

Perdomo, María José Antonella

**Entre el archivo y el yo:
muerte administrativa e
identidad en *Descubrí que
estaba muerto* de João
Paulo Cuenca**

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

Director: Suárez, Maximiliano

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.](#)

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**



LICENCIATURA EN LETRAS

ENTRE EL ARCHIVO Y EL YO: MUERTE ADMINISTRATIVA E IDENTIDAD EN
DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO DE JOÃO PAULO CUENCA

Trabajo Final de Licenciatura

María José Antonella Perdomo

**ENTRE EL ARCHIVO Y EL YO: MUERTE ADMINISTRATIVA E
IDENTIDAD EN *DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO* DE JOÃO PAULO CUENCA**

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LETRAS

ENTRE EL ARCHIVO Y EL YO: MUERTE ADMINISTRATIVA E IDENTIDAD EN

DESCUBRÍ QUE ESTABA MUERTO DE JOÃO PAULO CUENCA

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA

Tesista: Perdomo, María José Antonella

Director: Mgtr. Lic. Suárez, Maximiliano

Córdoba, Argentina, 2026

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN: CUANDO EL ACTA DICTA LA MUERTE	Pág. 01
CAPÍTULO I: ABRIR Y HABITAR EL ARCHIVO	Pág. 10
I. I. El pacto en crisis: quiebre en la teoría de Philippe Lejeune	Pág. 14
I. II. El poder del archivo: leyendo a Jacques Derrida	Pág. 22
I. III. La identidad narrada: Ricoeur y la reconstrucción de <i>sí mismo</i>	Pág. 29
CAPÍTULO II: DEL CRONISTA AL PERSONAJE AUTOFICCIONAL	Pág. 34
II. I. <i>Descubrí que estaba muerto</i> : argumento y poética del absurdo administrativo	Pág. 37
II. II. Río de Janeiro preolímpico: desapariciones	Pág. 45
II. III. La autoficción como ciclo de resistencia	Pág. 50
CAPÍTULO III: CUERPOS PERFORMATIVOS: IDENTIDAD Y CAÍDA	Pág. 55
III. I. El cuerpo como territorio archivístico	Pág. 55
III. II. La autoficción como supervivencia	Pág. 58
III. III. Narrar para re-existir: la caída	Pág. 61
CONCLUSIONES	Pág. 66
ANEXOS	Pág. 70
BIBLIOGRAFÍA	Pág. 86

*Todavía no entendía que mi personalidad
no sería construida por la acumulación de
experiencias, y sí erosionada por ellas.*
J. P. Cuenca, *Descubrí que estaba muerto*

INTRODUCCIÓN: CUANDO EL ACTA DICTA LA MUERTE

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Descubrí que estaba muerto [Descubrí que estaba muerto] (2016)¹ del escritor brasileño João Paulo Cuenca, se instala en un cruce de géneros difícil de clasificar, un territorio narrativo que oscila entre la novela, la crónica autobiográfica y el ensayo fragmentario. La obra se construye a partir de un núcleo factual tan absurdo como verídico: el propio autor recibe la noticia de que figura oficialmente como fallecido en un expediente de la policía. Este episodio, que en otro contexto podría haberse reducido a una anécdota kafkiana, se erige en el detonante y en el problema central de la escritura.

La trama, si puede llamarse así de manera convencional, no se desarrolla mediante una línea causal tradicional, sino que se articula como un rizoma de reflexiones, escenas oníricas y encuentros fortuitos que tienen como epicentro un vacío identitario. El narrador, un alter ego del Cuenca real que comparte su nombre, su profesión y su contexto vital en el Río de Janeiro preolímpico, se ve sumido en una crisis existencial al descubrir que el aparato burocrático estatal decretó administrativamente su inexistencia. La «muerte» no es física, sino simbólica y legal: es una anulación desde el registro, una exclusión del archivo que documenta a los ciudadanos vivos.

¹ En Argentina la obra fue publicada en el año 2017 por la editorial Tusquets con la traducción de Martín Caamaño bajo el título en Español, *Descubrí que estaba muerto*. Para mi análisis utilizo esta edición.

Este hecho central, la «muerte administrativa²», funciona como la piedra angular de toda mi indagación novelística. No es un mero recurso literario, sino la condición de posibilidad desde la cual se interrogan los fundamentos mismos de la identidad. La novela plantea la siguiente pregunta: ¿quién define nuestro estado de existencia? ¿La experiencia subjetiva y la conciencia de uno mismo, el documento, el certificado, o la base de datos que tiene el poder de ratificar o negarnos?

Cuenca, a partir de este conflicto, transforma la paradoja burocrática en una búsqueda narrativa donde el yo, desposeído de su estatus oficial, se ve forzado a reconstruirse a través del único acto que le queda: el de narrar(se). La escritura se erige, entonces, no solo como un testimonio de lo ocurrido, sino como el espacio performativo donde se libra la batalla por la supervivencia simbólica.

Las marcas autorreferenciales de la novela se proyectan sobre un contexto social e institucional capaz de intervenir de manera decisiva en la vida del sujeto/personaje. Es por esto que los procedimientos y documentos administrativos dejan de ser un elemento decorativo para convertirse en una fuerza narrativa que busca clasificar, definir y, en este caso, eliminar al protagonista de los registros oficiales.

Este hecho plantea el conflicto central que propongo examinar en este trabajo: ¿qué sucede cuando el yo que figura en el archivo y el yo que se narra no coinciden? La tensión entre una identidad decretada por la burocracia y una identidad reconstruida desde la escritura abre un espacio de disputa por la autoridad narrativa. Esto, en la novela, se encarna en estrategias de «autoficción performativa», donde el narrador se apropia del lenguaje administrativo para desarmarlo y reescribir su propia existencia.

² Llamo «muerte administrativa» al proceso por el cual un sujeto es simbólicamente eliminado del orden social y de los circuitos de ciudadanía mediante la acción u omisión del aparato burocrático del Estado. En el contexto latinoamericano, esta muerte opera a través de demoras, silencios, exigencias documentales inalcanzables, pérdidas de registro, negligencias, o simples negativas tácitas que convierten al individuo en un ser administrativamente inexistente. La «muerte administrativa» es una forma de violencia estatal propia de sociedades atravesadas por la colonialidad, donde el reconocimiento burocrático no es universal sino diferencial. La literatura latinoamericana ha representado reiteradamente esta experiencia como una muerte civil, lenta y silenciosa, en la que el Estado borra al sujeto no solo por violencia física, sino por abandono administrativo.

Así, propongo indagar de qué modo la novela convierte la «muerte administrativa» en materia literaria, y de qué manera este gesto narrativo permite pensar la identidad como un terreno en discusión entre el archivo institucional y la voz del propio sujeto.

La investigación está orientada a responder, o en caso necesario, a reestructurar las siguientes preguntas: ¿De qué manera la novela representa la burocracia como un dispositivo narrativo que produce una «muerte administrativa»? ¿Qué estrategia de resistencia frente al archivo asume el autor? ¿Qué transformaciones experimenta la identidad del narrador al enfrentarse a esta desaparición administrativa y cómo interactúa este con su contexto sociopolítico?

En esta tesis tengo como objetivo principal analizar cómo la obra convierte la «muerte administrativa» en un núcleo narrativo que problematiza la autoridad institucional sobre la existencia del sujeto y explorar cómo la escritura autoficcional se constituye en un espacio de resistencia y reconstrucción identitaria.

Los objetivos específicos que guían esta tesis son examinar la representación de la burocracia como un dispositivo de poder en la novela; considerar cómo su lenguaje y sus documentos producen un efecto de «muerte simbólica» en el protagonista; identificar y analizar las estrategias de autoficción mediante las cuales el narrador se apropia y subvierte el lenguaje burocrático como gesto de resistencia narrativa; y rastrear el proceso de transformación identitaria del protagonista desde la fractura inicial provocada por el archivo hasta su reconfiguración a través del acto de narrarse.

Mi hipótesis es que en *Descubrí que estaba muerto* (2017), João Paulo Cuenca presenta un hecho que excede lo anecdótico: ser declarado muerto por el aparato burocrático. Esta experiencia, inscrita en un contexto social y político determinado, se convierte en un punto de inflexión donde lo personal y lo institucional se entrelazan, y donde el lenguaje administrativo busca adquirir el poder de decretar la existencia o la desaparición de un sujeto.

La novela no se limita a narrar este episodio sin más, sino que lo transforma en un espacio de confrontación entre dos relatos en pugna: el del archivo oficial, que fija una identidad ya clausurada, y el de la voz narrativa, que se niega a ser silenciada. A través de recursos de «autoficción performativa», el autor-personaje se apropia del lenguaje burocrático, lo reconfigura y lo inserta en la trama como un material que, lejos de validar la versión institucional, la subvierte. Sostengo que esta operación literaria no solo responde al hecho concreto de la «muerte administrativa», sino que profundiza la reflexión sobre la identidad como territorio disputado. La obra desplaza la autoridad del archivo hacia la creatividad de la narración, cuestiona la legitimidad de las instituciones para definir quién existe y ensaya una forma de resistencia que convierte la escritura en un lugar habitable donde el yo puede sobrevivir.

João Paulo Cuenca (Río de Janeiro, 1978) constituye una figura singular en el panorama literario brasileño contemporáneo. Su trayectoria se caracteriza por una constante erosión de los límites entre creación literaria, práctica periodística y performance vital. Formado en Economía en la Universidad Federal de Río de Janeiro, Cuenca desplazó tempranamente su mirada analítica hacia los fenómenos culturales y urbanos, desarrollándose como columnista en medios de comunicación como *O Globo*, *Folha de São Paulo* y *Jornal do Brasil*. Este quehacer como cronista resulta significativo para comprender su poética: le permitió cultivar una aguda sensibilidad para capturar las paradojas y fracturas de la vida urbana carioca, así como una escritura ágil y penetrante que traslada a su narrativa literaria. Su reconocimiento internacional — siendo seleccionado por el *Hay Festival* como uno de los mejores escritores latinoamericanos menores de 39 años (Bogotá 39, 2007) y selecto por la revista británica, *Granta*, entre los mejores escritores brasileños jóvenes (2012) — consolida un perfil de intelectual público cuya obra se nutre de su contexto inmediato, y a la vez lo interpela. Escribió cuatro novelas, traducidas a ocho idiomas. Tiene publicadas en español *El*

único final feliz para una historia de amor es un accidente (2012), *Cuerpo Presente* (2016) y *Descubrí que estaba muerto* (2017), la obra analizada en este trabajo que inspiró el largometraje, *A morte de J.P. Cuenca* (2015), producido por él mismo.

La pertinencia de mi análisis reside en que abre un campo de lectura poco explorado en la narrativa contemporánea latinoamericana: la burocracia no como telón de fondo, sino como agente narrativo que configura subjetividades y como dispositivo capaz de intervenir materialmente en la construcción —o destrucción— de la identidad. En un momento histórico donde las instituciones multiplican sus mecanismos de control y archivo, la obra ofrece un caso singular para reflexionar sobre los límites del poder institucional y la capacidad de la literatura para resistirlo desde una perspectiva lúdica y a la vez profundamente crítica. Como señala el propio Cuenca, Brasil es una cultura atravesada por procesos de «borramiento histórico y cultural», especialmente visibles en Río durante las reformas preolímpicas (J. P. Cuenca, comunicación personal, 8 de diciembre de 2025)³.

En cuanto a los estudios que realizan un análisis de la obra del autor y que conforman el estado del arte, la crítica abordó la obra desde varias entradas: autoficción, desdoblamiento del yo, lectura político-social del Río preolímpico, recepción internacional, pero casi siempre dejando a la burocracia en el lugar de «contexto» y no como agente textual que opera activamente sobre la identidad. Mi recorte, en cambio, parte de una premisa distinta: la «muerte administrativa» no es un elemento secundario, sino el motor narrativo que organiza la disputa entre archivo y yo narrado.

La tesis de licenciatura de Dora Mercedes Moreno (UCC, 2022) constituye el antecedente académico más cercano y sistemático en español. Su estudio, que parte de la autorreferencialidad y el sujeto de rendimiento, según Byung-Chul Han, propone que la novela encarna una «muerte como herida» dentro de la existencia tardomoderna. Moreno

³ Correspondencia completa en anexo.

ofrece un análisis sólido del yo como construcción narrativa y de su exposición a las exigencias productivas contemporáneas. Sin embargo, su marco conceptual no busca profundizar en el papel que juega la burocracia como dispositivo narrativo capaz de decretar la existencia o inexistencia de un sujeto. Su enfoque ilumina la tensión interna del protagonista, lo cual deja abierto el terreno que esta investigación sugiere explorar: el lugar del expediente, del acta, del documento como fuerza motriz del relato y no solo como mera prueba de contexto.

En el campo de la crítica periodística y cultural, la novela se aborda desde enfoques que, si bien señalan el hecho burocrático, no lo convierten en eje formal de análisis. La entrevista al autor y reseña de *Página/12* titulada «Nueva crónica de una muerte anunciada» (2017) recupera el núcleo factual —el momento en que la policía informa a Cuenca que figura como muerto en un expediente— y subraya el vínculo entre la novela y su respectiva película. Este registro es valioso como anclaje documental, pues certifica la existencia real del acto administrativo que dispara la trama y, ante la pregunta por el carácter autorreferencial del libro, Cuenca señala:

– (...) Fui a la comisaría y cuando me dieron los papeles seguí la dirección. Cuando llegué, este lugar, que era el esqueleto de un edificio que estaba ocupado, ya era una cosa más o menos moderna. Y toda la manzana estaba en obra. Se estaba construyendo un edificio espejado al lado. Yo conocía Lapa, pero me asustó. Era un lugar que yo conocía, pero que ahora no conozco más. Era como una morgue, pero el cadáver era la ciudad. Me quedé muy impresionado con eso y creo que el libro y la película sólo existen por eso (...). (Ranzani, 2017, párr. 12)

De manera similar, la reseña publicada en la revista *Otra Parte* (2017) enfatiza el clima del Río de Janeiro preolímpico y el tono híbrido entre ficción y crónica, dejando abierta una línea de investigación sobre el papel performativo de la narración. Un caso distinto es la

reseña de Leonardo Sabbatella (2017) en el blog de *Eterna Cadencia*, que formula la idea provocadora de que «estar vivo es un hecho burocrático» y con ello se aproxima a mi hipótesis, pero enuncia la idea como noción crítica general, dejando para mi trabajo el rastreo en el texto de las estrategias narrativas que la sostienen.

Las declaraciones del propio autor aportan un paratexto imprescindible. Cuenca afirma lo siguiente en una entrevista para el medio digital, *Todoliteratura.es*: «La novela la escribí como si estuviera muerto. Es sabido por todos que un muerto no puede mentir. De ahí que me haya salido una novela dura, crítica y bastante ácida» (Velasco Oliaga, 2019, párr. 3). Esta autodefinición revela la conciencia de una operación autoficcional en la que la escritura funciona como herramienta para decir «la verdad» desde el lugar del «muerto administrativo».

Por su parte, en la presentación de la novela en la Feria del Libro de Madrid, el mismo año, señaló que utilizaba «esta anécdota de mi muerte como una disculpa, como una excusa, para tratar de temas históricos del lugar e investigar también la propia identidad de un escritor brasileño, latinoamericano» (Casa de América, 2019, min. 14:47). Estas intervenciones no solo corroboran que el hecho burocrático es parte central de la concepción de la obra, sino que también lo sitúan como un punto de cruce entre historia personal y social.

En el ámbito académico más amplio, el texto, «*Descubrí que estaba muerto: Historia oculta de mi otrx yo*» (2023), de Aniela Rodríguez, publicado en la *Revista de la Universidad de México*, ofrece una lectura que combina la crisis identitaria con la crítica a las políticas públicas, la desigualdad y la violencia estructural en Brasil. Su mirada reconoce la complejidad de la figura del yo en la novela, pero no examina el modo en que la burocracia y su lenguaje actúan como mecanismos de borramiento.

Este conjunto de antecedentes evidencia que el interés crítico por la obra fue sostenido y diverso. Sin embargo, ninguno de los trabajos relevados aborda de manera

específica la burocracia como dispositivo narrativo. Mi investigación se inscribe justamente en ese vacío: leer la «muerte administrativa» no sólo como un tema o detonante, sino como una estructura textual que la «autoficción performativa» tensiona, reescribe y convierte en lugar de resistencia frente al archivo.

El marco metodológico se construyó a partir de una búsqueda heurística orientada a reunir fuentes pertinentes: documentos y actas mencionadas en la novela, entrevistas, notas periodísticas, conferencias, críticas literarias, artículos académicos, reseñas y una comunicación personal directa con el autor que me permitieron situar la obra en diálogo con su contexto, como así también establecer el objeto de estudio. Este relevamiento tiene como finalidad disponer de un corpus de materiales que, analizados junto al texto a la luz del marco teórico, contribuyan a validar o matizar la hipótesis de investigación.

Realizaré el análisis mediante un enfoque literario contextualizado, que permitirá reconocer tanto los procedimientos de la «autoficción performativa» como las operaciones discursivas derivadas del lenguaje administrativo. Identificaré, también, los pasajes donde la burocracia interviene en la trama —ya sea a través de documentos, lógicas o formulaciones propias del archivo— y examinaré su impacto en la construcción del yo narrado.

Este trabajo se complementará con el contraste de fuentes secundarias para profundizar la relación entre la ficción y el contexto social e institucional que la obra problematiza. Asimismo, aplicaré una lectura hermenéutica inspirada en la noción de Paul Ricoeur (2006b) sobre la «apropiación del sentido del texto»; entendiendo la novela como un espacio de mediación entre el mundo del autor-personaje y el del lector. Este enfoque me permitirá interpretar cómo la narración desplaza la autoridad del archivo hacia la escritura, convirtiendo la «muerte administrativa» en motor narrativo y en acto de resistencia frente a los dispositivos de poder que buscan clausurar la identidad del sujeto.

La tesis se organiza en tres capítulos, además de la introducción, las conclusiones y un apartado de anexos, siguiendo un recorrido que avanza desde la construcción conceptual del problema hacia su análisis textual y contextual.

En la introducción realicé la presentación de la obra y el autor, como así también, establecí la estructura central del proyecto de investigación: objetivos, hipótesis de trabajo y enfoque metodológico. En el capítulo uno desarrollaré el marco teórico que sustenta el análisis; el capítulo dos se centrará en *Descubrí que estaba muerto* y en la figura de João Paulo Cuenca, situando la obra en su contexto biográfico, cultural y sociopolítico. El capítulo tres constituirá el núcleo analítico textual a partir del diálogo que se produce entre teoría, contexto y obra. En las conclusiones recuperaré los principales resultados del análisis, retomaré las preguntas de investigación iniciales y reflexionaré sobre los alcances del trabajo; finalmente, los anexos reunirán materiales documentales, hemerográficos y textuales que complementan el análisis y refuerzan su dimensión contextual.

CAPÍTULO I: ABRIR Y HABITAR EL ARCHIVO

Concebir la historia y la narración en términos de imágenes conlleva así un potencial emancipatorio tendiente a resignificar, a partir del presente, ausencias y derrotas pasadas.

Anderlini, *La vida como alegoría*

El marco teórico de este trabajo se articula a partir de los aportes de Philippe Lejeune (1994), Jacques Derrida (1997) y Paul Ricoeur (2006a), cuyas reflexiones permiten abordar los vínculos entre escritura de sí, archivo e identidad en la obra. En primer lugar, los desarrollos de Lejeune en torno al *pacto autobiográfico* ofrecen una base conceptual para examinar las relaciones entre experiencia, relato y dispositivo textual, así como las condiciones de enunciación que configuran la escritura autobiográfica. A continuación, las elaboraciones de Derrida sobre el archivo aportan herramientas para pensar las operaciones de inscripción, conservación y autoridad que intervienen en la construcción de la memoria y en la administración de lo decible. Finalmente, la noción de *identidad narrativa* formulada por Ricoeur permite comprender la constitución del sujeto como un proceso temporal y discursivo, articulado en el relato y mediado por el lenguaje. En conjunto, estos enfoques conforman el entramado conceptual que orienta el análisis y sostiene la lectura crítica de la novela.

Antes de abordar una primera aproximación al marco teórico, considero necesario delinear o esbozar una estructura genérica de la novela. En la introducción mencioné que la novela se instala en un cruce de géneros difícil de clasificar, un territorio narrativo que oscila entre la novela, la crónica autobiográfica y el ensayo fragmentario. En este sentido, Silvia Anderlini (2017) propone un marco conceptual que ofrece una entrada privilegiada para comprender el modo en que *Descubrí que estaba muerto* desestabiliza las formas tradicionales de representación del yo.

En *La vida como alegoría*, la autora sostiene que «el concepto aristotélico de mimesis no apunta a una imitación reductora de la realidad, sino, por el contrario, a una interpretación con potencia para rehacer críticamente el mundo de la acción y exponerlo a nuevos horizontes» (2017, p. 14). Esta observación sitúa la mimesis en un plano activo: no reproduce lo real, sino que lo reconfigura, lo expande y lo expone a nuevas posibilidades de sentido.

En esta misma línea, Anderlini afirma que «el impacto extralingüístico que logra lo imaginario lo consolida, en consecuencia, como un elemento subversivo contra la realidad dada. El relato se pone así del lado de la utopía, como señala Nájera (2006). De ahí su carácter emancipador» (p. 14). Aquí emerge un principio clave para esta tesis: el relato, como forma simbólica, posee un poder emancipatorio capaz de interrumpir el orden de lo dado. La literatura no se limita a representar; actúa sobre la realidad, la transforma y desplaza sus coordenadas. De hecho, Cuenca describe su gesto narrativo como una escritura que se posiciona «contra las narrativas autorizadas o oficiales del estado o del capital, no para servir a estas estructuras, sino para cuestionarlas, castigarlas, moverlas de lugar» (comunicación personal, 2025).

Ese desplazamiento adquiere un significado particular en el universo autobiográfico. Anderlini señala que estas cuestiones inciden directamente en el «pensamiento autobiográfico», que, a partir de los aportes de Paul de Man, se convierte en una figura de lectura válida para todo texto. Bajo esta perspectiva, el texto autobiográfico contiene una identidad latente —una figura del yo— que duerme a la espera de ser activada por la lectura. Para fundamentar esto, la autora recurre a la prosopopeya descrita por Nora Catelli (2007), entendida como «una figura del pensamiento que consiste en poner en escena a los ausentes, los muertos, los seres sobrenaturales o los inanimados» (2017, p. 15). La autobiografía comparte esta estructura: hace hablar a un yo que nunca está plenamente presente, porque su gesto enunciativo siempre remite a un tiempo anterior, ya clausurado.

En este punto, considero pertinente acudir a la categoría de «testimonio» propuesta por Giorgio Agamben (2000). Según el filósofo italiano, existe una dificultad al intentar comunicar a los demás nuestras experiencias más íntimas. Asocia esta divergencia la estructura misma del testimonio, a saber:

Por una parte, en efecto, lo que tuvo lugar en los campos les parece a los supervivientes lo único verdadero y, como tal, absolutamente inolvidable; por otra, esta verdad es, en la misma medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen (p. 8).

De aquí surge lo que Agamben denomina «aporía de Auschwitz», vinculada a «la aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión» (p. 9). De esta manera, queda validada la imposibilidad de representar la realidad tal cual fue, no solo por la distancia temporal, sino por la estructura testimonial que tiene la representación.

Esta distancia entre el yo y su representación genera una fisura que Anderlini sitúa en el corazón del género autobiográfico: la escritura no restituye la vida del sujeto, sino que abre un espacio figurativo donde su presencia aparece como imagen. Bajo esta lógica, «en el acto autobiográfico morimos y desaparecemos doblemente, por la estructura especular de la prosopopeya, que hace hablar a lo muerto y enmudecer a lo vivo» (2017, p. 15). La autobiografía se configura así como un territorio donde el yo se presenta en forma alegórica: fragmentaria, discontinua y nunca coincidente con el sujeto que la origina.

Esta distancia se vuelve más visible cuando Anderlini recuerda que la autobiografía tradicional es lineal porque no puede narrar la propia muerte. Aquí el límite de la experiencia vital se convierte también en límite de la representación. Sin embargo, las imágenes —como autorretratos o alegorías— contienen ya la marca de esa desaparición. De allí que la autora afirme: «Concebir la historia y la narración en términos de imágenes conlleva así un potencial

emancipatorio tendiente a resignificar, a partir del presente, ausencias y derrotas pasadas» (p. 17). La autobiografía, leída como alegoría del yo, no constituye un relato continuo, sino una constelación de fragmentos donde la identidad aparece quebrada, dispersa, reconfigurada.

Este marco filosófico ilumina de forma directa el gesto inaugural de *Descubrí que estaba muerto*. La novela de Cuenca radicaliza la alegoría del yo ausente al situarla en un contexto donde esa ausencia no es sólo figurativa, sino también documental. El narrador es confrontado con un archivo estatal que certifica su muerte y lo inscribe en la categoría del desaparecido administrativo. La prosopopeya descrita por Anderlini —esa voz que emana desde un yo que ya no está— adquiere aquí un espesor literal: el narrador habla desde el lugar donde el archivo lo declara inexistente.

La potencia subversiva de este gesto reside en que la novela convierte esa desaparición en materia narrativa, en un acto emancipatorio que disputa la autoridad del archivo. Si lo imaginario, como indica Anderlini, tiene la capacidad de desafiar la realidad dada, la novela de Cuenca despliega ese poder para enfrentar a la maquinaria burocrática que lo borró. La literatura, en este caso, no solo interpreta la «muerte administrativa»: la reescribe. Produce un contra-relato que reordena la escena de enunciación y reinstala al sujeto en el mundo por la vía de la narración.

De este modo, la novela encarna plenamente el carácter emancipatorio que Anderlini atribuye a la alegoría: abre un espacio donde es posible resignificar la ausencia impuesta por el archivo, transformar la censura burocrática en una afirmación narrativa y devolver al yo un lugar habitable. La escritura se vuelve, así, un acto de restitución y de resistencia, una práctica capaz de recuperar al sujeto a través del relato cuando las instituciones buscan excluirlo.

Este recorrido teórico permite comprender la magnitud del desafío que la novela plantea al género autobiográfico y me sirve de introducción para estructurar el análisis teórico

de la novela. Si la escritura del yo implica siempre una distancia alegórica —una figura que emerge desde la ausencia—, la novela toma esa ausencia en el plano administrativo y la vuelve núcleo narrativo.

Con este marco, el *pacto autobiográfico* formulado por Lejeune aparece como el siguiente territorio a problematizar, pues es precisamente en ese «contrato» donde la novela realizará su intervención más decisiva: el pacto se convierte en un punto de inflexión, porque es precisamente esa noción de identidad garantizada por el nombre propio lo que la novela pone en crisis.

I.I. El pacto en crisis: quiebre en la teoría de Philippe Lejeune

Hacia una primera definición de autobiografía, Philippe Lejeune postula que se trata de un «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (1994, p. 125). Más adelante, en 1986, realiza una revisión del primer texto publicado en 1975, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, donde cuestiona su primera definición por ser normativa —ambos se encuentran compilados en el libro publicado en 1994—. Allí el autor menciona su actitud dogmática respecto al problema de la identidad y actualiza su aporte con ciertas autocríticas pertinentes para mi trabajo. De su primer texto recupera la siguiente definición:

La palabra autobiografía para designar ampliamente cualquier texto regido por un pacto autobiográfico, donde un autor propone al lector un discurso sobre sí mismo, pero también una realización particular de ese discurso, aquella en la que encuentra la respuesta a la cuestión de ¿quién soy? A través de un relato que dice «cómo he llegado a serlo». (1975, p. 130)

Sugiriendo así un pacto o acuerdo (explícito o implícito) entre el autor y el lector que determina la forma en que se debe leer un texto y en el que deben coincidir narrador y el personaje principal. Esta teoría implica que, a diferencia de la ficción, donde el lector asume que los personajes y eventos son invenciones, en la autobiografía, el autor se compromete a decir «la verdad» sobre sus propias vivencias personales. Este compromiso de veracidad, aunque subjetivo y susceptible de error involuntario, es lo que permite que el texto sea sometido a un «pacto referencial» o prueba de verificación, incluso si no resulta en una exactitud absoluta de los hechos.

Es aquí donde encuentro el primer quiebre respecto a su delimitación específica conceptual, la cual genera una tendencia a la clausura más que a una potencia, a diferencia de la propuesta de Silvia Anderlini. Esta definición de autobiografía no necesariamente es incorrecta, pero se tensa ante las preguntas que el mismo autor se hace en su segundo texto:

¿En qué condiciones el nombre propio del autor puede ser considerado por el lector como «ficticio» o ambiguo? ¿Cómo se articulan estos textos, el uso referencial del lenguaje, para el cual las categorías de la verdad (opuesta a la mentira) y de la realidad (opuesta a la ficción) siguen siendo pertinentes, y a la práctica de la escritura literaria, para las cuales se difuminan? (1975, p. 135)

La novela de Cuenca comienza precisamente en el punto donde el *pacto autobiográfico*, tal como lo formuló Philippe Lejeune en 1975, se quiebra: ¿qué ocurre cuando la verdad del nombre es desautorizada no por la ficción literaria —aunque en la ficción de la novela también podamos identificar ciertos quiebres—, sino por un acto administrativo externo? ¿Cómo se sostiene un pacto basado en la garantía identitaria cuando el Estado —máquina de certificación por excelencia— declara que ese nombre pertenece a un fallecido? ¿Qué influencia puede tener el haber sido declarado muerto en la escritura autobiográfica?

La novela, si bien establece sus coordenadas desde el principio: «Descubrí que estaba muerto mientras intentaba escribir un libro. Todavía no era *este* libro» (Cuenca, 2017, p. 15), no se limita a transgredir el pacto lejeuniano; lo empuja a su límite, a sus márgenes. La identidad, nombre/autor, puede permanecer nominalmente intacta en una primera instancia, pero es despojada de autoridad en el instante en que la voz policial confirma su defunción a través de los documentos. El archivo estatal, con su poder performativo, despliega la fórmula burocrática que enuncia: *el portador de este nombre aparece como fallecido*. La novela instala así un escenario diferente, un pacto que Lejeune denomina *thanatográfico* —término que aquí retoma y radicaliza la concepción derrideana de la escritura como práctica «auto-hetero-bio-thanato-gráfica».

El concepto derrideano de escritura «auto-hetero-bio-thanato-gráfica», desarrollado en distintos momentos de su obra, resulta especialmente pertinente para pensar la operación narrativa de Cuenca. Como señala Jazmín Anahí Acosta en *Derrida, el judío, 'Das Unheimliche'* (2013), esta forma de escritura surge en el punto donde confluyen lo autobiográfico, el otro, la vida y la inscripción de la muerte.

Acosta recupera, en particular, las reflexiones de Béliers (2003) y los textos reunidos en *Cada vez única, el fin del mundo* (2005), donde Derrida concibe el duelo como un «trabajo de escritura» que ensancha las fronteras de la responsabilidad y la hospitalidad más allá del ámbito restringido de la vida biológica:

En paralelo con esta tematización del duelo, la concepción de la escritura como inscripción auto-hetero-bio-thanato-gráfica propicia un abordaje de la cuestión mismidad/alteridad en clave textual, considerando que los textos de los otros pueden interpretarse como aquellas “voces de ultratumba” que nos llaman y que convocan a la respuesta; es decir, a la (re)lectura, entendida como un modo de rescate del discurso del otro antes que como un modo de apropiación. (Acosta, 2013, p. 4)

En ese marco, la noción de «tragen» —llevar, portar— adquiere un valor decisivo. Derrida la utiliza para pensar simultáneamente el llevar a un niño en el vientre y el llevar al muerto en el duelo, es decir, la presencia íntima de lo que todavía no es y lo que ya no está (Acosta, 2013, p. 4). Esta imagen ilumina la escritura de Cuenca: su narrador porta la «muerte administrativa» como un espectro interior que lo acompaña y lo configura, convirtiéndose en la condición misma de su voz hasta convertirse en una muerte identitaria. La experiencia burocrática que lo declara muerto produce una escena «unheimlich» tal como la recupera Acosta de Derrida en su texto:

Yo llamo a esta experiencia *unheimlich*, en alemán. No tengo equivalente francés para describir este *afecto* en una sola palabra: en el curso de un encuentro único, y por lo tanto irremplazable, una extrañeza singular se mezcló de manera indisociable con una familiaridad a la vez íntima y desconcertante, por momentos inquietante, *vagamente espectral* inquietante por lo familiar y perturbadora por lo ajeno. (Acosta, 2013, p. 12)

Esa extranjería interior —esa «pertenencia sin pertenencia» que Derrida asocia a su propia identidad judía— encuentra un eco literario en la posición espectral del narrador de *Descubrí que estaba muerto*, quien escribe desde un lugar donde la vida y la muerte, lo propio y lo impropio, se superponen sin resolverse del todo.

En Cuenca, este *pacto thanatográfico* podría operar como un acuerdo de lectura en el que el autor escribe desde el lugar del muerto que el archivo certifica, pero también lleva esa muerte en sí como la marca *unheimlich*⁴ que, al mismo tiempo, lo anula y lo constituye. No escribe sobre la muerte, sino a partir de ella: la certificación burocrática se convierte en la matriz desde la cual nace, de modo perturbadoramente familiar, una nueva voz narrativa. Ya

⁴ Una traducción posible del término alemán “Unheimlich” podría ser: espeluznante, siniestro, aterrador, raro, inquietante o increíblemente extraño.

no se trata del «como si» ficcional que juega con la ambigüedad entre relato y vida, sino de una performatividad invertida: la narración adopta la voz del difunto oficial como punto de partida. De hecho, el título de la novela lo ratifica.

Este desplazamiento exige situar la discusión en el marco contemporáneo del debate sobre la «autoficción». Lejeune recurre al prefacio de la novela *Le Fils* de Serge Doubrovsky, publicada en 1977, —donde se acuña por primera vez el término «autoficción»— para llegar a la siguiente conclusión: «en estos últimos diez años, del «mentir la verdad» a la «autoficción», la novela autobiográfica literaria se ha acercado a la autobiografía hasta el punto de hacer más confusa que nunca la frontera entre los dos campos» (1997, p. 135). Esta reflexión lleva implícita una ambigüedad autobiográfica que encuentra reparo en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2013) donde Manuel Alberca inaugura un «pacto de referencialidad» donde el lector adquiere un papel preponderante en la interpretación.

Manuel Alberca señala que la aparición de la autoficción vuelve insuficiente el modelo propuesto por Lejeune y obliga a pensar en un «pacto de referencialidad» capaz de dar cuenta de la doble exigencia —ética y literaria— que asume el autor cuando decide escribir una historia con su propio nombre mezclando episodios verificables y elementos imaginarios:

La otra promesa o compromiso del autor con el lector alude a la referencialidad externa que el texto enuncia, es decir, su veracidad. Lo que se cuenta en el texto se hace como un expediente de realidad, de algo acaecido y comprobable a veces por el lector, que espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste. El autor puede equivocarse o confundirse, pero lo cuenta convencido o persuadido de su veracidad, además, como dije antes, de anunciarlo y prometerlo al lector. A este principio Lejeune lo denomina «pacto de

referencialidad». (2013, p. 100)

Frente a la rigidez del pacto autobiográfico clásico, Alberca formaliza esta zona intermedia mediante una tipología que distingue entre autoficción biográfica, autobioficción y autoficción fantástica, según el grado de ficcionalización y el modo en que el texto tensiona la identidad civil del autor y su proyección narrativa. Tal categorización es representada en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* mediante la siguiente tabla (Alberca, 2013, p. 288):

PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL		
Autoficción biográfica	Autobioficción	Autoficción fantástica
1. A=N=P 2. Novela • - Invención: lo ficticio-«real» • - Ambigüedad: prox. pacto autobiográfico	1. A=N=P 2. Novela • Invención: elementos autobioficticios • - Ambigüedad plena: vacilación lectora	1. A=N=P 2. Novela • + Invención: lo ficticio-«ireal» • - Ambigüedad: prox. pacto novelesco

A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más.

Con esta clasificación, el crítico muestra que la autoficción no suprime la referencialidad: la transforma en un campo inestable donde el yo se despliega como figura narrativa en permanente oscilación entre transparencia y máscara.

La crítica filosófica insiste en que la autoficción no se rige por la lógica del pacto, sino por la de la aporía. En este punto resulta especialmente útil la lectura de María José Alcaraz León (2021), quien ha examinado con detenimiento los problemas pragmáticos que este género introduce en la experiencia de lectura. Su aporte es relevante porque muestra cómo la autoficción coloca al lector en un espacio de indecidibilidad que desborda las

categorías tradicionales de verdad y verosimilitud.

Según Alcaraz León, la autoficción se construye «bajo el signo de la contradicción»: pide ser «creída y no creída» al mismo tiempo, de modo que el lector queda sin una posición estable desde la cual interpretar el texto (2021, p. 63). Esta tensión no solo desafía el pacto planteado por Lejeune en 1997, sino que deja ver su fragilidad. En *Descubrí que estaba muerto*, esa fragilidad se vuelve aún más evidente: la paradoja permanece durante toda la narración. La «crisis del pacto» que describe Alcaraz León se manifiesta donde la identidad narrativa, la realidad y la identidad administrativa convergen en la contradicción.

Es en este margen de colapso autobiográfico donde la noción de «autoficción performativa»⁵ adquiere toda su fuerza conceptual. Mientras la autoficción tradicional oscila entre lo vivido y lo fabulado, la operación de Cuenca es más radical: performa un yo que solo existe porque fue declarado muerto en los papeles. La escritura se convierte, por tanto, en el único territorio donde puede actuarse la supervivencia, el mensaje que puede leerse entre líneas sería entonces: “*Esta novela es el lugar donde habito ahora. El único sitio donde todavía tengo permiso para estar*”. Cada página se lee como una escena donde un sujeto que, según el Estado, no debería estar hablando, ejerce un acto de habla que contradice la autoridad del archivo. Para Cuenca, la escritura del yo se vuelve política cuando afirma:

Si la escritura del yo sirve como un lente para mirar el mundo y sus contradicciones, un lente que nos saque de nuestros automatismos por la vía de la imaginación y sus altos vuelos, sí, me parece un gesto político importante y transformador (...) (comunicación personal, 2025).

⁵ Sobre la dimensión performativa de la «autoficción», resulta especialmente útil la crítica que piensa la autorrepresentación como una escena donde el yo se juega también políticamente. Un aporte importante en esta línea es el estudio que realiza De la Torre-Espinosa (2019) sobre las performances de Diamela Eltit. Esa perspectiva permite pensar con mayor precisión la operación que realiza Cuenca: un narrador que, declarado muerto por el archivo estatal, construye en la escritura la única escena posible de su existencia. En esa puesta en acto, la novela se vuelve un contra-archivo que desafía la autoridad del documento oficial.

A partir de las lecturas propuestas, se podría pensar que la «autoficción performativa» se articula a través de tres estrategias textuales, a modo general, que desestabilizan de forma concreta el *pacto autobiográfico* clásico, que detallo a continuación:

a) El narrador adopta un tono que combina la precisión del cronista con la desorientación del espectro. Describe su propia existencia como una entidad holográfica, un espectro con documento de identidad. Esa voz —a la vez presente y ausente, encarnada y fantasmática— performa la contradicción ontológica que la novela instala: existir y no existir simultáneamente. b) Cuenca no intenta borrar el documento que lo declara muerto; lo incorpora como materia literaria. La frialdad de su lenguaje —fechas, rúbricas, números de expediente— se vuelve contrapunto de la voz narrativa, que le disputa su autoridad. La novela convierte el archivo en un campo de batalla discursivo. c) El nombre, «João Paulo Cuenca», deja de ser una garantía de identidad para convertirse en un territorio en pugna. En tercera persona es nombre de cadáver; en primera persona es la firma del narrador que insiste en su supervivencia. El nombre se bifurca: ya no representa continuidad, sino tensión.

En este punto, resulta útil la siguiente reflexión de Alcaraz León ya que condensa mi propuesta hasta aquí enunciada, obligando al lector a sostener una lectura oscilante, nunca resoluble del todo:

La invitación característica de la autoficción a enfrentarnos a un texto bajo los pactos autobiográfico y ficcional debería entonces entenderse de una forma quizás diferente y tal vez menos radical: como una lectura en la que el pensamiento de que la autobiografía y la ficción están separados por límites frágiles guiará nuestra comprensión permitiéndonos adoptar un punto de vista reflexivo acerca de la propia actividad de narrar la propia vida y de aspirar a la verdad. (2021, p.77)

La novela de Cuenca manifiesta esta oscilación cuando el pacto ya no se establece con el lector —como proponía Lejeune— sino contra el archivo. La «autoficción performativa» en *Descubrí que estaba muerto* podría ser un recurso metaliterario y una estrategia de supervivencia.

I. II. El poder del archivo: leyendo a Jacques Derrida

En *Mal de archivo* (1997), Jacques Derrida nos ofrece una reflexión fundamental para comprender el conflicto central de la novela de Cuenca: el archivo no es un simple depósito de documentos neutrales, sino la materialización misma del poder que decide qué existe y qué no, qué se recuerda y qué se olvida. Para Derrida, el archivo inaugura, a través de su principio arcóntico, una ley de lo que puede ser dicho: establece los límites de lo decible, de lo cognoscible y, en última instancia, de lo «real». No se limita a conservar la memoria, sino que la produce activamente mediante gestos de inclusión y, sobre todo, de exclusión. Cada documento guardado implica necesariamente otro documento descartado; cada historia oficial archivada supone otras historias silenciadas. El poder del archivo, en este sentido, es un poder de vida y de muerte simbólica.

Esta concepción del archivo como dispositivo de poder ilumina lo que sucede en la novela. El expediente policial que declara la muerte de Cuenca no es un error inocente: es la demostración práctica de cómo el archivo estatal ejerce su autoridad. Como señala Derrida:

Esa función arcóntica [del archivo] no es solamente topo-nomológica. No sólo requiere que el archivo esté depositado en algún sitio, sobre un soporte estable a disposición de una autoridad hermenéutica legítima. Es preciso que el poder arcóntico, que asimismo reúne las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos el poder de consignación.

(1997, p. 11)

Archivar, en este sentido, es «siempre un acto de consignación», es decir, reunir unos signos bajo una ley que decide su sentido. En el caso de la novela, la estructura burocrática reúne los signos —nombre, acta de defunción, partida de nacimiento— para decretar una realidad que contradice la experiencia vivida del sujeto porque, para el autor, todo archivo «es a la vez instituyente y conservador» (Derrida, 1997, p.15).

Derrida profundiza en esta paradoja cuando reflexiona sobre la estructura espectral del archivo. En *Mal de archivo*, argumenta: «la estructura del archivo es espectral. Lo es a priori: ni presente ni ausente ‘en carne y hueso’, ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra» (1997, p. 92). Esta espectralidad no es un atributo secundario, sino constitutivo: el archivo produce fantasmas, restos que no son ni completamente vivos ni completamente muertos en el registro.

El aporte de Anderlini sobre el carácter figurativo de la autobiografía, entendida como una práctica que «hace hablar a lo muerto y enmudecer a lo vivo» (2017, p. 15), ofrece un parámetro pertinente para pensar la condición aporética del archivo. La lógica espectral propuesta por Derrida puede leerse así en continuidad con la estructura de la prosopopeya, en tanto ambas operan sobre un umbral en el que la representación se construye a partir de una distancia irreductible entre la experiencia vivida y su inscripción, produciendo formas de presencia que no restituyen lo real, sino que lo figuran de manera discontinua.

En la novela de Cuenca, esta lógica espectral se encarna cuando el narrador es el fantasma que el archivo produjo. No está presente como ciudadano válido, pero tampoco ausente como cadáver físico; es una huella burocrática errónea que remite a otro (el verdadero muerto, Sérgio⁶) y que, al mismo tiempo, interpela al sujeto desde un lugar

⁶ Conviene mencionar la figura de Sérgio, el hombre cuya muerte es atribuida por error al narrador y que permanece en la novela apenas mencionado como aquel vagabundo que usó el nombre de Cuenca para morir. Su existencia no es secundaria, Sérgio es también una vida administrada por el archivo, más allá de cualquier experiencia vivida que el relato no llega a reconstruir. En este sentido, puede pensarse como otra figura

inaccesible: la autoridad estatal que lo borra.

Pero aquí surge una pregunta crucial: ¿a qué origen intenta volver Cuenca al recurrir al archivo? ¿Busca acaso una verdad administrativa o un retorno a la identidad «auténtica» previa al error? Derrida vincula esta espectralidad con el deseo de la siguiente manera: «ese deseo doloroso de un retorno al origen auténtico y singular, y de un retorno que se cuida de dar cuenta incluso del deseo de retorno: de sí mismo» (1997, p. 92). Sin embargo, en el caso de Cuenca, este deseo no se dirige hacia la restitución de una verdad oficial —la simple corrección del expediente— sino hacia algo más radical: la reivindicación del derecho a narrar(se) como origen alternativo.

El narrador no pretende volver al «origen auténtico» que el Estado certificaba antes del error; quiere, más bien, construir un nuevo origen desde la escritura, un inicio que nazca precisamente de la fractura archivística. La verdad que persigue no es la del documento legal, sino la de la experiencia narrada: la verdad del fantasma que escribe, del sujeto que se reinventa a través del relato. Así, la literatura se erige como el verdadero archivo del yo: no aquel que fija una identidad, sino aquel que la pone en movimiento, que la hace devenir en el acto mismo de contarse.

La novela, sin embargo, profundiza en esta reflexión al mostrar cómo el error archivístico desencadena una crisis existencial que trasciende lo meramente administrativo. El Instituto Médico Legal —esa instancia supuestamente científica que debería garantizar la verdad material del cuerpo— se revela como parte del mismo dispositivo de poder cuando sus funcionarios amenazan al protagonista, ya que busca protegerse de cualquier investigación que pueda exponer la precariedad de todo su sistema archivístico. Esta reacción violenta evidencia que lo que está en juego no es un simple error, sino la preservación de la

espectral, cuya desaparición resulta administrativamente funcional. La escasez de datos sobre Sérgio no implica que su vida carezca de importancia, sino que señala un modo específico de borramiento: aquel que transforma una existencia en un dato intercambiable y silencioso dentro del archivo. Cuenca lo hace presente en los agradecimientos de su novela junto con la mujer que identificó su cadáver, Cristiane.

autoridad misma del archivo como garante de la realidad.

Ahora bien, ¿cómo se ejecuta concretamente este poder del archivo? A través de la burocracia entendida como un género discursivo específico. El cual no describe realidades, sino que las crea mediante sus propios procedimientos lingüísticos: un formulario cumplimentado, un sello, una firma autorizada, no representan un estado de cosas preexistente; lo instituyen.

Roberto González Echevarría (2011) señala que esta dimensión performativa del discurso legal posee en América Latina un espesor histórico particular, pues desde el periodo colonial la retórica notarial y los dispositivos del archivo estatal no sólo administran la vida social, sino que la instituyen como un régimen de verdad. En *Mito y archivo* (2011) evidencia cómo actas, sumarios y necropsias no solo administran la realidad, sino que la producen como régimen de verdad. Desde la colonia, funcionaron como tecnologías de inscripción cuya fuerza reside justamente en su capacidad de instituir aquello que declaran. Según González Echeverría, la novela latinoamericana surgió históricamente en fricción con este dispositivo, ya sea imitándolo, desafiándolo o construyendo contra-archivos que disputan su potestad sobre la vida y la muerte:

Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la «verdad» —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de estos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura. Las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el

poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto; son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos, reflejando de esa manera la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo. La novela, por tanto, forma parte de la totalidad discursiva de una época dada, y se sitúa en el campo opuesto a su núcleo de poder. La concepción misma de la novela resulta ser un relato sobre el escape de la autoridad, relato que generalmente aparece como una especie de sub argumento en muchas novelas. (p.38)

En ese sentido, la «muerte administrativa» que analiza este trabajo constituye la actualización de una tradición en la que el archivo estatal delimita los contornos de lo narrable. Así, la ficción interviene para reabrir aquello que el documento pretende clausurar.

El lenguaje burocrático podría operar como esa ilusión de neutralidad y la objetividad⁷, pero en realidad es profundamente performativo. El personaje, entonces, se ve reducido a una entidad definida exclusivamente por sus atributos administrativos. Su validación como sujeto depende, entonces, de los actos lingüísticos y normativos que lo vuelven legible dentro de un régimen de reconocimiento.

Esta reducción a dato administrativo genera en el protagonista una profunda enajenación que bordea la locura. La pregunta fundamental ya no es «¿quién soy?», sino: «¿soy?». La imposibilidad de responder esta pregunta desde la experiencia corporal lo sumerge en un estado liminal donde las fronteras entre la cordura y la locura se desdibujan. Es aquí donde el *pacto autobiográfico* sufre su ruptura más radical: el narrador no solo debe lidiar con su identidad cancelada, sino que comienza a narrar desde la posición de Sergio, el muerto cuyo nombre usurpa. Esta apropiación de la identidad del otro —del verdadero

⁷ Como advierte González Echevarría (2011), la burocracia no es solo un instrumento jurídico, sino una matriz estética que modela la propia imaginación narrativa latinoamericana: la novela surge en diálogo —y en disputa— con la forma expediente, con su sintaxis clasificatoria y su pretensión de objetividad. En este marco, la performatividad del archivo no aparece como una desviación contemporánea, sino como una constante histórica que condicionó la manera en que la región produce y legitima sentido.

muerto— completa la disolución del yo autobiográfico. Ya no se trata simplemente de un autor que narra su vida, sino de un fantasma que narra desde la identidad de otro fantasma.

La estrategia autoficcional del autor reside en comprender que para resistir esta performatividad burocrática hay que combatirla con sus propias armas, es decir, con otra forma de performatividad: la literaria. Cuenca describe su gesto narrativo como una escritura que se posiciona «contra las narrativas autorizadas del Estado o del capital», no para reproducirlas, sino para «cuestionarlas y moverlas de lugar» (comunicación personal, 2025).

El protagonista se convierte en lo que podríamos llamar un «muerto en vida»: un ser que existe físicamente, pero cuya identidad civil fue anulada. La figura del «muerto en vida» permite pensar una modalidad específica de existencia producida por los dispositivos estatales contemporáneos: una vida que persiste en su dimensión biológica, pero cuya inscripción política y civil queda suspendida por una operación administrativa.

La reflexión de Giorgio Agamben (2000) ilumina el análisis al mostrar cómo la biopolítica moderna articula una capacidad estructural para decidir sobre la condición misma de la vida. En *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo sacer III)*, Agamben retoma la distinción aristotélica entre «zoé» y «bíos» para pensar un poder que administra la vida reduciéndola, en ciertos casos, a su pura dimensión biológica. En ese marco, afirma: «El antiguo derecho de hacer morir y dejar vivir cede su lugar a una figura inversa, que define la biopolítica moderna y que se expresa en la fórmula hacer vivir y dejar morir» (2000, p. 86.).

Esta mutación del poder resulta decisiva para comprender la «muerte administrativa» en la novela de Cuenca. El archivo estatal no ejecuta una violencia notoria, sino que produce una vida administrada: mantiene al sujeto con vida, pero lo desplaza fuera del espacio de la ciudadanía efectiva. El protagonista queda así reducido a una existencia biológica registrada de forma errónea, mientras su identidad política —aquella que lo habilita como sujeto de derechos, de nombre y de historia— queda en suspenso.

Agamben señala que existe una:

Absolutización sin precedentes del biopoder de hacer vivir que se entrecruza con una no menos absoluta generalización del poder de hacer morir, de forma tal que la biopolítica pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica. Esta coincidencia representa, en la perspectiva de Foucault, una auténtica paradoja que, como toda paradoja, exige una explicación. ¿Cómo es posible que un poder cuyo objetivo es esencialmente el de hacer vivir, ejercite por el contrario un poder incondicionado de muerte? (2000, p. 87).

En su forma extrema, la biopolítica puede coincidir con la *tanatopolítica*, cuando el poder que se orienta a «hacer vivir» adquiere también la potestad de decidir qué vidas merecen protección y cuáles pueden ser abandonadas al margen del orden jurídico. Esta coincidencia no requiere necesariamente la muerte física: puede operar mediante procedimientos técnicos, legales y administrativos que producen sujetos espectrales, vivos sin estatuto político pleno. Tal argumento puede ejemplificarse en la novela mediante el siguiente pasaje: «Dentro de sus fronteras, era fácil y práctico ignorar los derechos civiles velados y a toda la gente de la favela, los negros y los pobres desaparecidos y asesinados por las fuerzas del estado, transformándolos en *Homo sacer* contemporáneos.» (Cuenca, 2017, p. 88)

Leída desde esta perspectiva, la «muerte administrativa» que estructura *Descubrí que estaba muerto* aparece como un síntoma de esta racionalidad: una forma contemporánea de tanatopolítica archivística que no mata el cuerpo, pero desactiva la persona. El «muerto en vida» encarna así una figura liminar, situada en el umbral entre vida y muerte simbólica, entre presencia biológica y ausencia política. Esta condición dialoga directamente con el pacto *thanatográfico* desarrollado anteriormente: la escritura se configura como el espacio donde esa muerte inscrita por el archivo es asumida, narrada y rearticulada, transformando la inscripción de la muerte en materia de enunciación.

Esta condición espectral —estar muerto para el Estado, pero vivo para sí mismo— abre una lectura de la subjetividad contemporánea, donde la existencia depende cada vez más del reconocimiento externo. La escritura se erige entonces como un territorio donde este «muerto en vida» puede reclamar su derecho a la palabra, aunque para hacerlo deba apropiarse de la identidad de otro muerto, completando así el círculo de la enajenación.

Derrida señala que hay un «mal de archivo», una fiebre, una violencia en el gesto mismo de archivar. La novela de Cuenca expondría este mal cuando muestra cómo ese gesto, aparentemente técnico y neutral puede desalojar un sujeto de su propia existencia. Pero al mismo tiempo, la obra demuestra que el archivo, por mucho poder que tenga, no tiene la última palabra. Siempre queda la posibilidad de abrir un contra-archivo, de habitar los márgenes del discurso oficial. La burocracia puede decretar la muerte, pero no puede silenciar la voz que se obstina en contar su historia.

I. III. La identidad narrada: Ricoeur y la reconstrucción de *sí mismo*

Frente a la identidad fija que el archivo burocrático pretende imponer —esa clausura definitiva que es la partida de defunción—, la novela de Cuenca moviliza lo que Paul Ricoeur, en *Sí mismo como otro* (1990), denomina «identidad narrativa». Para el filósofo francés, la identidad personal no es una esencia estática ni un dato biográfico inmutable, sino un devenir que se construye y se reconstruye constantemente a través del acto de narrarse. Es decir, la identidad personal (el *sí mismo*) no es un núcleo fijo, sino una construcción narrativa y ética que se forma en tensión con la alteridad (el otro). En este sentido, Ricoeur argumenta lo siguiente:

Sí mismo como otro sugiere, en principio, que la ipseidad del sí mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra, que una pasa más bien a la otra, como se diría en el lenguaje hegeliano. Al «como», quisiéramos aplicarle la significación fuerte, no sólo de una comparación — sí mismo semejante a otro— sino de una implicación: sí mismo en cuanto... otro. (1990, p.14)

Frente a la noción de *ídem* (identidad como mismidad), opone la de *ipse* (identidad como sí-mismo, como proyecto abierto). La primera sería comparable al nombre grabado en una lápida; la segunda, al relato siempre inacabado de una vida que se vive y se cuenta simultáneamente.

La noción de identidad narrativa, en este punto, podría articularse con la teoría de la metáfora desarrollada por Marie-France Begué (2013) en su comentario a *La metáfora viva* de Paul Ricoeur. Allí, el filósofo sostiene que la metáfora no cumple una función ornamental, sino que introduce una innovación semántica capaz de reconfigurar el campo de lo real. La metáfora «vive» en la medida en que no sustituye un significado por otro ya dado, sino que produce un nuevo sentido al tensionar los límites del lenguaje literal.

Leída desde esta perspectiva, la identidad narrativa puede entenderse como una forma de metáfora viva del sí mismo: no representa una identidad previa, sino que la hace surgir en el acto mismo de narrar. En *Descubrí que estaba muerto*, el archivo burocrático fija una metáfora muerta —la muerte como clausura definitiva—, mientras que la escritura reactiva esa muerte como metáfora viva, al convertirla en experiencia narrable, conflictiva y abierta. La novela desplaza así el sentido de la «muerte administrativa» desde la literalidad del registro hacia una figuración que permite pensar la identidad como proceso y no como destino.

En la novela, esta distinción ricoeuriana adquiere una urgencia existencial. El archivo estatal reduce al protagonista a pura *ídem*: un nombre, unas fechas, un lenguaje

administrativo que se clausura con la anotación: «fallecido». Es la identidad como dato estático, como huella fija e inmutable. Frente a esta reducción, la narración se erige como el espacio donde se defiende la *ipseidad*, la identidad como proceso. Este conflicto se condensa en el momento de revelación donde el narrador confiesa:

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 comenzar a usar otro. (2017, p. 98)

Para Ricoeur, «El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada» (1990, p. 147). La escritura se convierte así en el acto mediante el cual el sí mismo se reconstruye frente a su cancelación administrativa.

Ricoeur sostiene que la «identidad narrativa» se articula a través de la «síntesis de lo heterogéneo»: la capacidad de integrar en una trama coherente eventos dispersos, fragmentos de experiencia y momentos de crisis. Esto implica un trabajo de configuración narrativa que media entre la concordancia y la discordancia, y que Ricoeur formula con claridad al afirmar:

Aplico el término de configuración a este arte de la composición que media entre concordancia y discordancia. Para extender la validez de este concepto de configuración narrativa más allá del ejemplo privilegiado por Aristóteles —la tragedia griega y, en menor grado, la epopeya—, propongo definir la concordancia discordante, característica de toda composición narrativa, mediante la noción de síntesis de lo heterogéneo. (1990, p. 140)

Como desarrolla Jimena Néspolo (2007), la *identidad narrativa* sólo se comprende plenamente cuando se inserta en el dispositivo hermenéutico mayor de Ricoeur: la

articulación entre mimesis, temporalidad y configuración del sentido. La autora argumenta que «El novedoso hallazgo de Ricoeur es haber traspolado el problema narratológico de la construcción del personaje dado en la trama textual a través de la dialéctica de la concordancia-discordante a la problemática existencial de la subjetividad» (2007, p.11). De esta manera, Ricoeur concibe al sujeto no como una sustancia previa, sino como una figura que solo accede a sí misma mediante un «rodeo narrativo», un proceso reflexivo que él denomina *hermenéutica del sí*. Este rodeo es inseparable de la mediación del lenguaje y de las tramas culturales que hacen narrables las experiencias.

Néspolo recupera la distinción entre *mismidad (idem)* e *ipseidad (ipse)* para mostrar que la identidad narrativa no sustituye a la primera, sino que la complejiza al incluir la historicidad y la mutabilidad del yo:

La identidad entendida en el sentido de un sí-mismo (*idem*), se substituye por la identidad entendida en el sentido de un sí-mismo (*ipse*); la diferencia entre *idem* e *ipse* no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial, formal, e idéntica a sí misma, y la *identidad narrativa*. La *ipseidad* puede sustraerse al dilema de lo Mismo y de lo Otro en la medida en que su identidad descansa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo. El sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. (2007, p.11)

Lo decisivo, señala, es que la ipseidad incorpora el cambio sin disolver la cohesión biográfica: el sujeto permanece siendo él mismo precisamente porque puede narrar las discontinuidades que lo atraviesan. Esta articulación es posible gracias a la «síntesis de lo heterogéneo» que produce la trama, donde discordancia y concordancia se integran sin anularse:

A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la *identidad narrativa*, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio y la mutabilidad en la “cohesión de una vida” (concepto que el filósofo debe a Heidegger). Con todo, el sujeto aparece entonces constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida (Néspolo, 2007, p.11)

La identidad, entonces, no es una esencia psicológica ni una continuidad empírica, sino el resultado de esa operación configurante que transforma el vivir en relato. Como afirma la autora, el sujeto se constituye «como lector y escritor de su propia vida», y la literatura provee un repertorio de modelos narrativos que permite esa autocomprensión dinámica.

Integrar esta perspectiva permite visualizar la operación que realiza Cuenca: su narrador se enfrenta a las discordancias propias de la vida y solo la composición narrativa permite subsanar esa ruptura. La novela se convierte así en el espacio donde la *ipseidad* resiste la clausura identitaria impuesta por el registro civil, activando la potencia refiguradora del relato que Ricoeur sitúa en el corazón del *sí mismo*.

Desde esta perspectiva, la novela encuentra sustento en la siguiente hipótesis de Ricoeur: el *sí mismo* no es una sustancia, sino una historia: «Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje» (1990, p. 147.). Al narrar su experiencia desde el lugar paradójico del «muerto viviente», el protagonista performa la supervivencia de un *sí mismo* que se niega a ser clausurado.

CAPÍTULO II: DEL CRONISTA AL PERSONAJE AUTOFICCIONAL

La obra de Cuenca se define por una exploración sistemática de las zonas grises de la experiencia vivida. Esta búsqueda comienza con *Corpo presente* [Cuerpo presente] (2003), novela que ya anunciaba los temas centrales de su poética: el cuerpo como territorio de conflicto. La narrativa fragmentaria y el tono desencantado de esta primera obra establecen las bases de una escritura que buscará siempre tensionar los límites de la experiencia corporal y social.

Novelas posteriores como *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* [El único final feliz para una historia de amor es un accidente] (2010) profundizan en esta preocupación, pero es en *Descubrí que estaba muerto* donde este gesto alcanza su máxima radicalidad. El hecho burocrático que origina la novela —su declaración administrativa de defunción— no es meramente un punto de partida anecdótico, sino el evento que condensa y potencia su poética. En sus propias palabras en una entrevista para *Todoliteratura.es*, este episodio opera como un detonante para «indagar sobre Río de Janeiro, mi ciudad, la sociedad en la que vivimos y la naturaleza de la identidad, todo como si mi muerte fuese una excusa para hacerlo» (Cuenca, 2019, párr. 2).

Lejos de ocultar el carácter autoficcional de su proyecto, el autor lo explicita y lo lleva al extremo, declarando: «La novela la escribí *como si* estuviera muerto. Es sabido por todos que un muerto no puede mentir. De ahí que me haya salido una novela dura, crítica y bastante ácida» (Cuenca, 2019, párr. 3). Esta afirmación revela la conciencia de una operación literaria precisa: la adopción de una *persona* narrativa —la del muerto viviente— desde la cual se puede ejercer una crítica desprovista de las ataduras retóricas de quien escribe desde la «vida» convencional.

La conversión de la anécdota burocrática en materia literaria podría ser una estrategia

de auto-figuración que Cuenca mismo denomina, en la presentación de la novela en la Feria del Libro de Madrid (2019), una «excusa para tratar de temas históricos del lugar e investigar también la propia identidad de un escritor» (Cuenca, 14:47). En esta declaración se condensa el núcleo de su proyecto: el yo no es el tema, sino el medio a través del cual se examinan las fuerzas sociales, políticas y burocráticas que lo constituyen y lo interpelan.

Esta postura crítica, que en *Descubrí que estaba muerto* la ejerce a través del absurdo kafkiano, mantuvo su vigencia y se radicalizó en el contexto político brasileño reciente. Durante el gobierno de Jair Bolsonaro, Cuenca demostró la misma vocación por intervenir en el debate público desde una posición frontalmente opositora. Un episodio paradigmático de esta confrontación fue en la red social X (antiguo twitter), en un tuit de 2020 que le valió una demanda colectiva de alrededor de ciento cuarenta y tres pastores evangélicos: «O brasileiro só será livre quando o último Bolsonaro for enforcado nas tripas do último pastor da Igreja Universal.» [Los brasileños sólo serán libres cuando el último Bolsonaro sea colgado con las tripas del último pastor de la Iglesia Universal]. Como él mismo explica después, se trata de «una paráfrasis de una metáfora de casi 300 años», escrita por el francés Jean Meslier, sobre las élites y la Iglesia católica (El País, 2020).

Tiempo después, afirmó en el diario *Folha de S. Paulo* que «Es una paráfrasis de un dicho atribuido a los pensadores ilustrados Voltaire y Diderot, pero que tiene su origen en las confesiones del abad francés Jean Meslier (1664-1729)» (2021). En la misma redacción, agrega: «El problema aquí no es cognitivo, sino político: el ataque que se me está perpetrando es del tipo que busca intimidar y silenciar las voces críticas contra los poderosos. En mi caso, utilizando a una cobarde empresa pública alemana» (2021).

La frase, que funciona como una suerte de *Manifesto de olhos abertos* [Manifiesto de los ojos abiertos] (2016), llevado a la práctica —un texto en que el autor afirma que «el arte debe atacar todas las formas del poder constituido»—, condensa en una imagen visceral la

alianza entre el poder político y religioso que caracterizó al bolsonarismo. Según *El país*, «En dos días, el novelista había perdido la columna de opinión que publicaba en la filial local de Deutsche Welle. El canal público alemán lo despidió al considerar «el contenido del tuit contrario a sus valores». DW también repudió en su nota «cualquier discurso de odio e incitación a la violencia», hecho que corroboré en la propia página web del medio, y que se encuentra registrado en el anexo de este trabajo.

Esta trayectoria de enfrentamientos no es casual, sino que responde a una posición ética y estética coherente, expresada en su *Manifiesto de los ojos abiertos* (2016) donde afirma que «vivir es un proceso de demolición».

La publicación de su próximo libro, *O Livro dos Afetos* (estaba previsto para 2024, pero no fue publicado aún), se anuncia precisamente como una reflexión sobre el amor y los lazos humanos en tiempos de odio político; lo que confirma la coherencia de un proyecto literario que entiende la escritura como un acto de intervención en la esfera pública.

Esta trayectoria consolida la figura de Cuenca como un autor para quien los límites entre lo personal, lo literario y lo político son deliberadamente porosos, y cuya obra ofrece un laboratorio privilegiado para analizar las formas en que el sujeto contemporáneo narra su existencia.

II.I. *Descubrí que estaba muerto*: argumento y poética del absurdo

La novela se construye sobre una paradoja que trastoca los fundamentos mismos de la identidad: la existencia de un acta de defunción que contradice la experiencia corporal de estar vivo. El episodio desencadenante ocurre cuando el narrador-protagonista, un alter ego del Cuenca real que comparte nombre, profesión de escritor y coordenadas biográficas, recibe una llamada telefónica de la policía de Río de Janeiro. El motivo: investigar una denuncia por amenazas. Sin embargo, es informado sobre la existencia de un expediente que registra la muerte del personaje:

— ¿Quién habla?

— De la comisaría 5.^a, soy el inspector Gomes y nosotros iniciamos el sumario después de la denuncia por el problema aquel con el restaurante.

— ¿Sí?

— Y aquí hay otro expediente, fechado el 14 de julio de 2008, con su nombre.

— ¿De 2008?

— Sí.

— No tengo la menor idea.

— Este certificado informa su fallecimiento.

— ¿Qué?

— Su certificado de defunción. Aquí está escrito que usted está muerto.

— Yo no estoy muerto. (Cuenca, 2017, p.17)

Antes de continuar, resulta pertinente incorporar un recurso metodológico que se aparta levemente de la forma habitual de una tesis académica. Esta decisión surge de la necesidad de mostrar, de manera directa y no únicamente conceptual, la fuerza con que el archivo irrumpe en la vida del narrador en la novela:



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE SEGURANÇA - SESEG
CHEFIA DA POLÍCIA CIVIL
005a. Delegacia de Polícia
Avenida Gomes Freire 320 Centro 20231-010

GUIA DE REMOÇÃO DE CADÁVER/SOLICITAÇÃO DE EXAME

Controle Int.: E09-042435-1005/2008 Procedimento: 005-05901/2008
Data: 14/7/2008 às 09:54:39 horas GUIA Nº: 41 / 2008
Tipo da Remoção: CADÁVER Enviar Laudo: sim,
Destino: IML - Afrânio Peixoto

No. Identif. Corpo:

Vítima: JOÃO PAULO VIEIRA MACHADO DE CUENCA

Sexo: Masculino

Cor: Parda

Idade: 29

Cabelo: Ignorado/Ignorada

Barba: Ignorado/Ignorada

Nacionalidade: Brasileira

Cicatrizes:

Tatuagens:

Def. Físicos:

Fato Presumido: A Esclarecer

Motivo Presumido: Ignorado

Posição: ignorada

Local de Encontro/Remoção:

Tipo Endereço: Residencial

Rua DA RELAÇÃO, 47, CENTRO, RIO DE JANEIRO

PRÉDIO DE INVASÃO EM FRENTE À CHEFIA DE POLÍCIA CIVIL,

Circunstâncias do Encontro/Remoção:

Vestes:

Responsável pela Remoção:

Nome: SGT SOUZA

Documento: RG-11437 ÀS 09:53 HS

Viatura: ARC- Ñ INFORMADA.

Data e hora da Remoção: 14/07/2008 09:45:00

Solicitamos a V.Sa determinar a realização do Exame de Corpo Delito Necropsia, na forma do artigo 158 e seguintes do Código de Processo Penal, devendo o Senhor Perito proceder ao encaminhamento para o ICCE de quaisquer vestígios encontrados por ocasião da necropsia inclusive PAF.

Quesitação Necropsia:

Data da Impressão: 04/05/2011

Página 01/02

Figura 1. Reproducción del acta de defunción incluida en *Descubrí que estaba muerto* (2017, p. 25).⁸
Fuente: Cuenca, J. P. (2017). *Descubrí que estaba muerto*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

⁸ La inclusión de esta imagen responde a su condición paratextual dentro de la novela. El acta se analiza aquí como un elemento narrativo y archivístico incorporado por el propio autor, no como documento externo ni como prueba empírica.

La novela se organiza alrededor de este acontecimiento documental que altera la continuidad de la identidad: el instante en que se coloca sobre la mesa el expediente que certifica la muerte administrativa del protagonista. Ese gesto —físico, inesperado, frontal— constituye el núcleo emocional y narrativo de la obra. Por ello, resulta coherente con mi propósito analítico permitir que el archivo aparezca también en el cuerpo de esta investigación, del modo en que aparece para el narrador: como esa presencia abrupta que lleva a repensar la propia existencia.

Esta inclusión responde al objetivo de evidenciar la materialidad del documento y su impacto: la experiencia de recibir, de manera tangible y oficial, su acta de defunción. En la novela, esta escena no solo inaugura la trama, sino que redefine la relación del protagonista con su nombre, su cuerpo y el lenguaje que lo nombra. Integrar aquí el fragmento documental permite que el lector perciba, en alguna medida, ese mismo efecto de desconcierto que reproduce la narración.

A continuación, presento el pasaje donde se expone el momento en que el lenguaje del archivo se hace presente en la vida del narrador:

Me pidió que me sentara y arrojó sobre la mesa el Expediente del caso n° 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 Mafia Teresa Viera Machado y Juan José Cuenca, cuyo número de partida de nacimiento es PED219 4177LV255A, estaba muerto. (2017, p. 24)

La aparición de estos documentos —expediente, nota de traslado, autopsia— constituye un punto de inflexión donde la burocracia adquiere un peso concreto y transforma la percepción del narrador sobre sí mismo. Considero que el análisis del texto se enriquece al ver este material en el propio flujo del análisis; lo que permite dimensionar esa densidad emocional y ontológica del archivo dentro de la obra.

Esta lectura encuentra un respaldo explícito en diálogo con el propio autor, quien señala que la inclusión de los documentos en la novela no busca producir un efecto de realismo probatorio, sino, por el contrario, intensificar la dimensión de extrañamiento en el relato. Parafraseando las palabras de Cuenca, la presencia material del expediente vuelve el episodio «más fantástico y más absurdo», acentuando el carácter surreal de una situación en la que la verdad administrativa desmiente la experiencia vivida (Comunicación personal, 2025). De este modo, el archivo no ancla la narración en lo factual, sino que profundiza su potencia desestabilizadora.

La revelación se produce con una frialdad burocrática por parte del oficial de policía que intensifica su carácter extraño. La novela no se limita solamente a reconstruir el error que originó el acta; indaga, sobre todo, en sus efectos existenciales: ¿qué significa seguir vivo cuando el archivo estatal afirma lo contrario?, ¿qué autoridad conserva la autopercepción cuando tropieza con una «versión oficial» de la realidad?, ¿cómo transforma esa noticia a João Paulo Cuenca?

Desde ese núcleo, la trama avanza como un rizoma de episodios, desvíos y reflexiones que expresan la disolución del yo⁹. Gérard Genette (1989) caracterizaría la voz narrativa como autodiegética: un narrador que no solo participa en la historia, sino que la enuncia desde el lugar mismo de su experiencia como protagonista.

Esta elección formal no es neutra, ya que el relato se construye bajo una focalización estrictamente interna, limitada a la percepción, la memoria y la incertidumbre de un sujeto cuya identidad se pone en entredicho por el archivo.

El narrador, convertido en un espectro, deambula por un Río de Janeiro que se prepara para los Juegos Olímpicos en busca de respuestas. Esta ciudad, atravesada por obras y

⁹ La novela se organiza en cuatro segmentos —*Noticia, Fiesta, Investigación y Caída*— que trazan un desplazamiento progresivo desde la irrupción del acontecimiento (la noticia de la propia muerte) hacia su deriva social y nocturna, el trabajo detectivesco de reconstrucción del caso y, finalmente, el descenso subjetivo que acompaña la imposibilidad de restituir una identidad estable. Cada sección no solo ordena la cronología del relato, sino que modula el tono y la intensidad de la experiencia narrada.

desplazamientos que prometen modernización, encubre procesos de exclusión. Sus recorridos erráticos configuran una textura narrativa que busca reproducir la experiencia fragmentaria de una subjetividad claramente en crisis.

La investigación policial que inició todo se entrelaza con una investigación íntima sobre el sentido de la identidad. Ambos planos se alimentan mutuamente y muestran que lo legal y lo existencial forman una misma trama, tal como puede leerse en el siguiente fragmento:

La combinación de nombres, números de documento, dirección y fecha que formaban mi identidad me parecía un ancla cada vez más enrarecido. Yo ya no era capaz de reconocermé en las decisiones que tomaba. El tiempo parecía demostrar que todo lo que sabía de mí mismo estaba equivocado. (Cuenca, 2017, pp. 148-149)

La novela, en este sentido, registra una conciencia que se desintegra y se recompone al mismo tiempo: una voz que observa su propio extravío con una lucidez inquieta, mientras atraviesa los laberintos del disparate burocrático. De este choque surge una de las afirmaciones más contundentes de la obra: «Es una puta burocracia probar que uno está vivo. ¿Piensa que alcanza con respirar?» (2017, p. 39).

El tono es uno de los grandes logros del libro. Una mezcla de perplejidad kafkiana, ironía y desencanto existencial envuelve la narración. Cuenca consigue preservar una distancia irónica frente a lo grotesco:

Si quisieran drogas, muchos de los residentes de aquellas torres de mármol no necesitan llamar al moto-avión del Morro do Vidigal o de la Rocinha. Bastaría comunicarse con el piso más alto del edificio y saltar los intermediarios. Pero sería descortés de solo pensarlo. (Cuenca, 2017, p. 20)

El humor negro nace del contraste entre la gravedad de una «muerte administrativa», la situación en la que se encuentra Rio de Janeiro y la ligereza con que es gestionada por el poder.

La prosa, fragmentaria, pero precisa, oscila entre una subjetividad quebrada y un registro casi clínico de la vida urbana. Las elipsis, los saltos temporales y los párrafos asimétricos reproducen el ritmo de un pensamiento en estado de shock, mientras que la ciudad aparece con una nitidez casi cinematográfica:

Visto desde el océano, el coche era un pequeño punto metálico reflejando el sol mientras avanzaba delante de la tripa de edificios en las avenidas a orillas del mar. Al fondo, el gigantesco Maciço da Tijuca dominaba el paisaje con sus tonos verdes sobre la piedra. (Cuenca, 2017, p. 19)

Mónica Bernabé manifiesta en el Prólogo de *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana* (2006) lo siguiente:

Desde siempre, la narrativa latinoamericana -atravesada por una multiplicidad de formas- se ha constituido como un espacio experimental que conjuga crónica, testimonio, entrevista, ensayo de interpretación, mini-ficción, narrativa documental, memorias, diario de viajes, informe etnográfico, biografía, autobiografía. (Chejfec...[et. al.], 2006, p. 7)

La autora introduce, de esta manera, la existencia de nuevas estrategias textuales que representan «narrativas urgidas por relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje.» (Chejfec...[et. al.], 2006, p. 8). En términos generales, *Descubrí que estaba muerto* desborda cualquier clasificación estable quizá en busca de una articulación de diversos géneros que consiga aproximarse a una representación de *lo real*. En su estructura convergen cuatro frentes al menos observables:

En primer lugar, la crónica: siguiendo a Bernabé, «desde principios del siglo XXI, más que por contar historias, los mejores cronistas son aquellos que se empeñan en encontrar una voz en confluencia con una mirada como estrategia de percepción de un mundo cada vez más complejo.» (Chejfec...[et. al.], 2006, p. 11). Cuenca, en esta misma línea, escenifica una mirada sobre la ciudad, los espacios en transformación y los cuerpos desplazados que retoma procedimientos de la crónica periodística. La experiencia previa de Cuenca como cronista aflora en la capacidad para registrar el pulso cambiante de Río y convertirlo en un protagonista más.

En segundo lugar, la autobiografía: la novela parte de un episodio real, pero lo somete a un proceso que quiebra el *pacto autobiográfico* en términos lejeunianos. La coincidencia inicial entre autor y narrador se tensa hasta romperse: allí la «muerte administrativa» abre una grieta donde la identidad ya no es un dato, sino un problema.

En tercer lugar, la ficción narrativa: las escenas oníricas, las derivas y las situaciones absurdas no sólo buscan embellecer la trama, sino amplificar el conflicto central. Lo que la documentación burocrática clausura, la ficción lo reabre como campo de posibilidad. Respecto al carácter autobiográfico y la presencia de la ficción narrativa en la novela, resulta iluminador el aporte de Bernabé respecto al «singular proceso de subjetivación donde personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad de pertenecer al mundo de “lo real”» (Chejfec...[et. al.], 2006, p. 11):

De ahí la permanencia de lo visto y oído o de lo vivido como forma de legitimación de lo narrado que instalan al texto en la incierta zona marcada por el hiato entre la experiencia y su simulacro discursivo. Esta es la trama que complica al sujeto que narra al punto de empujarlo a testimoniar incesantemente sobre su propia enajenación. En esta encrucijada, y manteniendo nuestra atención en los problemas que genera el intento de representación, tal vez una de las cuestiones por las que merodean las

crónicas sea el de la autofiguración del que escribe frente a una realidad que se presenta básicamente como inenarrable. (Chejfec...[et. al.], 2006, p. 11)

Finalmente, el documento: según González Echevarría, «al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia.» (2011, p. 38). Dentro de la novela del escritor brasileño, el expediente, el acta, el registro, pero sobre todo, la narrativa burocrática irrumpen en el texto como materiales literarios. Su lógica invade la narración y la estructura. La novela no solo incorpora su lenguaje; lo distorsiona, lo parodia y exhibe su sinsentido:

Después de identificarme con un policía, me condujeron por pasillos llenos de ficheros metálicos hasta la oficina del inspector. Cada uno de aquellos ficheros, que rodeaban mesas y sillas dejando pocas paredes visibles, contenía textos cuyo ingrediente común era el desentendimiento entre los seres humanos de mi ciudad. Historias transmitidas oralmente por sus habitantes y registradas por escribanos, lo que convertía el lugar en una cruzada perdida entre biblioteca, registro civil y morgue¹⁰. (Cuenca, 2017, p. 23)

Esta convergencia es el modo narrativo necesario para expresar una subjetividad que no cabe ya en una sola categoría discursiva. La poética del absurdo administrativo que desarrolla Cuenca muestra que el sujeto no tiene más remedio que inventar una nueva forma de nombrarse. La escritura se vuelve entonces un gesto de supervivencia: el único territorio donde un muerto administrativo puede reclamar palabra y memoria.

¹⁰ Según González Echevarría, «La morgue, como institución, es un archivo de cadáveres y documentos clasificados y certificados por el Estado; ambos procesos se rigen por una retórica notarial que, yo sostengo, está en los orígenes mismos de la ficción novelesca.» (2011, p. 9). Más adelante añade: «El archivo guarda también una relación, metafórica si se quiere con las tumbas, con los túmulos, pirámides y mausoleos erigidos, para almacenar cadáveres; el archivo guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y documentos.» (2011, p.10)

En este sentido, la novela no se limita a contar una historia: performativiza la crisis que describe. Su estructura entera funciona como un archivo alternativo que contradice la sentencia estatal, un contra-registro desde el cual el protagonista insiste en existir.

II. II. Río de Janeiro preolímpico: desapariciones

La escritura de *Descubrí que estaba muerto* coincide con un período conflictivo en la historia reciente de Río de Janeiro en paralelo a la preparación de los Juegos Olímpicos de 2016. Lejos de ser un mero telón de fondo, este contexto opera como un «archivo vivo». Según *El País*, durante el período previo a los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro, Brasil se encontraba sumido en «una crisis política, social y económica sin precedentes» (Gentili, 2016). En la misma línea, Amnistía Internacional (2016) advierte que los homicidios resultantes de intervenciones policiales en el estado de Río de Janeiro aumentaron significativamente entre 2013 y 2015, con un incremento del cincuenta y cuatro por ciento en dos años y añade que:

En 2014, el año en que Brasil organizó la Copa Mundial de Fútbol, hubo 580 homicidios en el curso de operaciones policiales en el estado de Río, lo que representaba un incremento del 40% aproximadamente respecto al año anterior. En 2015 se mantuvo la tendencia, con 645 homicidios cometidos por la policía, un incremento del 54% en dos años desde 2013¹¹.

Lo cual evidencia que la noticia de los juegos olímpicos transformó la ciudad de Río en un laboratorio de políticas de eliminación física y simbólica cuyos efectos persisten hasta hoy. Por su parte, la BBC documenta, a través del testimonio (recogido por el periodista,

¹¹ En el documento original el texto está en portugués, la decisión de colocar la cita traducida al español responde a la intención de garantizar fluidez en la lectura. Las traducciones al español a lo largo de este trabajo me pertenecen.

Lustig) de una ciudadana que vivió la experiencia de cerca:

Un día de mayo, Berenice fue convocada por la Alcaldía, a más de una hora en autobús de viaje de distancia, en el centro de Río. Allí, se le dijo que la demolición de su casa había sido decretada por las autoridades y se le entregó un cheque por 8.000 reales (US\$5.000) por concepto de indemnización. En el momento en que llegó a su casa, ésta ya había sido destruida. ¿Para qué sirven 8.000 reales?, pregunta. Se necesitan por lo menos cuatro veces más para comprar una casa. Y tuve una terrible experiencia tratando de cambiar el cheque porque no puedo leer ni escribir. (2011, párr. 7)

Más adelante Lustig registra y visibiliza las cifras de personas que quedaron sin hogar en nombre de un “proyecto de urbanización”:

El urbanista Jorge Luis Borges Ferreira dice que el verdadero número de casas que se demolieron en Río de Janeiro probablemente es mucho más alto que 3.000.

Asegura que hay un claro proceso de aburguesamiento en curso, donde los pobres son empujados más hacia fuera de la ciudad para dar paso a la creciente clase media que puede pagar precios más altos por desarrollos de lujo de nueva construcción en los barrios que solían ser pobres.

Por el momento, Berenice está viviendo en las ruinas de una casa a medio demoler cerca de donde estaba su casa. (2011, párr. 14)

Los datos oficiales del *Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro* (2012) documentan que solo en 2011 se realizaron mil ochocientos sesenta desalojos de familias en Río de Janeiro y, para 2015, se habían realizado veintidós mil cincuenta y nueve remociones. Estas evacuaciones, justificadas bajo el discurso del «saneamiento urbano», seguían un patrón sistemático: primero la criminalización de los territorios pobres, luego la

militarización, y finalmente la reubicación en zonas periféricas sin infraestructura adecuada, retribución justa ni acceso a la información.

Este proceso no era meramente físico sino profundamente burocrático: según el *Dossiê Megaeventos e violações dos direitos humanos no Rio de Janeiro* [Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro, 2015], numerosas familias perdieron su derecho a la ciudad al ser borradas de los registros de propiedad y servicios públicos.

El modelo de seguridad implementado a través de las Unidades de Policía Pacificadora (UPP) expone con particular nitidez la dimensión estructural de esta lógica de control. Según el *Dossier del Comité Popular para la Copa Mundial y los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro* (2015), entre 2009 y 2015 se registraron al menos setenta y siete mil doscientos seis personas removidas de sus hogares como consecuencia directa de obras vinculadas a los megaeventos deportivos.

En lo que respecta a la violencia letal, el mismo documento señala que en 2006 la policía de Río de Janeiro fue responsable de mil treinta muertes bajo la figura de «autos de resistencia»; en 2007, durante los Juegos Panamericanos, esa cifra ascendió a mil trescientos treinta. En los años asociados a los megaeventos — 2013 (Copa de las Confederaciones), 2014 (Copa del Mundo) y 2015 (preparación olímpica) — la letalidad policial se mantuvo elevada, con un incremento sostenido de homicidios en favelas como el Complejo do Alemão y la Maré.

Estos datos permiten identificar una tendencia clara hacia la intensificación de la militarización y de la violencia estatal en las zonas más empobrecidas de la ciudad, legitimada bajo el discurso de la «pacificación» y la seguridad urbana.

En este contexto, el dossier incluye un apartado dedicado a la participación de la empresa israelí, *Israeli Security and Defense Systems* (ISDS), en el entrenamiento de fuerzas policiales brasileñas, entre ellas el Batallón de Operaciones Policiales Especiales (BOPE),

donde se sintetiza el método de instrucción mediante la siguiente consigna: «Disparamos al pecho y seguimos hasta la cabeza»¹².

La preparación de los Juegos Olímpicos de 2016 funcionó así como una vía para la circulación de tecnologías y prácticas represivas desarrolladas en contextos de ocupación y violaciones sistemáticas de derechos humanos a determinados sectores de la población —en particular jóvenes negros de las favelas como cuerpos gestionables y sacrificables— .

Este trasfondo resulta decisivo para leer la novela como una ficción situada. La «muerte administrativa» que atraviesa al narrador no aparece como un error aislado ni como una anomalía burocrática, sino como un síntoma de un régimen que combina control territorial, violencia institucional y gestión diferencial de la vida.

Esta lectura encuentra un punto de apoyo explícito en la propia reflexión autoral. Según declaraciones proporcionadas por el escritor, João Paulo Cuenca vincula de manera directa la experiencia de la «muerte administrativa» narrada en la novela con los procesos de borramiento urbano, histórico y cultural que atravesaban Río de Janeiro durante el período preolímpico.

Lejos de concebir su disolución identitaria como un hecho aislado o meramente biográfico, Cuenca la inscribe en una constelación más amplia de «muertes sociales». A continuación transcribo el fragmento de la entrevista donde, en diálogos con el autor, él lo pone de manifiesto:

M.J.P.: La novela se sitúa en el Río de Janeiro preolímpico, un momento de transformaciones urbanas profundas, desalojos y violencia estatal. ¿Cómo dialogaba tu «muerte administrativa» y, en cierta forma, disolución de identidad individual con

¹² Este dossier —difundido en el marco de la campaña “Olimpiadas sin Apartheid”— documenta el rol de la empresa israelí , ISDS, como proveedora oficial de seguridad de los Juegos Olímpicos de Río 2016, así como la exportación global de técnicas de control y represión desarrolladas en contextos de ocupación y violaciones sistemáticas de derechos humanos. El informe vincula estas prácticas con antecedentes de entrenamiento a fuerzas represivas en dictaduras latinoamericanas y señala cómo los megaeventos deportivos funcionan como vitrinas legitimadoras de políticas de militarización, segregación y violencia estatal en contextos urbanos marcados por la desigualdad. El documento completo se encuentra adjunto en anexo.

esas «muertes sociales» colectivas que ocurrían en la ciudad?

J.P.C.: Me interesaba el hecho de que estas reformas urbanas suelen ir seguidas de borramientos históricos y culturales. Esto ha sucedido muchas veces en Río, con el derrumbe del Morro do Castelo (punto de fundación de la ciudad) y también de la Praça Onze (cuna de la samba). El lugar donde «morí», Lapa, es igualmente un lugar crucial para la cultura brasileña, amenazado por este tipo de procesos. La verdad es que Brasil es una civilización con poco cuidado por su propia historia (el incendio del Museo Nacional hace unos años lo prueba), y me pareció simbólico que mi historia de disolución personal tuviera como escenario el centro de un proceso de borramiento histórico contemporáneo. (Comunicación personal, 2025)

La relación entre contexto y texto se refuerza en la novela a través del siguiente pasaje:

—Este lugar es un puto Poltergeist— siguió ella, arrastrando las erres. —Cuando hay cualquier obra aquí en el centro, y ustedes hicieron muchas por las Olimpiadas, es común que se encuentren cuerpos y huesos aplastados, como en el Cementerio de los Pretos Novos por la zona de Cais do Porto. Esclavos. Pero ustedes ocultan todo de nuevo. Como si nadie los estuviese viendo. (Cuenca, 2017, p. 50)

En este marco, la «muerte administrativa» del protagonista deja de ser una anécdota para convertirse en la manifestación literaria de una lógica política de desaparición más amplia. No se trata de que el Estado lo elimine intencionalmente del registro, sino de que un error en la cadena burocrática —un cruce de datos entre la policía, testigos y el Instituto Médico Legal— lo decretan muerto. Este «desorden administrativo» opera dentro de un sistema donde la precisión de los registros es selectiva. De esta manera, la vida de algunos ciudadanos puede ser borrada de los archivos por pura negligencia institucional.

La misma burocracia, mediante su lenguaje de actas y registros, es capaz de producir, por simple desidia, la cancelación legal de un ciudadano. Aquí la paradoja es profunda: no matan al protagonista, sino su nombre, su identidad civil, su ser jurídico.

La novela establece así una conexión entre la burocracia como tecnología de borramiento negligente a nivel individual y las políticas urbanísticas como tecnología de borramiento sistemático a nivel colectivo. En la novela se evidencia de la siguiente manera (2017), «En tiempos preolímpicos, quien no tenía forma de pagar por el nuevo Río era barrido hacia las favelas y los suburbios oscuros y calurosos» (p. 58).

La obra trasciende su anécdota individual para convertirse en un archivo alternativo que registra las operaciones del poder en el Brasil contemporáneo. Frente al archivo oficial que borra y silencia, Cuenca construye un contra-archivo literario que, mediante las estrategias de la autoficción performativa, insiste en hacer visible lo invisible.

II. III. La autoficción como ciclo de resistencia

La poética del absurdo administrativo es el inicio de un ciclo performativo de resistencia que se extendió a su vida pública. Años después de la publicación de la novela, el autor enfrentó una nueva forma de agresión archivística: una persecución judicial masiva que buscó nuevamente silenciar su voz.

La respuesta de Cuenca no fue solo legal, sino estética. El autor convierte de esta manera, ese nuevo expediente judicial en la materia prima de un nuevo acto de escritura autoficcional; lo que confirma que su obra y su trayectoria vital forman un sistema narrativo cerrado.

En enero de 2021, la *Revista Piauí* —medio cultural brasileño dependiente del grupo *Folha de S. Paulo*— publicó un texto firmado por João Paulo Cuenca titulado: *Nada é mais*

antigo que o passado recente [Nada es más antiguo que el pasado reciente], donde registra los acontecimientos que siguieron al episodio público de censura y persecución judicial que él experimentó.

El texto, a simple vista, adopta la forma de un diario o crónica personal: una sucesión de entradas fechadas, escritas entre junio y diciembre de 2020. Se trata —como sugiere el propio Cuenca en el texto— de una extensión orgánica de su proyecto narrativo, y más concretamente de *Descubrí que estaba muerto*.

En este diario, el autor, narra el proceso judicial que debió enfrentar tras la publicación realizada en la red social X, como se desarrolló en páginas anteriores. El escritor se ve ahora nuevamente atrapado en una maquinaria burocrática que intenta fijar su identidad, disciplinar su voz y acallar su escritura. Lo notable es que Cuenca vuelve a narrar esta experiencia utilizando los mismos recursos y métodos con que construyó su obra previa: *la escritura como forma de autodefensa*.

Nada es más antiguo que el pasado reciente puede leerse así como el eslabón perdido entre la novela y la vida; el punto donde *Descubrí que estaba muerto* se reescribe como testimonio político, como resistencia narrativa y como comentario sobre su propio sistema de representación. Si la novela exponía el absurdo de ser declarado muerto por un documento, este diario, además, expone también la violencia de ser perseguido por escribir.

Desde su primera entrada, fechada el 16 de junio de 2020, Cuenca enmarca su escritura en un tono cronístico que va de lo confesional a lo ensayístico. Cada entrada articula un movimiento doble: el registro de los hechos y su transfiguración reflexiva. En ese sentido, no se limita a contar lo que ocurrió, sino que ensaya una poética del pensamiento en medio de la crisis, una escritura que discurre y se piensa a sí misma en el instante mismo de su formulación.

El punto de inflexión aparece en la entrada del 24 de agosto, cuando el autor

transcribe el fallo judicial que lo absuelve:

El mensaje, publicado originalmente en Twitter, es la expresión artística de un reconocido escritor brasileño. El autor empleó lenguaje figurado para realizar una crítica legítima al actual Presidente de la República. Si bien la crítica puede considerarse cruda u ofensiva, es importante recordar que el cargo que ostenta es de carácter público y, por lo tanto, está sujeto a la crítica pública. Se trata de un ejercicio de la libertad de expresión, que no puede ser coartada por personas ignorantes que carecen de la capacidad de comprender la hipérbole. En este caso concreto, el mensaje publicado en Twitter era figurado, pues el autor utilizó un texto del renombrado filósofo y escritor francés Diderot. El derecho a la libertad de expresión intelectual y artística tiene fundamento constitucional y no puede ser amenazado por el derecho penal. El país vivió durante más de veinte años bajo un régimen de censura, y el orden constitucional vigente garantiza la plena libertad de crítica a quienes están en el poder (Cuenca en *Revista Piauí*, 2021, párr. 28)¹³.

Cuenca reproduce íntegramente la resolución legal en su texto, pero no como documento externo: la absorbe como si fuera un fragmento literario más, un lenguaje ajeno que pasa a formar parte de su propio relato. Ese gesto —copiar, citar, incrustar— es idéntico al procedimiento que utiliza en *Descubrí que estaba muerto*, donde transcribe fragmentos del expediente policial que certifican su falsa defunción.

En ambos casos, el autor transforma el archivo burocrático en materia narrativa, revirtiendo su sentido original: lo que en el mundo jurídico pretende fijar, clasificar o clausurar, en la literatura se vuelve ambivalente, abierto, inestable. Cuenca escribe a continuación lo siguiente:

¹³ El texto original está en portugués.

Leyendo la decisión, recuerdo la última vez que vi mi nombre en páginas policiales. Fue cuando me declararon muerto (por error, hasta nuevo aviso), después de que la policía encontrara un cadáver en Lapa, en Río de Janeiro, con mi partida de nacimiento en el bolsillo. Y del mismo modo en que la investigación sobre mi muerte, en los archivos de la 5ª Comisaría, hoy puede leerse como un paratexto de mi novela *Descubrí que estaba muerto*, estas nuevas páginas policiales deberían transformarse en elementos paratextuales de un nuevo libro, basado en mis diarios recientes. (Cuenca en *Revista Piauí*, 2021, párr. 29)

El autor se observa a sí mismo desde dentro del relato, asumiendo su propio caso como una instancia más de una narración en curso. La literatura, en su obra, no sucede después de la vida, sino simultáneamente con ella: es el lugar donde la vida se traduce para sobrevivir al archivo.

En este punto, la publicación del escritor en la *Revista Piauí* funciona no solo como soporte mediático, sino como parte del dispositivo literario. Publicar el diario en una revista de circulación masiva equivale a inscribir el gesto de escritura en un nuevo nivel de exposición pública, una suerte de retorno del autor al espacio de los registros oficiales, pero esta vez en sus propios términos.

Hay, además, en *Nada es más antiguo que el pasado reciente*, una reflexión implícita sobre el tiempo y la memoria que dialoga con la noción de *identidad narrativa* desarrollada por Paul Ricoeur. Cada fecha del diario marca una actualización de sí: una tentativa de reconfigurar su identidad frente a un entorno que la disuelve. Como en la novela, el yo se sostiene a través de la narración, pero aquí la amenaza no proviene de la muerte, sino de la saturación del presente: de la avalancha de demandas, de la hiperconectividad, del ruido mediático.

Uno de los pasajes más significativos de la crónica es aquel en el que Cuenca

introduce la reflexión sobre *l'esprit de l'escalier* [el espíritu de la escalera]:

Los franceses llaman *l'esprit de l'escalier* al momento justo después de una conversación en que uno encuentra la respuesta que debería haber dado, pero que ya no sirve. Porque uno, cabizbajo y algo humillado, ya ha bajado la escalera, desde cuya cima su interlocutor probablemente lo observa ahora, apoyado en la barandilla con aire de triunfo. Pues, si hay algo que la literatura —esa cosa que Paul Valéry llamó la venganza del *esprit de l'escalier*— puede devolvernos, es precisamente ese tiempo entre los peldaños: el intervalo donde intentamos alcanzar una réplica, extrayendo algo de la experiencia previa. No con el objetivo de llegar a una verdad —sino a algo ligeramente por encima de ella. (Cuenca en *Revista Piauí*, 2021, párr. 30)

Esta imagen resume la poética del autor. La escritura aparece como respuesta diferida. El escritor, situado «en los escalones», responde desde un lugar de desplazamiento, de exilio temporal, pero precisamente por eso su palabra adquiere otra dimensión. No busca «alcanzar la verdad», sino habitarla desde el intervalo.

El muerto burocrático y el sobreviviente mediático configurarían, en la obra de Cuenca, una misma línea fundacional: comprende que la única forma de resistir la maquinaria judicial, mediática y política es convertirla en literatura.

El autor ya no se limita a narrar la irrupción de lo real en la ficción, sino que convierte la realidad en una escena literaria que él mismo controla. Lo que en 2016 fue un gesto de reconstrucción identitaria, en 2021 se vuelve una afirmación de libertad intelectual. Ambos textos conforman, en conjunto, un ciclo sobre el poder del archivo y el derecho a la palabra: el primero parte de una «muerte administrativa»; el segundo, de un intento de censura; ambos culminan en la misma constatación: escribir es un modo de existir.

CAPÍTULO III: CUERPOS PERFORMATIVOS: IDENTIDAD Y CAÍDA

(...) siempre en busca de promesas de alguna novedad, algo que me quitase de la apatía que entonces yo aprendía a disfrutar incluso sin entender la pesadilla de aquella historia: el hecho de que el destino hubiese realizado mi tan soñada fuga, mi sueño de desaparición, sin moverme del lugar. Aquella muerte era solo mía.

J. P. Cuenca, *Descubrí que estaba muerto*

III. I El cuerpo como territorio archivístico

El material de *Descubrí que estaba muerto* expone desde sus primeras páginas una operación doble y precisa, aunque no del todo simétrica: por un lado, un enunciado administrativo que dispone sobre la existencia —un acta, un número, una dirección—; por otro, una voz que insiste en afirmar su presencia desde el lenguaje de la experiencia. Esta tensión entre inscripción burocrática y vivencia subjetiva se condensa en el siguiente fragmento:

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.
(Cuenca, 2017, p. 125)

La frase podría leerse como hipérbole, pero esa lectura resulta insuficiente, sino que se trata de la siguiente operación semántica: el nombre —signo civil que garantiza la continuidad entre cuerpo, identidad y registro— se convierte en objeto y en prueba de una enajenación. El «cadáver con nombre» no funciona como metáfora, sino como manifestación material del archivo en acción. Además de una muerte simbólica existe una inscripción administrativa que produce efectos reales sobre la autopercepción del propio sujeto.

En términos teóricos, este pasaje permite pensar lo que Derrida define como la *performatividad del archivo*: «(...) todo archivo, sacaremos de ello algunas consecuencias, es a la vez instituyente y conservador» (1997, p. 15). Archivar, en este sentido, no sólo es conservar un hecho previo, sino instituir efectos de verdad, presencia y ausencia que reorganizan tanto los cuerpos sociales como las trayectorias individuales. La inscripción del nombre en un documento no reflejaría una realidad existente, sino que la produce, la fija y la vuelve operativa.

Leer la figura del cadáver nombrado exige, entonces, descomponerla en dos dimensiones complementarias. En primer lugar, como efecto directo de un gesto administrativo: la consignación que declara la muerte en el registro. En segundo lugar, como emplazamiento subjetivo desde el cual la identidad se ve obligada a responder. El archivo, en su función «nomológica», no solo conserva, sino que domicilia: fija una dirección, asigna un estado civil, delimita una pertenencia. En la novela, esa fijación se experimenta como violencia simbólica, ya que el nombre propio queda reducido su inscripción en un documento mortuario.

Esta violencia archivística no se limita al plano legal, sino que se prolonga en la experiencia afectiva del narrador, quien describe su relación con Río de Janeiro en términos de extranjería y traición:

Si en el resto del mundo yo era razonablemente feliz (...) en mi ciudad natal la combinación de falta de esperanza con un sentimiento generalizado de asco hacía que me sintiese un intruso. Mucho más que eso: un traidor. (Cuenca, 2017, p. 41)

La condición de muerto administrativo y la sensación de no pertenencia no constituyen experiencias separadas. Aunque no sean idénticas, comparten el origen en un desarraigo: el exilio. El robo del nombre por parte del archivo produce un exilio jurídico, una expulsión de la comunidad legal; la percepción de extrañeza en la ciudad natal configura un

exilio afectivo y social. En ambos casos, el sujeto es desalojado de un espacio de reconocimiento. El archivo lo vuelve extranjero para el Estado; la ciudad, irreconocible, lo vuelve extranjero para sí mismo.

Esta escisión entre experiencia vivida y legitimación administrativa constituye uno de los núcleos del relato. La elección de Cuenca de mantener su nombre y confrontar la firma estatal con su propia voz no puede leerse como un gesto ingenuo, sino como una estrategia crítica que desplaza el análisis desde la anécdota hacia la política del signo. El conflicto no se juega únicamente en el plano de la identidad individual, sino en el régimen de inscripción que define quién existe, dónde y bajo qué condiciones.

La consignación de una dirección como la de *Rua da Relação, 47* convierte a la ciudad en parte activa de la operación archivística. Río de Janeiro deja de funcionar como un telón de fondo para convertirse en una superficie de inscripción.

El desplazamiento del narrador desde la comisaría hasta la calle no es solo narrativo, sino hermenéutico: recorrer la ciudad con la carpeta bajo el brazo equivale a leer un archivo hecho de asfalto, fachadas y muros. La inscripción administrativa no afecta únicamente al nombre, sino que produce topologías de visibilidad e invisibilidad, delimitando qué territorios son preservados y cuáles resultan prescindibles.

En este punto, la coincidencia entre la disolución de la identidad personal y los procesos de transformación urbana del Río preolímpico adquiere un valor estructural. Parafraseando a Cuenca en nuestra correspondencia (2025), las reformas urbanas suelen ir acompañadas de borramientos históricos y culturales, y el escenario donde se produce su «muerte administrativa» —Lapa— constituye un punto crítico de la memoria de la ciudad. La novela articula así la experiencia singular del narrador con las «muertes sociales» que afectan a territorios y comunidades enteras, inscribiendo el error burocrático en una lógica más amplia de olvido estructural.

La inclusión de fragmentos del expediente policial en el texto responde a esta misma lógica. Según se puede deducir a partir de los diálogos con el escritor, la materialidad del documento no busca reforzar un efecto de realismo, sino producir una fisura en el relato: introducir elementos de la realidad que vuelven más absurdo y perturbador el conjunto.

El documento no garantiza la verdad; desestabiliza la narración, del mismo modo en que el expediente interrumpe la vida del sujeto. La novela transforma así el archivo burocrático en un dispositivo estético que expone su violencia estructural.

Desde esta perspectiva, la novela puede leerse como la construcción de un contra-archivo. La escritura no niega la existencia del archivo estatal, pero disputa su autoridad simbólica, lo parodia y lo desplaza. En el pensamiento de Cuenca, esto se trataría de una escritura que se coloca contra las narrativas autorizadas, no para restituir una verdad factual, sino para reescribir el sentido de aquello que el archivo pretende clausurar.

III. II. La autoficción como supervivencia

La progresiva desintegración del yo autobiográfico alcanza su expresión más lúcida en la confesión del narrador sobre su vida performática. Él mismo reconoce que «aquella capacidad para el teatro me hacía vivir desde hacía mucho tiempo más allá de mis fronteras físicas y emocionales» (2017, p. 84), construyendo lo que denomina una «existencia holográfica» (2017, p. 129) en la que la intimidad con desconocidos en el extranjero reemplazaba cualquier arraigo local. Esta confesión puede ejemplificarse en el siguiente fragmento:

Lo que yo veía era la historia de mi precariedad, entreverada por largas y exóticas temporadas en tierras extranjeras que a mi me gustaba 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, agotando todos los recursos que por obra del destino o el esfuerzo propio yo conseguía acumular. (Cuenca, 2017, pp. 122-123)

En esta performance vital, la escritura ya no emana de un sujeto auténtico, sino que se convierte en el guión que sostiene a un personaje: el escritor. Su función es precisamente ocultar el vacío de quien lo encarna. La autoría se revela así no como la fuente de la narración, sino como su efecto máspreciado y frágil:

Si en el balneario yo pasaba los días encerrado en casa y solo salía de noche —para emborracharme y hacer el papel del tonto necesitado de la corte—, en el exterior el guion 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. Intentaba interpretar el papel de escritor, ya que ni yo mismo estaba allí. (Cuenca, 2017, p.129)

El narrador que, fuera de la ciudad, «interpretaba el papel de escritor (...) Intentaba interpretar el papel de escritor, ya que ni yo mismo estaba allí.» (2017, p. 129) aporta la clave para pensar la autoficción como técnica existencial. La noción de *pacto autobiográfico* de Lejeune (1997) entra en diálogo tenso: si para Lejeune la coincidencia del nombre (autor = narrador = personaje) constituye el contrato que habilita la lectura autobiográfica, en Cuenca esa coincidencia es precisamente el campo de disputa. El narrador que actúa su papel en un seminario sobre literatura brasileña contemporánea en la Universidad de Brown o en la presentación de su libro en café Trastevere manifiesta una «existencia holográfica»: presencia escénica en un contexto y ausencia radical en otro:

En aquella existencia holográfica, construía núcleos de complicidad y alcohol, atravesando madrugadas en una convivencia fragmentaria que me hacían sentir más íntimo de un nuevo amigo en Zagreb que de mi familia en mi propio país. (Cuenca, 2017, p. 129)

Parafraseando la línea lejeuniana, puede decirse que el *pacto autobiográfico* ya no operaría en términos de transparencia, sino en términos de performatividad: el nombre en la portada otorga una expectativa de verdad, pero la verdad se vuelve sospechosa cuando otro agente (el archivo estatal) usa ese mismo nombre para otra operación (la exclusión). En ese gesto, la autoficción dejaría de ser un contrato con el lector para volverse una técnica de supervivencia: no se trata de probar una verdad, sino de disputarla. La lectura de la autoficción como «autoficción performativa» captura ese movimiento: el yo se pone a prueba escénicamente, se interpreta y, al hacerlo, reclama a la vez la posibilidad de existir más allá de la firma administrativa.

Es crucial, sin embargo, precisar la naturaleza de esta operación. El archivo no ejecuta un borramiento literal o intencional, sino que pone en marcha su lógica impersonal a partir de un error. La potencia de la novela reside en mostrar cómo este fallo técnico —un cruce de datos entre el nombre de Cuenca y el cuerpo de Sérgio— desata la violencia simbólica inherente al sistema.

La máquina archivística, indiferente a la verdad tangible, produce su propio hecho consumado: una muerte legal. Lejos de restaurar su identidad original, la investigación sumerge al narrador en una disolución aún más profunda. Al final de la novela, la frontera entre el yo y el otro muerto se desvanece por completo en una suerte de simbiosis y alucinación: «Tú, fingiendo ser una enfermera, les dijiste que ya me había ido» (Cuenca, 2017 p. 131).

Este *tú* que *lo rescata* es la cristalización final de esta metamorfosis: podría ser la voz

de Cristiane, la mujer que lo identificó como muerto, fundiéndose ahora con la suya en una nueva entidad narrativa. La autoficción performativa ya no lucha por recuperar un nombre, sino que capitula ante la pérdida y se reinventa desde el limbo. Zona fantasma donde las identidades —la del muerto administrativo, la del vagabundo fallecido, la de su compañera— se superponen y se contaminan.

El recurso performativo tiene además una dimensión ética. El narrador observa cómo esta condición preexistente se ve exacerbada y materializada por la desautorización de la firma estatal que, además, lo amenaza por poner en riesgo la integridad del sistema: «En esta vida no tenemos por qué saberlo todo», infiere el oficial al ser consultado por los motivos del intercambio de identidades y continua: «Vaya a vivir en paz el resto de su vida - dijo, y antes de salir agregó-: ¿O tienes prisa por morir de *verdad*¹⁴?» (Cuenca, 2017, p. 106).

Este hecho no genera la performance, sino que le confiere una urgencia y un fundamento. La máscara deja de ser una elección existencial para convertirse en una necesidad de supervivencia ante un poder que lo desaloja oficialmente de sí mismo. Esa paradoja —actuar para existir, actuar para escapar— se intensifica hasta volverse el núcleo de lo que Ricoeur llamaría la práctica de la *identidad narrativa* pero bajo un estado de sitio.

III. III. Narrar para re-existir: la caída

El cuerpo, en la novela de Cuenca, no es solo un territorio narrativo sino una frontera móvil: la línea que separa lo que puede archiversarse de lo que puede vivirse. El narrador experimenta su existencia como si transitara un doble registro: el del expediente que lo declara muerto y el de la escritura que lo mantiene vivo. Ese desdoblamiento alcanza su punto máximo en el pasaje que anticipa la caída:

¹⁴ Resaltado propio

Resulta extraño comprender lo frágiles que son los lazos que nos atan a nuestra rutina, círculo social, relaciones familiares y trabajo. (...) La creciente ruptura que nos convertirá en una colección de ausencias. La caída llega y tú, con cierta tranquilidad, como si fueses un observador externo de ti mismo, puedes oír el impacto. El impacto que hace que nunca más vuelvas a ser el que eras. (Cuenca, 2017 p. 149)

Este fragmento condensa una experiencia de desposesión radical. Lo que cae no es solo el cuerpo: es la ilusión de continuidad que lo sostenía. En la lectura de Ricoeur (2006), la identidad *ipse* se fractura frente al *ídem*, la identidad documentada, repetible, codificada. Cuenca dramatiza ese quiebre: la caída es la metáfora de una identidad que deja de coincidir consigo misma. Pero, al mismo tiempo, esa caída inaugura una posibilidad de reconstrucción. Si la burocracia produce un muerto, la narrativa produce un sobreviviente.

A partir del pensamiento propuesto por Derrida, se podría afirmar que el archivo siempre produce un *resto* que escapa a su propio orden, algo que no puede ser plenamente consignado. Para Giorgio Agamben «la identidad entre hombre y nombre no es nunca perfecta, que no es posible destruir íntegramente lo humano, que siempre resta algo. El testigo es ese resto.» (2000, p. 141)

Ese *resto*, en la novela, es precisamente la experiencia de la conciencia que observa su propia desaparición. Al decir «como si fueses un observador externo de ti mismo» (2017, p. 149), Cuenca introduce el punto exacto en el que la vida se convierte en testimonio y el testimonio se vuelve conciencia de sí.

Estos aportes, en conjunto, permiten situar la ficción de Cuenca dentro de un horizonte teórico más amplio¹⁵ donde el archivo es entendido como un campo de disputa

¹⁵ A partir de la lectura de la novela, encuentro necesaria la observación de la creciente relevancia del archivo digital como espacio donde se amplifican las tensiones entre visibilidad e invisibilidad. Aunque la novela transcurre en un momento previo a la expansión repentina de los sistemas informáticos, su lectura anticipa un problema creciente: la replicación de errores, la fragilidad de las identidades administradas y la producción de inexistencias por fallas técnicas. Este punto dialoga directamente con mi análisis previo sobre la ciudad como soporte del archivo y los efectos de la maquinaria administrativa en el cuerpo del narrador. En este marco, la novela no solo representa un caso particular de extravío identitario, sino que anticipa un fenómeno

política activa. La novela, leída desde estas perspectivas, no solo denuncia el poder del archivo institucional, sino que despliega una forma literaria de resistencia que lo interpela.

En la novela el archivo se expande en tres direcciones: espacial (Trastevere/Lapa/Rio de Janeiro), temporal (pasado/presente) y existencial (vida/muerte):

La coincidencia era absurda. Yo había presentado una traducción en la Librería del Cinema, en la Via dei Fienaroli, en el barrio romano de Trastevere, el día 14 de julio de 2008, la misma fecha en que mi doble murió exactamente en aquella dirección. Dos lugares en el mundo, Trastevere y Lapa, y una fecha. Mi nombre —el nombre del muerto— era el nudo que unía esos dos hilos¹⁶. (Cuenca, 2017, p.165)

La identidad deja de ser una continuidad para convertirse en una red de sincronías imposibles. En términos de Derrida, *el archivo se duplica, se desborda y se autocontamina*: al intentar fijar un acontecimiento (la muerte del autor), genera su fantasma (el autor que sobrevive escribiendo). Cuenca convierte esa duplicación en estética y en ética: el nombre, repetido en ambos lugares, ya no garantiza la unidad del yo, sino su diseminación. El *nudo* del que habla es más bien una herida: el punto donde los registros se cruzan y sangran. Así lo manifiesta el autor en una entrevista para *Página 12*:

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

contemporáneo: la vulnerabilidad creciente de las identidades cuando quedan delegadas a sistemas de registro que operan con una lógica que excede a los sujetos.

¹⁶ El café Trastevere estaba ubicado exactamente a unos pasos de la rua da Relação, 43, anteriormente rua da Relação 47, sitio donde fue hallado el cadáver de Sérgio en 2008.

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. (2017, párr. 7)

En ese cruce de vida y relato, Lejeune vuelve a resonar, aunque distorsionado. Si el *pacto autobiográfico* clásico reposaba en la confianza del nombre, Cuenca lleva ese pacto al límite: el nombre propio se convierte en escenario, en performance. «João Paulo Cuenca» deja de ser una firma para transformarse en una puesta en escena del yo.

La lectura del postfacio de María da Glória Prado confirma esta línea teórica. Allí, la investigadora observa que Cuenca «parece haber vagado sobre aquella tierra infértil donde la resistencia y la renuncia se confunden» (2017), y describe su obra como «un rompecabezas autoficcional» (2017) donde autor, narrador y personaje se funden en una sola figura, a la vez real y ficticia:

En este último libro, él es un personaje literario y el narrador de su propia historia; es una persona real que roba su identidad y muere en un edificio tomado en Lapa — y por eso se vuelve ficcional —; y, por último, es el escritor que deja inconcluso el borrador de una novela. Los tres son personajes de ficción y personajes reales al mismo tiempo. Y los tres están muertos. (Prado en Cuenca, 2017, p. 203)

La clave del comentario no está en la biografía del autor, sino en la lectura que propone: Cuenca no es un escritor que cuenta su muerte, sino un cuerpo textual que se multiplica para sobrevivir a la lógica del archivo. Siguiendo a Prado, la novela actúa como una metaperformance sobre la autoría: el escritor desaparece para dejar en su lugar un texto que sigue produciendo versiones de sí mismo.

La mención final del postfacio al «aura del autor que se agota como la llama de una vela» (Prado en Cuenca, 2017, p. 205) puede leerse, más que como epitafio, como punto de

inversión: el agotamiento no es un final, sino un tránsito. Lo que muere es el autor entendido como figura estable y legitimada; lo que nace es una forma de escritura que se alimenta del residuo, del eco, del archivo mismo.

La novela, así, se cierra sobre la paradoja fundamental que alimenta su potencia crítica. El autor declarado muerto por el Estado escribe el texto que constituye el acto definitivo de su resistencia. El archivo, que pretendía clausurar una identidad, se ve forzado a convertirse en el territorio donde esa misma identidad se reinventa y disputa su lugar. La literatura funciona así como un contra-archivo performativo: un espacio donde la palabra no se limita a restituir lo que la ley borró, sino que ejecuta la supervivencia del yo como un acto continuo. En el fondo, y a modo de cierre de este capítulo, Cuenca propone una ética de la resiliencia narrativa que resiste en y a través del arte para negarle al sistema la última palabra sobre la vida. En *Descubrí que estaba muerto*, el cuerpo que cae no desaparece; se convierte en verbo.

CONCLUSIONES

En esta tesis me propuse analizar de qué manera *Descubrí que estaba muerto* de João Paulo Cuenca convirtió la categoría de «muerte administrativa» en un núcleo narrativo que problematizó la autoridad institucional del archivo sobre la existencia del sujeto y habilitó, a través de la escritura autoficcional, un espacio de resistencia y reconstrucción identitaria.

El recorrido realizado permitió confirmar la hipótesis planteada, en tanto que la novela no se limitó a narrar un error burocrático, sino que lo transformó en un dispositivo literario desde el cual se enfrentaron dos regímenes de *verdad* en tensión: el del archivo estatal (que fijó y clausuró la identidad) y el de la narración (que la reconfiguró como proceso abierto y conflictivo).

Asimismo, el análisis permitió no solo examinar la burocracia como un dispositivo de poder que produjo una forma de «muerte simbólica»; sino, también, identificar las estrategias de autoficción performativa mediante las cuales el narrador se apropió y subvirtió el lenguaje administrativo. De este modo, la novela puso en escena una disputa por la autoridad sobre las condiciones de existencia, afirmando la narración como un lugar habitable donde el sujeto pudo persistir allí donde el archivo intentó borrarlo.

Opté por organizar el análisis en torno a tres ejes que no operaron de manera aislada, sino como un entramado dinámico: el archivo burocrático, la *identidad narrativa* y la autoficción performativa. La potencia del análisis residió, precisamente, en mostrar cómo estos tres ejes se activan mutuamente.

La estructura de la tesis se articuló en tres capítulos: en el capítulo I, *Abrir y habitar el archivo*, se desarrolló el marco teórico que fundamentó el análisis de la novela. Los aportes de Philippe Lejeune (1994), Jacques Derrida (1997) y Paul Ricoeur (2006a) me permitieron abordar los vínculos entre escritura de sí, archivo e identidad; así como el apoyo de otros

autores secundarios que, con sus aportes, orientaron la investigación.

El capítulo II, *Del cronista al personaje autoficcional*, se orientó al desarrollo del contexto biográfico, cultural y sociopolítico del autor y de la novela, lo que sirvió de base para pensar el análisis de la obra a la luz del marco teórico.

El capítulo III, *Cuerpos performativos: identidad y caída*, constituyó el núcleo analítico de la tesis donde se llevó a cabo un estudio en profundidad de la obra, articulando los capítulos anteriores.

Los anexos, en esta tesis, funcionaron como un marco ampliatorio para el lector, pero también como un registro documental donde lo disperso cobró orden.

Mi investigación partió, en un inicio, de una pregunta aparentemente sencilla, pero que abrió las llaves de una interpretación profunda: ¿qué sucede cuando el yo que figura en el archivo y el yo que se narra no coinciden? A lo largo de esta tesis, leí la novela no sólo como un relato singular sobre un error burocrático, sino como un laboratorio narrativo donde se ponen en juego formas contemporáneas de poder, subjetividad y escritura.

Volver a esta pregunta inicial implicó reconocer que el análisis desplazó el foco desde una anécdota hacia una problemática estructural: la capacidad de los dispositivos estatales para decidir la condición de las personas, administrando diferencialmente la vida, la ciudadanía y la muerte simbólica.

Al inicio de mi investigación, la novela se presentaba sólo como un texto híbrido —entre crónica, autobiografía y ficción— atravesado por una crisis identitaria individual y el análisis me llevó, sin embargo, a profundizar ese enfoque. Esta dificultad dejó de leerse como un conflicto meramente psicológico o privado —tal como podría sugerir una primera aproximación— para comprenderse como el efecto de una racionalidad política que opera mediante archivos, documentos y procedimientos de orden jurídico.

La «muerte administrativa» dejó de ser un elemento narrativo para convertirse en un

punto de articulación entre *biopolítica*, *tanatopolítica* y escritura; lo que reveló cómo el poder estatal produjo formas de desaparición que no requirieron la eliminación física del cuerpo, sino la cancelación jurídica y simbólica del sujeto. Releer la obra desde este enfoque transformó el objeto de estudio.

Desde esta perspectiva, la investigación sobre Cuenca adquirió un valor particular dentro de los estudios sobre autoficción latinoamericana contemporánea. Más que una crónica de hechos personales, su escritura propuso una reflexión sobre cómo la subjetividad puede sostenerse frente a los dispositivos de control simbólico. De esta manera, la obra ofrece un caso excepcional para pensar la literatura como lugar de intersección entre ética, política y memoria.

En relación con la literatura brasileña contemporánea, esta tesis contribuye a situar *Descubrí que estaba muerto* dentro de un grupo de textos que interrogan el vínculo entre subjetividad, violencia estatal y espacio urbano. La lectura contextualizada del Río de Janeiro preolímpico permitió comprender la novela no solo como una autoficción individual, sino como una intervención crítica sobre procesos colectivos de borramiento.

Como toda investigación, este estudio presentó límites y tensiones que conviene explicitar, no como deficiencias del análisis, sino como efectos del recorte teórico y metodológico adoptado. Hacerlos visibles permitió situar con mayor precisión el alcance de las conclusiones y, al mismo tiempo, abrir nuevas líneas de investigación futuras.

Por un lado, el énfasis puesto en el archivo y la burocracia como ejes interpretativos centrales implicó dejar en un segundo plano otros aspectos relevantes de la novela. El análisis privilegió la dimensión institucional y política de la «muerte administrativa», lo que supuso no desarrollar en profundidad un estudio estilístico detallado ni una exploración sistemática de la dimensión afectiva de los vínculos personales del narrador.

En segundo lugar, el análisis se concentró en un dispositivo específico —el archivo

burocrático—, lo que limita la generalización de sus conclusiones a otros regímenes de poder que funcionan de manera menos formalizada. La violencia económica, las dinámicas del mercado inmobiliario o los procesos de exclusión mediática, por ejemplo, operan también como tecnologías de desposesión que no siempre se inscriben de manera directa en documentos oficiales.

Esta tesis no pretendió cerrar una línea de lectura, sino abrirla. Las tensiones identificadas a lo largo del trabajo no agotaron el análisis de la novela, sino que permitieron proyectarla hacia otros textos, contextos y configuraciones de poder principalmente en el ámbito literario latinoamericano.

El estudio de la novela habilitó futuras líneas de análisis que posibiliten situarla en un entramado más amplio de producción cultural y literaria. Estas perspectivas no solo enriquecen la interpretación crítica, sino que también ofrecen hipótesis de trabajo para comprender la continuidad y expansión del proyecto narrativo de João Paulo Cuenca.

Por un lado, indagar en las relaciones de convergencia y tensión entre la novela y el largometraje *A morte de J.P. Cuenca* (2015), dirigido y producido por el propio autor, con el fin de explorar la transposición de su proyecto narrativo hacia el lenguaje cinematográfico.

Por otro, analizar en profundidad el texto “Nada é mais antigo que o passado recente” (*Revista Piauí*, 2021), donde Cuenca registra las consecuencias de la censura y persecución judicial que enfrentó, y que puede leerse como una prolongación orgánica de *Descubrí que estaba muerto*.

La lectura de la obra me permitió así vislumbrar un horizonte donde la literatura no se limita a representar el mundo, sino que interviene en sus formas de organización simbólica. En ese cruce entre archivo y narración, entre poder y relato, se abre un campo de investigación que excede este trabajo y que continúa interrogando, desde la escritura, las condiciones contemporáneas de existencia.

ANEXOS

Este apartado reúne materiales documentales, paratextuales y contextuales que resultaron relevantes para el desarrollo del análisis, pero cuya inclusión en el cuerpo principal de la tesis habría interrumpido el flujo argumentativo.

Su función es ofrecer un respaldo documental que permita acceder a las fuentes primarias y secundarias que complementan la lectura propuesta. En consonancia con el enfoque del trabajo, estos materiales se presentan como parte de un archivo ampliado que articula texto literario, documentos institucionales, intervenciones autorales y registros mediáticos.

La organización de los anexos responde a un criterio temático y analítico, y busca dar cuenta de la variedad de discursos —jurídicos, literarios, políticos y mediáticos— que atraviesan *Descubrí que estaba muerto* y su contexto de producción y recepción.

Anexo I — Censura mediática y redes sociales

El presente anexo reúne una serie de documentos digitales vinculados a una controversia pública generada en torno al escritor João Paulo Cuenca a partir de una publicación realizada en la red social X (antiguo Twitter) en junio de 2020.

El objetivo de este anexo no es reconstruir exhaustivamente el episodio ni analizar sus implicancias discursivas —cuestión abordada en el cuerpo de la tesis—, sino poner a disposición del lector el material documental que da cuenta de los mecanismos de circulación, reacción y censura que afectan la palabra del autor en el espacio público contemporáneo.

Estos documentos permiten observar cómo una intervención discursiva de carácter político en las redes sociales deriva en procesos de sanción simbólica, mediática e institucional, y resultan relevantes para pensar la relación entre escritura, poder, archivo digital y control de la voz pública, en continuidad con los problemas abordados en esta investigación.

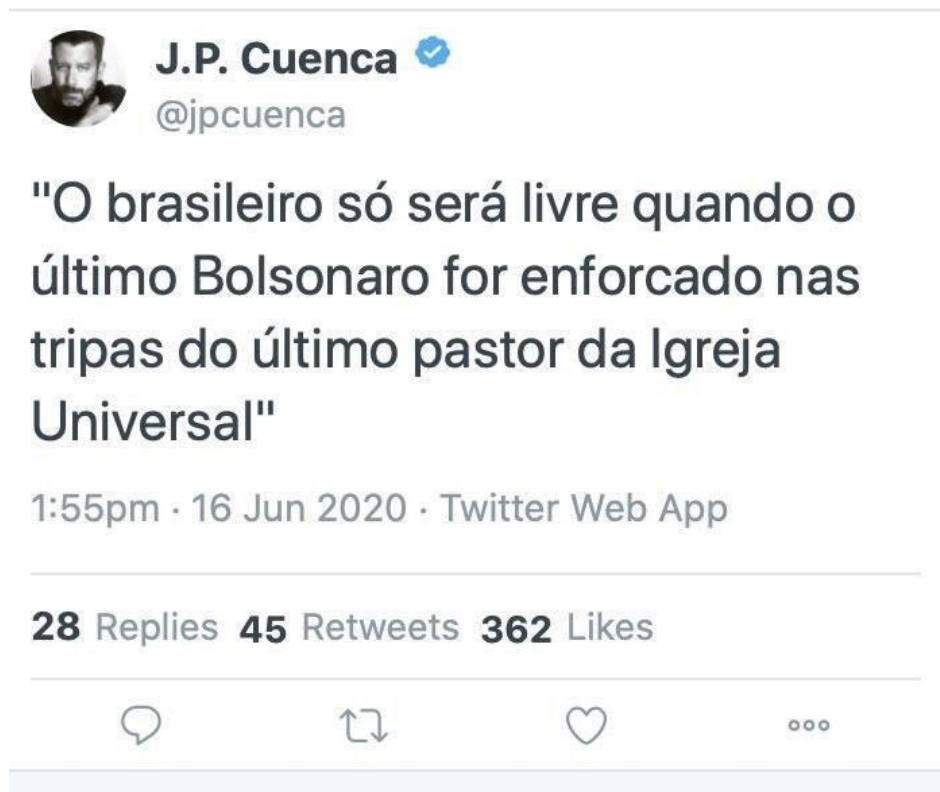
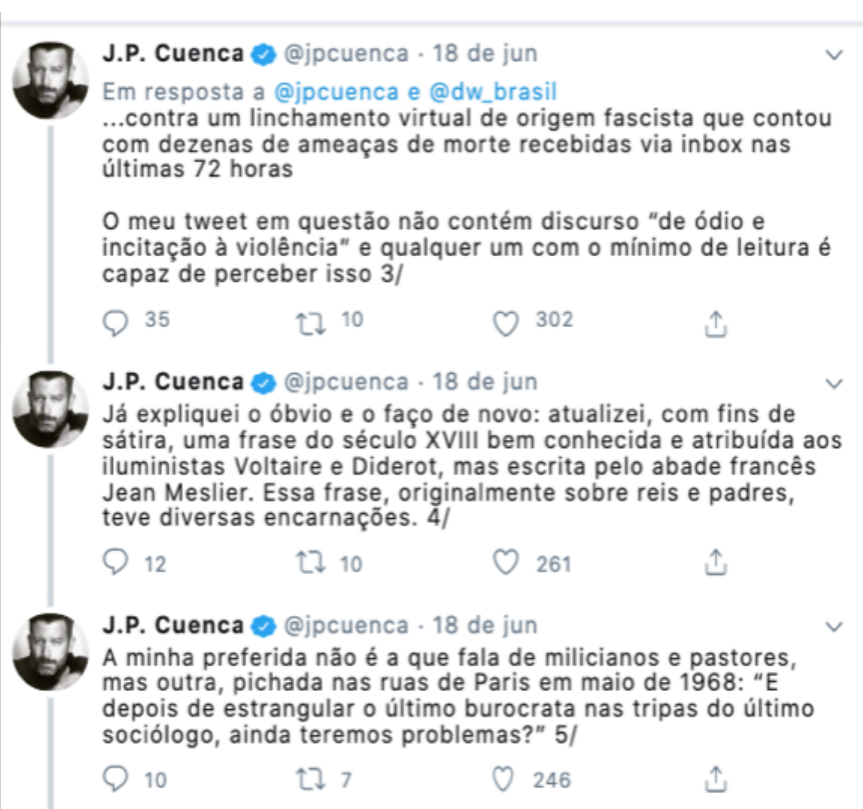
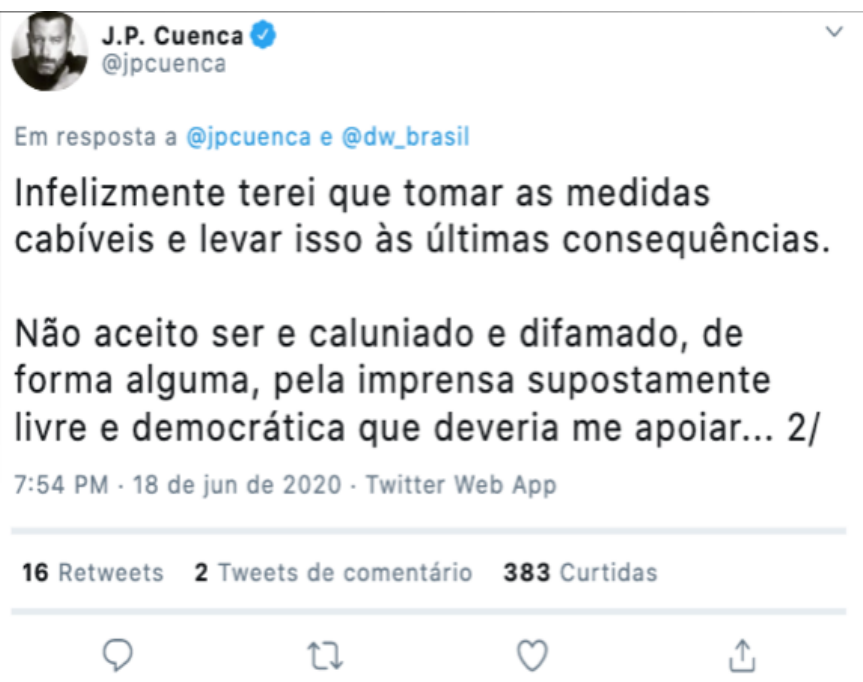


Figura 2: Captura del tweet publicado por João Paulo Cuenca (@jpcuenca) el 16 de junio de 2020.

Traducción: *[Los brasileños sólo serán libres cuando el último Bolsonaro sea ahorcado con las tripas del último pastor de la Iglesia Universal.]*

El tweet reproduce una frase de tono hiperbólico y provocador en la que el autor expresa una crítica radical al bolsonarismo y a la alianza entre poder político y sectores religiosos. La publicación generó una amplia repercusión pública, incluyendo reacciones políticas, mediáticas y editoriales, que excedieron el ámbito de las redes sociales.



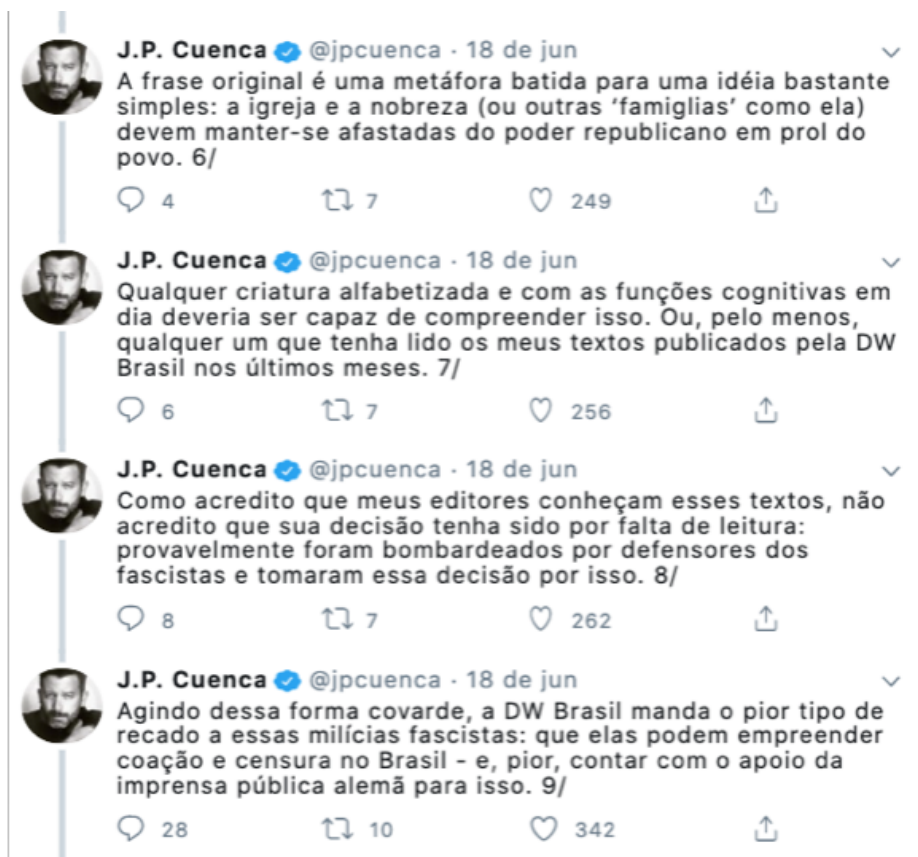


Figura 3: Captura del hilo publicado por João Paulo Cuenca en el que contextualiza y explica el sentido de la publicación original.

Traducción:

*[En respuesta a @jpcuenca y @dw_brasil
Desafortunadamente tendré que tomar las medidas pertinentes y llevar esto hasta las últimas consecuencias.*

No acepto ser calumniado y difamado, de ninguna manera, por la prensa supuestamente libre y democrática que debería apoyarme... 2/]

*[En respuesta a @jpcuenca y @dw_brasil
...contra un linchamiento virtual de origen fascista que contó con decenas de amenazas de muerte recibidas vía inbox en las últimas 72 horas.*

Mi tuit en cuestión no contiene discurso de “odio e incitación a la violencia”, y cualquiera con un mínimo de capacidad lectora puede percibirlo. 3/

Ya expliqué lo obvio y lo hago de nuevo: actualicé, con fines de sátira, una frase del siglo XVIII bien conocida y atribuida a los ilustrados Voltaire y Diderot, pero escrita por el abad francés Jean Meslier. Esa frase, originalmente sobre reyes y padres, tuvo diversas encarnaciones. 4/

Mi favorita no es la que habla de milicianos y pastores, sino otra, pintada en las calles de París en mayo de 1968:

“Después de estrangular al último burócrata con las tripas del último sociólogo, ¿aún tendremos problemas?” 5/]

[J. P. Cuenca – 18 de junio

La frase original es una metáfora gastada para una idea bastante simple: la iglesia y la nobleza (u otras “familias” como ella) deben mantenerse alejadas del poder republicano en favor del pueblo. 6/

Cualquier criatura alfabetizada y con las funciones cognitivas en buen estado debería ser capaz de comprender eso. O, por lo menos, cualquiera que haya leído mis textos publicados por DW Brasil en los últimos meses. 7/

No creo que mis editores desconozcan esos textos, no creo que su decisión haya sido por falta de lectura: probablemente fueron bombardeados por defensores de los fascistas y tomaron esa decisión por eso. 8/

Actuando de esa forma cobarde, DW Brasil envía el peor tipo de mensaje a las milicias fascistas: que pueden emprender acciones de censura en Brasil —y peor aún— contar con el apoyo de la prensa pública alemana para eso. 9/]

MUNDO DIGITAL
Comunicado
18/06/2020

Deutsche Welle cancela publicação da coluna Periscópio.

f X

ANÚNCIO

Produto	Descrição	Preço	Ação
Cenador pérgola bioclimática San Pablo Alut	com portas correrias, 4x5,8m, Negro/Branco	13 265,88 €	Comprar agora!
Cabana de madeira Vienna	5,7x3,8x2,45m, 40mm, Gris Claro	11 820,64 €	Comprar agora!
Invernadero orangerie	cenado cristal 12m², 4,2x2,86x2,84m com base Negro	3 287,59 €	Comprar agora!

A Deutsche Welle comunica que deixa de publicar a coluna quinzenal Periscópio, de J.P. Cuenca, após o columnista ter escrito, em perfil privado nas redes sociais, mensagem que contraria os nossos valores. A Deutsche Welle repudia, naturalmente, qualquer tipo de discurso de ódio e incitação à violência. O direito universal à liberdade de imprensa e de expressão continua sendo defendido, evidentemente, mas ele não se aplica no caso de tais declarações.

Envie seu comentário

Figura 4: Captura de la comunicación del medio Deutsche Welle en la que se anuncia la suspensión de la colaboración con João Paulo Cuenca.

Traducción:

[MUNDO DIGITAL

Comunicado

18/06/2020

Deutsche Welle cancela la publicación de la columna Periscópio.

Deutsche Welle comunica que deja de publicar la columna quincenal Periscópio, de J. P. Cuenca, después de que el columnista haya escrito, en un perfil privado en redes sociales, un mensaje que contradice nuestros valores. Deutsche Welle repudia, naturalmente, cualquier tipo de discurso de odio e incitación a la violencia. El derecho universal a la libertad de prensa y de expresión continúa siendo defendido, evidentemente, pero no se aplica en el caso de tales declaraciones.]

El suceso da cuenta de una decisión editorial que, en el contexto de la polémica, puede leerse como un gesto de censura o distanciamiento institucional frente a la expresión política del autor. Este episodio resulta relevante para pensar los límites de la libertad de expresión en el campo mediático internacional.

Anexo II — Documentos administrativos originales reproducidos en la novela

El presente anexo reproduce imágenes de documentos administrativos incluidos en *Descubrí que estaba muerto*, tales como el acta de defunción y fragmentos del expediente policial. Estos materiales forman parte del propio dispositivo narrativo de la novela y fueron analizados en la tesis como ejemplos de la performatividad del archivo burocrático.

Su inclusión aquí tiene un propósito exclusivamente documental y analítico, y busca facilitar la consulta directa de los textos e imágenes que constituyen el núcleo del problema de la «muerte administrativa» abordado en el trabajo.



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE SEGURANÇA - SESEG
CHEFIA DA POLÍCIA CIVIL
005a. Delegacia de Polícia
Avenida Gomes Freire 320 Centro 20231-010

REGISTRO DE OCORRÊNCIA

Nº 005-05901/2008

Data/Hora Início do Registro: 14/07/2008 9:37 Final do Registro: 14/07/2008 9:44
Origem: Atendimento 00508/12124-1 Circunscrição: 005a. Delegacia de Polícia
Responsável p/ Investigação: JOHNNY GOMEZ SANCHEZ

Ocorrências

Remoção para Verificação de Óbito

Capitulação:

Data e Hora do fato: 13/07/2008 18:00 e 13/07/2008 18:30

Local: Rua DA RELAÇÃO, 47, bairro CENTRO, município RIO DE JANEIRO, RJ

PRÉDIO INVADIDO QUE FICA EM FRENTE À CHEFIA DE POLÍCIA CIVIL.

Despacho da Autoridade

- 1 - Apurar e Informar em 30 dias, verificando-se a procedência das informações;
- 2 - Requisite-se ao IMLAP o auto de exame cadavérico;
- 3 - Requisite-se o BAM da vítima.

LEANDRO AQUINO DA SILVA

Envolvido(s)

Testemunha - Remoção para Verificação de Óbito

Nome: CRISTIANE PAIXÃO RIBEIRO - IDENTIFICAÇÃO CIVIL - Comunicante

Identidade Nº. 11043825-6

SSP/DETRAN

Residente na Rua DA RELAÇÃO 47, bairro CENTRO, município RIO DE JANEIRO, RJ

Filho de: NÃO CONSTA e MARIA DO SOCORRO P RIBEIRO

Data de nascimento: 23/01/1975

Naturalidade: SÃO LUIS-MA Nacionalidade Brasileira Sexo Feminino Cor Negra

Estado Civil Ignorado Ocupação principal Ignorado

Vítima - Remoção para Verificação de Óbito

Nome: JOÃO PAULO VIEIRA MACHADO DE CUENCA - IDENTIFICAÇÃO CIVIL - Falecido

Certidão de Nascimento Nº. PED 219 Nº 4177 LV225A
FLS 053- 19240

Cartório

Data/Impressão: 04/05/2011 Impresso por: ALCIDES ALVES PEREIRA
Protocolo nº: 042433-1005/2008

Figura 5. Reproducción del acta de defunción incluida en *Descubrí que estaba muerto* (2017, p. 27)

Fuente: Cuenca, J. P. (2017). *Descubrí que estaba muerto*. Buenos Aires: Tusquets Editores.



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE SEGURANÇA - SESEG
CHEFIA DA POLÍCIA CIVIL
005a.Delegacia de Policia

PROTOCOLO/INCLUSÃO DE PEÇAS

Controle Int.: 068056-1005/2009

Procedimento: 005-05901/2008

Data: 28/08/2009 às 28/08/2009 horas

De: IMLAP

Para: 005a. Delegacia de Policia / Centro

Origem: IMLAP

Número do Documento: 4331/08 - JOÃO PAULO

Tipo de Peça: Laudo Cadavérico

Documento de Solicitação: No.4331/08 - JOÃO PAULO (Inclusão de Peça) -

Causa da Morte: Desconhecida

Fato Presumido: A Esclarecer

Matrícula:

Responsável:

Conteúdo:

LAUDO DE EXAME CADAVERICO, onde os peritos responderam:

1º) Sim;

2º) Pneumonia lobar com formação de microabcessos. Encefalite com a presença de estrutura sugestiva de oocistos de toxoplasma gondii, edema e áreas de hemorragia intraparenquimatosa do encefalo;

3º) Evolução de estado mórbido;

4º) Não.

SARAH RIBEIRO FERREIRA Inspetor de
Polícia - 268.884-4

Contingência No..

Data/Hora: hs

Data da Impressão: 04/05/2011

Página 01/01

Figura 6. Reprodução do acta de defuncion incluída em *Descubri que estava morto* (2017, p. 28)

Anexo III — Fragmentos del *Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro* (2015)

Este anexo incluye fragmentos¹⁷ del *Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro* (2015), documento colectivo que registra los impactos sociales, territoriales y políticos de los megaeventos deportivos en la ciudad, en particular en relación con desalojos forzados, militarización y violencia estatal. Los mismos fueron seleccionados específicamente con la intención de evidenciar la magnitud y la sistematicidad de los procesos analizados.

El material fue utilizado en la tesis como fuente contextual para situar *Descubrí que estaba muerto* en el marco del Río de Janeiro preolímpico, permitiendo establecer una lectura que vincula la experiencia individual del narrador con procesos colectivos de exclusión y gestión diferencial de la vida.

En primer lugar, adjunto la figura 7 con su respectiva traducción al español. Estos fragmentos describen el rol del Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro como una articulación de organizaciones sociales, investigadores y comunidades afectadas que, desde 2010, monitorea los impactos de los megaeventos deportivos en la ciudad.

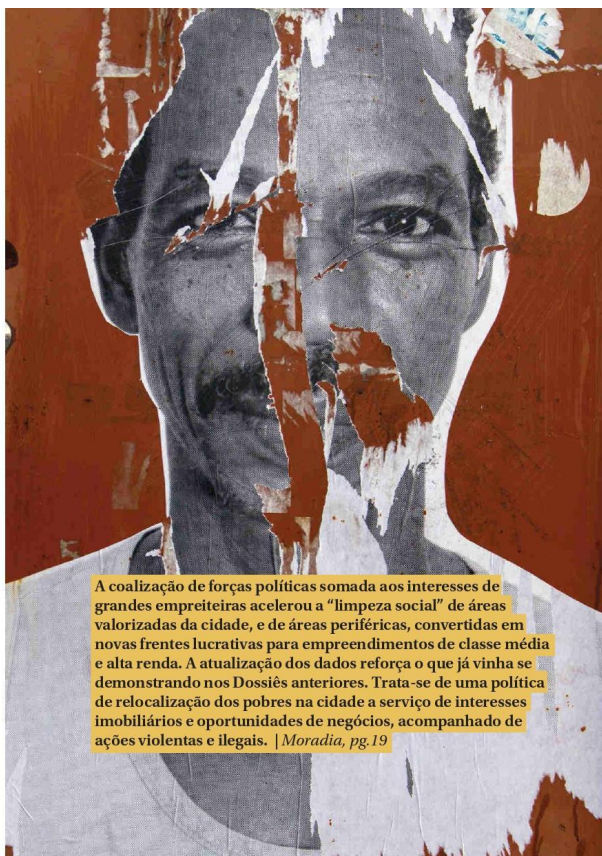
¹⁷ Se puede acceder al documento completo desde el enlace que figura en la bibliografía.

Sobre o Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro

O Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro é uma articulação que reúne organizações populares, sindicais, organizações não governamentais, pesquisadores, estudantes, atingidos pelas intervenções da Copa e das Olimpíadas e pessoas diversas comprometidas com a luta pela justiça social e pelo direito à cidade. A missão do Comitê é mobilizar uma ampla rede de organizações sociais, movimentos populares, sindicatos, órgãos de defesa de direitos e controle do orçamento público, universidade, com protagonismo das comunidades direta e indiretamente afetadas, para monitorar as intervenções públicas e privadas relacionadas aos megaeventos esportivos no Rio de Janeiro. O Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro atua desde 2010, promovendo reuniões e debates públicos, produzindo documentos e dossiês de denúncias sobre a violação de direitos humanos, organizando atos públicos e disseminando informações, tendo como perspectiva a construção de uma visão crítica sobre os megaeventos esportivos.



10



A coalização de forças políticas somada aos interesses de grandes empreiteiras acelerou a “limpeza social” de áreas valorizadas da cidade, e de áreas periféricas, convertidas em novas frentes lucrativas para empreendimentos de classe média e alta renda. A atualização dos dados reforça o que já vinha se demonstrando nos Dossiês anteriores. Trata-se de uma política de realocização dos pobres na cidade a serviço de interesses imobiliários e oportunidades de negócios, acompanhado de ações violentas e ilegais. | *Moradia*, pg.19

Figura 7: página 10 del *Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro* (2015).

Traducción:

Imagen izquierda: *[Sobre el Comité Popular de la Copa y de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro]*

El Comité Popular de la Copa y de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro es una articulación que reúne organizaciones populares y sindicales, organizaciones no gubernamentales, investigadores, estudiantes, personas afectadas por las intervenciones vinculadas a la Copa y a los Juegos Olímpicos, así como diversos actores comprometidos con la lucha por la justicia social y por el derecho a la ciudad.

La misión del Comité es movilizar una amplia red de organizaciones sociales, movimientos populares, sindicatos, organismos de defensa de derechos y de control del presupuesto público, así como a la universidad, con protagonismo de las comunidades directa e indirectamente afectadas, con el fin de monitorear las intervenciones públicas y privadas relacionadas con los megaeventos deportivos en la ciudad de Río de Janeiro.

El Comité Popular de la Copa y de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro actúa desde 2010, promoviendo reuniones y debates públicos, produciendo documentos y dossiers de denuncia sobre violaciones de derechos humanos, organizando actos públicos y difundiendo información, con la perspectiva de construir una mirada crítica sobre los megaeventos deportivos.]

Imagen derecha: *[La coalición de fuerzas políticas, sumada a los intereses de las grandes constructoras, aceleró la “limpieza social” de áreas valorizadas de la ciudad, así*

como de zonas periféricas convertidas en nuevos frentes lucrativos para emprendimientos destinados a las clases media y alta. La actualización de los datos refuerza lo que ya se venía demostrando en los Dossiês anteriores. Se trata de una política de relocalización de los pobres en la ciudad al servicio de intereses inmobiliarios y oportunidades de negocio, acompañada de acciones violentas e ilegales. | Vivienda, p. 19]

En segundo lugar, adjunto las figuras 8 y 9 con su respectiva traducción al español. El texto documenta la ocupación militar del Complejo de la Maré entre 2013 y 2015 en el marco de la preparación de los megaeventos deportivos, describiendo megaoperativos policiales y la posterior intervención del Ejército.

previa que terrorismo podia ter motivação política e ideológica. Foi intenso o debate em torno do segundo parágrafo, já que ele excluía das definições de terrorismo os protestos populares. Diz o texto: "É previsto como terrorismo 'I- intimidar o Estado, organização internacional ou pessoa jurídica, nacional ou estrangeira ou representações internacionais ou coag- los a ações omissões; II- provocar terror social ou generalizado, expondo a perigo pessoa, patrimônio, a paz pública ou a incolumidade pública'. O autor da proposta segue definindo como atos de terrorismo uso ou ameaça de uso, transporte, armazenamento, porte ou transporte de substâncias que possam causar danos ou promover destruição em massa; incêndio, depredação, saque, destruição ou explosão de meio de transporte ou qualquer bem público ou privado, dentre outras condutas.

O projeto tramita em regime de urgência, tendo sido aprovado no dia 13 de agosto de 2015 na Câmara dos Deputados, incluindo a vedação de aplicação da legislação a manifestantes (Parágrafo 2º) e com a supressão dos motivos ideológicos e políticos de seu texto base. Destarte a relevância da supressão, que em alguma medida protege a definição arbitrária de terrorismo à manifestantes, convém ressaltar que a tipificação extensa dos atos que são caracterizados como terroristas e a pouca definição em torno destes se mantém como uma característica claramente legal do projeto. Igualmente a rapidez do trâmite Legislativo e absoluta ausência de participação popular ou debate sobre o PL, demonstram que o autoritarismo tem sido a marca na apresentação e apreciação de matérias deste tipo no Congresso. Esse projeto é um dos muitos exemplos de projetos que criminalizam movimentos sociais, retiram direitos e que têm sido aprovados a toque de caixa, à revelia da sociedade.

BOX 6

OCUPAÇÃO DO EXÉRCITO NO COMPLEXO DA MARÉ

Durante a Copa das Confederações (2013), a repressão às favelas e periferias passa por processo de megaoperações, como a do dia 24 de julho de 2013 no Complexo de Favelas da Maré. Nessa data, os batalhões de Operações Especiais da Polícia Militar (BOPE), Policiamento de Choque (BPChq) e o de Ações com Cães realizaram uma megaoperação na região que durou quase 24 horas. Durante esta operação um policial e 10 moradores morreram.

Menos de um ano depois, teve início no Complexo da Maré, em abril de 2014, a ocupação do Exército para preparar a implantação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). Deve ser ressaltado que o complexo já estava ocupado pelo BOPE duas semanas antes da invasão pelo Exército, período em que foram registrados 16 mortes e cinco feridos em 15 dias de operação¹.

A ocupação militar no território foi autorizada através da Portaria Normativa nº 3461

1 Cf. <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/2014/04/05/exercito-inicia-patrolamento-na-mare-na-manha-deste-sabado.html>, acessado em setembro de 2015

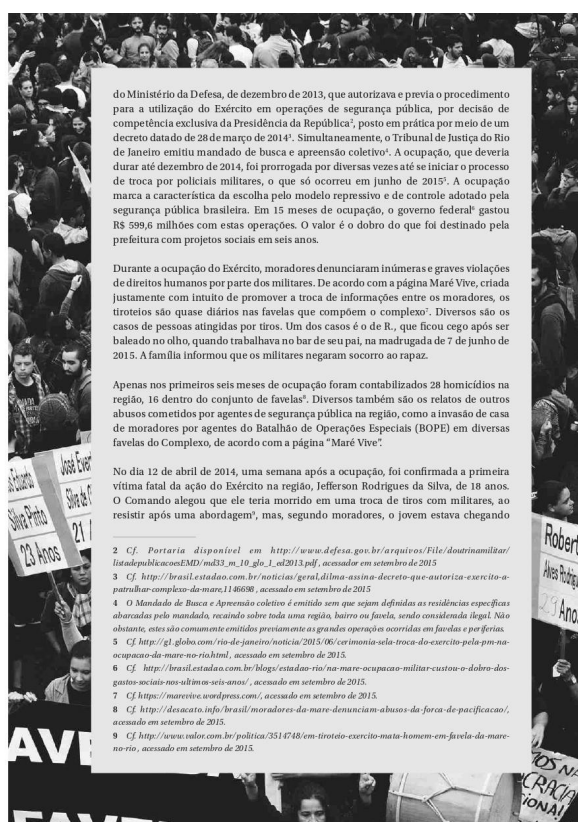


Figura 8: página 108 del *Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro* (2015).



Figura 9: página 109 del *Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro* (2015).

Traducción:

[Ocupación del Ejército en el Complejo de la Maré]

Durante la Copa de las Confederaciones (2013), la represión en las favelas y periferias se intensificó mediante megaoperativos, como el realizado el 24 de julio de 2013 en el Complejo de Favelas de la Maré. En esa fecha, los batallones de Operaciones Especiales de la Policía Militar (BOPE), el Batallón de Choque (BPChq) y el Batallón de Acciones con Perros llevaron a cabo una megaoperación en la región que duró casi 24 horas. Durante dicha operación murieron un policía y diez residentes.

Menos de un año después, en abril de 2014, comenzó la ocupación del Ejército en el Complejo de la Maré con el objetivo de preparar la implantación de la Unidad de Policía Pacificadora (UPP). Cabe señalar que el complejo ya se encontraba ocupado por el BOPE dos semanas antes de la entrada del Ejército, período en el que se registraron 16 muertes y cinco heridos en apenas 15 días de operación.

La ocupación militar fue autorizada mediante la Ordenanza Normativa n° 3461 del Ministerio de Defensa, de diciembre de 2013, que establecía los procedimientos para el uso del Ejército en operaciones de seguridad pública por decisión exclusiva de la Presidencia de la República, puesta en práctica a través de un decreto fechado el 28 de marzo de 2014. De forma simultánea, el Tribunal de Justicia de Río de Janeiro emitió una orden colectiva de allanamiento y decomiso.

La ocupación, prevista inicialmente hasta diciembre de 2014, fue prorrogada en

varias ocasiones hasta que comenzó el proceso de sustitución por la Policía Militar, que solo se concretó en junio de 2015. Esta intervención marcó la consolidación de un modelo represivo y de control como eje de la política de seguridad pública brasileña. Durante los 15 meses de ocupación, el gobierno federal gastó 599,6 millones de reales en estas operaciones, cifra que duplica el monto destinado por el municipio a proyectos sociales durante seis años.

Durante la ocupación militar, los residentes denunciaron numerosas y graves violaciones de derechos humanos cometidas por los militares. Según la página Maré Vive, creada para facilitar el intercambio de información entre los habitantes, los tiroteos eran casi diarios en las favelas que integran el complejo. Se registraron múltiples casos de personas heridas por disparos.

Entre ellos se encuentra el caso de R., quien quedó ciego tras recibir un disparo en el ojo mientras trabajaba en el bar de su padre, en la madrugada del 7 de junio de 2015. La familia afirmó que los militares se negaron a prestarle auxilio. Solo en los primeros seis meses de ocupación se contabilizaron 28 homicidios en la región, 16 de ellos dentro del conjunto de favelas.

También se documentaron otros abusos, como allanamientos ilegales de viviendas por parte de agentes del BOPE. El 12 de abril de 2014, una semana después del inicio de la ocupación, se confirmó la primera muerte atribuida a la acción del Ejército en la región: Jefferson Rodrigues da Silva, de 18 años. El Comando alegó que murió durante un enfrentamiento armado al resistirse a una abordaje, pero, según los residentes, el joven se dirigía a su lugar de trabajo. Su muerte generó una serie de protestas en la zona.

Cuatro días después se registró la segunda ejecución: Teresinha Justino da Silva, de 67 años, murió tras recibir dos disparos; ese mismo día un comerciante resultó herido en la pierna durante un patrullaje de la Policía Militar.

Uno de los casos más graves es el de Vitor Santiago Borges, quien quedó parapléjico tras recibir disparos de fusil durante una retención militar en febrero de 2015. Su familia denunció el uso injustificado de fuerza letal, la ausencia de asistencia adecuada por parte del Estado y la falta de reparación. El caso generó protestas en la Maré, que fueron reprimidas con uso abusivo de armamento menos letal y disparos de fusil.

Durante los 15 meses de ocupación, el Ejército desplegó 23.500 militares en la región. Ese período estuvo marcado por abordajes abusivos, tiroteos constantes, detenciones ilegales y la muerte de al menos 21 residentes, siendo el último caso el de Vanderlei Conceição de Albuquerque, de 34 años, abatido dentro de su vivienda el 18 de junio de 2015.]

Anexo IV — *Manifiesto de Olhos Abertos* [Manifiesto de los ojos abiertos] (João

Paulo Cuenca, 2016)

Este anexo reproduce el *Manifiesto de los ojos abiertos* (2016), texto en el que João Paulo Cuenca expone de manera explícita su concepción del arte y de la escritura como prácticas críticas frente a las formas del poder constituido.

El manifiesto fue considerado en esta investigación como un material paratextual

relevante para comprender la dimensión política de la autoficción y la noción de escritura como gesto de intervención que atraviesa *Descubrí que estaba muerto*. Su inclusión permite contextualizar la posición ética y estética del autor sin incorporarla de manera extensiva en el análisis principal.

*MANIFIESTO DE LOS OJOS ABIERTOS — o Manifiesto Inconformista de
Diciembre de 2016*



Figura 10: captura de pantalla recogida del vídeo publicado en la plataforma de YouTube, *Manifiesto de Olhos Abertos*, <https://www.youtube.com/watch?v=QjeryycdWgc&t=45sb>

1_ *La destrucción es una constante histórica. La creencia ingenua de que pasaríamos por la vida incólumes nos une. Necesitamos abrir los ojos.*

2_ *El arte permite que se revele lo que está oculto.*

3_ *No se trata de iluminar, sino de VER la sombra.*

4_ *El arte debe ser agente de la destrucción — y no apenas una víctima circunstancial de la Historia para el consumo cultural o el lavado de dinero.*

5_ *El arte debe atacar todas las formas del poder constituido, incluso el del propio arte: blanco, capitalista y patriarcal.*

6_ *El arte debe estar cerca de la experiencia, del tiempo y del cuerpo presente. Nada de todo eso está online.*

7_ *El arte no es un dominio especializado. Eso es artesanía o cátedra.*

8_ *Tu expresión personal es un fetiche. Tu autoría es una mentira.*

9_ *Tus buenas intenciones no sirven de nada. Tu conciencia tranquila es alienación.*

10_ *Libertad individual es un concepto caduco. Necesitamos inventar otro. No existe libertad por fuera de lo colectivo.*

11_ *Vivir es una invención estética. Vivir es un proceso de demolición. “No aceptar lo habitual como algo natural”. Nada es natural.*

12_ *No hay resistencia fuera de la creación. No hay creación fuera de la resistencia.*

São Paulo, 13.12.2016

Anexo V — Entrevista con João Paulo Cuenca (comunicación personal)

El presente anexo reproduce una correspondencia mantenida con João Paulo Cuenca¹⁸, en la que el autor responde a una serie de preguntas vinculadas con los ejes centrales de esta investigación.

Este intercambio fue citado y analizado en el cuerpo de la tesis como material de apoyo interpretativo, no con el fin de fijar una lectura autoral definitiva, sino como una instancia de diálogo que permite contextualizar las decisiones estéticas y políticas de la obra.

Comunicación personal con J.P. Cuenca mediante correo electrónico el 08/12/2025:

Estimada María José,

*Antes de todo muchas gracias por el interés en estudiar el libro! :)
Intentaré contestarte por aquí.*

- 1. La novela se sitúa en el Río de Janeiro preolímpico, un momento de transformaciones urbanas profundas, desalojos y violencia estatal. ¿Cómo dialogaba tu “muerte administrativa” y, en cierta forma, disolución de identidad individual con esas “muertes sociales” colectivas que ocurrían en la ciudad?

- Me interesaba el hecho de que estas reformas urbanas suelen ir seguidas de borramientos históricos y culturales. Esto ha sucedido muchas veces en Río, con el derrumbe del Morro do Castelo (punto de fundación de la ciudad) y también de la Praça Onze (cuna de la samba). El lugar donde “morí”, Lapa, es igualmente un lugar crucial para la cultura brasileña, amenazado por este tipo de procesos. La verdad es que Brasil es una civilización con poco cuidado por su propia historia (el incendio del Museo Nacional hace unos años lo prueba), y me pareció simbólico que mi historia de disolución personal tuviera como escenario el centro de un proceso de borramiento histórico contemporáneo.

- 2. En el texto transcribís partes del expediente policial. Para mí representó una estrategia textual de gran impacto emocional ¿Qué implicaba para vos incluir ese documento “real” dentro de la ficción, en el cuerpo textual? ¿Buscabas evidenciar la materialidad del archivo?

¹⁸ El autor otorgó su autorización expresa para publicar la correspondencia mantenida tanto en este anexo, como en el resto del trabajo.

- *Sí, pero trabajar con la materialidad usando los documentos como fendas, huecos, del "real" dentro del libro. No para crear un efecto meramente realista, sino al revés, explicitar lo surreal del hecho. Me parecía que tener los documentos en el libro hacía todo más fantástico, absurdo, y me gustaba el efecto.*

- 3. La identidad en la novela se quiebra y se reconstruye narrándose. ¿Creés que la escritura puede funcionar como un “contra-archivo” frente a los dispositivos estatales que pueden fijar o borrar sujetos, clausurar identidades?

- *Sí, siempre. Cuando la escritura se pone contra las narrativas "autorizadas" o oficiales del estado o del capital, no para servir a estas estructuras, sino para cuestionarlas, castigarlas, moverlas de lugar.*

- 4. Hoy, en 2025, con la digitalización, bases de datos e IA, ¿creés que la vulnerabilidad de las identidades frente al archivo que suele funcionar como voz autorizada para definir qué identidad merece existir es mayor? ¿Sigue siendo la literatura un espacio de resistencia?

- *Sí, mucho mayor porque nuestra mente más que nunca es un espacio de colonización extranjera, vía algoritmos de redes sociales y adicción a dopamina. Es un escenario de pesadilla. La literatura y el arte emancipados, es decir, que existen en las márgenes simbólicas de estos sistemas de control, me parecen seguir siendo espacios de resistencia. Como escribió Calvino, hay que identificar lo que en el medio del infierno no es infierno y abrir espacio. Más fácil, entretanto, es mezclarse con el infierno hasta que no percibas. Hay literatura y arte para eso también.*

- 5. En tu *Manifiesto de los ojos abiertos* (2016) decís: “el arte debe atacar todas las formas del poder constituido”. ¿Cómo se articula esa postura con la autoficción? ¿Ves la escritura del yo como un gesto político?

- *Si la escritura del yo sirve como un lente para mirar el mundo y sus contradicciones, un lente que nos saque de nuestros automatismos por la vía de la imaginación y sus altos vuelos, sí, me parece un gesto político importante y transformador. Pero si la autoficcional es sencillamente un espejo por lo cual el autor y sus semejantes se miran y admiran, sigue siendo un gesto político, pero reaccionario y sin efecto de cambio. Entre la lente y el espejo hay una miríada de factores estéticos y conceptuales. De mi parte, yo siempre prefiero apostar en la complejidad y en la ambigüedad del texto.*

Espero que estas respuestas te sean de utilidad. Por favor, avísame si necesitas alguna aclaración adicional. Y, si es posible, me gustaría leer el trabajo final, claro :)

*Saludos cordiales desde São Paulo,
JP*

BIBLIOGRAFÍA

Obra literaria de referencia

- Cuenca, J. P. (2016) *Descobri que estava morto*. Editora Planeta do Brasil
- Cuenca, J. P. (2017). *Descubrí que estaba muerto*. Tusquets Editores.

Material teórico y audiovisual consultado:

- Acosta, J. A. (2013). “Derrida, el judío, “Das Unheimliche” en *III Jornadas Internacionales de Hermenéutica: “La hermenéutica en el cruce de las culturas: polifonías y reescrituras”*, pp. 1–7. (UNC-CONICET).
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo sacer III)* (A. Gimeno Guspina, Trad.). Pre-Textos.
- Alberca, M. (2013). *El pacto ambiguo*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Alcaraz León, M. J. (2021). “El lector ante la autoficción”. *Thémata. Revista de Filosofía*, 63, 61-81. <https://doi.org/10.12795/themata.2021.i63.05>
- Amnesty International. (2016, 27 de abril). *Brazil: Surge in killings by police sparks fear in favelas ahead of Rio Olympics*. <https://www.amnesty.org/es/latest/press-release/2016/04/brazil-surge-in-killings-by-police-sparks-fear-in-favelas-ahead-of-rio-olympics/>
- Anderlini, S.S. (2017). *La vida como alegoría. Consideraciones antisubjetivas de la escritura autobiográfica*. Alción editora.
- Begué, M.-F. (2013). “La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada”. *Teoliterária*, 3(5), 49–78.
- Bourdieu, P. (2014). *Sobre el Estado: cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Anagrama.
- Carvalho, C. H. R. de. (2014). “Mobilidade urbana: Avanços, desafios e perspectivas”. En Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) (Ed.), *Estatuto da Cidade: Avanços, desafios e perspectivas* (cap. 14). Ipea. https://portalantigo.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/livros/160920_estatuto_cidade_cap14.pdf
- Casa de América. (2019). *Presentación de Descubrí que estaba muerto* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/VQ8QoJwCwMA?t=887>
- Casado, F. (2015, 5 de agosto). “Seres urbanos” en *El País*. https://elpais.com/elpais/2015/08/05/seres_urbanos/1438754400_143875.html
- Chejfec, S., Cristoff, M. S., & otros. (2006). *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*. Beatriz Viterbo Editora.
- Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro. (2012). *Dossiê Megaeventos e violações dos direitos humanos no Rio de Janeiro*. <https://comitepopulario.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/04/dossic3aa-megaeventos-e-violac3a7c3b5es-dos-direitos-humanos-no-rio-de-janeiro.pdf>
- Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro. (2012). *Projeto Olímpico e as violações de direitos humanos: mobilização popular e a luta pelo direito à cidade*. Fundo Brasil. <https://www.fundobrasil.org.br/projeto/comite-popular-da-copa-e-olimpiadas-do-rio-de-janeiro/>

Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro. (2013). *Desalojos en la carretera Transoeste: “Me sentí como en un lugar sin ley”*. Recuperado de <https://comitepopulario.wordpress.com/>

Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro. (2015). *Relatório temático: Megaeventos, repressão e privação de liberdade no Rio de Janeiro*.

Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro. (2015). *Megaeventos e violações dos direitos humanos no Rio de Janeiro: Dossiê — “Olimpíada Rio 2016, os jogos da exclusão”*. https://br.boell.org/sites/default/files/dossiecomiterio2015_-_portugues.pdf

Cuenca, J. P. (2003). *Corpo presente*. Editora Planeta do Brasil.

Cuenca, J. P. (2010). *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. Companhia das Letras.

Cuenca, J. P. (2016). “Manifiesto de los ojos abiertos — o Manifiesto Inconformista de diciembre de 2016”. *Medium*. <https://jpcuenca.medium.com/manifiesto-de-olhos-abertos-ou-manifiesto-inconformista-de-dezembro-de-2016-172db1d0db7e>

Cuenca, J. P. (2021). “Nada es más antiguo que el pasado reciente: Un escritor relata las 143 demandas presentadas en su contra por pastores de la Iglesia Universal.” *Folha de S. Paulo*. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nada-e-mais-antigo-que-o-passado-recente/>

De la Torre-Espinosa, M. (2019). “La autoficción performativa de Diamela Eltit: cuerpo, política y representación.” *Revista Iberoamericana, Catedral Tomada*.

De Mello, L. (2017, 24 de mayo). “La liturgia de la farsa.” *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/38987-la-liturgia-de-la-farsa>

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (F. Vidarte, Trad.). Trotta.

Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber* (A. García, Trad.). Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2009). *El gobierno de sí y de los otros: Curso en el Collège de France (1982–1983)*. Fondo de Cultura Económica.

Genette, G. (1989). *Figuras III* (C. Manzano, Trad.). Lumen.

Gentili, P. (2016, 9 de agosto). “Río 2016: una Olimpiada, dos países.” *El País*. https://elpais.com/elpais/2016/08/09/contrapuntos/1470698789_147069.html

González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2.ª ed.; V. Aguirre Muñoz, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Gortázar, N. (2020, 17 de octubre). “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-brasileño-por-un-tuit.html>

Hay Festival Global. (2007). Bogotá39 – *Los autores 2007*. <https://www.hayfestival.com/bogota39/bogota39-en-2007.aspx>

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (A. Torrent, Trad.). Megazul-Endymion.

Leonardo Sabbatella. (2017, 1 de julio). “Estar vivo es un hecho burocrático.” *Eterna Cadencia Blog*. <https://eternacadencia.com.ar/nota/descubri-que-estaba-muerto/1028>

Lustig, R. (2011, 4 de julio). “Brasil alista limpieza de favelas ante los Juegos Olímpicos.” *BBC Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/07/110704_brasil_juegos_olimpicos_limpian_ciudad_favelas_jrg

Maldonado, C. S. (2023, 25 de abril). “João Paulo Cuenca: “Hay una política de genocidio constante del joven negro en Brasil””. *El País México*. <https://elpais.com/mexico/2023-04-25/joao-paulo-cuenca-hay-una-politica-de-genocidio-constante-del-joven-negro-en-brasil.html>

Moreno, D. M. (2020). *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 de licenciatura, Universidad Católica de Córdoba]. Repositorio UCC. https://pa.bibdigital.ucc.edu.ar/3284/1/TF_Moreno.pdf

Néspolo, J. (2007) “El problema de la identidad narrativa en la filosofía de Paul Ricoeur.” [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 12(13). Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.449/pr.449.pdf

Otra Parte Semanal. (2017). “Descubrí que estaba muerto”. *Revista Otra Parte*. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/descubri-que-estaba-muerto/>

Ranzani, O. (2017). “Nueva crónica de una muerte anunciada: João Paulo Cuenca presenta su libro *Descubrí que estaba muerto* y el film que lo acompaña.” *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/48096-nueva-cronica-de-una-muerte-anunciada>

Ricoeur, P. (2006a). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI Editores.

Ricoeur, P. (2006b). *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido* (6.ª ed.). Siglo XXI Editores.

Rodríguez, A. (2023). “Descubrí que estaba muerto: Historia oculta de mi otrx yo.” *Revista de la Universidad de México*, dossier “Muerte.” <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/4516df45-d1ce-4bc6-855f-7a867b4a5218>

Romero, S. (2016, 15 de agosto). “Más allá del brillo olímpico: una guerra terrible azota las favelas de Río.” *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2016/08/15/espanol/america-latina/mas-alla-del-brillo-olimpico-una-guerra-terrible-azota-las-favelas-de-rio.html>

Sánchez Flores, S. (2019). *El valor de la literatura brasileña en España: Cruces transatlánticos en el siglo XXI* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio DIGIBUG. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/58385>

Schulze, P. W. (2013). *Novas vozes: Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert* [Nuevas voces: sobre la literatura brasileña en el siglo XXI]. Vervuert Verlag.

Taylor, D. (2021). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Velasco Oliaga, J. (2019). “Entrevista a J. P. Cuenca: El gobierno de Brasil trata a la cultura como su enemigo.” *TodoLiteratura.es*. <https://www.todoliteratura.es/noticia/51507/entrevistas/entrevista-a-j.-p.-cuenca:-el-gobierno-de-brasil-trata-a-la-cultura-como-su-enemigo.html>