

## YONI REI: CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DE UN CUERPO POSTHUMANO

**Gerardo Cruz-Grunerth**

Boston University

gcruzg@bu.edu

**Resumen:** Pepe Rojo presenta en su literatura las más angustiantes visiones del mundo que transitan por la modernidad líquida (Bauman, 2003), a la vez que expresa las implicaciones del cuerpo posthumano (Braidotti, 1996; Ferrando, 2014). Con esto en consideración, en este artículo se abordará el cuento “Conversaciones con Yoni Rei” (1998), donde Rojo expone a una sociedad que ha trascendido tanto las limitaciones modernas como las restricciones éticas, lo que Bauman propone como rasgos de la modernidad líquida. En la narración, la vida de Yoni Rei es mostrada desde su etapa como embrión, el cual es vendido a una corporación internacional que modifica su cuerpo convirtiéndolo en *cyborg* y en un experimento fallido; y finalmente, en una celebridad monstruosa para el divertimento de la sociedad espectacularizada *à la* Debord (1967). La hipótesis de este artículo sostiene que el cuento de Rojo expresa la manera en que el cuerpo se convierte en la intersección de la violencia como norma en el mundo posthumano (violencia tecnológica, corporativa, social y autoinfligida); asimismo, que el protagonista es un ser que actúa en asociación con la ciencia y contra sí mismo, mientras pone en crisis su ser, con la construcción-destrucción de su cuerpo posthumano, que lo humaniza.

**Palabras clave:** Pepe Rojo, posthumanismo, hipermodernidad, literatura mexicana contemporánea, ciencia ficción.

## YONI REI: CONSTRUCTION AND DESTRUCTION OF A POSTHUMAN BODY

**Abstract:** In his fiction, the Mexican writer Pepe Rojo presents the most anguished visions of a world that moves into the liquid modernity (Bauman, 2003), which also represent the implications of the posthuman bodies (Braidotti, 1996; Ferrando, 2014). Considering this, this paper will discuss “Conversaciones con Yoni Rei” [Conversations with Yoni Rei] (1998). There, Rojo develops the implications of a society in which have been transcended both the modern limitations and the ethical restrictions, as Bauman proposes as characteristics of a liquid modernity. In this text, the depiction of Yoni Rei starts in his embryonic stage, when he is sold to a big transnational corporation that modifies his body, producing a failed experimental cyborg. But also, the story presents the moment of success when the character becomes a monstrous celebrity; he is the target of a spectacularized society, *à la* Debord (1967), which has a high need for violence as entertainment. In this article, I hypothesize that Rojo’s fiction expresses the way in which the body becomes the intersection of generalized violence (technological, corporative, social violence, and self-infringed violence) in the posthuman world: he is a man who acts in alliance with science against his own body; while he tries to put in a crisis his identity; through his construction-deconstruction of his own posthuman body, paradoxically, he is humanized.

**Keywords:** Pepe Rojo, posthumanism, hypermodernity, contemporary Mexican literature, science fiction.

**DOI:** <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1666>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 18 de diciembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

El escritor mexicano Pepe Rojo suele trabajar en el marco de los géneros “menores”, como lo son lo fantástico y la ciencia ficción, los cuales emplea como vía para presentar las visiones más angustiantes del mundo contemporáneo.\* En este artículo se aborda su cuento “Conversaciones con Yoni Rei”, incluido en el libro *Yonkie* (1998). En él se expone el cuerpo posthumano de su protagonista en relación con su sociedad, la cual ha trascendido las limitaciones modernas y las restricciones éticas, siendo ambos factores constituyentes de una humanidad que, en términos de Zygmunt Bauman (2003), boga en la modernidad líquida. Sabemos por la narración que el protagonista, Yoni Rei, fue vendido (cuando aún se encontraba en gestación) por su madre a una corporación trasnacional; al adquirirlo, este fue utilizado para experimentación tecnológica, práctica común en el mundo ficcional, hasta convertirlo en un *cyborg*. Estos hechos son presentados en el formato televisivo de los *talk-shows*, evidenciando la doble explotación del cuerpo del protagonista: por la ciencia-tecnología y por la espectacularización. Con esto en consideración, aquí se tiene como hipótesis que, en el cuento de Rojo, la sociedad se enfrenta al devenir posthumano a través del cuerpo del personaje, el cual es colocado como *locus* del discurso; asimismo, se observa que el uso corporativo y social del cuerpo manifiesta la tensión entre construcción-destrucción, implícita en la búsqueda de trascendencia de lo humano en una promesa de transformación por la ciencia y la tecnología.

Es posible entender lo posthumano y el posthumanismo en varios sentidos que están interconectados. El primero implica al posthumanismo como una búsqueda por repensar lo humano, al reconocer las implicaciones de que esta noción provenga de la modernidad y la Ilustración, por lo que juzga necesario trascenderla; lo anterior ha sido discutido desde la perspectiva de sociólogos y filósofos como Michel Foucault (1968: 375). Esto abre la posibilidad de descentrar al humano como medida para observar y entender el mundo, al tiempo que intenta recolocar otras entidades desplazadas (como es lo femenino y lo animal), para alcanzar un post-humanismo que es también un post-antropocentrismo. La segunda forma es un posthumanismo crítico, que atiende los intentos por realizar el objetivo del transhumanismo: la trascendencia de las limitaciones de lo humano, tanto corporales como intelectuales, a través de la ciencia y la tecnología. La vía más evidente de lo transhumano es la alteración del cuerpo para su mejora por medio de la cibernética, la biología o por la unión de ellas. La decodificación del ADN y su manipulación implican pensar el cuerpo como una máquina, como un “dispositivo codificado”; asimismo, la mejora del cuerpo a través de dispositivos tecnológicos (exo o intra-prótesis) dan cuenta de la conformación de un nuevo ser, el *cyborg*, como lo recuerda Donna Haraway en “A Cyborg Manifesto” (1991: 150). El *cyborg* produce una interzona donde se reúnen ambas existencias, lo humano y la máquina, y este encuentro implica una nueva ontología posthumana.

En el cuento de Pepe Rojo, el cuerpo de Yoni será objeto de modificaciones tanto por su propia voluntad como de la corporación trasnacional Telcor Internacional, a la que pertenece. Cada una de estas modificaciones representa la ejecución de un “deseo posthumano”. Hay varias justificantes para la expresión del discurso posthumano,

---

\* Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) [2020-2023], financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

principalmente, la idea del transhumanismo: mejorar un cuerpo que se encuentra obsoleto. Sin embargo, en la narración de Rojo se expone que trascender la obsolescencia del cuerpo es un proyecto secundario, al ser desplazado este objetivo por una explotación del individuo *cyborg* para crear un nuevo producto de entretenimiento de masas, con que se satisfaga la necesidad de violencia del espectador, siendo esta violencia televisada un producto de consumo en el mundo hipermoderno.

No es gratuito que la vida del personaje y el cuento mismo estén regidos por el par de indicaciones del discurso audiovisual. La historia comienza con la indicación *Fade In* y culminará con su correspondiente *Fade Out*. Estamos ante una búsqueda de Rojo por remediar o reproducir textualmente una versión de la pantalla, de la emisión de un show del que nosotros somos, también, los espectadores. El texto es pantalla, luego que estamos inmersos en la búsqueda de conformar una “pantalla global”; este término, propuesto por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, se refiere a un “nuevo modo planetario de la *pantallasfera* [...]”. Son los tiempos del mundo pantalla, de la todo pantalla” (2009: 22). Este texto de Rojo hace patente un mundo pantalla global que nos alcanza como lectores reales, lo cual es evocado no solo por las indicaciones del guion televisivo, sino también por la manera en que la vida del personaje, incluso los momentos más íntimos, son expuestos a través de la emisión hacia las pantallas que sintoniza. Incluso esta forma de enmarcar la narración es continuada por el narrador, quien emula la voz en *off* comúnmente usada en el formato televisivo o en el documental. Este nos presenta los momentos de crisis de Yoni, sus anhelos; todo enmarcado por el *fade in* y el *fade out* que nos dicen que todo el tiempo estamos ante un discurso audiovisual. Cada narración analéptica, o en retrospectiva al pasado del personaje, implica una representación visual, un registro o archivo visual, de la vida del “bebé del laboratorio” que ha salido de control. El registro de la vida de Yoni no puede menos que recordarnos el filme *The Truman Show* (1998), donde el conflicto tiene un final “amigable” o liberador, cuando Truman se fuga del mundo-simulacro en el que vive. Por el contrario, Yoni vive en un mundo real del que no puede huir. Sin embargo, es el uso de la narración la que es invasiva, la que logra, siguiendo a Lipovetsky y Serroy, “filmar, enfocar, registrar los momentos de la vida” (2009: 25), no por una decisión narcisista de autocontemplación y autorregistro, sino como una intromisión de un testigo tercero “omnisciente” y/o “ubicuo”. Con ello se cumple con la idea de una “cinematografización del mundo, *concepción pantalla del mundo* resultado de combinar el gran espectáculo, los famosos y el entretenimiento” (Lipovetsky—Serroy, 2009: 28).

Su “evolución” posthumana, alejándose de su primer estado de humano “convencional”, hace de él la atracción para los espectadores. La emisión puede ser entendida como un *freak show* postmoderno. Al respecto, la teórica del posthumanismo, Francesca Ferrando, recuerda que con los *freak shows* se intentaba crear un *shock* en el espectador al exhibir los cuerpos *raros* y así penetrar en la zona liminal de lo que es el humano (2013: 217). Este es uno de los aspectos más relevantes sobre la corporalidad de Yoni Rei: con el cuerpo se crea y se expresa la monstruosidad, por sus características liminales entre humano y no-humano. Al mismo tiempo, el personaje continúa sus procesos de alteración corporal, siendo él mismo quien decide los nuevos cambios, los nuevos elementos anexos. Para ilustrar esto, podemos citar su primera conversación: “*Entrevistador*: Yoni, ¿nos podrías explicar por qué cortaste tu mano izquierda? *Yoni*: Porque no la necesitaba. *Entrevistador*: Si no la

necesitabas, entonces ¿por qué implantaste otra mano derecha en lugar de la izquierda?” (Rojo, 1998: 70). Construir el propio cuerpo no es un eufemismo, sino un acto, una performatividad que implica violencia real contra sí. En este mismo contexto, podemos vincular la narración de Rojo con las artes contemporáneas, y recordar a la artista y performer francesa Orlan con su pieza *La Réincarnation de Sainte Orlan* (1990-1993), para la cual se ha sometido a una serie de cirugías plásticas con que ha modificado su cuerpo y su identidad y, al hacerlo, ha creado otra forma de expresión estética y desencadena, además, una serie de cuestionamientos ontológicos. La construcción del cuerpo de Sainte Orlan buscaba conformar un cuerpo palimpsesto, donde los atributos correspondían a la iconografía del arte, al adoptar la frente de la Gioconda o la barbilla de la Venus de Botticelli. De igual manera, como Yoni y su espectacularización televisual, las intervenciones de Orlan fueron videograbadas y transmitidas en tiempo real a las salas de museos y galerías que participaban con la artista. No por esto se equipara aquí el arte de Orlan con las decisiones del personaje de Rojo, ni se posiciona a ambos en el mismo estatuto del arte, sin embargo, es relevante observar las coincidencias en las preocupaciones que se dan en la literatura del autor mexicano y las artes performativas que buscan señalar al cuerpo como el espacio en construcción del discurso estético-ontológico.

Es relevante en el cuento que las modificaciones efectuadas en el protagonista reemplazan sus órganos biológicos con dispositivos electrónicos. Yoni Rei se quita uno de sus ojos con sus propias manos, tal como hiciera el personaje clásico Edipo Rey, y Telcor Internacional se encarga de que Rei tenga un reemplazo electrónico. De esta manera, el personaje adquiere una existencia de *cyborg*. Más aún, el personaje pide a los doctores que incorporen a su cuerpo el cuerpo de “su hermano”, un bebé que nació muerto; aunque este procedimiento falla, otros funcionan perfectamente. Es de este modo que Yoni obtiene un segundo brazo derecho, en una acción similar a la que el artista australiano de la *performance* Sterlac realizó décadas atrás, al incorporar a su cuerpo un segundo brazo mecánico “Third Hand” (1990); el arte de Sterlac, quien desde 1990 hasta la fecha ha adaptado varias extensiones y aditamentos cibernéticos a su cuerpo, como una tercera oreja anexada a su antebrazo, hace así un señalamiento sobre la obsolescencia corporal humana, de la que también ha dado cuenta de forma textual en “Obsolete Bodies” y “Redesigning the Body” (1995), donde propone nuevas formas de transitar más allá de esa obsolescencia. Desde la perspectiva de Robert Pepperelle en “The Posthuman Manifesto” (2003), el cuerpo humano (ya) no tiene fronteras; con Yoni, la justificación para su reconstrucción trivializa y, por ello, critica la búsqueda transhumanista, cuando el protagonista busca: “Hacer que el cuerpo humano funcione mejor. Y si no mejora, entonces que deje de existir” (Rojo, 1998: 71). Es de esta forma en que hace con su cuerpo la *performance* de lo monstruoso, lo cual se da, siguiendo a Erika Fischer-Lichte, al ejecutar “la aparición en escena de cuerpos monstruosos, deformes, casi diríamos *malditos*, cuerpos que parecen haber salido de un infierno bruegheliano” (2011: 177); de esta forma se construye la paradoja de crear un cuerpo mejorado, superior, y a la vez, una forma de monstruosidad e inferioridad. Mientras que Fischer-Lichte clama por el desarrollo de un arte de la *performance* habitado por estos personajes *casi malditos*, Rojo pone en escena el cuerpo de Yoni Rei.

Las intenciones del personaje de Rojo no son las mismas que las de los artistas mencionados, Orlan y Sterlac, o las búsquedas de las artes performativas, sin embargo, sí

evidencian una comunicación entre ellas. Un aspecto fundamental en el cuento es que la autoconsciencia del personaje ejecuta una ineludible vinculación entre él y su sociedad. De esta manera, debemos recordar que, siguiendo a Ferrando, “El cuerpo humano se erige como un texto simbólico de los procesos cognitivos y sociales. [...] como el] establecimiento de un discurso de perversión y las consecuentes prácticas de normalización de lo perverso” (2013: 217).<sup>1</sup> Lo que Rei transmite es la idea de una sociedad hipermoderna en la cual, de acuerdo con Lipovetsky, se subrayan las formas ambiguas y contradictorias de configuración de la individualidad, que son los rasgos fundamentales de esta era; pues, según el sociólogo, “Cuando más socialmente móvil es el individuo, más agotamiento y *averías* subjetivas manifiesta; cuanto más libre e intensa se quiere la vida, más se recrudecen las expresiones del dolor de vivir” (2006: 89). Esta confrontación, entre un gran número de posibilidades para la mejora humana y una serie de resultados “adversos”, es lo que Rojo adopta para hacer que Yoni Rei se reconozca a sí mismo como una figura trágica (de ahí su similitud nominal con Edipo Rey). El protagonista posee la capacidad de decisión sobre la violencia a su propio cuerpo, incluso como una forma de placer, lo que implica una manifestación del individualismo hipermoderno del que habla Lipovetsky, aunque llevada al extremo, un narcisismo que se hace visible en su construcción y reconstrucción performativa. Y, por otra parte, también se sabe preso de un cierto determinismo trágico, pues siguiendo a Xosé Nogueira, “[el individualismo] es una condena que no puede sino redundar en su falla: está condenado al fracaso” (2012: s. p.). Yoni ha nacido como una falla y, por su destino trágico, morirá así, como una falla. De esta forma, Yoni es un personaje hipermoderno, un narciso que “no está tanto enamorado de sí mismo como aterrorizado por la vida cotidiana, por su cuerpo y por un entorno que se le antoja agresivo” (Lipovetsky, 2006: 25), por lo que el personaje va de la voluntad-acción total sobre su cuerpo hacia la incapacidad de ir más allá de su destino: lo fallido.

Puesto de otra forma, se puede ver a Yoni Rei como un ser aporético, toda vez que la construcción de sí se logra gracias a su propia destrucción. Este es un proceso que es posible pensarlo en un sentido inverso: la propia auto-destrucción de Yoni es asegurada a través del proceso de su auto-construcción. El narrador en el cuento afirma que “Sabía que su misión en esta vida era nadar a contracorriente, ir contra el flujo de bits. Yoni Rei quería violentarse contra su propia naturaleza” (1998: 72), y con esto marca distancia con los proyectos de construcción artística mencionados y rechaza la búsqueda de superación transhumanista de la obsolescencia humana. Como consecuencia, el proceso de construcción/destrucción es uno más que cae en el juego de ambigüedades y contradicciones aporéticas hipermodernas. Esta es la razón por la que el personaje atenta contra la paridad, contra lo simétrico del cuerpo humano; lo simétrico es estético, lo “correcto”, lo sano, lo que corresponde desde el pensamiento aristotélico a la completa identificación del ser humano. Yoni Rei trabaja para reconstruir su cuerpo en oposición a este sistema, que implica una lógica anclada en un pensamiento binario aristotélico y en la cultura occidental, para atentar contra esta lógica. Por ello, la visión de Rojo coincide con la postura expuesta en “A Posthuman Manifesto”, donde se afirma que la lógica es una ilusión de la imaginación humana (Pepperelle, 2003, 179).

---

<sup>1</sup> “The human body stands as a symbolic text of cognitive and social process [...] The establishment of a discourse of perversion and the consequent practices of normalization of the perverse”, la traducción es la mía.

La decisión del personaje de oponerse al sistema involucra otros sistemas de representación, de comportamiento social y del progreso individual. En cierto momento en la vida de Yoni, el personaje es mostrado como una figura o una celebridad de la televisión o de la cultura de masas, quien obtiene todo lo que desea y sigue los lineamientos de una sociedad del consumo que, sin duda, implica ganar un salario excepcional: “Vivía bien, tenía comida en la cocina, drogas en el refrigerador, mujeres en la cama, juegos electrónicos y aparatos de reproducción digital en la sala” (1998: 75). Esto delinea la figura de Rei como un individuo exitoso, en términos del mundo del hiperconsumo; quien debe su éxito al uso y exhibición de sí en la sociedad del espectáculo, *à la* Debord (1967). Su éxito como sujeto hipermoderno es tal que el narrador insta a elogiar al personaje y respaldarlo, y clama, como en los *reality-shows* y *talk-shows*: “¡Todos votemos por Yoni Rei!” (Rojo, 1998: 80), mientras la indicación del guión ordena la interacción del público: “Aplausos”. Así, el personaje está en la cima del éxito en una sociedad del espectáculo, él es un ícono de esta misma espectacularización.

Anualmente, los espectadores se dan cita para ver las nuevas alteraciones corporales; siguiendo el formato, el presentador le pregunta a Yoni cómo se siente con sus nuevos accesorios corporales o modificaciones. En la tercera conversación, Yoni aparece como un *cyborg* en el que las prótesis tecnológicas han invadido casi la totalidad de su corporalidad. Por una parte, nuevos dispositivos han sido instalados en él; por ejemplo, ahora tiene un hígado artificial. Por otra parte, su nivel de desasosiego se exagera: “La vida no tiene sentido [...] me peleo contra el [sentido] que me dieron” (1998: 77). Hay una pausa en su vida atormentada cuando encuentra a un ser similar a él, con quien contrae matrimonio; su pareja es otro proyecto fallido, un ser vegetativo, quien se había sometido a experimentaciones de cambio de sexo, por lo que su sexo “original” es desconocido; con lo que Rojo expone una nueva forma de ambigüedad, ahora ambigüedad genérica. Rompiendo con la felicidad casi alcanzada, unos sujetos matan a su pareja vegetativa, confirmando la naturaleza trágica de Yoni. El héroe trágico, dice Lucien Goldmann (1998), es aquel ser que confronta su destino y solo encuentra la imposibilidad ante sus intentos por transgredirlo, por alcanzar lo absoluto. Esta confrontación está en Yoni cuando procura tener éxito como un *cyborg* funcional, más allá de su éxito en los medios y la sociedad de consumo, al intentar crear una vida privada; todo está negado para él: la auto-identidad, una pareja o un hermano. Es por esto que desemboca en una irrupción del odio guardado. “Yoni tenía la víctima perfecta. Él mismo” (1998: 82). Es un odio que radicaliza el proceso de construcción/destrucción de su cuerpo y de su identidad.

Al final, una última modificación es ejecutada, es la más invasiva y significa un profundo cambio en su identidad como ser humano. Este cambio implica la necesidad de “adquirir” un objeto más de consumo disponible en el mercado, confirmando una forma más de la moda y del hiperconsumo; pero, también, es un rasgo de intelectualidad y de una aspiración, de alguna manera, trascendental, un acto de transhumanismo que no logrará alcanzar la “mejora” pretendida. Yoni paga un implante de cerebro, lo que modificará sus pensamientos y su lenguaje: “[Yoni] se gastó una fortuna [en el implante], era para revolver el lenguaje y hacer del lenguaje un revólver [...] *el lenguaje estaba vivo, pero todo el mundo lo quería muerto*” (1998: 82, las cursivas son mías). Este último proyecto y su reflexión sobre el lenguaje en su última modificación corporal impacta en diversos niveles, pero el más importante es en el vínculo entre lenguaje y vida. El narrador del cuento ofrece una

afirmación emparentada con una filosofía del lenguaje improvisada por un ser monstruoso. Pero no solo es un acto de superioridad por la construcción corporal, sino también de su raciocino. El proyecto de Yoni es realizar una acción a través del lenguaje con la finalidad de eliminar el *logos*, acabar con la razón y con el ser; acabar con el lenguaje es acabar de una vez con él mismo. Al incorporar el implante cerebral, la última transgresión corporal que se realiza, completa un acto sin duda subversivo. Este acto es expresado en las palabras que pronuncia durante la última emisión televisiva de sus “conversaciones”. Yoni se expresa como un caudillo, un revolucionario posthumano, posicionándose por última vez contra el sistema transhumanista e hipermoderno que lo creó, contra el corporativismo de Telcor y contra la sociedad que lo marginaliza y lo usa solo como una forma de entretenimiento, una *performance* que se sintoniza y a través del cual les es posible consumir la vida/muerte del otro como divertimento. Yoni grita: “Viva la revolución technicolor del espectáculo” (1998: 83). Luego de este momento en que es instalado el implante, el personaje se aísla de la realidad, como un autoexilio edípico.

Es posible inferir que el espectáculo “Conversaciones con Yoni Rei” implica una producción y transmisión en directo, tanto ante las cámaras que emitirán el proceso de construcción, que a su vez es su proceso de destrucción, pero también ante sus lectores reales que se anexan al mundo ficcional, como sucede en el cuento de Cortázar “Continuidad de los parques”, donde la ficción trasciende sus marcos al desarticular sus límites: un lector lee una novela donde hay un crimen, en donde observa similitudes con su propia vida y esto le revela que la historia del crimen del libro es su propio crimen. En el cuento de Rojo, el proceso de inmersión nos deja ver los andamiajes del espectáculo, el guion que nos ordena aplaudir, votar, reír ante la pantalla textual del cuento: el lector participa así en el espectáculo y la sociedad del espectáculo del cuento. Los lectores somos parte de la violencia real del cuerpo televisada (textualizada) y recibida en silencio. Dice Michaela Marzano: “se construyen [este tipo de transmisiones violentas] con un trasfondo de odio, odio tanto hacia uno mismo como hacia los demás, [implican] una nueva forma de barbarie, la de la indiferencia (2010: 14), y podríamos añadir, del placer o el gozo de la recepción del espectáculo. La sociedad de la narración se ha mantenido como una audiencia cautiva y constante (como también los lectores reales), a través de los años que ha durado la emisión de las “conversaciones”; la sociedad ha dado “vida” a la emisión, con el rating, con sus votaciones interactivas. Ha sido una sociedad que ha visto violentar el cuerpo al construirlo-destruirlo, y que no ha intervenido para detener ese espectáculo macabro. La vida de Yoni es ambigua y/o contradictoria, también en este sentido la figura del protagonista es aporética: mientras se atestigua que Yoni vive, también se atestigua que muere.

Al leer las características de la sociedad hipermoderna del relato, lo que aflora es la ausencia de compasión. Sobre esta falta de empatía, en el inicio de *Estética de lo performativo*, Fischer-Lichte recuerda aquella emblemática *performance* de Marina Abramović, el 24 de octubre de 1975, titulado *Lips of Thomas*, en la cual comía y bebía hasta el exceso, se fustigaba con un látigo, se producía quemaduras sobre camas de hielo en que se recostaba, se cortaba con una navaja el vientre formando una estrella. Al respecto, la teórica de la *performance* precisa: “Algunos espectadores fueron incapaces de soportar por más tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron a la artista, la recogieron de la cruz [de hielo] y la apartaron de allí. Con ello dieron fin a la performance”



(Fischer-Lichte, 2011: 24). Esta es la acción compasiva que ha sido eludida por la sociedad-público del espectáculo que, durante años, ha atestiguado las conversaciones con Yoni Rei. Esta es la imagen de una sociedad que ha superado las sujeciones modernas y los cuestionamientos éticos, borrando el rasgo mínimo de humanidad en un momento posthumano, donde queda eliminada “la compasión [con que se] considera al hombre como humano y constituye uno de los fundamentos del sentimiento de justicia”, afirma Marzano (2011: 79).

El discurso de Pepe Rojo expone de forma crítica a la sociedad que tiende un lazo a la barbarie y la posthumanidad como vía crítica del transhumanismo que se banaliza, se corporativiza, se hace producto de la sociedad de consumo y la sociedad del espectáculo y, en suma, se expone como una sociedad inhumana. Si bien puede entenderse que la violencia real y corporal que se le permite autoinfligir al personaje puede ser un fenómeno catártico, esto implica entender todos los años de transmisión del *show* de Yoni como un acto ritual y sacrificial. Bauman sostiene al final de *La modernidad líquida* que la eficacia de los sacrificios se “lee” si la trama social se refuerza con ellos, pues “el propósito del sacrificio es devolver armonía a la sociedad” (2003: 205). Así, el sacrificio progresivo y, al final, absoluto de Yoni Rei implicaría leer al personaje como una víctima sustituta e intercambiar el altar por la pantalla global (como otro alcance de la pantalla global de Lipovetsky); la víctima habría de ser, continúa Bauman, sumamente parecida a lo humano, pero suficientemente diferenciable para evitar confusiones (2003: 205). Esto contrarresta la aparente compasión del presentador o entrevistador, así como del narrador que una y otra vez dicen lamentar lo que “se hace” con este ser que es Yoni: “¿Quién lo puede culpar [...] ¿Alguien ha estado haciendo un mejor trabajo que él?” (Rojo, 1998: 83), cuestiona repetidas veces hasta el final de la narración. Yoni marca esa diferencia que permite su sacrificio. Es un humano, como el resto de la sociedad receptora del espectáculo-ritual-sacrificio, pero su condición de *cyborg* experimental y fallido establece una marca diferencial suficiente para distanciarse de él, permitiendo su construcción-destrucción, su vida-muerte televisada año tras año.

Deben asemejarse “a nosotros, los miembros legítimos de la comunidad”, pero también deben ser inconfundiblemente diferentes. El acto de sacrificar estos objetos, después de todo, está destinado a marcar límites impenetrables entre el “adentro” y el “afuera” de la comunidad [...] Habitualmente las víctimas son “seres que están fuera o en los bordes de la sociedad; prisioneros de guerra, esclavos, adictos [...] individuos exteriores o marginales. (Bauman, 2003: 205).

El *cyborg* se anexa a esta baraja de seres marginales disponibles para el sacrificio. Bauman y Marzano se colocan de forma muy próxima a la crítica posthumanista que expresa Rojo en su cuento, sobre el cuestionamiento del exceso cometido por la sociedad modernolíquida. Esta forma de sacrificio está relacionada también con los aspectos del arte de la *performance* de Orlan, Sterlac y Abramović que se relacionaron. El texto de Rojo expone la manera en que la *performance*, un arte que suele acoger la estética de la crueldad propuesta por Antonin Artaud (1997) como vía para la renovación artística, puede también devenir en espectáculo (banal) al ser incorporado de manera atroz por una sociedad hipermoderna o modernolíquida, que ha superado las limitaciones éticas, morales y espirituales, rechazando estas formas vinculadas a la humanidad, para enfocarse en la satisfacción del hiperconsumo. El texto del narrador

mexicano parece adelantar la postura teórica de Bauman, así como la de Marzano, quien advierte:

En el fondo, estas imágenes deleitan a una sociedad en la que se está a favor de los *reality-shows* y de la revolución digital y no se vive más que en el reflejo que se da de uno mismo [...] la compasión humana se entumece [...habría que] impedir que la “realidad-horror” termine un día por compararse con el “derecho a saber” (2011: 93-108).

La realidad-horror de la sociedad distópica-futura del cuento de Rojo se posiciona ante un presente abrumador. Se dijo que el relato “adelanta” la postura teórica. ¿Si el arte adelanta algo, qué adelanta? De forma especulativa, adelanta a la ciencia, al progreso o el viaje a la luna. Pero también, como se dijo al inicio de este artículo, los mundos posibles que se conforman en la pintura, la *performance*, así como en las ficciones literarias como esta de Rojo, previsualizan las visiones amargas de un mundo futuro que ya radica en la contemporaneidad. El arte y la literatura, en especial, ese género llamado “menor” que es la ciencia ficción, no tiene la obligación de actuar como discurso profético; sin embargo, como concluye Bauman (2003: 212), en el presente y la visualización del futuro, presenciamos síntomas de una sociedad neurótica que busca pequeños detalles para producir la crispación y el odio.

Podemos concluir que lo que el personaje Yoni Rei expresa es un posthumanismo a través de un cuerpo posthumano que es marginalizado por la sociedad. De esta manera, esto implica que el desarrollo de nuevas formas de reconstrucción y mejora del cuerpo humano podrían no ser una vía tan efectiva como otras piezas de ficción pueden sugerir, o bien como el mismo discurso transhumanista de mejora y superación del humano (hacia el Humano+) insisten en afirmar. Desde un posthumanismo crítico y cultural ha sido posible leer el cuento de Pepe Rojo, que se ha asumido como una vía para cuestionar la idea que se ha instalado en el imaginario popular, de la promesa de la ciencia y la tecnología como soluciones a la humanidad y sus limitaciones, como un problema a trascender. Es cierto lo que Ferrando sostiene respecto a que “el posthumanismo radicalmente se abre a *la alteridad* y a las extensiones de *la diversidad*” (2013: 220, las cursivas son mías),<sup>2</sup> que es la misma “promesa” del posthumanismo *cyborg* que Haraway expuso al considerar al *cyborg* como una forma de trascender las oposiciones binarias y jerárquicas: entre lo masculino y lo femenino, entre lo propio y lo extraño, entre el yo y el otro. Sin embargo, el proceso para admitir o adoptar la alteridad en una sociedad que valora la homogeneidad como norma, puede ser un proceso de modificación lento. La muerte de Yoni Rei evidencia que la promesa de la diversidad y la multiplicidad, así como los espacios culturales donde descansa, son fallidos y los condena a ser reducidos a un espectáculo: el espectáculo en que se trasmite la auto-destrucción posthumana. Esto es precisamente lo que Ferrando implica cuando habla sobre el cuerpo como espacio o *locus* para “reafirmar sus discontinuidades, al enfatizar las diferencias en lugar de borrarlas” (2013: 220).<sup>3</sup>

Sin embargo, este singular ente que es narrado por Rojo en su cuento, el *cyborg* Yoni Rei, es una marca para, siguiendo a Margrit Shildrick, exponer el cuerpo como un significante transgresivo (1996, 2). Esto es lo que Rojo presenta, una sociedad del espectáculo con una

<sup>2</sup> “post-humanism radically opens to *alterity* and extensions of *diversity*”, la traducción es mía.

<sup>3</sup> “reaffirming its discontinuities, emphasizing differences rather than erasing them”, la traducción es mía.

alta necesidad de violencia y un hombre que actúa contra su propio cuerpo con violencia. Al convertirse cada vez más en un *cyborg* y desplazar al humano, es como se reafirma el espectáculo. Es así, al construir un discurso distópico, como Rojo reformula la pregunta lanzada por el posthumanismo crítico y en sus debates con el transhumanismo: ¿podría el hecho de devenir transhumano, en la era posthumanista, realmente convertirnos en menos humanos que antes? Podemos asumir que los humanos pueden construir un cuerpo posthumano que no sea reconocible por sí mismo como humano. Es de esta manera que es posible interpretar que el asunto del cuerpo posthumano en el cuento de Rojo revela un complejo proceso social donde un elemento será mantenido, al menos durante el punto inicial: la necesidad del “otro”. De acuerdo con Shildrick, “Una política de la identidad y la diferencia asegura aquellas fronteras que delimitan los espacios que son seguros y los inseguros [...esto significa que mantiene] la estructura binaria que caracteriza la epistemología occidental” (1996: 5).<sup>4</sup> Como Rojo lo presenta en su cuento, el “siguiente” mundo posthumano podría mantener estos límites de identidad, epistemológicos y ontológicos, basados en la estructura binaria que marginaliza a la otredad; pero, a la vez, la condición de posthumano representa también una oportunidad para trascender esta limitante, desplazando la lógica binaria, la exclusión y el dominio; el posthumanismo crítico, filosófico y cultural, como el implicado en el trabajo literario de Rojo, pueden formar paso a paso esta forma de resistencia humana ante la inhumanidad o la deshumanización del hombre posthumano y transhumano.

### Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (1997): *The Theater and His Double*. New York, Grove Press.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg—Jaime Arrambide Squirru. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BRAIDOTTI, Rosi (1996): *The Posthuman*. Cambridge, Polity Press.
- CHARLES, Sébastien (2006): “El individualismo paradójico. Introducción al pensamiento de Gilles Lipovetsky”. En Gilles Lipovetsky: *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio-Prometeo Mova. Barcelona: Anagrama: 12-49.
- DEBORD, Guy (1995) [1967]: *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Santiago de Chile, Naufragio.
- FERRANDO, Francesca (2013): “Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations”. *Existenz*, 8: 26-32.
- (2014). “The Body”. *Post- and Transhumanism: An Introduction*. New York, Peter Lang: 213-226. DOI: <https://doi.org/10.3726/978-3-653-05076-9>
- (2019). *Philosophical Posthumanism*. London—New York, Bloomsbury.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín—David Martínez Perucha. Madrid: Abada.

---

<sup>4</sup> “A politics of identity and difference secures those borders which mark out the places which are safe and which are unsafe [...that means to maintain] the binary structure that characterizes Western epistemology”, la traducción es mía.

- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GOLDMANN, Lucien (1986): *El hombre y lo absoluto: El dios oculto*. Trad. Juan Ramón Capella. Barcelona, Planeta—Agostini.
- HARAWAY, Donna (1991): “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Social-Feminism in the Late Twentieth Century”. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge: 149-181. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203873106>
- LIPOVETSKY, Gilles (2006): “Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna”. *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio-Prometeo Moya Valle. Barcelona, Anagrama: 50-109.
- LIPOVETSKY, Gilles—Jean Serroy (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Trad. Antonio-Prometeo Moya Valle. Barcelona, Anagrama.
- MARZANO, Michela (2010): *La muerte como espectáculo. Difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*. Trad. Nuria Viver Barri. Barcelona, Tusquets.
- NOGUEIRA, Xosé (2012): “Propuestas estética, (i)lógicas narrativas y vetas temáticas en el seno de una ficción televisiva contemporánea”. *Quintana*, 12: 203-218.
- PEPPERELL, Robert (2003): “The Posthuman Manifesto”. *The Posthuman Condition. Consciousness Beyond the Brain*. Bristol—Portland, Intellect: 177-187.
- ROJO, Pepe (1998): “Conversaciones con Yoni Rei”. *Yonke*. México, Times Editores: 69-83.
- SHILDRICK, Margrit (1996): “Posthumanism and the Monstrous Body”. *Body & Society*, II/1: 1-15. DOI: <https://doi.org/10.1177/1357034X96002001001>
- The Truman Show*. Dir. Peter Weir. Paramount Pictures, 1998.

© Gerardo Cruz-Grunerth



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C