, como un mensajero del futuro que se entrega a sí mismo su propia sentencia de muerte” (Cuenca, p. 205). Además, califica la *autofiguración* de Cuenca como la del “joven escritor muerto” (p. 205).

Al comienzo de este apartado hacíamos alusión a la paradoja de la que participa el sujeto en la época actual, situado en una dinámica en la que su identidad se desintegra y recompone constantemente. Es inevitable recuperar el aporte del pensador belga Paul De Man, para quien no existe sujeto previo a la escritura, y de ahí el vacío, la desfiguración y la máscara porque:

poner en escena al muerto y darle una voz es también una figura para cubrir el vacío tras la máscara. En la autobiografía el vacío es la suma de todos los ‘yos’ anteriores al momento de la escritura; solo existirán sus máscaras y éstas no se le asemejan (Catelli, 2007 p. 267).

En este sentido, es posible pensar en nuestro texto objeto de qué manera hay un “trabajo de borramiento que realiza el sujeto” (Amícola, 2007, p. 118). Cuenca se figura y desfigura en el relato, vive y muere a través de él como un acto de resistencia, que representa también la obstinación de la literatura, sobreviviente en un mundo *tardomoderno* que plantea una lógica de mercantilización y autoexplotación. Ese sujeto que queda atrapado en el horizonte de la ficción y la realidad en una identidad inconclusa no solo critica la reducción del arte a un bien de consumo si no al escritor mismo que deviene en espectáculo para la sociedad. Esto es lo que motiva a Cuenca a matar al autor, al escritor que se vende en festivales y congresos.

Hay un desplazamiento de esa imagen de escritor impostor que termina muerto y luego se reconstituye como uno provocador y polémico, que a la vez encarna el giro subjetivo o el retorno del autor sobre el que teorizan los expertos en crítica literaria como Alberto Giordano o Beatriz Sarlo. Por eso consideramos que su *autorrepresentación* coincide con la de un escritor controversial que consigue, a través del relato de su vida, “una transformación de su concepción temporal, una ruptura de su continuidad” (Anderlini, 2017, p. 17). Del mismo modo, su discurso radicaliza el lugar que ocupa la literatura hoy, que no ofrece respuestas, sino que es, según sus propias palabras: “antimateria, es la duda, la inseguridad, el hueco, la cuenca. La cuenca es un hueco”. No viene a enseñar nada, sino a cuestionar las cosas” (Erlan, 2017, párr. 4).

Queda claro que “Los artistas entrelazan su experiencia con la Historia de manera definitiva” (Catelli, 2007, p. 104), pero el proceso de identificaciones que se abre a partir de la narración permanece siempre indeterminado al igual que el procedimiento *autofigurativo*. Sin embargo, podemos aseverar que DEM constituye el punto de partida para la configuración de un Cuenca que decide expresarse libremente, ser más atento con la realidad circundante y desarrollar una concepción crítica. La novela no solo sirve para darle sentido a una experiencia significativa como la proximidad de la muerte, si no que le da la oportunidad de definir, al menos provisoriamente, su lugar como artista, tal como revela en la siguiente declaración:

¿tiene sentido ser un artista en este momento del mundo sin correr ningún riesgo, completamente cómodo en relación con el medio editorial, la prensa o la academia? Para mí no. Ése es el corazón de todas mis obras. ¿Por qué no se toman más riesgos? ¿Por qué los escritores son tan conservadores? El arte que me interesa es aquel que cuestiona el propio medio del arte. El propio

medio de producción, divulgación y también su sistema económico. Para mí es imposible estar dentro de ese sistema sin criticarlo. O sin hacer una reflexión sobre eso. El buen arte es demoleedor (Erlan, 2017, párr. 9).

Para finalizar, el escritor controversial sobre el que venimos reflexionando no puede desvincularse del contexto *tardomoderno* en el que se sitúa, que también tiene estrecha relación con su planteo acerca de la lógica del mercado y el sistema neoliberal que domina todos los intersticios de la existencia humana. En el próximo capítulo de este trabajo de investigación analizaremos al narrador, personaje y escritor de nuestro texto objeto desde la perspectiva teórica del filósofo Byung-Chul Han, que presenta seres atrapados en una lógica de autoexplotación donde no existen más certezas que la ponderación del ego y su supervivencia. La consecuencia de esta forma de existencia es la hiperatención y un cansancio supremo que provoca la fragmentación y el deterioro personal, donde los lazos con los demás se vuelven intermitentes y poco profundos y la única alternativa posible para cambiar el rumbo del engranaje de este sistema, es la de sustraerse e interrumpir la hiperactividad para dar paso a la reflexión.

## II. EL SUJETO TARDOMODERNO EN LA LITERATURA

*“El hombre moderno vive bajo la ilusión de saber lo que quiere, cuando, en realidad, desea únicamente lo que se supone (socialmente) ha de desear. Saber lo que uno realmente quiere no es cosa tan fácil como algunos creen, sino que representa uno de los problemas más complejos que enfrentan al ser humano”.*

*Erich Fromm - El miedo a la libertad (1941)*

### II.1. LA SOCIEDAD DEL RENDIMIENTO Y LO TARDOMODERNO EN *DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO*

La *tardomodernidad* o *modernidad tardía* es el período sociohistórico con el que pensadores como Zygmunt Bauman designan a la continuidad de la Modernidad, cuyo inicio aproximado se ubica en la segunda mitad del siglo XX. En términos generales, lo que distingue a esta época son sus marcas ideológicas, culturales y sociales: la crisis de identidad del sujeto, el impacto de las revoluciones tecnológicas y el afianzamiento de la estructura neoliberal que otorgó predominio al consumo y la producción. Además, hubo una expansión desmedida de la globalización, los medios digitales y, en consecuencia, de la comunicación. Por otra parte, la *tardomodernidad* produjo importantes modificaciones en la conformación social y subjetiva de los individuos que la componen.

Bajo la égida del relativismo como lógica suprema, el acontecer *tardomoderno* promueve la apertura y la flexibilidad de pensamiento, la ambigüedad y la coexistencia problemática de valores y comportamientos, lo que convierte la existencia del individuo en pura contradicción y pérdida de seguridad. No existen ya puntos de referencia ni brújulas que seguir como en tiempos pasados como el medioevo en el que, en particular, se depositaba la estabilidad identitaria en la religión. Así, la *tardomodernidad*:

que procede de la «demolición» del viejo orden tiene un carácter altamente precario, no tiene sentido ni apoyo en sí misma, se sobrepasa a sí misma (se autoexcede). Ha perdido su referencia con el viejo orden y no ha encontrado uno nuevo. El nuevo orden significa, no sólo que la sociedad se diferencia del pasado, sino que se diferencia en sí misma en subsistemas (Beriain, 1996, p. 11).

La cosmovisión de la *tardomodernidad* se fundamenta sobre la multiplicidad. La realidad ofrece diversas opciones de vida y de valores para incorporar, por lo que el ser humano se concibe como un proyecto de sí mismo en constante realización. Ante esta situación:

en las sociedades modernas todo deviene altamente contingente como consecuencia de que lo que antes era improbable deviene ahora probable. La probabilidad de lo improbable se hace efectiva gracias a la construcción social de la ambivalencia (Beriain, 1996, p. 24).

Esa pluralidad inherente a las sociedades actuales valida la capacidad de autonomía y autorrealización y todo recae sobre el sujeto. Así la responsabilidad es siempre individual y no colectiva. Sobre esta base es que Byung-Chul Han considera que la época contemporánea puede definirse “por un exceso de positividad” (2012, p. 7). Mientras que en el siglo XX se suscribía a la idea de un paradigma que implicaba la obediencia del individuo frente a un control externo a él y el acuerdo sobre valores compartidos lo llevaba a cumplir con un “yo debo”; “El verbo modal que define a la sociedad del rendimiento es [...] el poder” (2006, p. 21). Sin embargo, ambos paradigmas que Han ha definido como el disciplinario y de positividad no se anulan, sino que funcionan simultáneamente en el entramado social y albergan en su interior *sujetos de rendimiento* que básicamente “son emprendedores de sí mismos” (2012, p. 16).

En otros términos, la sociedad del *rendimiento* origina individuos que ya no dependen de algo externo que los discipline. Convertidos en amos de su propia eficiencia como proyecto de conformación personal, transitan una dinámica plenamente activa sin tiempo para el detenimiento y la pausa. Hay una compulsión por la praxis que se traduce en la búsqueda del mérito propio por medio de la autoexigencia. Estar inmerso en una vorágine donde circulan grandes cantidades de información acerca de las infinitas elecciones que pueden tomarse respecto del trabajo, la personalidad o los afectos, provoca que el sujeto pierda la noción de estabilidad y no pueda ordenar sus vivencias, de ahí que la identidad se vuelva inconclusa y genere la sensación de vivir de manera inauténtica.

En relación a lo anterior, la *modernidad tardía* es depositaria de contradicciones y tensiones que empujan a la construcción de un yo permeable y cada vez más efímero donde se privilegia cuan funcional y útil se es en el medio social, y por eso es que:

Como forma de vida, la modernidad se hace posible a sí misma en virtud de su propio establecimiento en torno a una misión imposible. Es precisamente su esfuerzo no conclusivo el que convierte a la vida de la continua inquietud en factible e inevitable y excluye la posibilidad de que tal esfuerzo descansa (Bauman, 1996, pp. 84 – 85).

A continuación, examinaremos algunas características de la *tardomodernidad* en nuestro texto objeto como: la ambivalencia de ideas y comportamientos, el culto al mérito propio y el exitismo, el narcisismo, la falta de rumbo y de normas a seguir que culmina en un mero deseo de supervivencia. Además cabe señalar que Latinoamérica, donde la *tardomodernidad* comienza a partir de los años sesenta y continúa hasta el presente, la premisa del *rendimiento* se encuentra atravesada por una desigualdad e inequidad socioeconómica estructural que se manifiesta en la novela como desinterés e indiferencia frente a la segregación social, lo que acentúa aún más el narcisismo que Han postula como rasgo fundamental en los sujetos actuales.

Por empezar, el marco espacio temporal de la novela es *tardomoderno* porque se sitúa en la primera década de los años 2000. En el primer capítulo de nuestra tesina habíamos desarrollado brevemente el panorama sociohistórico en el que se inscribe la obra, es decir, la etapa de preparación para los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro 2016. La metrópolis o la gran urbe es uno de los emblemas característicos de la *tardomodernidad*, por cuanto estos sitios que se gestaron durante la Revolución Industrial también representan hoy el impacto tangible de las revoluciones tecnológicas en su conformación, y a la vez demuestran que la *tardomodernidad* se desarrolla de manera desigual en nuestro continente en general.

En la novela, la geografía de Río de Janeiro es representativa de la marcada brecha que separa a la clase alta y los sectores menos favorecidos. Mientras los pobres viven en los morros y “Muchos de ellos trabajan en las casas de los habitantes del asfalto – en la cocina, en la portería o cuidando a sus hijos –“ (Cuenca, p. 19), los ricos habitan la parte más modernizada de la ciudad, y, en general, es la que recorren los turistas. Allí los servicios básicos y los de lujo están garantizados, mientras que muchas de las favelas cuentan aún con calles de tierra y se vive de manera más precaria. En el territorio carioca la *tardomodernidad* se ha dado de manera

sectorizada porque aquellos que quedan fuera del engranaje del imperativo del *rendimiento* permanecen en la periferia. Con respecto a eso, Cuenca ha manifestado alguna vez que:

Históricamente el Estado brasileño no está al servicio de su población, está al servicio del capital y las oligarquías, y todas las reformas urbanas y los planes de renovación especialmente de Río son hechos bajo esta lógica, entonces es un poco cíclico. [...] Yo creo que esta configuración en que el Estado y las fuerzas policiales se ponen contra la población, además defendiendo esta transferencia de dinero de los más pobres a los más ricos, es la eterna tragedia de Brasil (Sáliche, 2017, párr. 6).

En este contexto de mercantilización donde el norte está fijado por el paradigma de positividad y *rendimiento* teorizado por Han, se reproduce la atomización social en todos los estratos de poder, donde lo que prima es la exclusión social de gran parte de los cariocas que son empujados a vivir en la pobreza y el capital económico termina concentrado en manos de unos pocos. Por eso es que queda evidenciado que uno de los rasgos *tardomodernos* tiene que ver con el ensimismamiento y la alienación de los sujetos, ya que:

Vivimos en una sociedad que se hace cada vez más narcisista. La libido se invierte sobre todo en la propia subjetividad. [...] no puede fijar claramente sus límites. No es capaz de reconocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo hasta que se ahoga en sí mismo (Han, 2014b, p. 11)<sup>7</sup>.

El narcisismo y el aislamiento propios de esta sociedad hacen que el contraste entre los que más y menos tienen se patentice en la organización social y edilicia que narra el protagonista de la novela. Por un lado, están “los bien adaptados ciudadanos de Río de Janeiro” (Cuenca, p. 20) que realizan sus actividades diarias como ejercitarse o disfrutar de las playas ubicadas en los barrios más opulentos de Río como Ipanema o Copacabana al sur de la ciudad. Por otro, está “el panorama sinuoso de las favelas” (p.19) que la clase social acomodada ignora, aunque paradójicamente esos asentamientos se extienden y muchas veces se mezclan con las edificaciones que pertenecen a los sectores medios y altos.

El egocentrismo llevado al extremo se traduce en indiferencia y falta de humanidad para con la alteridad que es sistemáticamente invisibilizada en pos de una aspiración capitalista. Tal como manifiesta el autor a través del intertexto inédito que aparece en la novela, en Brasil

---

<sup>7</sup> En los textos originales de este autor se utiliza la bastardilla para destacar algunas palabras. Decidimos no reproducirlas en las citas textuales escogidas para este trabajo para no generar confusión con nuestras categorías de análisis que también resaltamos de la misma manera.

circulaba la idea de que el país se convertiría en una potencia latinoamericana, y el escritor recuerda eso como una “década que los cariocas decidieron ignorar, corrompidos por la promesa de un Mundial, una Olimpiada [...] de emular el cosmopolitismo a través de una cirugía plástica urbana que jamás luciría como la imaginaron” (Cuenca, p. 49).

La sociedad brasileña que describe Cuenca responde al paradigma de positividad que tiene la finalidad de “incrementar la eficiencia y el rendimiento. Todo se hace comparable y mensurable, y se somete a la lógica del mercado. [...] Su necesidad es solo el resultado de coacciones sistémicas, de la lógica del cuantificable éxito mercantil” (Han, 2014a, p. 22). Un caso concreto es el negocio inmobiliario, porque simplemente es una muestra de cómo funciona la dinámica de *rendimiento* en pos de acondicionar la ciudad para los Juegos Olímpicos, donde lo que se busca es producir al máximo para el turismo en detrimento de la pobreza. Es aún más ilustrativo el operativo de Choque de Orden que relata Cuenca, por medio del cual se expulsaba de manera violenta a los ciudadanos de bajos recursos hacia los márgenes de la ciudad. Por esta razón en Río de Janeiro “La carrera inmobiliaria transformaba las chozas de los morros de la zona sur carioca en posadas boutique” (Cuenca, p. 45).

Es evidente entonces que la manera en que está construida la ciudad responde a la idiosincrasia *tardomoderna*. En medio del sonido de las máquinas de construcción y “La euforia y autofascinación del carioca en la década del 2010” (Cuenca, p. 45) se materializa la ambigüedad y la carencia de un camino a seguir, ya que no solo la ciudad expresa un montaje de diferentes tendencias arquitectónicas en un paisaje con “rascacielos posmodernos, porterías art déco, edificios afrancesados y casonas de herencia portuguesa. Muchas cayéndose a pedazos” (p. 23), sino que también se entremezclan el avance tecnológico con el atraso, la escasez y la abundancia.

Podemos citar incluso el recorrido que se narra por Lapa. Advertimos que Cuenca se cruza con “Un viejo vestido con harapos [...] arrastrando un carro de basura” (Cuenca, p. 53) quien deambula allí en medio de antiguos caserones ocupados por familias donde al mismo tiempo resplandece un edificio de varios pisos recién construido que “todavía estaba vacío, probablemente esperando ser ocupado por una agencia bancaria o un gimnasio” ( p. 54). Muchos departamentos se vendían o alquilaban sin importar el gran problema habitacional que padecen las grandes ciudades como Río, que tiene muchas propiedades en manos de pocos dueños y corporaciones y millones de personas que no tienen una vivienda propia o viven hacinados. El mismo Cuenca reconoce que:



mi familia de clase media y yo ...[...] fuimos condenados a un inquilinato perpetuo. Hasta mis treinta y cinco años viví en dieciséis direcciones diferentes de Río: los contratos de alquiler siempre se volvían demasiado caros, eran rescindidos por los propietarios o simplemente éramos desalojados por motivos de demolición. Más de una vez tuvimos que desocuparlos por causa de la fuerza del progreso (Cuenca, p. 57).

Por otro lado, la *tardomodernidad* desafía la tradición moderna anterior y se redefine a sí misma en una dinámica violenta. Lo único continuo que hallamos en su seno es la búsqueda de ruptura, y por lo tanto, hay una pérdida de estabilidad y una falta de sentido. Hacemos referencia a la ambivalencia como rasgo característico de la *tardomodernidad*, que también se hace presente en los individuos que se encuentran arrojados a su suerte y tienen una escala de valores y comportamientos que muchas veces suelen ser contradictorios. En el capítulo “Fiesta”, por ejemplo, el retrato social brasileño representado aboga por valores conservadores, pero en la realidad se transgreden esas normas, es decir, se expresan comportamientos contrapuestos: las parejas que hacían alarde de una “vida fabulosa” (Cuenca, p. 70) habiendo formado una familia tradicional, por momentos olvidaban conscientemente “sus pactos de fidelidad” (p. 71). Dicho de otro modo, al menos en ese estrato, parecen, por un lado, promover la familia tradicional heterosexual y hegemónica, pero nadie respeta eso en la práctica.

Así, la sociedad del *rendimiento* expresa en consecuencia el “fracaso del hombre tardomoderno de devenir él mismo. Pero también la carencia de vínculos, propia de la progresiva fragmentación y atomización social” (Han, 2012 p. 18). De ahí que cada sujeto se limite a garantizar su propia supervivencia sin tener empatía por los demás, lo que promueve a la par una búsqueda de competitividad y optimización personal a costa de cambiar la manera de ser y pensar si las circunstancias así lo ameritan, ya que “La sobreexposición de una persona maximiza la eficiencia económica” (2016b, p. 68). En este punto queremos referirnos a la mercantilización del sujeto que observamos en DEM, ya que en esas interacciones sociales que describe Cuenca, el individualismo es llevado al extremo y se materializa en los personajes que allí aparecen quienes se metamorfosean en meras mercancías.

La supervivencia que mencionábamos antes tiene que ver en este caso con intentar mantener el estatus social para no perder un empleo, para permanecer en ese círculo social selecto que parece otorgar oportunidades de ascender económica y financieramente. La apariencia es importante porque todos los asistentes demuestran “un espíritu competitivo, una hostilidad latente. En todas las conversaciones había un deseo de mostrarse más feliz, más

saludable, más adaptado, más joven, más bonito, más sofisticado y más caro” (Cuenca, p. 69). El intercambio social es frágil porque se privilegia el utilitarismo y la conveniencia, y porque la entrega total al *rendimiento* hace que la sociedad se conciba como “libre de toda *otredad*” (Han, 2012, p. 36).

En la obra, la automatización y el afán de pertenecer a un determinado ámbito como es en este caso un medio masivo, hace que los sujetos tengan “el alma vendida al mejor postor, ya sea a un canal de televisión o alguna productora audiovisual de esta ascendente y provinciana Hollywood que se creía centro de algo” (Cuenca, p. 69). Como todos tienen que ver con el arte o trabajan en los medios de comunicación, se ofrecen como mercancía, es decir que le conceden mucha importancia a los contactos para mantenerse allí: “Todos estaban en venta y el precio era bajo” (p. 46). Se pone en evidencia sin dudas que “En el marco de la positivización general del mundo, tanto el ser humano como la sociedad se transforman en una máquina de rendimiento autista” (Han, 2012, p. 36). La presión por el *rendimiento* conduce indefectiblemente a la afirmación de la alienación narcisista y todos comienzan a exhibir de una u otra manera “sus productivas y tan adaptadas rutinas” (p. 71).

Dentro de ese ambiente carioca privilegiado se presentifica por otra parte la globalización que en su versión *tardomoderna* no solo tiene que ver con la ya consolidada integración económica, el intercambio de conocimiento o el acortamiento de distancias entre territorios. Hoy este aspecto tiene el aditivo de la hipercomunicación, lo que permite tener acceso real o virtual a todo el mundo gracias a la tecnología y las redes. Han expresa al respecto que como consecuencia de la globalización:

El exceso de apertura y de eliminación de fronteras continúa en todos los niveles de la sociedad. Es el imperativo del neoliberalismo. También la globalización disuelve todas las estructuras cerradas para acelerar la circulación de capital, mercancías e informaciones. Elimina las fronteras y desubica el mundo convirtiéndolo en un mercado global (2020a, p. 24).

Así es como la gente que frecuentaba las fiestas de Tomás Anselmo y que tenía la suerte de contar con un capital económico significativo ostentaba viajes al exterior, lo que pone de manifiesto la conexión fluida e inmediatez que se da entre las diferentes partes del mundo gracias al proceso de globalización. No solo conversaban sobre la ropa en Nueva York, la moda en París, bebidas californianas, las playas en el Mediterráneo, sino que muchos de ellos “Cambian de casa entre Londres, Hong Kong o Nueva York sin vacilar, como el flujo fluctuante de capital que administraban” (Cuenca, p. 73). No quedarse fuera de ese movimiento

es importante para este sector social y se hace patente, por ejemplo, en un joven que mostraba en su teléfono “las fotografías de sus dos últimos hogares en dos continentes diferentes” (p. 73). Sin embargo, cabe mencionar que viajar como ideal *tardomoderno* es una experiencia para algunos, porque muchos de estos *sujetos de rendimiento* podían hacerlo si se les permitía su economía para tratar de “sentirse menos miserable al lado de quienes disfrutaban del dinero y del poder al cual nunca tendrían acceso” (p. 74).

La inmediatez de la globalización y la digitalización conlleva a una hiperculturalización, de acuerdo a los postulados de Han, que implica un borramiento de la distancia cultural a un ritmo cada vez más vertiginoso. Al perder su cualidad liminar, los individuos perciben el mundo como pura posibilidad, por lo que los países “son profanados al quedar convertidos en sitios dignos de visitarse o en atracciones turísticas” (2020a, p. 35). Parte del imperativo del *rendimiento* es recorrer el mundo, hacerlo domesticable. En este sentido ligado a la globalización no podemos eludir en nuestro texto objeto que Cuenca muestra a Río como un reservorio de extranjeros que van y vienen de todas partes del mundo porque “había una oferta aparentemente ilimitada de riqueza y de gente que llegaba a Río de Janeiro bajo la nube embriagadora del polvo levantado por las nuevas construcciones” (Cuenca, p. 75).

La gentrificación que tenía el objetivo de mostrar la mejor cara de la ciudad justamente buscaba que el turismo se acrecentara, lo cual era un negocio por el que festejaban los financistas, “los grandes contratistas, los conglomerados de comunicación, las concesionarias públicas de transportes y servicios” (Cuenca, p. 75). Brasil, que parecía encaminarse en el futuro a ser una potencia mundial en Latinoamérica en el contexto preolímpico, se convierte en objeto de la hiperculturalización. Así es como desde la forma en que lo relata Cuenca puede interpretarse como un sitio donde “La globalización desubica la cultura convirtiéndola en una hipercultura, [...] Surge un hipermercado de la cultura. La hipercultura es la versión consumista de la cultura. Se ofrece en forma de mercancía” (Han, 2020a, p. 27). Baste una breve reflexión sobre la saturación de información que ofrecen los paquetes turísticos: visitas rápidas hacia sitios emblemáticos donde predomina la percepción serial del sujeto que “se apresura de una información a la siguiente, de una vivencia a la siguiente, de una sensación a la siguiente” (2020a, p. 10). Las grandes ciudades como Río de Janeiro se convierten también en mercancías y productos de consumo por parte de los *sujetos tardomodernos de rendimiento*.

Por último, queríamos hacer una concisa mención a las redes sociales y el mundo digital como característica importante de la *tardomodernidad* que tampoco escapa a la novela del

escritor brasileño. De acuerdo a las conceptualizaciones de Byung-Chul Han, la digitalización del mundo no es otra cosa que la acumulación de grandes cantidades de información que circulan gracias al avance tecnológico y la omnipresencia de interconexión y la aceleración de la comunicación actual. El medio digital no solo alimenta el aislamiento y el narcisismo del individuo *tardomoderno*, sino que además sustenta el paradigma del *rendimiento*. No solo se optimiza una imagen en las redes sociales, sino que conjuntamente se navega el espacio digital congestionado de datos, pero vacío de sentido, lo que permite afirmar que “En la hipercomunicación todo se mezcla con todo. También las fronteras entre dentro y fuera se vuelven cada vez más permeables” (2016a, p. 25).

En DEM encontramos la presencia de las redes sociales en un pasaje en el que Cuenca se vuelve apático y va ingresando paulatinamente a un momento de cansancio que analizaremos en el próximo subtítulo de este capítulo. Como salida a ello y buscando sustraerse del entorno, el escritor confiesa que “Pasaba días en un loop frente a la computadora, chequeando mis tres cuentas de mail, las mailing lists a las que estoy suscrito, cambiando de pestañas en el navegador y revisando las interacciones recientes en las redes sociales” (Cuenca, p. 126), además de otras actividades que ejecuta maquinalmente. Este acto repetitivo para encontrar novedades no es otra cosa que la manifestación de una hipercomunicación donde “se pierde toda capacidad de asombrarse” (Han, 2016a, p. 40), como resultado de la existencia angustiante de un sujeto *tardomoderno* que colapsa tarde o temprano como consecuencia de su continua autoexigencia.

Para finalizar, en este apartado identificamos las marcas de la *tardomodernidad* en DEM, principalmente a partir de los postulados Byung-Chul Han. A lo largo de nuestro análisis nos remitimos a lo que ocurre en la novela alternando la tarea hermenéutica entre la sociedad que aparece representada en la obra y al mismo tiempo la ciudad, que como hemos manifestado anteriormente, es un punto de estudio importante. Hicimos hincapié en subcategorías como la globalización, el narcisismo, la hipercultura y la comunicación digital, entre otros aspectos. En el próximo apartado focalizaremos nuestra atención en la noción de *sujeto de rendimiento* partiendo desde la hipótesis de que el protagonista, narrador y escritor de la novela Cuenca representa ese individuo *tardomoderno* con sus correspondientes vicisitudes.

## II.2. EL SUJETO DE RENDIMIENTO CUENCA

La conceptualización de *sujeto de rendimiento* es la más significativa dentro de la filosofía que desarrolla Byung-Chul Han. Esta noción aparece delimitada principalmente en *La sociedad del cansancio* –cuyo texto constituye uno de los marcos teóricos de nuestro trabajo–, pero también encontramos aportes que contribuyen a la caracterización de este individuo en otras de sus publicaciones como *La agonía del Eros*, *Psicopolítica* y *Topología de la violencia*, a las que recurriremos igualmente porque creemos que ilustra de manera más detallada esta variable que aparece representada en nuestro texto objeto.

Conviene recordar que el intelectual distingue, por un lado, el paradigma del siglo anterior al que denomina disciplinario y el de nuestro presente al que designa como imperativo de positividad o de *rendimiento*. En esta línea, él afirma que “La sociedad del rendimiento está dominada en su totalidad por el verbo modal poder, en contraposición a sociedad de la disciplina, que formula prohibiciones y utiliza el verbo deber” (2014b, p. 19). Aunque a simple vista parecen dos sistemas que se excluyen mutuamente, la realidad es que ambos no se invalidan ni superan, sino que conviven en el fuero íntimo del hombre *tardomoderno*, y es en este sentido que:

La positividad del poder es mucho más eficiente que la negatividad del deber. De este modo, el inconsciente social pasa del deber al poder. El sujeto de rendimiento es más rápido y más productivo que el de obediencia. Sin embargo, el poder no anula el deber. El sujeto de rendimiento sigue disciplinado. Ya ha pasado por la fase disciplinaria. El poder eleva el nivel de productividad obtenida por la técnica disciplinaria, esto es, por el imperativo del deber. En relación con el incremento de productividad no se da ninguna ruptura entre el deber y el poder, sino una continuidad (2012, p. 17).

La configuración identitaria del *sujeto de rendimiento* queda determinada por la idea del trabajo llevada a su máxima expresión. Mientras que en la sociedad disciplinaria la orden y el deber provenían desde afuera, en el contexto *tardomoderno* es el sujeto mismo quien se obliga a sí mismo a trabajar, actividad que deja de ser una parte de la existencia para transformarse por completo en la única manera de conformar la identidad de la persona. El *sujeto tardomoderno de rendimiento* se define entonces a partir de la creencia de que debe autoconstruirse y es por esta razón que:

El yo como proyecto, que cree haberse liberado de las coacciones externas y de las coerciones ajenas, se somete a coacciones internas y a coerciones propias en forma de una coacción al rendimiento y la optimización. [...] El sujeto del rendimiento absolutiza la mera vida y trabaja. La mera vida y el trabajo son las caras de la misma moneda” (Han, 2014a, p. 6)

La vida queda reducida en su totalidad a una necesidad de desarrollarse desde un “hacer” todo el tiempo que se experimenta como autonomía porque “El sujeto de rendimiento de la Modernidad tardía no está sometido a nadie. [...] Se positiviza, se libra a un proyecto. [...] En lugar de una coacción externa aparece una coacción interna, que se ofrece como libertad” (Han, 2016b, p. 10). Bajo la premisa de la soberanía del yo como proyecto surge como una característica importante del hombre *tardomoderno*, el narcisismo, resultante de un individualismo magnificado. Esta alienación es la que converge en un cansancio que desde la perspectiva de Han es necesario para acceder a una mirada más atenta del mundo y que analizaremos en lo que sigue de manera más minuciosa.

En este marco, Cuenca se perfila desde el principio a partir de una experiencia vital que siente como inauténtica y que coincide con la del *sujeto de rendimiento* “cuyo objetivo consiste en el funcionamiento sin alteraciones y en la maximización del rendimiento” (Han, 2012, p. 45). El autor narra su funcionamiento dentro de la mecánica de autoexplotación desde su condición de escritor: tiene expectativas muy altas respecto de sí y se concibe como “Impermeable al fracaso” (Cuenca, p. 52), aunque lo cierto es que es incapaz en todas las facetas de su vida de “Interrumpir cualquier cosa, en verdad” (p. 103). El imperativo de positividad que no le permite detenerse lo condena a vivir en una farsa sobre la que detalla:

Lo que yo veía era la historia de mi precariedad, entreverada por largas y exóticas temporadas en tierras extranjeras que a mí me gustaba contar como si fuesen vivencias de un personaje ajeno. Aquella capacidad para el teatro me hacía vivir desde hacía mucho tiempo más allá de mis fronteras físicas y emocionales (Cuenca, p. 122).

Puntualmente se describe sumido en una personificación constante de sí mismo, como si su vida fuera una puesta en escena que denota “un tartamudeo existencial” (Cuenca, p. 126). Advierte una incertidumbre acerca de su forma de ser porque, por un lado, se muestra ante los demás lleno de ocupaciones y manifiesta: “tenía mis compromisos y mis contratos que cumplir” (p. 136), pero al mismo tiempo confiesa que: “todas mis elecciones parecían llevarme lejos de donde debería estar. [...] Todos los caminos, una vez que yo los pisaba, se transformaban en desvíos” (p. 124). De este modo la identidad que el protagonista expresa puede articularse con

el planteo de Han de que el *sujeto de rendimiento* “se encuentra en un estado de incertidumbre permanente, que no deja lugar a una «ubicación» definitiva, a un perfilamiento claro del yo. El sujeto de rendimiento ideal sería una persona sin carácter, libre de carácter, disponible para todo” (2016b, p. 33).

A su vez también retrata el círculo de amigos que frecuenta como “el circo usual de cretinos periféricos unidos por la misma autoestima delirante e inversamente proporcional a sus realizaciones” (Cuenca, p. 68). Su desempeño y el de los demás se delinean dentro de un escenario en el que cada uno de los actores, con múltiples proyectos e iniciativas personales y profesionales, aboga por la competitividad y la productividad sin límites como único paradigma existencial. Son auténticos *sujetos de rendimiento* porque se comportan de acuerdo a una obligación autoimpuesta que Han señala del siguiente modo:

El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado. Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse (2012, p. 20).

El individuo convertido en hacedor de su destino, deja de ser un humano para transmutar en una máquina de *rendimiento* a la que el tiempo se le escurre de las manos en el intento de poder hacer todo y más. En sintonía con esta idea, la existencia vertiginosa del personaje Cuenca se traduce en una dramatización que él mismo demarca como un “circo portátil de hedonismo” (Cuenca p. 123). La exigencia a la que se somete resulta en una profesión que como ya estudiamos anteriormente, se reduce a una rutina de viajes por el mundo en los que se ofrece como una mercancía en conferencias y festivales, única manera que encuentra de sobrevivir y ganar dinero, aunque eso obstaculice el proceso de creación de nuevas obras.

En el discurso del protagonista son recurrentes sus “planes de fuga” (Cuenca, p. 125) por medio de los cuales busca distraerse de una intensa apatía que lo persigue y que expresa así: “Ya nada me movilizaba, ni siquiera por dentro” (p. 124). El permanente estado de excitación atencional que padece se transfigura en un letargo emocional. Atrapado en ese mandato autoexigido, la soberanía sobre su devenir no implica ser lo que quiere sino que se ciñe a ser un individuo que solo se dedica a trabajar, porque paradójicamente cree que escapar es una forma de ser libre. De esta manera, la auto-coacción se traduce en “un sentimiento de libertad” (Han, 2012, p. 20). Sin embargo, lo que se pone de manifiesto es que “Esta autorreferencialidad genera una libertad paradójica, que, a causa de las estructuras de obligación

inmanentes a ella, se convierte en violencia” (2012, p. 20). Cuenca representa ese hombre *tardomoderno* que propone el pensador surcoreano condenado a la sobrecarga de actividades, ocultando bajo esa máscara de autoconstrucción egocéntrica e idolatría individual la endeble identidad que ha construido.

En otros términos, en esa permanente persecución de la optimización del ser, el escritor brasileño cree tener autonomía como nunca antes, pero si observamos por los intersticios de su identidad podemos constatar que está a merced de una “libertad obligada o a la libre obligación de maximizar el rendimiento” (Han, 2012, p. 20). Es evidente que esa vida ajetreada que se mezcla con la aparente distracción de transitar ciudades, beber, drogarse sin límites o tener contacto efímero con personas de todas partes, son circunstancias donde “el guión de la performance era siempre el mismo: no tan joven autor cuidadosamente desaliñado, en eterna crisis conyugal, deseoso de abandonar la ciudad de origen, del tipo que viaja mucho y nutre pasiones violentas por cualquier cosa” (Cuenca, p. 129). Así, su agenda se ajusta al mero desempeño y produce una distorsión en la concepción de libertad que Han define como paradójica.

Incluso reconoce que ese nomadismo encubre “cierta vocación por la tristeza, deseos vagos de desaparición” (Cuenca, p. 33) y trae aparejado que los vínculos laborales y afectivos que ha forjado a lo largo del tiempo con las personas que lo rodean –su mujer, sus amigos, su editor–, sean triviales y discontinuos, porque, como teoriza Han, “El sujeto de rendimiento de la Modernidad tardía, que dispone de un exceso de opciones, no es capaz de un vínculo intenso” (2016b, p. 25). Él mismo se aísla de su entorno cuando enuncia que “no veía más a ningún amigo de la infancia” (p. 42), tampoco pasaba tiempo con colegas y las peleas con su mujer eran frecuentes, razón por la cual verificamos una “desaparición de la otredad” (2012, p. 11). Cuenca percibe la falta de vinculación con el otro, pero su ego ocupa cada vez más espacio porque está convencido de que todo su proceso vital converge en *rendir*, en ser el mejor proyecto que pueda de sí mismo, no en relacionarse con la alteridad; de ahí el narcisismo como característica patológica del hombre *tardomoderno*; por lo tanto:

El actual sujeto narcisista del rendimiento está abocado, sobre todo, al éxito. Los éxitos llevan consigo una confirmación del uno por el otro. [...] el otro, despojado de su alteridad, queda degradado a la condición de espejo del uno, al que confirma en su ego” (2014, pp. 11-12).



De acuerdo a esta afirmación, notamos que los pocos lazos sociales que Cuenca conserva son útiles y funcionales a su narcisismo, ya que hay una necesidad de proteger el puro ego que caracteriza al *sujeto de rendimiento*. Cuando por ejemplo le muestra su manuscrito a Protz o mantiene largas conversaciones con Tomás respecto de sus maniobras desacertadas en el mercado literario, se siente casi invulnerable al fracaso y atribuye los incesantes tropiezos que padece a los demás. Se exculpa y siente que no saben reconocer su talento porque el verdadero problema es que “los desgraciados evidentemente no entendían una mierda” (Cuenca, p. 51).

Contradictoriamente también registra pensamientos donde la culpa se traslada desde afuera hacia sí mismo, producto de la vorágine en la que vive de forma permanente. No obstante, esa sensación de que “la vida sonaba como un cúmulo de cinismo y desperdicio” (Cuenca, p. 135) hace que el protagonista de DEM gradualmente cuestione la dinámica de *rendimiento* por la que el *sujeto rendimiento* “se hace a sí mismo responsable y se avergüenza, en lugar de poner en duda a la sociedad o al sistema. En esto consiste la especial inteligencia del régimen neoliberal. No deja que surja resistencia alguna contra el sistema” (Han, 2014a, p. 9). La frustración de no poder llevar adelante una relación genuina con su entorno o triunfar desde los parámetros de positividad que lleva internalizados es lo que desencadena en su interior, primero, el deseo de no estar en ningún lado, luego el de ser otro o desaparecer, y, finalmente, la paulatina aversión hacia todo y la revisión de las estructuras que conforman el armazón de su ser; o como bien lo expresa él: “Todavía no entendía que mi personalidad no sería construida por la acumulación de experiencias, y sí erosionada por ellas” (p. 33). En lo que sigue comenzará a patentizarse que:

El cansado sujeto de rendimiento también se atormenta a sí mismo. Está cansado, harto de sí mismo, de la guerra consigo mismo. Incapaz de desplazarse fuera de sí mismo, de dirigirse al otro, de confiarse al mundo, se recoge en sí mismo, lo cual, paradójicamente, lo conducen al socavamiento y al vaciamiento del yo (Han, 2016b, p. 25).

Desde esta perspectiva, la *sociedad del rendimiento* empuja al sujeto a ser hiperproductivo, pero también lo conduce al fracaso y la depresión. Estas emociones colocan al ser humano *tardomoderno* en una situación de agotamiento y derrumbamiento de sí, circunstancia necesaria para una transformación interior. Volviendo a la obra, el momento crucial que ilustra la transmutación de la identidad de Cuenca y el modo en el que “El sujeto de rendimiento se explota a sí mismo hasta desmoronarse” (Han, 2016b, p. 59) se materializa en el episodio donde Maria da Glória Prado lo intercepta en una de sus conferencias para darle una

opinión sobre sus obras, a las que califica de vacías e irresolutas. El autor se siente interpelado y a partir de este suceso se da por vencido en su condición de *sujeto de rendimiento*. Después del simulacro del desempeño eficiente de su yo y la puesta en escena en la que se ha convertido su vida, sobreviene indefectiblemente el hartazgo de la exposición a la decepción, la sensación de desarraigo de vagar sin sentido. Allí, el imperativo de ser uno mismo, “signo característico de la sociedad de rendimiento tardomoderna” (2012, p. 40), conlleva inevitablemente un “superagotamiento del Yo que conduce a un depresivo cansancio-del-Yo” (p. 41). El sujeto agotado, ausente y alienado “está vacío de toda referencia de mundo y sentido” (2012, p. 41).

Cuando el autor de nuestro texto objeto regresa a Brasil después de esa conferencia, decide alquilar un departamento con los ahorros que le quedaban y no avisarle a nadie que estaba de vuelta en Río. Es un punto de inflexión en el que confiesa: “El tiempo parecía demostrar que todo lo que sabía de mí mismo estaba equivocado” (Cuenca, p. 149). El enemigo del *sujeto de rendimiento* no es otro que él mismo, un alienado impedido para la vinculación afectiva, despojado de valores absolutos que lo estabilicen. El peso de existir recae sobre sus hombros debilitándolo hasta que deja de esforzarse para sostener el artificio de hiperactividad que ha construido y se desploma. Esta compulsión por el hacer produce un colapso de la subjetividad que implica detenerse, interrumpir la actividad y reflexionar. En este sentido, el sujeto es capaz de desarrollar una necesaria negatividad. En otros términos:

Una verdadera vuelta hacia lo otro requiere la negatividad de la interrupción. Tan solo a través de la negatividad propia del detenerse, el sujeto de acción es capaz de atravesar el espacio entero de la contingencia, el cual se sustrae de una mera actividad. Ciertamente, la vacilación no es una acción positiva, pero vacilar es indispensable para que la acción no decaiga al nivel del trabajo (Han, 2012, p. 34).

La interrupción y la negatividad son elementos necesarios para la contemplación, a la que se llega por medio del cansancio, que es, según el filósofo, lo más activo que existe porque conduce a la adquisición de la soberanía del ser. Cuenca no siente deseos de retornar a su vida anterior y es su manera de decir “no” a la lógica de *rendimiento*. En primer lugar, manifiesta un cansancio que percibe así: “Mi antigua curiosidad por los fenómenos del mundo se había agotado, como si hubiese sido expulsada. Por primera vez en mi vida, podía relajarme” (Cuenca, p. 177). Queremos señalar que hay un primer desgano que tiende a aislar al sujeto y aniquilar toda alteridad y estímulo exterior porque “aisla y divide” (2012, p. 46); ya que hace aflorar el narcisismo, la mudez frente al otro, el deseo de escapar de los vínculos, ya de por sí frágiles que

se mantienen con el entorno. Un cansancio en principio egocéntrico, que destruye la proximidad a la otredad. Han recupera el cansancio postulado por Peter Hanke, que es necesario para detenerse y confrontar con el paradigma de positividad dejando fluir las emociones que han sido negadas bajo esa lógica. En el caso de Cuenca, es curioso el mensaje de la obra que dejó inacabada y que le mostró a Protz en un bar de Río:

Él, que nunca renunciaba a nada, que siempre había sido el blanco del despido o del abandono de alguien – un empleo, una mujer -, estaba finalmente asombrado al tomar consciencia de no haber abandonado nunca. Pero pronto todo iba a desaparecer. Y él también. (Cuenca, p. 46)

El pasaje del texto parece una especie de profecía de lo que le ocurre luego, que se traduce en un segundo tipo de agotamiento, un cansancio “elocuente, capaz de mirar y reconciliar” (Han, 2012, p. 46). Gracias a este tipo de extenuación Cuenca se permite abrir su identidad, o para ser más precisos, experimentar lo que Han denomina como el desarme del yo, el cual sobreviene “Cuando el Yo se aminora, la gravedad del Ser se desplaza del Yo al mundo” (2012, p. 47). La desorientación que experimenta es el punto álgido de la pérdida de fe sí mismo, que abre la *herida* necesaria para dar paso a un nuevo estadio en la forma de relacionarse con el mundo desde el asombro: “La caída llega y tú, con cierta tranquilidad, como si fueses un observador externo de ti mismo, puedes oír el impacto” (Cuenca, p. 149).

A partir de aquí, “El cansancio desarma. En la larga y pausada mirada del cansado, la determinación deja paso a un sosiego” (Han, 2012, p. 123). Se debilita el narcisismo y hay una apertura hacia la otredad. El narrador siente que su identidad se diluye y se va convirtiendo en otro, mientras revela: “Dentro de otro, yo era libre de hacer lo que quisiera, y comencé a entender que ya no me sería posible salir de aquel lugar” (Cuenca, p. 184). Comienza a cavilar obsesivamente el anhelo de convertirse en Sérgio y va narrando detalladamente la degradación que lo vuelve casi un animal: deja de bañarse, se mueve lo menos posible y se autoflagela con una navaja de afeitar frente al espejo en su afán de desaparecer. Esta fase es un acto autodestructivo en la cual se convierte en un ser marginal, un muerto viviente que se libera de esa experiencia vital poco sincera que él mismo identifica como una teatralización. Sin embargo, a la vez que esta metamorfosis lo invisibiliza, lo vuelve permeable para el mundo. Transformado en un sujeto agotado, ese cansancio deviene en una apertura al mundo y a la otredad “que hace posible que uno se detenga y se demore” (2012, p. 47).

Ese cansancio fundamental implica para Cuenca un alivio de su propia personificación frente a la sociedad, aquella en la que se ha desenvuelto con hipocresía, donde se ha movido como si fuera exitoso, aunque se sintiera un mediocre. El *sujeto de rendimiento* Cuenca sentencia que de ahora en más no quiere ser más quien era, o, en sus palabras: “No sentirme más que estoy en algún punto del pasado pensando en mi vida de ahora como una posibilidad remota. O del futuro, queriendo decirme algo fundamental que no puedo oír, o que me falta la voz para decirlo. No sentir más que estoy haciéndolo todo por última vez” (Cuenca, p. 186).

Posteriormente decide habitar un tiempo donde no existe pasado ni futuro, simplemente deambula como si fuera un fantasma por las calles de la ciudad o se queda encerrado mirando las paredes del departamento que alquiló. Incorpora a su humanidad “un no-hacer sosegado. En él despierta, más bien, una visibilidad especial” (Han, 2012, p. 48). Luego logra imaginarse viviendo el vínculo de Sérgio con Cristiane, aunque sea en penosas condiciones. Los dos sujetos fusionados en uno son asistidos por una mujer, por lo que se entrega al cuidado de otro, negativizando el hacer desenfrenado, y se pone en evidencia que “El cansancio devuelve el asombro al mundo. [...] El cansancio profundo afloja la atadura de la identidad” (2012, p. 48). Deshacerse de su narcisismo patológico se relaciona, como veremos en el próximo capítulo, con una nueva mirada que adquiere a partir de pensar en la posibilidad de la muerte.

Bajo la circunstancia de un tiempo que transcurre con calma, puede atestiguar: “Poco a poco recuperé los contornos de mi conciencia” (Cuenca, p. 117). Con la existencia liberada es capaz de empatizar y ponerse en la piel de Sérgio, el verdadero muerto; accede un estado curativo sobre el que discurre Han: “Tal cansancio no resulta de un rearme desenfrenado, sino de un amable desarme del Yo” (2012, p. 6). En definitiva, es el cansancio fundamental el que le otorga la capacidad de desarme desde el sosiego, ya que implica renunciar a codificar un mundo *per se* contradictorio y abrazar su cuerpo como lo que es: humano con defectos y virtudes. Así es como deshace su ego y hace implosionar al escritor que se vende y que interpreta a un personaje para interrumpir su manuscrito. Creemos que logra abrirse desde la creatividad e inspiración para ser un hombre nuevo.

El personaje Cuenca ha muerto junto con el *sujeto de rendimiento*, pero nace el escritor y autor capaz de contemplar el mundo desde otro lugar. Su experiencia se materializa en la novela misma que representa la reflexión sobre su pasado, porque “Durante el estado contemplativo, se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas” (Han, 2012, p. 24). Mirar reflexivamente tiene que ver con entregarse a la pausa, con aquietarse para dar paso

al recogimiento que desarma el narcisismo característico de la sociedad del *rendimiento*. Desde el análisis precedente, el resultado de esta fractura del yo implica un rearme del sujeto más pausado y el devenir contemplativo del autor, que Han designa como una pedagogía del mirar y que presupone “educar el ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y pausada” (2012, p. 33).

La contemplación involucra necesariamente un despertar que solo se consigue una vez que se ha llegado al punto máximo de abatimiento espiritual, producto de una experiencia vital frenética que dificulta percatarse de ese modo de estar que no deja fluir emociones inherentes a toda existencia humana como la ira, la nostalgia o la rabia. La novela cristaliza este estado que consiste en la interrupción de la vida hiperactiva para avanzar a otro donde la reflexión le permite a Cuenca “alcanzar en sí mismo un punto de soberanía, en ser centro” (Han, 2012, p. 37). El acto escritural le permite delinear otro devenir existencial.

En el siguiente capítulo analizaremos de qué manera la muerte constituye un punto clave para la creación de la obra, ya que la proximidad de este evento o figurarse en esa situación es la que, de acuerdo a lo que ha manifestado el autor en una entrevista, lo impulsa a escribir:

porque de cierta manera el personaje o, en realidad, yo mismo sufrí un robo de mis coordenadas principales. Las coordenadas de cualquiera son la fecha de nacimiento, el lugar de nacimiento, el nombre del padre, el de la madre y el propio nombre. Este tipo usó todas estas cosas para morir. De cierta manera, las enterró y me hizo cuestionar quién soy yo, más allá de estas cosas, quién sería yo si no hubiera nacido en ese lugar, quién sería yo sin mi padre ni mi madre. Creo que el libro, especialmente más hacia el final, intenta explorar estas cuestiones más íntimas, metafísicas de lo que construye nuestra propia identidad y hasta qué punto uno puede abandonarla. Hasta qué punto es posible dejar de ser quién es uno (Ranzani, 2017, párr. 10).

En conclusión, esta inquietud lo coloca en la posición de abandonar el libro que estaba componiendo para abocarse a la soledad del escritor que lo llevará a elaborar un discurso narrativo autocrítico, es decir, la novela *autorreferencial* que transmite la intimidad del proceso de búsqueda de identidad y el cuestionamiento de su entorno. Así Cuenca logra una resignificación de sí mismo y la reconstrucción de su ser posicionado desde el estado contemplativo haniano, que le otorga una redención catártica.

Por último, la interrupción del final de la novela - a la que nos referiremos en la última sección de este trabajo -, puede leerse como un anhelo de conclusividad del sujeto, que quiere

despertar de la mecánica del *rendimiento* que lo desvincula de la observación minuciosa y pausada, pero también hay allí una crítica hacia un el sistema literario actual que convierte a los escritores en mercancías. Por lo tanto, en este juego de circularidad donde su existencia se vuelve ficcional y la ficción algo existencial, quizá la propuesta del autor sea sacrificar al personaje que vive en un simulacro permanente, pero también al escritor que se esclaviza en el mercado literario. La obra es un acto de resistencia porque representa la deconstrucción del ego narcisista que vive del precepto del hacer como axioma y es una manera de poner en duda la realidad toda, que – siguiendo a Han - debiera destruirse y volver a reconstruirse desde el sosiego.

### III. LA MUERTE COMO CONTINGENCIA EN *DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO*

*“Tanto la renuncia a la identidad imaginaria del yo como la supresión del orden simbólico, al que el yo debe su existencia social, representan la muerte, una muerte más importante que el final de la mera vida”*

*Byung Chul – Han – La agonía del eros (2014)*

#### III. 1. LA ELOCUENCIA DE LA MUERTE Y EL NOMBRE PROPIO

La muerte como finalización de la experiencia vital es abordada constantemente desde diferentes puntos de vista y ámbitos disciplinares. Es además un tópico literario recurrente a lo largo de la historia. Como parte ineludible de la condición humana también ha sido estudiada como temática filosófica por Byung-Chul Han, quien recurre a otros filósofos que han expuesto su visión en referencia a la finitud como Heidegger, Lévinas o Derrida, para luego extraer conclusiones propias que se vinculan, como es de suponer, con la noción de *sujeto de rendimiento*. Si bien el marco teórico seleccionado para esta sección es *Caras de la muerte*, ocurre que el filósofo surcoreano también ha teorizado respecto de esto en otras de sus publicaciones a las que acudiremos asimismo para enriquecer la categoría que da nombre a este capítulo y que nos proponemos dilucidar en relación con nuestro texto objeto.

En *Topología de la violencia*, Han ya plantea que una particularidad de los sujetos *tardomodernos* es que “son incapaces de morir. Su vida se parece a la de un no-muerto. Están demasiado vivos para poder morir, y están demasiado muertos para poder vivir” (2016b, p. 85). No cabe dudas de que es inherente al mundo contemporáneo moldear subjetividades autoexigentes en todos los aspectos posibles, y esto connota una hiperactividad y estimulación imparables en detrimento de la quietud. La energía vital está al servicio de un devenir interminable enraizado en el puro hacer y hacerse voluntariamente, y allí no hay espacio para suspender la hipersensorialidad para pensar en ser y estar en el mundo de manera apacible. El *sujeto de rendimiento* se considera omnipotente, un emprendedor de sí mismo en cualquier

aspecto de la vida que involucra indefectiblemente la actividad sin límites. Una de las consecuencias que sobreviene a partir de la lógica neoliberal de positividad es que:

por el exceso de abrir y deslimitar, se ha perdido la capacidad de cerrar, de concluir. Desaprendemos el morir porque no somos capaces de concluir la vida. También el sujeto de rendimiento es incapacidad de cierre, de conclusión. Se rompe bajo la coacción de tener que producir cada vez más (2014b, p. 40).

El individuo carece de conclusividad, y su proceso existencial se dirime entre el *rendimiento* y el colapso, entre la vida que se transita rebasada de narcisismo y la autoexigencia que con su efecto sedante llega a parecerse a la muerte. Este es el dilema del muerto vivo: se vive de manera maquinal para evitar enfáticamente el fallecimiento hasta que ya no se es capaz de sentir nada, que es igual a expirar. Ahora bien, la muerte es un punto final, es negatividad absoluta. Se opone al imperativo de positividad porque es un no rotundo y eterno a la mera vida hiperactiva. La sociedad *tardomoderna* intenta silenciar todo aquello que comprende a la muerte, que es azar, es imprevisibilidad y misterio. Han lo expresa así:

En los tiempos actuales, que aspiran a proscribir de la vida toda negatividad, también enmudece la muerte. La muerte ha dejado de hablar. Se la priva de todo lenguaje. Ya no es «un modo de ser», sino solo el mero cese de la vida, que hay que postergar por todos los medios. [...] Cuando se niega la muerte en aras de la vida, la vida misma se trueca en algo destructivo. Se vuelve autodestructiva (2016a, p. 22).

La incapacidad de vivir sosegadamente aniquila la sensibilidad del sujeto tendiéndole una trampa: se genera la ilusión de que el desarrollo del yo y su vitalidad se perciben en un presente continuo donde se evita la interrupción en pos de la producción. De este modo, la dinámica de *rendimiento* que impregna las circunstancias actuales de la construcción identitaria no permite admitir la finitud como parte de la existencia. El individuo se enfrenta constantemente a esa disyuntiva en la que sabe que:

Es difícil morir en un mundo en el que el final y la conclusión han sido desplazados por una carrera interminable sin rumbo, una incompletud permanente y un comienzo siempre nuevo, en un mundo, pues, en el que la vida no concluye con una estructura, una unidad (Han, 2009, p.6).

Debemos añadir antes de continuar que para el pensador existen dos tipos maneras distintas de concebir la muerte, a las que alude el epígrafe que abre este capítulo. Por un lado



existe una muerte literal, fáctica, que necesariamente implica un punto final donde la vida se detiene de una vez y para siempre y del que no hay retorno. Por otra parte, un tipo de expiración que se asocia con suspender la lógica producción y *rendimiento*, o, lo que es lo mismo, el deseo de concluir algo, de negativizar –aunque sea por un breve lapso de tiempo–, la experiencia vital vertiginosa enmarcada en la sociedad *tardomoderna* que ya hemos desarrollado en el segundo capítulo de esta tesina. Ahora bien, en lo que concierne a DEM, se tematiza y problematiza este fenómeno como tópico y puede interpretarse desde las dos distinciones que propone Han: como un final literal, pero también como un punto de partida para una metamorfosis necesaria que atraviesa el protagonista de nuestro texto objeto.

En este aspecto, consideramos que la muerte va volviéndose cada vez más elocuente en la conciencia de Cuenca. El término elocuencia en su función de adjetivar sugiere “Eficacia para persuadir o conmover que tienen las palabras, los gestos o ademanes y cualquier otra acción o cosa capaz de dar entender algo con viveza”<sup>8</sup>. Para Han la cualidad de la elocuencia se articula con conceptualizaciones dentro de su construcción teórica como el cansancio y también con la mortalidad, e implica para el ser humano dejar de lado el silencio que produce el ensimismamiento para escuchar la manifestación de la cercanía de la muerte, para dejarse convencer por lo que tiene que decir.

Según nuestra interpretación, la noticia de la muerte como un suceso extradiegético que ha formado parte del plano anecdótico vivenciado por el autor va adquiriendo contundencia hasta constituirse como motivo literario. Además, la muerte como situación que condiciona la existencia va instalándose en la trayectoria vital del protagonista en momentos puntuales donde la idea de morir se expresa como una ruptura con el mandato liberal de positividad. De este modo, tanto la elocuencia como la fase de sosiego y desasimiento denominada como contemplación desde la propuesta teórica de Byung-Chul Han conforman dos estados fundamentales que involucran una mirada reflexiva sin la cual el texto no se hubiera concretado como programa narrativo. En otras palabras, la muerte se manifiesta en la conciencia de Cuenca de manera intensa hasta que confluye con la contemplación y se integran entonces en el acontecer narrado de la novela donde se patentiza como una *herida* en el acto escritural, categoría de análisis a la que haremos referencia más adelante.

---

<sup>8</sup> Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [9 de febrero, 2022].

Desde un punto de vista óptico aplicado a la obra, saberse finito es volverse frágil y abrirse a la posibilidad de la pausa y la reflexión, y el asombro frente a una noticia tan importante como la posibilidad de morir –hecho siempre inminente e irreversible–, no es algo que pueda pasar desapercibido para el autor carioca, aún en su condición de *sujeto de rendimiento*. La revelación de la muerte en su conciencia acontece de manera paulatina, se hace audible, desde la óptica haniana:

La muerte conlleva una retórica singular que la multiplica, que la convierte en un fenómeno, en una manifestación o una experiencia viva. Una elocuencia singular hace que se pronuncie el «estar vuelto hacia la muerte». La muerte no es un mero punto final, sino un punto cero de la vida, donde esta comienza. La muerte siempre ha empezado ya a hablar, a apuntar, a hacer de ventrílocua con la vida. En torno a la muerte proliferan fenómenos. Hace que se desarrollen metáforas y metonimias. Es esta apariencia necesaria la que hace que la vida sea lo que es. Pero lo aparente no es lo falso [...] sino que hace que se manifieste de un determinado modo, convirtiéndolo así en lenguaje (2020b, pp. 9 – 10).

En primera instancia Cuenca enfoca su atención hacia la muerte con renuencia, con una respuesta que luego irá perdiendo potencia aseverativa. Cuando el inspector Gomes lo cita para anunciarlo de su deceso, el protagonista le espeta: “Yo no estoy muerto” (Cuenca, p. 18). Las reacciones que el sujeto tiene ante la idea de la muerte se dirimen entre la negación o la aceptación, de acuerdo a la contribución teórica de Han. Sin embargo, la elocuencia de la muerte conlleva una proximidad que se vuelve cada vez más indiscutible. Han recurre a Lévinas y Canetti para llegar a la afirmación de que quien asume la mortalidad puede alcanzar la condición de:

un modo de estar vuelto hacia la muerte, un ser finito hacia la muerte que fuera capaz de aflojar las abrazaderas del yo. Con mi muerte voy más allá de mi muerte y supero el énfasis en lo que mi muerte tiene de mía. Con la constante rememoración de la muerte uno se entrega a la muerte. Una proximidad mimética a la muerte posibilita aflojar la abrazadera del yo (2020b, p. 82).

El primer ápice de proximidad y elocuencia de la muerte comienza ya en el interrogatorio del inspector, que conduce a Cuenca a pensar en, por ejemplo, la coincidencia de que el día del fallecimiento de Sérgio él se encontrase en Roma presentando la traducción al italiano de su segunda novela, *El día de Mastroianni*. Además, al salir de la comisaría no solo reflexiona acerca de quién es él y cuáles son sus raíces familiares, sino que va más allá. Hace

que la muerte sea una experiencia viva: se lleva los documentos del expediente porque siente curiosidad por saber algo más acerca de lo sucedido. Luego de su reunión con Protz, sale del bar directamente hacia la dirección donde se encontró el cadáver de Sérgio en el barrio de Lapa: “con las páginas del expediente dentro de una carpetita de cartulina parda, fui a buscar el edificio tomado, la dirección de mi muerte” (Cuenca, p. 54).

Allí visita el edificio que se construyó sobre el lugar del deceso y después de pasar un rato en el lugar, decide concurrir a la fiesta de su amigo Tomás Anselmo. Paulatinamente la singularidad de la noticia irá haciendo mella en él. De hecho, en la fiesta reconoce sentirse incómodo por haber ido a Lapa: “Yo estaba más hostil que lo habitual, efecto de la extraña tarde” (Cuenca, p. 90). Así es como en medio de la borrachera, encuentra oportunidad y reconoce: “le conté a Tomás Anselmo el episodio policial en el cual me había involucrado aquella misma tarde, que ya parecía formar parte de otra vida” (p. 93). Recordemos que la muerte, desde una perspectiva heideggeriana, es algo de lo que se toma distancia porque le ocurre u otro, es el otro quien ha muerto, no uno. Igualmente, hay una fuerza de interpelación en ese acontecimiento y es por eso que: “la caída suprema como caso de fallecimiento, interrumpe el sueño de una «estabilidad del sí - mismo» y hace que el sí - mismo tome conciencia de su «ser nadie»” (Han, 2020b, p. 158).

Cuenca sale de la fiesta anestesiado de tanto alcohol y drogas de diseño y termina tomando un taxi para encaminarse nuevamente hacia Lapa. Otra vez revisa los documentos del expediente y manifiesta: “Esta vez sentí una discreta puntada de felicidad. Siempre sentí una verdadera aversión a mi nombre. [...] João Paulo Vieira Machado de Cuenca: aquellas seis palabras eran veneno para mis oídos y una parte mía sonreía al verlas relacionadas con un muerto. Tal vez aquello significase que yo, al fin, podría enterrar aquel nombre y empezar a usar otro” (Cuenca p. 98). Podríamos agregar en este punto que es interesante la apreciación que realiza el autor carioca respecto a su nombre porque “El nombre humano no es otra cosa que un medio expresivo de la propia subjetividad” (2020b, p. 164), pero al mismo tiempo “La asignación de nombres se basa más bien en un impulso original de interpelación, en la necesidad de interpelar y ser interpelado” (p. 165).

Para Han, entonces, la muerte y el nombre son elocuentes porque interpelan al ser, a uno mismo y también al otro. Cuenca indaga en su nombre porque este revela una historia familiar, un destino, una identidad. De ahí la elocuencia de la muerte como rememoración que conlleva una proximidad. Alguien lo designó con ese nombre y eso encierra un sentido para su vida. En

clave retrospectiva revisa momentos de su infancia, sus padres, los orígenes de ambos – y lo que heredó de ellos –, y hasta describe anécdotas de otros antepasados como un tío tatarabuelo o un bisabuelo para encontrar un motivo, por ejemplo, a su propia existencia nómada. Respecto de esto expresa: “El movimiento no era inédito en mi familia” (Cuenca, p. 129).

La búsqueda de ese pasado familiar persigue el propósito de encontrar sus propias coordenadas, pero eso no se circunscribe a su interioridad, sino que la excede y se despliega hacia afuera hasta lograr que la asociación del nombre propio con la muerte que hace el protagonista de la novela sea un punto de inflexión para que la posibilidad de la muerte se transforme en *herida*. Siguiendo el desarrollo teórico de Han:

Más bien, el nombre rompe con mi intimidad abriéndola. Escuchar mi nombre es escuchar siempre a otro, escuchar a otro que me llama. El nombre como fórmula de interpelación conserva en sí la voz del otro. En mi nombre oigo al otro que me interpela, que me llama por mi nombre. Por medio de mi nombre, con mi nombre y en mi nombre habla el otro (2020b, p. 168).

Una vez que presta atención al nombre propio, se le otorga importancia también a la alteridad y es por eso que cuando se escucha al otro “se sabe que el nombre sobrevivirá a su titular, que él lleva consigo la muerte. [...] La interpelación es un reflejo de la muerte previo a la reflexión” (2020b, p. 171). Cuenca relaciona su nombre con la muerte y posteriormente con Sérgio y su historia de vida. Sobre esto es muy ilustrativo el episodio donde Cuenca accede a la propuesta de Tomás de contratar un detective privado. Durante el encuentro entre los dos amigos y el detective Virgílio, este hace referencia al síndrome descubierto por Jules Cotard por el cual hay “personas que empiezan a creer que están muertas. Antes de que la enfermedad fuera bautizada con su nombre, él la llamaba le délire de négation, pero hay quienes la llaman el síndrome del cadáver ambulante” (Cuenca, p. 109).

También le relata la existencia del síndrome de Capgras, un trastorno que produce la dificultad de identificarse uno mismo o a otros y que se agrava “Cuando el paciente deja de reconocer su propio rostro, comienza a distanciarse de sí mismo. Termina convenciéndose de que no existe o de que murió” (p. 110). El recurso retórico de incluir esta información en el plano de la diégesis patentiza la elocuencia de la muerte representada por estos síndromes que posteriormente el personaje de Cuenca va a incorporar a su comportamiento, lo que a su vez pone en evidencia que la aparición del nombre de Sérgio en el expediente y el suyo se erige como un suceso fundamental por el que:

La interpelación, la asignación de nombre y la mortalidad tienen la misma fecha y el mismo origen. Yo ya soy mortal en el momento en que llamo al otro. Sin duda mi nombre me sobrevivirá. Pero ya antes de este hecho la interpelación me hace mortal” (Han, 2020b, p. 172).

El momento crucial en el que la muerte se vuelve elocuente en la vida de Cuenca de acuerdo al relato, tiene que ver con el agotamiento que experimenta respecto de su individualidad narcisista, que implica estar todo el tiempo mirando hacia él mismo y que coincide con el cansancio del *sujeto de rendimiento* que desempeña. Escuchar el llamado de la muerte es liberarse del narcisismo, es salir de la “interioridad obstinada en sí misma” (Han, 2020b, p. 175). Específicamente sucede que el asunto del deceso reaparece en su vida después de un año, luego de que la investigación sobre lo ocurrido no había resultado fructífera y el escritor había decidido abandonarla para regresar a su vida habitual que giraba en torno al paradigma de positividad.

A partir de aquí se entrecruzan varios acontecimientos que precipitan ese cansancio característico del *sujeto de rendimiento* y hacen que la muerte se vaya presentificando como experiencia viva en la conciencia del escritor brasileño: Tomás le reprocha esa necesidad de viajar todo el tiempo al extranjero y su falta de deseo de capitalizar la historia de su deceso, lo que acentúa la apatía que rodeaba su vida diaria; reaparece el detective Virgílio con novedades sobre el caso policial mientras el escritor regresaba a Brasil después de un viaje a los Estados Unidos donde había sido cuestionado por Maria da Glória Prado respecto de su obra. Reflexiona acerca de la posibilidad de no regresar a su vida de antes y declara entonces que ya nada de lo que ocurría a su alrededor lo movilizaba. Solo en ese punto es capaz de aceptar que:

Lo que me faltaba era algo que estaba más allá de las palabras. Si en mis planes de fuga y destierro yo siempre había querido ser otro en otro lugar, ahora había conquistado una prueba material de aquella enajenación: un cadáver con mi nombre. Una sombra de duda empezó a cubrir la realidad y no habría viaje que me hiciera escapar de aquello (Cuenca, p. 125).

El protagonista se deja atravesar por la proximidad de la muerte, que es la que lo coloca como sujeto frente a “una experiencia de la finitud que despierte o agudice el sentido para percibir al otro. Es el sentido de la acogida aquel con el que, a través de la muerte, uno escucha al otro y se vuelve atento a él” (Han 2020b, pp. 80 – 81). De esta manera, la identidad afloja lo que Han denomina como la abrazadera del yo y posibilita la apertura hacia la alteridad, lo que le permite admitir finalmente que la muerte de Sérgio ya no era algo ajeno para él. Declara de manera decisiva frente al hartazgo que: “Aquella muerte era solo mía” (Cuenca, p. 127).

Experimenta entonces un acercamiento a la otredad que es Sérgio, donde la muerte se manifiesta como fenómeno constituyente de la condición humana que es compartido con los demás.

En su arribo al aeropuerto de Río de Janeiro, la fantasía de apropiarse de un nombre ajeno comienza a cobrar cada vez más fuerza cuando llega a un hotel, se instala allí sin avisar a nadie y se registra con otro nombre. El plan de abandonar su vida y su entorno que en un primer momento iba a ser temporal, se convierte en algo permanente y sentencia “Yo repetiría mi nuevo nombre” (Cuenca, p. 148). Liberarse del yo implica desarrollar una “conciencia de sí como un nadie que es titular de un nombre que ha atravesado la muerte” (2020b, p. 83). Así es como se adquiere “una reconciliación entre el yo y la muerte” (p. 83). En definitiva, se trata de comprender que la finitud es una dimensión interpersonal, compartida con otros. Cuando Cuenca expresa: “Mi destino ya no me pertenecía” (p. 158), queda claro que ha vuelto su mirada hacia la muerte como inminencia, se sabe un ser finito que comportándose como un nadie incorpora la otredad en su vida. Por lo tanto, “El que es nadie no es simplemente una negación del yo. Guarda un recogimiento personal, que, sin embargo, no se expresa como actividad ni como voraz interioridad subjetiva, sino como hospitalidad o receptividad” (Han, 2020b, p. 81).

Así es como la alteridad se hace presente y puede habitarlo, como ocurre en el final de la obra, cuando la imaginación de Cuenca le permite pensarse como Sérgio, haciéndole comprender que la muerte como acontecimiento iguala a los seres humanos. La muerte con su elocuencia “es tomar conciencia de ser nadie” (Han, 2020b, p. 55), y es por eso que “La situación de la muerte, una situación que yo no puedo abordar como posibilidad mía, sino que más bien estoy a merced de ella, extingue la actividad ciega del yo” (2020b, p. 56). Una vez asumida la muerte como suceso primordial que es parte de la vida, Cuenca habrá adquirido el estado contemplativo como condición *sine qua non* para una transformación identitaria, y la escritura *autorreferencial* será el vehículo por medio del cual:

Habrà que dejar que la muerte hable, concederle la palabra, consciente o inconscientemente, hasta que ella le quite a uno toda palabra y toda expresión, hasta que le haga imposible toda posibilidad de expresarse, hasta que se funda con la naturaleza indiferente, con su mudez...en un punto inescrutable pero al mismo tiempo muy habitual, en el punto final que introduce una parálisis absoluta de la palabra, del lenguaje, de la lengua, una apática nada sin elocuencia alguna que estaría más desnuda que el silencio (2020b, p. 10).

En conclusión, hasta que el fallecer como punto final de la vida llegue, la novela es el resultado de un proceso por medio del cual la muerte como contingencia se instala en la

conciencia del escritor brasileño y se expresa por medio del lenguaje. Cuenca percibe la finitud ya no solo como un final, sino como un punto de partida para alcanzar una mirada distinta respecto de sí mismo y de su entorno, es decir, ese estado de contemplación que le permita interrumpir la hiperactividad que experimenta, ya que quiere dejar de ser el sujeto de esa obra pictórica de Óscar Muñoz que evoca en la novela en la que “Por más que el hombre intentara mantener la personalidad inicial del retrato, el rostro cambiaba mientras las formas eran reconstituidas en aquella extraña y particular carrera contra el tiempo” (Cuenca, p. 22).

### III.2. ESCRIBIR DESDE LA MUERTE COMO HERIDA EN *DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO*

En *Caras de la muerte*, Han examina una anécdota de Theodor Adorno en la cual el filósofo alemán expresa una actitud de sorpresa frente a un recuerdo de su infancia en el que vio pasar un camión con animales muertos, y que funciona como un acontecimiento que dispara múltiples preguntas en torno al fenómeno de la muerte. Adorno, al igual que Cuenca, atraviesan una experiencia particular que pone en evidencia la elocuencia y la proximidad de la muerte. Sin embargo, Han expresa que:

Asumir la muerte en la conciencia no significa solo tomar nota de la muerte. No solo exige pensar en la muerte, sino un pensar que recorra la muerte, que se arrime a ella, estar dispuestos a que sea la muerte la que nos dé el pensar (2020b, p. 12).

En este punto, debemos añadir a lo ya planteado en la sección precedente que volverse hacia la muerte es “este detenerse vacilando, la resolución a vacilar. La conciencia o el saber vacilan en vista de la muerte. Esta vacilación hace ver aquello ante lo cual la conciencia se apresta a pasar de largo. Hay una mirada parsimoniosa y prolongada” (2020b, p. 13). En concordancia con esto, también hemos identificado en la novela que la mortalidad se presentifica en la mente del escritor brasileño de manera tan insistente que se siente obligado a enfocar su atención hacia esa eventualidad y todo se colma de incertidumbre.

En otros términos, el *sujeto de rendimiento* que encarna va perdiendo potencia en pos del gradual alcance de una actitud contemplativa que le permite asumir la finitud como parte de su existencia. Nada es igual luego de tomar conciencia de ello porque el impacto de la noticia de su supuesta muerte progresa hasta transformarse en una *herida* que no puede soslayar. Cuando Cuenca toma nota de que “la muerte hace que se tambalee la imagen que la conciencia tiene de sí misma” (Han, 2020b, pp. 12-13), decide componer su novela. Podemos ratificar entonces que “La muerte abre heridas en la conciencia, la hace vulnerable. Las heridas serían los lugares en los que la conciencia se quebranta” (2020b, p. 39). A continuación, rastreamos en nuestro texto objeto aquellas marcas del discurso *autorreferencial* en los que la muerte se patentiza como una *herida*.

En principio, en el capítulo “Noticia”, se pone de manifiesto en el discurso ya desde la primera línea cuando el escritor relata que este no era el libro que tenía planeado, algo que marca antes y un después en su vida de esa *herida* cuando enuncia: “En la época en que recibí la noticia de mi muerte, yo estaba dándole vueltas a algo parecido a un capítulo de una novela” (Cuenca, p. 43). Igualmente, el título de la obra hace referencia a esta categoría de análisis porque no solo es una aserción, sino que a la vez revela una posición enunciativa. En el recorrido vital de Cuenca, la finitud se configura como hito porque:

El tiempo que ella marca habrá sido siempre intempestivo. El tiempo intempestivo sería la temporalidad de la muerte que desasosiega a la conciencia, que la atormenta y desconcierta, que interrumpe su economía de continuidad, linealidad y de sincronía. Marca la interrupción del flujo continuo de la conciencia (Han, 2020b, p. 18).

Por otro lado, también el epígrafe alógrafo que aparece en el relato – que ya hemos abordado en este trabajo de investigación a propósito de su cualidad autobiográfica –, revela que la muerte es un hilo conductor que rige los acontecimientos que estructuran el texto. A la vez, la franqueza del difunto a la que remite este metatexto no es otra cosa que la liberación que experimenta Cuenca para elaborar la obra. Lo que anticipa el autor es que se cuestionará a sí mismo y al entorno *tardomoderno* en el que se encuentra situado, pero su punto de partida es efectivamente desde la condición de un muerto.

La distinción a la que nos referíamos en el inciso anterior respecto de la muerte irreversible y ese morir que involucra el acceso a la contemplación después del desarme del yo del *sujeto de rendimiento* que Cuenca representa, expresa una peculiaridad que conviene señalar de acuerdo a los aportes del filósofo surcoreano. La muerte se vuelve una exigencia que implica



una aporía, ya que no se puede experimentar hasta el momento de fallecer y la escritura es un modo de acercarse a ella como posibilidad para modificar la identidad desde un lugar más apacible.

Por ende, el acto escritural configurado en clave retrospectiva plasma el proceso de reflexión realizado por Cuenca, su transformación como *sujeto de rendimiento* que a partir de la conciencia de mortalidad demuestra que “Uno tiene que haberse perdido a sí mismo y haberse expuesto a la muerte para estar inspirado y entusiasmado y ser expresivo. [...] La expresión surge de una mimesis de la muerte, de conmemorar lo extrovertido en el interior del yo” (Han, 2020b, p. 24). Escribir desde la *herida* provocada por la muerte es hacer una crítica de “aquella existencia holográfica” (Cuenca, p. 129) pero también consiste en “en hacer hablar las heridas como si fueran elocuentes bocas, como si sus elegías fueran un fermento de la verdad que libera a la conciencia de su fatal induración” (2020b, p. 39). La metamorfosis que logra el personaje principal de la novela tiene que ver con un recorrido existencial en el que predomina en un principio un repliegue sobre sí mismo que manifiesta “un interés incrementado en la identidad y en el autopoerse” (2020b, p.22). No obstante, el interés narcisista cede en tanto y en cuanto Cuenca logra “estar dispuesto a la pérdida y al desfondamiento, a una especie de renuncia a sí mismo” (pp. 22).

En este sentido, el escritor confiesa que “El impacto hace que nunca más vuelvas a ser el que eras” (Cuenca, p. 149). Así es como extiende su estadía de incógnito en Río por tiempo indeterminado y comienza a vagar por la ciudad y a cavilar: “¿cuántos días, cuántos meses hasta que mi ausencia se volviera incontrolable? Mi mundo de personas seguiría sin mi presencia” (p. 163). De manera incuestionable, la muerte como hecho inexorable produce una *herida* de la que “emana la fuerza de la expresión” (2020b, p. 23) y no queda más remedio para el autor que admitir que: “a veces algo sucede. [...] el sol ilumina la grieta que se abre paso bajo nuestros pies, la creciente ruptura que nos convertirá en una colección de ausencias” ( p.149). Recuperando los aportes de Han:

La energía expresiva surge de aquella conciencia que asume la muerte en sí misma. Estar inspirado significa exponerse a la muerte como lo totalmente distinto a lo idéntico. El pensamiento de lo distinto o de lo ajeno queda incompleto sin la reflexión sobre la muerte. La muerte, en cuanto que negatividad no dialéctica de lo idéntico, en cuanto que inquietud o incertidumbre del estar fuera de sí, es lo que sensibiliza el pensar para percibir aquello que sigue

siendo heterogéneo al conformarse consigo y a la saciedad de lo igual a sí mismo (2020b, p. 24).

El surgimiento de una expresividad vinculada a la escritura como acto de contemplación de la experiencia abarca esa proximidad mimética que señalábamos en los párrafos precedentes por medio de la cual Cuenca intenta encontrar una libertad diferente de la paradójica, una que provea la capacidad de neutralizar la positividad del hacer, de detenerse, ya que:

La muerte como algo absolutamente incierto, no ya temporalmente en cuanto al momento en que se produce, ni desde luego como hecho que se va a producir, sino en su incertidumbre ontológica como negatividad, evidencia ser un fermento de la libertad (2020 b, p. 26).

Dicho de otro modo, la novela *autorreferencial* que constituye el texto objeto de este trabajo de investigación se convierte en el instrumento mediante el cual esa experiencia vital vinculada a la *muerte como herida* permite negativizar la dinámica de *rendimiento*. Cuando el autor expresa: “Poco a poco renové mi voto de silencio” (Cuenca, p. 162), y podemos inferir ese instante previo primordial para la escritura que requiere de una quietud conmovedora de la conciencia en tanto que “Moverse libremente en las palabras significa más bien perderse en las palabras, y perderse en cuanto que nadie. La libertad es una atención desinteresada con la que uno libera las palabras que van saliendo” (Han, 2020b, p. 87).

Desde la creatividad, el protagonista de DEM hace converger en su literatura los dos tipos de muerte que propone Han. Por un lado vemos la desaparición o el deceso figurado del *sujeto de rendimiento* que representa el protagonista a partir de una mirada distinta “mortal, prolongada, recatada” (Han, 2020b, p. 214), emparentada con la contemplación, que equivale a “la fuerza de la reflexión” (2020b, p. 220). Al mismo tiempo, cuando enuncia: “Dos lugares en el mundo, Trastevere y Lapa, y una fecha. Mi nombre, –el nombre del muerto–, era el nudo que unía esos dos hilos” (Cuenca, p. 165), refiere a la muerte real de Sérgio, que deja entrever la paradoja de que: “El «ya estoy muerto» es una frase imposible. La argucia o el arte de morir en cuanto que arte de la vida quizá consistiría en tomar conciencia a través de la vida y de la escritura de esta imposibilidad” (2020b, p. 235).

Hay una aporía porque la *muerte como herida* hace que la vida tome a la vez impulso, ya que “De la muerte emana una fuerza salutífera que preservaría la vida de petrificarse, de volverse inerte” (Han, 2020b, p. 23). Cuenca comprende que no se puede experimentar la

muerte mientras se está vivo, sólo queda la proximidad mimética que permite la escritura de su novela. Más aún, podemos generalizar al afirmar que a través de los textos y la literatura, la vida se multiplica por medio de quienes viven muriendo, que se hacen eco de quienes no están. De ahí que una de las marcas que deja la *muerte como herida* es la del nombre al que alude el personaje principal en el pasaje que citamos antes, puesto que “la interpelación por el nombre propio proporcionaría la clave para experimentar [...] lo singular” (2020b, p. 166); pero además:

Es el nombre del vivo en cuanto que nombre de un muerto. La historia del nombre o de la vida, la bio-grafía, es acosada constantemente por la historia de la muerte, por la tanato-grafía como historia del nadie o del nombre de pila (2020b, p. 116).

La muerte expresa la fuerza del desasimiento, por eso Cuenca se va diluyendo para hospedar a Sérgio, ya que el nombre propio siempre sobrevive al portador, independientemente de a quien designa. En la novela es significativo que en la pared del departamento en el que el escritor se encuentra alojado de incógnito, haya dos objetos de los que no se desprendió: el expediente del deceso y un texto del *New York Times* acerca de algunos tipos de virus que convierte a algunos insectos en zombis cuando se alojan en ellos. Como si de Gregor Samsa en *La metamorfosis* de Kafka se tratara, Cuenca va convirtiéndose en uno de los insectos que se describen en este artículo, como la araña, que responde a “las órdenes de un parásito que altera la química de su cerebro en un proceso que lleva a la muerte y a la expulsión de la larva arquitecta de su vientre” (Cuenca, p. 172).

Metafóricamente, podemos observar en ese episodio que “El nombre es una casa de huéspedes con varias entradas y salidas. Tener un nombre propio es la hospitalidad”, dado que el hombre mismo “es huésped de sí mismo” (2020b, p. 35). Por eso el escritor expresa que se encuentra en trance: “Hay un tercer estado que es el de no dormir al mismo tiempo que no se puede estar despierto” (Cuenca, p. 173). Sale de su nombre para transitar la alteridad de Sérgio. A partir de ese momento, transmutado en un muerto vivo, ingresa por ejemplo a una funeraria para hacer averiguaciones de ese servicio, para luego entregarse a ese tiempo inerte en el que “podía respirar, como si expulsara de mí un aire ancestral” (p. 177)

En este punto coinciden la prosopopeya demaniana con el cansancio profundo del *sujeto de rendimiento* y la *muerte como herida*, en esa proximidad mimética que se da en el nombre. Así es como Cuenca expone: “Me sentía profundamente despierto en mi luminoso e intenso tedio” (Cuenca, p. 178), al mismo tiempo que se había convertido en “un cuerpo sin sombras.” (p. 183). Así se borra y desaparece de a poco, de modo que:

El titular del nombre propio es «nunca de nadie», [...] el nadie es el sí mismo «que nunca es de nadie», el titular del nombre que ha atravesado por la muerte. Quien tiene por nombre propio «nadie» obedece al paisaje laberíntico del nombre como si fuera su destino (Han, 2020b, p. 35).

El nombre es el rastro de la *herida* que deja la muerte en la conciencia porque tiene historia, pero también es incertidumbre para quien lo porta. Una vez que el hombre desaparece con la muerte como punto final, su nombre lo sobrevive y hasta puede multiplicarse a otros. El huésped se va de su nombre y luego vendrá otro que lo habitará. De esta manera, Cuenca vaga por las calles de Río de Janeiro y su departamento como un zombi hasta casi detener la vida y experimentar que “Ser nadie significa también no estar encerrado en sí mismo. [...] Ser nadie significa no estar concluido” (2020b, p. 183). Frente al espejo, Cuenca se desfigura a sí mismo con una navaja de afeitar hasta no reconocerse más y metamorfosearse en otro. Al final del texto, ni Cuenca ni Sérgio son descifrables del todo, porque uno habita en el presente y el otro ha habitado de manera nómada en el pasado el nombre propio de nadie, en un juego de palabras haniano. La interrupción del manuscrito viene dada por ese nombre propio que no es de nadie en conjunto con una identidad también inconclusa que pone de relieve que “El destino de quien es nadie es impenetrable y heterogéneo. Ninguna narración sencilla [...] podrá desenredar estos trozos de hilos apelmazados entre sí” (2020b, p.193).

La novela patentiza el rastro de la muerte. Coincidimos con Han, que analizando algunos textos de Derrida concluye en que fenecer es como una *différance*, porque se disemina y deja huellas. Las fisuras que provoca son muchas veces ocultas en aras del paradigma de positividad de la *tardomodernidad*. Aun así, la escritura sirve para alcanzar “un temple de ánimo referido a la finitud o a la mortalidad” (2020b, p. 240). En DEM, la revelación de la contingencia de la muerte que se caracteriza por su imprevisibilidad, hace que Cuenca ponga en tela de juicio su existencia de modo tal que se consagra a escribir para transformar su identidad inauténtica. La *herida* de saberse mortal y no resolver el caso de la usurpación de su nombre es una fisura que habla, que “Pasa a ser una marca de la muerte” (2020b, p. 242).

A través de la mimesis, la *herida* se repite en lo narrado para introducir “una fisura en el sí mismo, de modo que este se rompa contra sí mismo” (2020b, p 246). Así, “Darse muerte en forma de consagrarse a una escritura vuelta a la muerte sería hacer que la herida, en lugar de enmudecer, se hiciera elocuente, poner en juego el yo sin reservas a través de la herida” (2020b, p. 249). En el acto escritural, el protagonista puede imaginarse “el día en que finalmente sería

arrancado de mi cuerpo, sobre cómo mi cuerpo seguiría hasta descomponerse, [...] mi cuerpo abierto, manipulado y enterrado” (Cuenca, p. 188).

La muerte hace ventrílocua la vida de Cuenca representada en nuestro texto objeto. Quizás su composición le ha ayudado a sobrellevar la vida del escritor que está muriendo, y tal vez por medio de ella pudo encontrar un sentido a ese sinsentido que es el fallecimiento como punto final. En definitiva, creemos que en la soledad como circunstancia atribuible a la muerte y al acto escritural se hace presente ese silencio y vacilación que “proporcionara al hombre una estancia mortal antes del fin” (Han, 2020b, p. 222). Es una especie de refugio que da que pensar al autor. Así, “la muerte no es un punto, sino una duración”( p. 222) que tiene “una fuerza metonímica y metamorfoseante” (p. 228), donde el tiempo se detiene y fluye en “El vaivén parsimonioso, silencioso y melancólico, pero al mismo tiempo radiante” (p. 232), y así “el yo se acompasa en un movimiento pendular convirtiéndose en nadie mortal” (p. 232).

Recapitulando, puesta en la escritura, la muerte “inflige heridas en la identidad, forma arrugas o abre brechas en ella, no le deja que coincida consigo” (2020b, p. 258). El *sujeto de rendimiento* Cuenca atraviesa un cansancio extremo y un desarme a partir del cual su interioridad se quiebra para no volver a cerrarse ni sanar nunca más. La *herida* equivale a reflexionar sobre su comportamiento y el del entorno, es decir, sobre la fragilidad humana que es compartida con la alteridad a través de un mirar comprensivo de la vulnerabilidad propia y ajena. Al final del relato es cuando sucede una desfiguración o transformación de ese yo, que ya no puede habitarse a sí mismo y se demuele hasta romperse por completo en simultáneo con el manuscrito que se interrumpe para darse muerte a sí mismo en la ficción. Respecto de ello, el escritor ha expresado en una de las entradas de su diario *Nada es más antiguo que el pasado reciente*, que:

El hombre que era en ese momento realmente necesitaba ser asesinado. Quizás me tomé el trabajo un poco más en serio que mis compañeros de generación, pero lo cierto es que el suicidio ritual de mi proyecto de 2016 tiene mucho que ver con la demolición de ese tótem masculino (2 de septiembre de 2020)<sup>9</sup>.

En definitiva, el acceso a la contemplación transforma al sujeto Cuenca en otro no concluido pero que se anticipa a la muerte al haber logrado aflojar “las abrazaderas del yo y de

---

<sup>9</sup> La traducción de ambas entradas del diario utilizadas aquí es nuestra. Fueron extraídas del sitio web oficial del escritor <https://jpcuenca.com/>.

la identidad” (p. 255). Se da la muerte porque “Es nadie quien está a la altura de la muerte, quien se arrima a ella en una mimesis de la muerte” (2020b, p. 257). En este sentido, darse la muerte de acuerdo a las interpretaciones de Han de los textos derrideanos, implica “dejar al descubierto las heridas tapadas por el deseo del texto o minuciosamente cosidas con hilos imaginarios” (2020b, p. 260). Siguiendo esta idea, Cuenca reflexiona en otra de las entradas de su diario acerca de la *autorreferencialidad* en su escritura como manera de transitar la vida:

Usar la carne de la vida misma como punto de partida revela cómo la ficción puede servir como fuerza organizadora de la experiencia. La transcripción del evento en sí, por mucho que tratemos de sacarlo de las narrativas convencionales, siempre tendrá algo de estructurante (10 de septiembre de 2020).

Para finalizar, darse la muerte tiene que ver con que “Uno está dispuesto a transformarse. Uno también se convierte en lo ínfimo y marginal. La persona con nombre propio se muestra hospitalaria hacia todas las pequeñas cosas y los pequeños acontecimientos” (2020b, p. 264), aunque paradójicamente:

El arte de vivir consiste en darse la muerte. Aprender a vivir significa aprender a morir. Uno se dará la muerte hasta la muerte, tendrá que aprender a vivir bajo el signo y a la luz del «ya estoy muerto». La escritura vuelta a la muerte, la repetición escribiente de la muerte durará hasta la muerte. Incluso después de haber dejado al descubierto todas las heridas, después de haber descrito todas las heridas sin obtener a cambio ninguna compensación narcisista, lo cual ya sería imposible, incluso entonces uno tendrá que finar. El finar marca el final más allá de la elocuencia o la significatividad del «ya estoy muerto». Hace real la imposibilidad de la posibilidad de la radical imposibilidad de existir (Han, 2020b, p. 265).

## CONCLUSIONES

La presencia de elementos metaficcionales como los autobiográficos que implican la construcción de un yo dentro de la literatura, se remonta a épocas muy tempranas de la historia moderna, ya que algunos críticos aseguran que es posible rastrearlos desde el siglo XVIII en adelante o incluso antes, en diarios, crónicas o confesiones, por ejemplo. Sin embargo, es gracias al giro subjetivo del siglo XX que las obras empezaron a configurarse de manera predominante a partir de la *autorreferencialidad* como rasgo temático recurrente. Al comienzo del presente estudio de grado nos proponíamos rastrear estos procedimientos retóricos que se vinculan principalmente con la autobiografía y la autoficción en la novela *Descubrí que estaba muerto* del escritor brasileño João Paulo Cuenca porque representa –desde nuestro punto de vista–, a la narrativa contemporánea latinoamericana en general, ya que existe una conexión muy estrecha entre esos recursos *autorreferenciales* con la construcción del individuo en el contexto *tardomoderno*, de acuerdo a la propuesta filosófica contemporánea elaborada por Byung-Chul Han.

A lo largo de nuestra investigación pudimos identificar que efectivamente la obra exhibe un sujeto de enunciación que se configura como autor, narrador y personaje; pero fundamentalmente es la figura de escritor la que adquiere centralidad en ella desde la noción de *autofiguración*, porque la novela se organiza en torno al discurso autodiegético de Cuenca. En esta línea, las formas *autorreferenciales* que presenta el texto pueden relacionarse tanto con la autobiografía como con la autoficción porque presenta características de ambas matrices genéricas – si es que corresponde la distinción en la actualidad –, ya que aparecen fusionadas en *Descubrí que estaba muerto*.

Comprobamos que en su disposición narrativa la novela está construida a partir de una anécdota real de la vida de Cuenca, que es la que da inicio al acontecer narrado y por medio de la cual el autor explora los límites entre la realidad y la ficción. Como recurso autobiográfico, el escritor decide ligar a su firma e identidad los documentos reales de la muerte de quien ha usurpado su nombre, que son desplegados en el comienzo de la obra, junto con otros acontecimientos que ha vivenciado y decide registrar en el texto. Por otra parte, también corroboramos que existe una impronta autoficcional en la obra en tanto y en cuanto Cuenca

recurre a su imaginación para narrar aquellos aspectos que giran en torno a la muerte de Sérgio, con el que se vuelve un solo personaje, al menos desde el punto de vista ficcional.

Además de reconstruir lo que ha experimentado con el suceso de la muerte, entendemos que lo que guía el proceso de escritura del autor brasileño es el deseo de alcanzar una capacidad reflexiva respecto de sí mismo y del entorno, –algo que podríamos aplicar a muchas de las producciones literarias actuales–, ya que la narrativa *autorreferencial* no puede desligarse del contexto sociohistórico y cultural en el que se inscribe, que en este caso es la *tardomodernidad*. A la vez que Cuenca examina su identidad de *rendimiento* desde el relato, realiza una crítica explícita respecto de la sociedad brasileña durante los años previos a la celebración de los Juegos Olímpicos en Río de Janeiro, en la que él mismo se incluye, logrando desmitificar un imaginario social que oculta desigualdades y violencia de todo tipo.

Como ya expusimos anteriormente, el hecho de que el escritor se erija como la voz protagonista que narra en *Descubrí que estaba muerto* es también una estrategia retórica denominada como *autofiguración*, categoría de análisis que hemos analizado como procedimiento delimitado en nuestro trabajo dentro de la autobiografía y que involucra necesariamente la figura de un creador literario. Desde este punto de vista, Cuenca se presenta en su narración demarcado en un horizonte *tardomoderno* donde muestra una imagen de sí como individuo con una idiosincrasia contradictoria, y dueño de una identidad que percibe como inconclusa e inauténtica que al mismo tiempo identifica con la sociedad carioca a la que pertenece. No solo tematiza, sino que problematiza su condición de escritor para mostrar que el medio literario del que forma parte responde a un sistema neoliberal que se maneja en términos de una búsqueda de maximización de la producción y el consumo.

Ya desde el epígrafe que precede a la novela, Cuenca elabora su *autorrepresentación* a partir de una sinceridad con la que busca desacralizar la profesión de escritor. Contrario a lo que ocurría en épocas pasadas, el creador literario actual dejó de ser el estereotipo de intelectual reconocido y depositario de la cultura para pasar a ser un sujeto que vive de manera inauténtica y que se ha convertido en un personaje de ficción de su propia existencia. Desde su posición enunciativa pone en tela de juicio las condiciones de producción y recepción del arte contemporáneo que se rige principalmente por la oferta y la demanda en detrimento del valor cultural que antes tenía la literatura. En estas circunstancias cuestiona el círculo de intelectuales en el que se desenvuelve y su propio comportamiento cuando expone que se ha convertido en



un sujeto que se vende en festivales y congresos a partir de la espectacularización de sí mismo en vez de ser apreciado por su producción literaria.

De este modo constatamos que Cuenca se figura y desfigura de modo demaniano y que la novela patentiza parte del recorrido existencial de un individuo que se siente personaje de una ficción creada en torno al imperativo de positividad que lo obliga a vivir en pos de su desempeño y autoexigencia. Devenido en un mero trabajador desde la filosofía de Han, Cuenca persigue una transformación identitaria que le permita alcanzar una mirada más atenta y comprometida del mundo *tardomoderno* en el que se encuentra situado en tanto *sujeto de rendimiento*. Como escritor no puede escindirse de esas condiciones que lo atraviesan, por lo que creemos que la composición de la novela se torna un acto de resistencia artístico por medio del cual se da muerte a sí mismo en la ficción para detener la dinámica de *rendimiento* y en la que se materializa su proceso de reflexión.

Respecto de lo anteriormente dicho, en nuestra tesina también aludimos a la *tardomodernidad* como escenario en el que se sitúa *Descubrí que estaba muerto*, período que comienza a mediados del siglo XX y que se extiende hasta la actualidad. Lo que caracteriza primordialmente este momento histórico es la consolidación del mandato neoliberal como sistema político, social y económico. Además, los avances tecnológicos ocurren de manera cada vez más vertiginosa: se acortan las distancias y se expande la globalización, la comunicación se hace casi instantánea y el mundo se digitaliza cada vez más; la producción y el consumo se aceleran y acrecientan de modo excesivo. En ese marco, el individuo se perfila como un hacedor de sí mismo, las identidades se mueven en un relativismo de valores y un eterno devenir que no concluye jamás.

En este contexto, el filósofo contemporáneo Byung-Chul Han afirma que en nuestra sociedad no solo se privilegia el desarrollo individual de los sujetos por sobre el colectivo, sino el *rendimiento* y la autoexigencia en una dinámica siempre hiperactiva en detrimento de la pausa, el descanso y la reflexión. Es el imperio del “yo puedo” o el paradigma de positividad que empuja a los seres humanos a vivir en una contradicción sin fin. En nuestro texto objeto estas marcas son evidentes, ya que tanto sus personajes como el espacio/ tiempo en el que se desarrolla expresa características de este período histórico, aunque ubicado en Latinoamérica, donde la ambigüedad es aún más manifiesta por su desigualdad económica, social y cultural de base. La novela se sitúa en una gran metrópoli como Río de Janeiro, emblema de lo *tardomoderno* puesto que revela tanto en su geografía como en su estructura social la

ambivalencia *tardomoderna* y el imperativo de *rendimiento*. Cuenca describe la brecha entre las clases sociales que se manifiesta ya desde la separación de la zona norte y sur en la ciudad, el proceso de gentrificación que empuja a los más pobres fuera de los sitios exclusivos con mayor poder adquisitivo y además muestra la falta de sensibilidad con la que los cariocas perciben esa inequidad.

Por otro lado, también retrata el estrato social del que forma parte, cuyo comportamiento se expresa en términos de exitismo y competitividad. Tanto Cuenca como su entorno viven de manera inauténtica, buscan la supervivencia individual a través del mérito propio que propone el neoliberalismo sobre el que discurre Byung-Chul Han. Este grupo de personas que tiene trabajos relacionados a los medios de comunicación o al arte, son un gran ejemplo de cómo los seres humanos se han transformado en meros trabajadores. Todos ellos abogan por la apariencia y se muestran eficientes respondiendo al mandato de la sociedad del *rendimiento*, así como también personifican el narcisismo patológico que caracteriza a los individuos *tardomodernos* en tanto se los describe indiferentes frente a las injusticias sociales, la pobreza y la violencia estructural que acontece en el mundo carioca a pesar de la hiperculturización que solo exhibe el costado turístico de la ciudad.

A partir de estas conceptualizaciones pudimos verificar que Cuenca puede delimitarse como un *sujeto de rendimiento* de acuerdo a las contribuciones teóricas del filósofo surcoreano. El individuo *tardomoderno* que el protagonista de *Descubrí que estaba muerto* encarna, puede leerse como un sujeto que se considera emprendedor de sí mismo, un proyecto en eterno devenir como escritor que viaja por el mundo globalizado entregándose a una rutina abrumadora que no le permite detenerse. Internaliza el mandato de positividad a tal punto que como consecuencia de su narcisismo no puede establecer vínculos afectivos genuinos con nadie. Cuenca también experimenta una libertad paradójica porque cree que sus deseos de no permanecer demasiado tiempo en ningún lugar y sus viajes son una elección personal. Sin embargo, cobra conciencia paulatinamente de que se mercantiliza a sí mismo en congresos y festivales, siente que vive de manera hipócrita y que su socialización es cada vez más escasa y esto lo conduce hacia una extenuación extrema.

El exceso de trabajo y la autoexigencia a la que se somete como escritor sufre una interferencia cuando recibe la noticia de su muerte. Aunque intenta continuar con la hiperactividad que lo caracteriza, este suceso lo desestabiliza gradualmente hasta agotarlo producto de la frustración. Desde la propuesta filosófica de Han, existe un cansancio que aísla

y otro que al que denomina como fundamental que sobreviene luego de la incertidumbre existencial y que es necesario para acceder a un modo de vida más sosegado. En el caso del personaje principal de la novela, el hartazgo se manifiesta luego de intentar volver a su rutina de viajes cuando la investigación respecto de lo acaecido con su supuesto deceso no es fructífera. El cansancio fundamental que produce un desarme de su yo en términos hanianos ocurre en el momento en que una mujer que asiste a una de sus conferencias en Estados Unidos cuestiona su producción literaria.

Cuenca siente que este es un punto de inflexión y resuelve no continuar con la farsa que ha construido respecto de sí mismo. Llega a Río de Janeiro de incógnito y decide no retornar a su vida pasada. Progresivamente el primer agotamiento por el que se aliena del entorno y que lo hace deambular por Río de Janeiro es el de la interrupción y la negatividad, acciones necesarias para detener el engranaje de autoexigencia. Esto deriva en el cansancio primordial del derrumbamiento del yo, aquel por el que logra dejar de ensimismarse y abrir su identidad hacia el mundo y reconciliarse con la otredad. Alcanza entonces la contemplación, un estado que le permite desasirse del narcisismo y vincularse con el mundo desde el asombro y con una cadencia más pausada. En este punto Cuenca podrá vivenciar desde la ficción la alteridad de Sérgio y las circunstancias de su fallecimiento. Su discurso autodiegético materializa el proceso autorreflexivo por medio del cual el escritor brasileño se convierte en un sujeto más comprometido con la realidad circundante y construye una identidad que, aunque nunca será conclusiva, al menos es más auténtica y sincera.

Nuestra hipótesis de investigación termina de demostrarse con la última categoría de análisis que abordamos bajo el nombre de la *muerte como herida*, noción también perteneciente a Han. En el acontecer narrado pudimos identificar que Cuenca como todo *sujeto de rendimiento* se cree casi inaniquitable. Su comportamiento errático es el de un muerto viviente puesto que la trayectoria vital del autor carece de sensibilidad y de reflexión crítica y se dirime entre un desempeño eficiente bajo la consigna de positividad y un agotamiento extremo hasta que la muerte se vuelve elocuente en su conciencia. En términos hanianos, en el texto objeto examinamos la presencia de dos tipos de muerte que involucran una aporía. Por un lado, la muerte como realidad inasible, un punto final que sólo se experimenta llegado el momento en el que efectivamente se fallece; por otro, ese finar que significa decir “no” e interrumpir el mandato de la sociedad contemporánea, donde la vida acelerada y la ausencia de valores absolutos decantan en la construcción de un ego narcisista como en el caso de Cuenca.

En este punto, comprobamos que la trama de la novela registra la experiencia vital del escritor en tanto y en cuanto la noticia de la muerte se vuelve elocuente, es decir, se hace presente su mente hasta que no puede soslayarla. Este punto de no retorno genera un quiebre que trae aparejado el cansancio, desarme y posterior acceso a la contemplación propuesta por Han. Desde esta interpretación la novela representa el posicionamiento discursivo de Cuenca a partir del pasado para narrar su transición identitaria donde *la muerte como herida* que abre fisuras en la conciencia y permite la vacilación, se constituye en un motivo literario contundente. Concluimos en que *la muerte como herida* es el punto de partida que le permite recobrar desde lo narrativo un espacio para la reflexión y el rearme de su yo para pensar nuevas maneras de vinculación con los demás y consigo mismo.

Cuenca no solo vuelve elocuente la idea de morir, sino que la transforma en una fuerza expresiva que se materializa en la composición de *Descubrí que estaba muerto*. Así logra liberarse de su identidad narcisista de *rendimiento* y gracias a la proximidad mimética que le otorga la narración es capaz de revisar los lazos forjados con la alteridad y abrirse a la otredad personificada por Sérgio desde el nombre mismo. Como marca de la *herida de la muerte*, el nombre es el hilo que los une y de este modo se tematiza la muerte como punto final de quien usurpó la identidad de Cuenca y la muerte como interrupción de la dinámica de positividad que encarna él mismo en su condición de escritor.

Consideramos que toda la producción artística del escritor brasileño amerita dejar abiertas algunas posibles líneas de investigación que puedan contribuir a profundizar el conocimiento, no solo del texto objeto escogido para el presente estudio, sino también para indagar sobre otras obras que son propuestas narrativas igualmente enriquecedoras para el ámbito académico. En primer lugar, la exploración de procedimientos metaficcionales es un perfil sobre el que el autor ha experimentado también en su novela *Cuerpo presente*, cuyo inicio se encuentra íntimamente vinculado con el final de *Descubrí que estaba muerto* –así lo ha referido el autor en varias entrevistas–. Podría abordarse como variable la *intertextualidad* entre ambos textos. Asimismo, se podría examinar esta categoría en relación con la obra filmográfica del autor, que aparece casi en simultáneo a su producción literaria, ya que ambas manifestaciones artísticas se retroalimentan.

En otro orden de cosas, *Descubrí que estaba muerto* es susceptible de abordajes interpretativos interdisciplinarios. Por ejemplo, podría investigarse la problemática sobre la *circulación de bienes culturales* en el territorio latinoamericano desde el ámbito sociológico,

puesto que Cuenca exhibe en el escenario brasileño de qué manera se entrecruzan la industria cultural, la desigualdad económica y la necesidad de los artistas de crear obras. También es posible indagar como variable antropológica la noción de *cuerpo moderno* como espacio liminar que define la subjetividad a partir de autores como Jean-Luc Nancy, Judith Butler o David Le Breton, ya que la falta de valores de referencia en la *tardomodernidad* se resuelve en el cuerpo como símbolo de la constitución del sujeto. Otra categoría de análisis que aquí se desarrolló solo de manera subsidiaria en relación a la *tardomodernidad*, es el tópico de la *ciudad* que puede analizarse desde el concepto de *cronotopo* bajtiniano.

Para finalizar, queremos señalar que en la propuesta literaria de João Paulo Cuenca confluyen, entre otras cosas, una modalidad de *autorreferencia* por medio de la cual el autor otorga sentido a una experiencia impactante; es el camino heurístico por el que la vida se convierte en relato, en clave ricoeuriana; es prosopopeya que da voz a lo que no tiene voz; pero sobre todas las cosas, es una apelación al lector, en tanto el descubrimiento de su muerte también es revelación para nosotros. Nos incita a detener el engranaje de hiperactividad y autoexigencia en el que nos encontramos situados como *sujetos de rendimiento* que también somos, hasta que tomemos conciencia de que “La muerte, que brinda elocuencia a la lengua, al mismo tiempo la cortará y la llevará a un silencio absoluto. Pero la apariencia del «ya estoy muerto» sería más próxima a la muerte, y posiblemente estaría más cerca de la verdad” (Han, 2020b, p. 266).

## BIBLIOGRAFÍA

## TEXTO OBJETO

Cuenca, João Paulo. 2017. *Descubrí que estaba muerto* (Trad. M. Caamaño). Tusquets editores. Buenos Aires.

## OTRAS OBRAS DEL AUTOR

Cuenca, João Paulo. 2010. *El único final feliz para una historia de amor es un accidente* (Trad. M. Caamaño). Ediciones Lengua de Trapo. Buenos Aires.

Cuenca, João Paulo. 2016. *Cuerpo presente* (Trad. M. Caamaño). Dakota Editora. Buenos Aires.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Alcázar, Josefina. 2014. *Performance: autobiografía en la carne viva en Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI editores. México.

Amícola, José. 2007. *Autobiografía como autofiguración: Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario/ La Plata.

Anderlini, Silvia. 2017. *La vida como alegoría. Consideraciones antisubjetivas de la escritura autobiográfica*. Alción Editora. Córdoba.

Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Baumann, Zygmunt. 2000. *Modernidad líquida* (Trad. M. Rosenberg). Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires

Baumann, Zygmunt. 2005. *Identidad* (Trad. D. Sarasola), 1º ed. Editorial Losada. Buenos Aires.

- Baumann, Zygmunt. 2008. *El arte de la vida* (Trad. D. Udina). Editor digital diegoan.
- Baumann, Zygmunt. 2009. *Ética posmoderna* (Trad. B. Ruiz de la Concha), 2º ed. Siglo XXI editores. Madrid.
- Broncano, Fernando. 1995. *Nuevas meditaciones sobre la técnica*. Editorial Trotta. Madrid.
- Broncano, Fernando. 2000. *Mundos artificiales: filosofía del cambio tecnológico*. Editorial Paidós. México.
- Broncano, Fernando. 2013. *Sujetos en niebla: narrativas sobre la identidad*. Editorial Herder. Barcelona.
- Bude, Heinz. 2017. *La sociedad del miedo* (Trad. A. Ciria). Editorial Herder. Barcelona.
- Catelli, Nora. 2007. *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario/ La Plata.
- Cárcamo – Huechante, L. E, Fernández Bravo, A. y Laera A. (Comps.). 2007. *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- Dalcastagnè, Regina. 2015. *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea* Trad. L. Tennina & A. Dubinsky). Editorial Biblos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Giddens, A., Bauman Z., Luhmann N., y Beck U. 1996. *Las consecuencias perversas de la modernidad: Modernidad, contingencia y riesgo* (Trad. C. Sánchez Capdequí) (Comp. J. Beriain). Editorial Anthropos. Barcelona.
- Giordano, Alberto. 2006. *Una posibilidad de vida: Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- Giordano, Alberto. 2011. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- Gramuglio, Ma. Teresa, Tizón, H. y Rabanal R. 1992. “La construcción de la imagen” en *La escritura argentina*. Universidad Nacional del Litoral. Ediciones de La Cortada. Santa Fe.

- Han, Byung-Chul. 2009. *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Trad. P. Kuffer). Editorial Herder. Barcelona.
- Han, Byung-Chul. 2010. *La sociedad del cansancio* (Trad. A. S. Arregi). Editorial Herder. Barcelona.
- Han, Byung-Chul. 2014a. *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (Trad. A. Bergés). Editorial Herder. Barcelona.
- Han, Byung-Chul. 2014b. *La agonía del eros* (Trad. R. Gabas). Editorial Herder. Barcelona.
- Han, Byung-Chul. 2016a. *La expulsión de lo distinto* (Trad. A. Ciria). Editor digital Titivillus.
- Han, Byung-Chul. 2016b. *Topología de la violencia* (Trad. P. Kuffer). Editorial Herder. Barcelona.
- Han, Byung-Chul. 2018. *Muerte y alteridad* (Trad. A. Ciria). Editorial Herder. Barcelona.
- Han, Byung-Chul. 2020a. *La desaparición de los rituales: Una topología del presente* (Trad. A. Ciria). Editorial Herder. Barcelona.
- Han, Byung-Chul. 2020b. *Caras de la muerte: Investigaciones filosóficas sobre la muerte* (Trad. A. Ciria). Editorial Herder. Barcelona.
- Han, Byung-Chul. 2021. *No – cosas. Quiebres en el mundo de hoy* (Trad. J. Chamorro Mielke). Editorial Taurus. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Kozak, Claudia (Comp.) 2006. *Deslindes: Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Trad. A. Torrent). Megazul – Endymion. Madrid.
- Leoncini, Thomas & Baumann, Zygmunt. 2018. *Generación líquida: transformaciones en la era 3.0* (Trad. I. Oliva Luque). Paidós Estado y Sociedad. Espasa Libros. Barcelona.
- Lipovetsky, Gilles. 1986. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (Trad. J. Vinyoli y M. Pendanx). Editorial Anagrama. Barcelona.



- Lipovetsky, G. & Serroy, J. 2014. *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico* (Trad. A. Prometeo Moya). Editorial Anagrama. Barcelona.
- Miroux, Jean-Philippe. 2005. *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Molloy, Sylvia. 1998. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, Jean – Luc. 1996. *La experiencia de la libertad* (Trad. P. Peñalver). Editorial Paidós. Barcelona.
- Nancy, Jean – Luc. 2003. *Corpus* (Trad. P. Bulnes). Arena Libros. Madrid.
- Nancy, Jean – Luc. 2006. *Ser singular plural* (Trad. A. Tudela Sancho). Arena Libros. Madrid.
- Ricoeur, Paul. 1999. *Historia y narratividad*. Paidós, 1999. Barcelona.
- Ricoeur, Paul. 2006. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores. Madrid.

#### ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR

- Andrade Coimbra, Rosicley. Imaginação erótica e errância do corpo no romance *Corpo presente*, de João Paulo Cuenca. *Z Cultural*. Revista de Programa Avanzado de Cultura Contemporánea. 2º semestre 2017. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p45-61> (consultado el 26/09/2021).
- Bandeira de Melo Carvalho. O autor como fetiche: a autoficção em J. P. Cuenca. *Z Cultural*. Revista de Programa Avanzado de Cultura Contemporánea. 1º semestre 2017. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-autor-como-fetiche-a-autoficcao-em-j-p-cuenca/> (consultado el 04/10/2021).
- Farias de Felipe, Renata (15 de diciembre de 2013). Vazio que se faz verbo: o melodrama da linguagem em *O dia Mastroianni*. *Dossiê Romances do século XXI, N 24*, pp. 200 – 219. [https://www.redib.org/Record/oai\\_articulo1514750-vazio-que-se-faz-verbo-o-melodrama-da-linguagem-em-o-dia-mastroianni](https://www.redib.org/Record/oai_articulo1514750-vazio-que-se-faz-verbo-o-melodrama-da-linguagem-em-o-dia-mastroianni) (consultado el 30/09/2021).

- Farias de Felipe, Renata & Peres Alós, Anselmo. 2015. Da tela à vitrine – reincidências no romance brasileiro contemporâneo. *Outra Travessia, volume 1*, pp.11-24. Universidad Federal de Santa Catarina.  
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n20p11/31850>  
(consultado el 30/09/2021).
- Gilaberte Bezerra, Nayara. 2013. Escrita, performance e representação de si. *Anuario de Literatura.*, v.18, n. 2, p. 184-200. Universidad Pontificia Católica de Río de Janeiro.  
<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p184>. (consultado el 04/10/2021).
- Lima Oliveira, Bruno. 2015. Estratégias de inserção na literatura 2.0. *Cuadernos de Letras UFF*, vol. 25, N 50. [https://www.redib.org/Record/oai\\_articulo789148-estrat%C3%A9gias-de-inser%C3%A7%C3%A3o-na-literatura-20](https://www.redib.org/Record/oai_articulo789148-estrat%C3%A9gias-de-inser%C3%A7%C3%A3o-na-literatura-20) (consultado el 04/10/2021).
- Lontra Marques, Carlos José. Um mosaico de horizontes: configurações do corpo e encenação do sexo em textos literários pós-modernos. *Contexto. Dossiê Literatura Sul-Americana Contemporânea*, Nº 14, 2017.
- Magri, Ieda. Autocomposição em Descobri que estava morto, de J.P. Cuenca. *Z Cultural*, Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, 2º semestre 2016.  
<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/resenha-autocomposicao-em-descobri-que-estava-morto-de-j-p-cuenca/>. (consultado el 30/09/2021).
- Martins, Dejair (30 de julio de 2018). Em cena a autoficção da morte: J. P. Cuenca e seus híbridos monstros. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1, p. 271-283. Curitiba.  
<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/885>
- Rocha de Souza, Ana Paula & de Mendonça, Fernando (Enero – Junio 2020). J. P. Cuenca e as vertigens da representação narrativa. *Ipotesi, Juiz de fora*, v. 24, n. 1, p. 118-128.
- Sánchez Flores, Soledad. 2019. *El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo XXI*. Universidad de Granada.  
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/58385/63167.pdf?sequence=4&isAllowed=y> (consultado el 20/09/2021).

Schøllhammer, Karl Erik. 2018. Escrevendo realidade: estratégias de presença e inscrição na cultura brasileira e contemporânea en *Linguagens visuais: Literatura. Artes. Cultura*. Editora PUC Rio. Río de Janeiro.

Vejmelka, Marcel (Junio – Julio 2014). O Japão na literatura brasileira atual. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 213-234.

#### HEMEROTECA Y VIDEOTECA

Arosteguy, Agustín (25 de abril de 2016). Cuerpo, ese oscuro objeto del deseo. *La capital, Mar del Plata*. <https://www.lacapitalmdp.com/cuerpo-ese-oscur-o-objeto-del-deseo/>

Bastos, Larissa (26 de julio 2016). La muerte de Cuenca. *Gazeta de Alagoas*. <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=291528>

Casa de América [Casa de América] (31 de mayo de 2012). *Descubrí que estaba muerto* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=evx-xN\\_aNOU](https://www.youtube.com/watch?v=evx-xN_aNOU)

Casa de América [Casa de América] (11 de junio de 2019). *João Paulo Cuenca presenta su última novela junto a Edmundo Paz Soldán* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VQ8QoJwCwMA>

Comperatore, Juan F. (15 de junio de 2017). Descubrí que estaba muerto: literatura iberoamericana. *Otra parte*. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/descubri-que-estaba-muerto/>

Cuenca, J.P. (director) & Urano, P. (director). (2015). *A morte de J. P. Cuenca* [Película]. Duas Mariola Filmes.

Cuenca, João Paulo (12 de marzo de 2021). El juicio de las tripas. La furia de la Iglesia Universal en Brasil (Trad. M. Caamaño). *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/el-juicio-de-las-tripas-la-furia-de-la-iglesia-universal-en-brasil/>

Cuenca, João Paulo (s.f.). Nada é mais antigo que o passado recente. J. P. Cuenca. <https://jpcuenca.com/>

- De Man, Paul. 1979. “La autobiografía como desfiguración” en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, N° 29, pp 113 – 118. Suplemento Anthropos.
- Erlan, Diego (9 de julio de 2017). *Te cuento mi libro. J.P. Cuenca: ‘¿Tiene sentido ser artista sin correr ningún riesgo?’*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/jp-cuenca-tiene-sentido-ser-artista-sin-correr-ningun-riesgo-nid2040348/>
- Fainstein Lamuedra, Graciela (2010). Michel Henry y la teoría ontológica del cuerpo subjetivo. *Investigaciones fenomenológicas, vol. 2: Cuerpo y alteridad*.
- Galarraga Gortázar, Naiara (17 de octubre de 2020). La cruzada judicial de 111 pastores evangélicos contra un escritor brasileño por un tuit. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2020-10-17/la-cruzada-judicial-de-111-pastores-evangelicos-contra-un-escritor-brasileno-por-un-tuit.html>
- João Paulo Cuenca (s.f.). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o\\_Paulo\\_Cuenca](https://es.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Paulo_Cuenca)
- Lannes, Paulo (23 de enero de 2017). Para João Paulo Cuenca, a beleza de arte está em sua ‘inutilidade’. *Metrópoles*. <https://www.metropoles.com/entretenimento/literatura/para-joao-paulo-cuenca-a-beleza-de-arte-esta-em-sua-inutilidade?amp>
- Loaiza Grisales, Yhonatan (16 de febrero de 2018). Cuando el escritor brasileño J.P. Cuenca descubrió que estaba muerto. El tiempo. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/historia-del-escritor-brasileno-j-p-cuenca-183672#:~:text=%E2%80%9CLo%20que%20describo%20ah%C3%AD%20son,de%20burbuja%2C%20aislamiento%20y%20alienaci%C3%B3n.>
- Pauls, Alan (14 de abril de 2017). El libro de la semana: ‘Descubrí que estaba muerto’, de J. P. Cuenca. *Agencia Télam*. <https://www.telam.com.ar/notas/201704/185737-el-libro-de-la-semana-descubri-que-estaba-muerto-de-j-p-cuenca.html>
- Porto, Walter (23 de abril de 2021). João Paulo Cuenca prepara livro inspirado por caso da Igreja Universal na Record. *Folha de S. Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/walter-porto/2021/04/joao-paulo-cuenca-prepara-livro-inspirado-por-caso-da-igreja-universal-na-record.shtml>

Ranzani, Oscar (5 de julio de 2017). Nueva crónica de una muerte anunciada. *Página 12*.

<https://www.pagina12.com.ar/48096-nueva-cronica-de-una-muerte-anunciada>

Rodrigues, Jocê (4 de enero de 2021). ‘Eu sonho com um ‘detox’ coletivo’. *Revista*

*Continente*, N° 241. <https://revistacontinente.com.br/edicoes/241/reu-sonho-com-um-rdetoxr-coletivor>

Sáli che, Luciano (11 de julio de 2017). J. P. Cuenca: “Los escritores estamos compitiendo

con Netflix y no es fácil”. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2017/07/11/j-p-cuenca-los-escritores-estamos-compitiendo-con-netflix-y-no-es-facil/>

Sabbatella, Leonardo (15 de mayo de 2017). Sobre la novela de J. P. Cuenca: Descubrí que estaba muerto. *Eterna Cadencia*.

<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/descubri-que-estaba-muerto.html>

SescTV [SescTV] (10 de octubre de 2019). *João Paulo Cuenca | Episódio completo: A jovem literatura brasileira | Super Libris* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=oEyuC3G8Dmo>

Silva, Nivana (12 de septiembre de 2019). *Notas sobre assinatura e performance*. *Leituras*

*Contemporaneas*. <https://leiturascontemporaneas.org/category/joao-paulo-cuenca/>

Soto, Máximo (12 de julio de 2017). La rara experiencia de escribir como muerto. *Ámbito*.

<https://www.ambito.com/edicion-impresa/la-rara-experiencia-escribir-como-muerto-n3989711>

Uribe Díaz, Sebastián (22 de marzo de 2017). ‘Cuerpo presente’ de Joao Paulo Cuenca. *Un*

*perro romántico*. <http://unperroromantico.blogspot.com/2017/03/cuerpo-presente-de-joao-paulo-cuenca.html>

Vázquez Rocca, Adolfo (2008). Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean – Luc Nancy:

nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad. *Nómaditas*. *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 18. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Universidad Complutense de Madrid.

- Verdugo, Hermenegildo (5 de junio de 2019). "Descubrí que estaba muerto", novela negra autobiográfica del escritor brasileño J.P. Cuenca. *Todo Literatura*.  
<https://www.todoliteratura.es/noticia/51152/novela-negra/descubri-que-estaba-muerto-novela-negra-autobiografica-del-escriptor-brasileno-j.p.-cuenca.html>
- Viéitez, Ezequiel (1 de febrero de 2020). "Descubrí que estaba muerto", del brasileño J. P. Cuenca. *Clarín*. [https://www.clarin.com/cultura/-descubri-muerto-brasileno-j-p-cuenca\\_0\\_cFIwmIni.html](https://www.clarin.com/cultura/-descubri-muerto-brasileno-j-p-cuenca_0_cFIwmIni.html)
- Virué, Alejandro Ignacio (s.f.). Acidia Carioca. Reseña de 'Cuerpo presente'. *Revista Transas: Letras y artes de América Latina*. Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades. <https://www.revistatransas.com/2016/07/06/acidia-carioca-resena-de-cuerpo-presente/>
- Zunini, Patricio (12 de diciembre de 2012). Entrevista a João Paulo Cuenca por su novela El único final feliz para una historia de amor es un accidente (Lengua de trapo). *Eterna Cadencia*. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/el-amor-es-una-sombra.html>