

**Fernando Quesada López**

***Tertium non datur. El tercero excluido***

“[...] el primate es posterior al hombre: su descubrimiento data del siglo XIX. Solo gracias a Darwin nos convertimos en primates”.

Vilém Flusser

El autor de esta cita, Vilém Flusser (1920-1991), es conocido como uno de los principales especialistas a nivel mundial en Teoría de la Comunicación, tanto en el lenguaje como, muy en especial, en la imagen fotográfica, pero su obra desborda estos ámbitos y se adentra en campos más amplios. Su condición de judío nacido en Praga le llevó dos veces al exilio. El primero fue en 1940 de la República Checa a Brasil, donde residió hasta junio de 1972, siendo allí profesor y escritor. El segundo a Francia, hasta su muerte en 1991 en un accidente de coche cerca de Praga. Dos exilios y varias lenguas (alemán, portugués y francés principalmente, aunque no solo), le convirtieron en un intelectual cosmopolita errante, con una formación clásica muy sólida en filosofía y humanidades y una visión eurocéntrica constantemente desafiada por sus propias vivencias personales. En su etapa brasileña no logró un puesto docente fijo en la universidad por no ser doctor, lo que le llevó a una actividad inestable por diversas instituciones educativas, de algún modo en exilio intelectual permanente.<sup>1</sup> En las obras en que aborda la relación entre comunicación y diseño se advierte de que las migraciones de lenguajes tienen un análogo en las migraciones mediales y, en última instancia, en el propio ambiente. Su talante enciclopédico lo aproxima a otras figuras de su generación, como Abraham Moles o Tomás Maldonado, igualmente ocupados como Flusser en conocer los vínculos entre comunicación (o información) y realidad; todos ellos hablaron de ecologías artificiales para abordar el desafío del diseño ante lo que, décadas más tarde, vendría a llamarse Antropoceno (Schwendener & Lenot 2021). Uno de los principales desbordamientos de la obra de Flusser se produjo, de modo consistente y progresivo, hacia la relación entre cultura y naturaleza y, dentro de ella, hacia una crítica del antropocentrismo que se adentra en el universo de la

---

<sup>1</sup> Marc Lenot, en correo electrónico al autor del 19 de marzo de 2024, afirma que Flusser comenzó a dar clases en el Instituto Brasileiro de Filosofía en 1963, un año después de convertirse en miembro por invitación de Miguel Reale. Dio clases también, como conferenciante, en el Departamento de Filosofía de la Universidade de São Paulo (en la que nunca fue aceptado como docente fijo), en el Instituto Tecnológico da Aeronáutica, en la Escola Politécnica, en la Escola de Arte Dramática, en el Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira, en la Associação Psiquiátrica y, como profesor de Teoría de la Comunicación, en Fundação Armando Alvares Penteado. Intentó trabajar en Estados Unidos, pero nunca fue aceptado como profesor universitario allí por no estar en posesión del título de doctor.

comunicación animal, en su cultura. En este sentido, su obra puede considerarse una precuela de la actual proliferación de prácticas críticas en el Antropoceno.

## El problema de la naturaleza

Solemos considerar que la cultura es el resultado de la transformación humana de la naturaleza. En este esquema mental, que hemos aprendido en la escuela, la naturaleza antecede a la cultura y, mientras que existen multitud de culturas, solo hay una naturaleza única y universal, omnipresente. A este modelo Vilém Flusser lo llamó ortonaturaleza.<sup>2</sup> Es una dimensión total en la que el humano existe y es lo único que, en origen, el humano encuentra. Pero el humano no la acepta, busca liberarse de ella cambiándola, produciéndole transformaciones progresivas que llamamos culturas y que configuran, sumadas una tras otra, el proceso que llamamos *historia*. Junto a este modelo, Flusser propone la paranaturaleza, en el que es la cultura lo que antecede a la naturaleza, de modo que, cuando un humano es alumbrado, solo encuentra cultura a su alrededor. La cultura determina al humano por completo y este, para liberarse de ese determinismo, la des-culturaliza, la reduce a pura dimensión epistemológica y elimina la dimensión estética. De este modo el humano transforma progresivamente la cultura en naturalezas diversas, múltiples: paranaturalezas.

Ese cambio de perspectiva, porque la propuesta no es sino la de efectuar una reversión de la mirada, produce según Flusser mejoras a todos los niveles. Si para los griegos la posición de los objetos en el mundo venía dada por el concepto de justicia (la *diké*, cada cosa en su lugar en la polis), se observó como confirmación de tal marco que una llama se eleva, mientras que un objeto pesado cae. Siglos después, cuando el concepto que determinaba la posición de los objetos pasó a ser el de campo gravitacional, lo que se observó fue cómo un objeto caía según una fórmula matemática. La caída del objeto y su posición, ¿es igual en el primer marco que en el segundo? ¿Veía lo mismo un ciudadano griego del siglo V a. C. que un inglés del siglo XVIII?

Para Flusser, “la idea de caída libre abre un parámetro de observación más amplio que la idea de la búsqueda de un lugar adecuado en el mundo. Por tanto, es mejor. La idea de que la naturaleza es el resultado de una transformación de la cultura es quizás mejor y más amplia en este sentido que la idea opuesta” (Flusser [1976] 1978). Para poder concluir así hay que conocer el origen y el final de ambas opciones y poder elegir con razones de peso ya que, en apariencia, la *diké* es más amplia como concepto que la gravitación universal. Al final de la ortonaturaleza todo será producto del humano, todo será cultura y eso traerá una libertad universal. Al final de la paranaturaleza habrá multitud de naturalezas y habrá otro tipo de libertad, porque “todo será cognoscible y

---

<sup>2</sup> See also the Portuguese translation of Vilém Flusser’s *Orthonature Paranature* in this issue of *Flusser Studies*.

manipulable” (Flusser [1976] 1978). ¿Dónde estamos ahora? Porque si *el final* en ambas formas de concebir la relación naturaleza-cultura es bien distinto para el ámbito de lo humano, quizás aún más lo sea el origen y la serie de encadenamientos que se producen en ambos modelos desde ese origen. Tal y como lo formula Flusser esa cadena es como sigue.

En el origen de la ortonaturaleza —para la que el humano es un animal natural—, el humano es un primate; para el primate todo es naturaleza comestible, *copulable* o peligrosa; para el primate la estructura, su imperativo, es la necesidad; y finalmente, el primate impone su voluntad sobre la necesidad, de modo que “se hace hombre: produce valores y así da sentido al absurdo de la naturaleza” (Flusser [1976] 1978).

En el origen de la paranaturaleza —para la que el humano es un animal cultural—, el humano es un primitivo; para el primitivo todo es espiritual y el otro participa a ese nivel; para el primitivo la estructura, su imperativo, es la retribución o intercambio entre el sacrificio y el premio; y finalmente, el primitivo se libera de la retribución desmitificando la cultura, “descubriendo el absurdo del mundo” (Flusser [1976] 1978).

De esto Flusser deduce que solo desde la perspectiva de la ortonaturaleza es posible afirmar que el humano es primate antes que primitivo, pero desde la perspectiva de la paranaturaleza es imposible proyectarse antes de esa particular autopercepción humana, de modo que solo podemos ser primates tras haber sido antes primitivos o, como dice él mismo: gracias a Darwin nos convertimos en primates. Si la ortonaturaleza opera por ontología y esencias, la paranaturaleza lo hace por epistemología y métodos, que no son otros que los de las ciencias naturales de modo que, en la operación de la paranaturaleza: “lo que queda después de aplicar estos métodos es la naturaleza” (Flusser [1976] 1978).

Flusser da tres ejemplos concretos del proceso de des-culturización por el que opera la paranaturaleza, ejemplos en los que el dominio de los valores, al desmitificarse por la aplicación del método natural, retrocede y produce no ya nuevos valores, sino nuevas naturalezas, o esquemas epistemológicos. El primer ejemplo procede del ámbito de la justicia, que sustituye el delito y la pena por la motivación psicológica y la terapia social; el segundo del ámbito del arte, que deja atrás la belleza y la sustituye por la información; y el tercero del ámbito político, que abandona el ideal de libertad y abraza el de funcionamiento.

De este modo entramos en el principio del tercero excluido, según el cual y ante dos proposiciones contrarias, solo una de las dos debe ser verdadera y una tercera opción no es posible. Precisamente este es el principio que Flusser pone en cuestión no tanto al negar la posibilidad de verdad, ya que concede a ambos modelos esa condición, sino estimando que la elección deberá hacerse al margen de la veracidad de las proposiciones y considerando su mayor o menor validez,

alcance y efectos. Su predilección ante el dilema es claramente la paranaturalidad y, de entre los tres ejemplos que suministra, será el del arte el que desarrollará con todo detalle.

## El arte de la biología

Estas ideas provienen de una conferencia impartida por Vilém Flusser el 9 de octubre de 1976 en los Entrepôts Municipaux de Chalon-sur-Saône para presentar una exposición del artista Louis Bec llamada *Les Sulfanogrades*, en la que se mostraban unas extrañas criaturas biológicas inventadas y hechas de azufre, que tendrán una influencia considerable en la obra posterior de Flusser y que marcan el hilo argumental de la operación de inversión que propondrá posteriormente respecto a un animal real.

El texto de esa conferencia se publicó dos años más tarde por iniciativa del Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste (ISRP), del que el propio Bec era director, presidente y único diplomado (Lenot 2021: 7). Los Sulfanogrades se expusieron tres veces en 1976 en Marsella, Chalon-sur-Saône y en la Saline Royale d'Arc-et-Senans, el mítico conjunto fabril de Charles Nicolas Ledoux, donde fue clausurada prematuramente por quejas y una agresiva campaña mediática en prensa. Como relató Bec, en la primera muestra, realizada en un gimnasio de boxeo de Marsella: “se instalaron dos Sulfanogrades sobre su Sulfobioma, compuesto de dos toneladas de flores de azufre esparcidas por el suelo que requerían azufre durante dos horas cada día por parte del artista disfrazado de Sulfonauta. Los visitantes se asfixiaban, se produjo un incendio, los bomberos hicieron evacuar la sala y el campeonato de Francia de boxeo, que se iba a celebrar en esta sala un poco más tarde, tuvo que ser aplazado” (Bec, 2014: 404; Lenot 2021: 4).

Bec tenía un interés especial por los llamados organismos extremófilos, aquellos capaces de sobrevivir en condiciones ambientales mortales para los demás organismos por sus temperaturas extremas, carencia de oxígeno, alta presión, radiactividad o una acidez elevada. Como ha relatado Marc Lenot, para construir estas instalaciones de criaturas ficticias Louis Bec se informaba a conciencia mediante publicaciones científicas de biología y bioquímica, de modo que imitaba su lenguaje y modos de representación con mucho detalle. Para cada una de las criaturas que inventó y nombró, Bec realizaba una ficha taxonómica, una descripción de sus funciones ambientales y una representación gráfica muy rigurosa, que servían de apoyo a las esculturas y completaban el montaje expositivo. Su modo de trabajo era la inversión de las reglas biológicas tradicionales, o su puesta al límite, llegando a inventar una serie de disciplinas que eran el objeto de estudio del ISRP: la biomología que estudiaba los ambientes, o biomas, la zoosistémica y la hipozoología que se ocupaban de los sistemas zoológicos, la upokrinomenología que modelaba estos organismos, o tres tipos de

zoosemiótica (sulfo, cromo e higo) que se dedicaban a la comunicación entre estos organismos (Lenot 2021: 6). Según Flusser, este método seguido por Louis Bec es la encarnación perfecta de una epistemología que, a partir de la cultura —en este caso científica, pero también lógica, matemática o de experiencia controlada— crea distintas paranaturalezas que son preferibles al mantenimiento de una única ortonaturaleza.

Un Sulfanogrado fue de nuevo expuesto en 1981 en la 16ª Bienal de São Paulo. Ocupando unos 100m<sup>2</sup>, la escultura de azufre sobre su bioma sulfuroso medía unos 200 x 100 x 80 cm, a medio camino entre el objeto de uso y una arquitectura biológica, y estaba parcialmente rodeada por una estructura metálica ligera a modo de celda hexagonal abierta y una red de malla de pescador en el perímetro del bioma que impedía el acceso directo del espectador al hábitat. Las paredes de la sala 61 de la segunda planta del edificio de exposiciones en la que se expuso este animal definían un recinto casi cuadrado y sobre ellas se instalaron unos paneles de gran formato con las fichas taxonómicas y funcionales del Sulfanogrado. La instalación estaba de algún modo en diálogo con los dioramas de un museo de historia natural decimonónico o con la jaula de un animal en un zoológico. El espectador, rodeando a la criatura y rodeado por información *científica* sobre ella, se sumergía en un ambiente envolvente y total como el relleno de un bocadillo de información en soportes distintos: gráfico y objetual. Esta instalación desplaza el centro epistemológico humano respecto al animal mediante una sencilla maniobra espacial; no acaba de saberse quién es el sujeto (observador) y quién el objeto (observado) sino que resultan, como poco, reversibles, incluso al jugar como se hace con el grado de fiabilidad científica empleado, de máximo rigor técnico. ¿Quién observa a quién? Parece ser la pregunta que propone esta instalación. Acaso el sujeto observador no sea ni el animal ni el humano, ambos objetos en esta situación, sino la biología misma. En tal caso, será a la biología, a la ciencia, al dispositivo, a lo que habrá que prestar atención.

El texto para el catálogo que escribió Flusser está encabezado por una pregunta provocadora que profundiza en esta cuestión introduciendo una condición fabuladora: *Serão bichos verdadeiros?* Seguida de una digresión breve sobre el problema/dilema entre natural y artificial, ciencia y arte, verdadero y falso, real y ficticio, es decir *tertium non datur* pero: “el tercero excluido no se aplica a los Sulfanogrados, son simultáneamente artefactos engañosos y animales verdaderos” (Flusser 1981: 77). Para Flusser la ciencia natural no es más que una forma de arte y el arte un método de conocimiento. Los Sulfanogrados sugieren que el humano apenas posee un único método de conocimiento igualmente válido en ciencia y en arte: tejer trampas, o modelos, para captar lo que se pretende conocer, de ahí la red de pescar que rodea a la criatura. “Los Sulfanogrados son modelos de conocimiento biológico, como lo son todos los demás animales de los que habla la biología. Son, como lo son los demás animales, artificios, estratagemas del pensamiento humano, productos. Son animales verdaderos por ser productos. El hombre solo puede conocer a través de mentiras

(modelos)” (Flusser 1981: 77). La extrema precisión de las planchas gráficas anatómicas y funcionales de Bec es una estratagema que produce lo que Flusser llama pérdida de ingenuidad epistemológica. Al presentarse con tal rigor, los Sulfanogramos desafían la objetividad del método científico y suponen un peligro que, más que por el hecho de vivir sobre un bioma tóxico y potencialmente explosivo de azufre, es un peligro epistemológico.

## Las redes de pesca

El mismo año de la exposición de la Bienal de 1981, Flusser y Bec comenzaron una colaboración que culminó con la publicación del libro *Vampyroteuthis infernalis*, con una primera edición alemana en 1987. Se trata de una fábula científica, o fantasía exacta según la expresión de Flusser tomada de Leonardo, que aborda la vida y contexto físico de dos especies animales, el *Homo sapiens* y el *Vampyroteuthis infernalis*, una especie poco común de cefalópodo. Esta última es una especie real de la que poco se conocía cuando Flusser escribió el texto, un objeto ideal para la fabulación por esa condición compartida con el Sulfanogramo de ser verdadera pero, por lo poco que se sabía entonces de ella, ser a la vez ficción. El nombre de vampiro se le puso a este pequeño animal marino por presentar una funda corporal que se asemeja a una capa y por su aspecto amenazador que, en realidad, no se corresponde con sus hábitos.

El libro se compone de un texto íntegramente escrito por Flusser y de un anexo de Bec con quince planchas grabadas que reproducen, además del propio *Vampyroteuthis infernalis*, otras especies de su orden, el vampyromorpha, más una plancha final sobre los biotekmeriones, pequeños organismos ficticios que le sirven de alimento. El texto de Flusser tiene una estructura clásica que imita la de los tratados científicos: una breve introducción anunciando la comparación; tres partes que atienden, en tonos muy específicos cada una, a la génesis biológica y la taxonomía del *Vampyroteuthis* la primera, a su fenomenología la segunda y a su vida mental, social y artística, es decir a su cultura, la tercera; y finalmente una coda que es una apología de la “fábula informada” (Flusser & Bec [1987] 2019: 168) por la biología.

El parentesco entre el Sulfanogramo y el *Vampyroteuthis* resulta evidente. El relato oral de los orígenes de esta colaboración que hizo Louis Bec en una conferencia impartida para celebrar el 70 cumpleaños de Flusser en 1990 no puede ser más elocuente: ““Desde hace más de quince años, Vilém Flusser y yo nos hemos visto involucrados en un diálogo amistoso ininterrumpido [...]. Un día —creo que era un sábado—, un objeto de forma ‘cefalopódica’ se materializó de repente en el centro de nuestra discusión. Este objeto empezó a evolucionar en nuestro espacio ‘a dos’ con una cierta arrogancia y una cierta desenvoltura que aún me hace temblar. Durante mucho tiempo pensé que era yo el único en observar las evoluciones de este cefalópodo. Incluso creí que formaba parte

de este tipo de alucinaciones que se producen cuando el pensamiento alcanza cimas muy altas” (Flusser & Bec [1987] 2019: 206).

Como en la instalación de São Paulo, dos humanos descentrados están habitando el mismo espacio que el cefalópodo, que ocupa el centro con total naturalidad, rodeándolo sin saber muy bien qué hacer y cómo establecer una relación a tres. Una experiencia en cierto modo alucinatoria, una transferencia medial y espacial, dará así origen a una fábula científica muy singular. El relato de Bec muestra el modo en el que es la experiencia el desencadenante del conocimiento, nunca a la inversa. Bec y Flusser vivían cerca en aquellos años, en la Provenza francesa. Entre 1975 y 1991, fecha del fallecimiento de Flusser, ambos se encontraban cada sábado a las 15.00 horas, a veces en Sorgues, donde vivía Bec, a veces en Robion, donde lo hacía Flusser (Lenot 2021: 10), pero siempre rodeados no de sulfuro, sino de olivos, lavanda y cítricos, para intercambiar lecturas y conversaciones.

*Vampyroteuthis infernalis* comienza, como suele ser habitual en la obra de Flusser, con una sentencia de impacto, polémica, irónica y divertida que avanza las conclusiones: “El género *Octopus* está representado por 140 especies, el género humano por una única superviviente: liquidamos a las demás” (Flusser & Bec [1987] 2019: 37). Y continúa estableciendo la hipótesis principal del libro: el humano y el *Vampyroteuthis* son los extremos de la misma cadena evolutiva de información genética por lo que, a la vez que estamos separados por un abismo y ser incognoscibles el uno para el otro, no somos mutuamente ajenos por completo. El problema para que se dé el conocimiento, como ya se avanzaba en *Orthonature/Paranature*, así como en la instalación de São Paulo, es metodológico: “es difícil atrapar al *Vampyroteuthis* en las redes de pesca y en las de conocimiento” (Flusser & Bec [1987] 2019: 37). Las redes, de nuevo, en este caso la filogenética, que Flusser recorre inversamente hasta el origen para presentar al *Vampyroteuthis*.

La estructura arborescente de la clasificación de las especies puede seguirse en el humano y el *Vampyroteuthis* hasta el punto en el que comenzaron a divergir. Flusser ubica ese punto preciso en el estado animal de los llamados celomados (*coelomata*), seres vivos con simetría bilateral de los que procede una gran parte del reino animal. Como explica Flusser, los celomados poseen “tres tejidos: el ectodermo, que los envuelve y define del mundo; el endodermo, que secreta líquidos que digieren el mundo; y el mesodermo, localizado entre la capa definitoria y la capa absorbadora del mundo, que permite al animal orientarse en el mundo y actuar sobre él” (Flusser & Bec [1987] 2019: 44). Flusser, empleando un híbrido lingüístico de la biología y la filosofía, discute así con Heidegger —que afirmó que el “animal es pobre de mundo” por comparación con el humano— en su propio campo de juego y desde la *red* de la biología. Este será su registro literario a lo largo de todo el ensayo y una puesta en práctica del método *paranatural*.

La divergencia fundamental entre *Vampyroteuthis* y humanos se dio desde su evolución como celomados. Mientras que algunos celomados desarrollaron primero el endodermo, como sucedió a los deuterostomía de donde procede el humano, los protostomía, a los que pertenece el *Vampyroteuthis*, desarrollaron antes el mesodermo. Según ese relato de la evolución, el humano procede de criaturas desarrolladas desde la prioridad de la digestión, mientras que el *Vampyroteuthis* lo hace desde la inervación. La premisa derivada es que el humano digiere el mundo, mientras que el *Vampyroteuthis* lo absorbe. Nuestros líquidos secretores son, básicamente, nuestra cultura objetiva, la misma que ha llevado a inventar el término Antropoceno como una culminación de la tendencia digestiva.

A partir de la evolución de su mesodermo, que hace del *Vampyroteuthis* un ser pensante y sensible con una cosmovisión completa, esta criatura se nos aparece como un humano inverso que este libro presenta mediante tres redes compartidas en las que estamos ambos entretreídos. Pero esas redes son modelos epistemológicos, es decir trampas para atrapar el conocimiento, son artificios, mentiras, ficciones, que por lo tanto admiten ser puestas en juego, o lanzadas, de modos muy diversos. Como afirma Flusser hacia el final del libro, para que la ciencia abandone su fingida objetividad y realmente aporte un conocimiento compartido por todos y útil para todos, y no solo para una parte de sus agentes, para que funcione en un registro *paranatural*: “es preciso contar fábulas” (Flusser & Bec [1987] 2019: 167). Y *Vampyroteuthis infernalis* es precisamente eso, una fábula informada por la ciencia. La capacidad de fabulación implica que no habrá por tanto una sola ciencia, una sola red, como no hay una sola naturaleza, eso es lo que nos enseña el *Vampyroteuthis* como la constatación de *otra* posible evolución para la especie humana si se abre a la fabulación.

La primera red que teje Flusser es la de la biología, en la que el *Vampyroteuthis* toma un rumbo evolutivo propio —que lo conducirá al final de un filo taxonómico, como le ha sucedido al humano— a partir de la posición erguida inversa a la humana: barriga arriba, cabeza abajo en su caso. Si el humano sigue empeñándose en verse como la única culminación de un filo taxonómico, como la única cúspide de una cadena, basta con atender a la ciencia para cuestionarlo y abandonar esa posición inventada, ficticia. La biología establece que el *Vampyroteuthis* es asimismo una cúspide, un límite último en la evolución de un filo.

La segunda red es la de la filosofía del conocimiento y es una red doble, en la que el camino emprendido por esta criatura del mar se dirige primero mediante una serie de teorías que sacudieron las visiones de la teoría de la evolución de las especies tanto de Darwin como de Lamarck; y segundo por la fenomenología, en particular la aplicación científica y biológica que le dio Jakob von Uexküll.

Finalmente, la tercera red es la de la cultura, que es la más sugerente, original e imaginativa de todas porque Flusser se ve obligado a aparcarse su propia erudición humana y a hacer una práctica



de antropología simétrica partir de la intuición y la observación, en un auténtico ejercicio de ventriloquía del *Vampyroteuthis*.

De sus dos primeros viajes por las redes de la biología y la filosofía concluye Flusser con una serie de características del *Vampyroteuthis* que darán forma a su cultura y que lo convierten en una especie de artista contemporáneo total cuyo *medio* no es ya el fondo del mar, sino el de la información y la comunicación. De algún modo, lo que Flusser hizo no fue sino un autorretrato, y las quince planchas grabadas de Louis Bec son un testimonio muy claro. Marc Lenot da las claves de este asunto: “En su mensaje a Rainer Guldin del 22 de mayo de 2007, Louis Bec explicó por primera vez el vínculo de cada lámina con un rasgo de Flusser: su fascinante discurso; la eficacia de su discurso; su capacidad de seducción, flexibilidad y visión del campo del conocimiento; su escucha de información del mundo (un walkman de pensamientos profundos); un Atila del fondo de los mares y del pensamiento; su increíble capacidad para *engramar* y la absorción vertiginosa de su inmensa memoria; sus gestos significativos y la producción constante de mensajes kinésicos; su constante estudio del mundo y sus exploraciones todoterreno; y su vivacidad epistemológica y *semajórica* del conocimiento” (Lenot 2021: 9).

Pero para llegar a la cultura del autorretrato es preciso transitar primero por la biología. Como describe Flusser, la clase de los cefalópodos adquirió la posición erguida de modo inverso a los humanos, barriga arriba y cabeza abajo pero, podría añadirse, si estas criaturas se irguieron antes que los humanos, ¿no se sigue de inmediato que son los humanos los que se irguieron de modo inverso a los cefalópodos? Según Flusser, que no abandona la posición antropocéntrica aquí jugando al despiste con el lector con sus comillas, y siguiendo fielmente a Friedrich Engels (Engels 1876): “Cuando erguimos nuestro cuerpo, liberamos los ojos hacia los horizontes y las manos para aprehender objetos. Cuando los Cephalopoda se irguieron, sus órganos de percepción, de locomoción y de ataque migraron al suelo, rodearon su boca y entraron en contacto inmediato con el cerebro que rodea a la boca. Están, sus verticalidades antipodales, contrapuestas a la horizontalidad ‘normal’ de los organismos” (Flusser & Bec [1987] 2019: 57).

Lo que propone Flusser con su fábula y a partir de una especie tan alejada de la humana como el *Vampyroteuthis* es que, si el humano al erguirse, con el alejamiento de ano y boca determinado por la prioridad de la digestión sobre la inervación, comenzó a *trabajar*, a informar objetos encontrados para transformarlos en productos, y a sembrar la tierra con sus productos, ¿de qué modo *trabajan* los cefalópodos, seres pensantes, sensibles e inteligentes en la misma medida, erguidos boca abajo, determinados por la inervación y la absorción sensible del mundo? Una síntesis de humano y *Vampyroteuthis* es imposible, uno no es una “perfección perdida por una división” (Flusser & Bec [1987] 2019: 71) del otro, sino su inverso, no es ni puede ser su anterior ni su futuro, sino su contemporáneo.

La cosmovisión del *Vampyroteuthis*, que nos es inaccesible de modo directo y a la que solo puede uno acercarse por sus propios medios, parte del tercero excluido de la biopolítica construido por la biología del siglo XIX, el conflicto entre Darwin y Lamarck, entre herencia y ambiente. Para los *hereditistas* darwinistas la herencia genética de la especie escapa a la posibilidad de transformación fuera de sí y desemboca en el conservacionismo y en última instancia el racismo. Para los *ambientalistas* lamarckianos el nicho biológico-social de la especie es el principal y único factor determinante, pero está sujeto a posibles cambios voluntarios, (Flusser & Bec [1987] 2019: 79-80) y desemboca en la máxima forma de transformación que sería, por descontado, la revolución. Como afirma Flusser, este relato fue producto de un *feedback* entre ideología y realidad, de una confusión entre especie (biológica) y especie (social) o, mejor dicho, entre grupo de individuos biológicamente similares y clase social. Y existe en ese *feedback* un problema metodológico porque la biología: “Afirma que la razón teórica es específicamente humana, así como la tela de araña es específicamente arácnida. La tela sirve a la araña para atrapar moscas y la razón teórica sirve al hombre para atrapar generalidades. Tal kantismo biologizante (cada especie posee su red de ‘categorías’ específica) no sirve para resolver el problema epistemológico, por cierto. Porque la propia biología es producto de la ‘red’ humana. Capta todo, incluso la razón misma, en las categorías de la razón teórica y no solo en las redes de arañas. El kantismo biologizante no resuelve el problema, solo lo transfiere a otro nivel” (Flusser & Bec [1987] 2019: 83).

## El vampiro inverso

Flusser propone como salida la fenomenología, asumir que: “los organismos no son ‘realidades’ ni el ambiente es ‘real’: la ‘realidad concreta’ es el tejido de relaciones que nos permite extrapolar organismos y ambiente” (Flusser & Bec [1987] 2019: 87). Pero, como no podemos sumergirnos en el medio marino abisal para observar el fenómeno, tendremos que sumergirnos en el fenómeno mismo, en el propio *Vampyroteuthis*, en un ejercicio de ventriloquía que Flusser toma de modo muy directo de Jakob von Uexküll (Uexküll [1920] 2014).

El hábitat del *Vampyroteuthis* es —según Flusser y aunque fue algo posteriormente desmentido— el fondo marino abisal y viene considerado desde tres puntos de vista: el del animal, el del humano y el de la objetividad científica. Para el animal, su centro es el fondo abisal sin luz excepto la que emiten sus habitantes con órganos luminiscentes, repleto de sonidos aumentados por la alta presión y de compañeros ambulantes entre “cadáveres fertilizantes” que caen descompuestos desde las capas superiores del mar; para el humano, el fondo abisal es un “eterno *son et lumière*”, un espectáculo, un “jardín que susurra, brilla y danza” (Flusser & Bec [1987] 2019: 91-92).

Para el humano es el infierno, el sumidero o desagüe del planeta tierra, un lugar ruidoso, sometido a alta presión y peligroso, lleno de seres viscosos que se alimentan de restos putrefactos que caen lentamente desde las capas superiores y se comen entre ellos, un abismo indeseable. Al adoptar la tercera perspectiva, la puramente científica, se concluye que el hábitat del *Vampyroteuthis* no puede ser ni un paraíso ni un infierno. De ser paraíso el animal no habría necesitado un desarrollo tan evolucionado de sus facultades nerviosas. De ser un infierno el animal no sobreviviría pese a sus progresivas adaptaciones. Es por lo tanto un hábitat inhabitual, pero no inhabitable, y el humano, al hacer el ejercicio de ventriloquía de otra especie tan distinta a la suya, puede acceder a lo inhabitual de sí mismo: esta es la propuesta de Flusser para vivir críticamente en el Antropoceno, una autoexploración realizada desde el espejo proporcionado por otra especie, un familiar muy lejano con grandes capacidades adaptativas a un *medio* extremo.

El mundo del *Vampyroteuthis* no se aprehende con las dos manos y los diez dedos, que a los humanos nos hacen avanzar en él apartando las ramas, las cosas, los obstáculos, sino con ocho tentáculos que lo succionan y lo dirigen directamente al centro nervioso. Pese a que no existe un mundo común a ambas criaturas que pueda llamarse objetivo y en el que encontrarse, los procesos epistemológicos de ambos sí son objetivos y suponen un posible centro o punto de encuentro, el único. El análogo cultural de la manipulación que el humano hace del mundo en el *Vampyroteuthis* es, tal y como lo denomina Flusser, la *tentaculación*, que define su existencia y su cultura, como la fabricación y la actividad definen la nuestra. Su mundo no es un “campo de acción”, sino una “esfera de vivencias” (Flusser & Bec [1987] 2019: 100-103).

En ese sentido, el *Vampyroteuthis* coincide con el humano en algo fundamental, ambos son, además de inteligentes y sensibles, seres históricos y productores de cultura. Abandonar la acción por la experiencia no supone abandonar la cultura ni sus procesos. Si se entiende por cultura la generación de información y de experiencias y por historia su selección y acumulación, ambas especies las practican. La enorme diferencia entre ellas es que el *Vampyroteuthis* carece de cultura objetiva y toda su cultura es intersubjetiva, se produce entre el animal, su entorno y sus semejantes; no informa objetos, sino a otros, carece de prótesis externas de acumulación de memoria más allá de la información genética contenida en su huevo. Esta tendencia no es casual si atendemos a la biología de las dos especies a partir del estado de celomado, la una hacia la digestión y los objetos, la otra hacia la inervación y la sensibilidad.

Ambas especies son, así vistas, órganos cibernéticos superiores que funcionan como sistemas de información abiertos, modificadores de sí mismos y del entorno en igual medida. Pero a pesar de la ausencia de cultura objetiva, el *Vampyroteuthis* produce *obras* con sus nubes de sepia. El cefalópodo primitivo, dice Flusser, secreta nubes de tinta desde su divertículo, nubes que moldea hasta lograr una copia exacta de sus formas y contornos cuando es atacado. El predador, engañado,

ataca la nube, el autorretrato del animal, y no al animal mismo, que logra escapar. El Vampyrotheuthis ha desarrollado esta técnica más allá, y no solo la emplea para defensa propia, sino para comunicarse con otros miembros de su especie con objetivos sociales, sexuales y culturales. Es por tanto su forma de cultura objetiva y de arte que, como sugiere Flusser, comparte con el arte y la cultura humanos la cualidad de ser una trampa, un engaño, una red.

Como en toda fábula, en esta también hay una moraleja. El Vampyrotheuthis no supone una salida al tercero excluido pese a que sí la suponga para el mejoramiento de la cultura humana si adopta algunos de sus procedimientos. Si se toma el modelo del artista Vampyrotheuthis, el arte deja de ser la creación de objetos con cualidades estéticas, un arte depredador en el límite, y se convierte en: “el gesto por el cual el hombre imprime su experiencia sobre el objeto de su vocación a fin de realizarse en él, de immortalizarse en él. Todo objeto informado de esta manera es una ‘obra de arte’ sea una ecuación matemática, una institución política o una sinfonía. [...] Por eso no hay para el Vampyrotheuthis ‘arte puro’, ni ‘ciencia pura’, ni tampoco ‘politología pura’. El Vampyrotheuthis es siempre un ‘artista total’. [...] Para él, ciencia y política no son sino estratagemas del arte. No son sino trampas. [...] El arte vampyrotheuthico es total y totalitarista, porque su materia prima no son los objetos, sino la sociedad” (Flusser & Bec [1987] 2019: 147-152).

El Vampyrotheuthis, como el artista contemporáneo que Flusser propone y con el que llega casi a identificarse, es así un vampiro inverso. El vampiro chupa la sangre de sus víctimas para convertirlas en sus semejantes, absorbe la información del humano para vivir desecando progresivamente la humanidad, desinforma unos cuerpos, los humanos, para informar otros, los vampiros. Su digestión voraz conduce por lo tanto a la aniquilación de todo lo humano y a la dominación totalitaria del entorno. Si el vampiro es un análogo del humano depredador de objetos, de recursos y de medios, el Vampyrotheuthis es, para nosotros, tanto un humano inverso como un vampiro inverso, porque no se dirige a los objetos, los recursos y los medios, sino al otro directamente, al que cautiva con sus nubes de sepia cargadas de información captada de su entorno mediante su sofisticado sistema perceptivo y nervioso.

Pese a todo, ni la síntesis o simbiosis de ambos animales, el Vampyrotheuthis y el humano, ni la superación de uno sobre otro en cualquier orden que se dé, puede suponer una salida al tercero excluido que, como el psicoanálisis, solo puede ser una epistemología del análisis terminable e interminable de la cultura. Ese artista total intersubjetivo liberado por fin de la cultura objetiva y de sus efectos nocivos que anuncia Flusser también es, potencialmente, un agente totalitario que abandona el trabajo por la programación, emisión y recepción de mensajes e información entre estrictos semejantes: “funcionarios de sistemas. Artistas totales funcionando en un totalitarismo programado” (Flusser & Bec [1987] 2019: 157). Además de ser un autorretrato de lo más luminoso y lo más oscuro de la especie humana, *Vampyrotheuthis infernalis* es una fábula peligrosa porque sacude los

cimientos de la ciencia y del pensamiento tanto como advierte de la imposibilidad de escapar de sus redes, solo podemos vivir en ellas con nuestros parientes.

## Referencias

- Bec, Louis (2014) *Zoosystème*, Praga: CIANT, 2014. Libro electrónico:  
<https://books.apple.com/us/book/zoosyst%C3%A9mie/id993775694>.
- Engels, Friedrich (1876): *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Disponible en:  
<https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/1876trab.htm#n1>.
- Flusser, Vilém (1976): *Orthonature/Paranature*, panfleto editado por el Institut de Recherche Paranaturaliste, s/p, Robion, 1978. Disponible en:  
<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-orthonature-paranature-3.pdf>
- Flusser, Vilém (1981) “Os Sulfanogrados de Louis Bec”, *Catalogo Geral de la 16ª Bienal de São Paulo*. Existen versiones online de este texto en alemán, portugués y francés (con traducción de Marc Lenot), en *Flusser Studies* 31, julio 2021.
- Flusser, Vilém y Bec, Louis (1987): *Vampyrotheutis infernalis*, México DF: Herder, 2019.
- Lenot, Marc: “En hommage à Louis Bec (1936-2018)”, *Flusser Studies* 31, junio 2021. Disponible en:  
<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/lenot-hommage-a-louis-bec.pdf>.
- Schwendener, Martha y Lenot, Marc (2021) “Vilém Flusser’s *Orthonature Paranature*”, *Flusser Studies* 31. Disponible en:  
<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/schwendener-lenot-orthonature-paranature-en.pdf>
- Uexküll, Jakob von (2014): *Cartas biológicas a una dama*, Buenos Aires: Cactus.

This publication is part of the research project The New Loss of the Centre. Critical Practices of Living Arts and Architecture in the Anthropocene PID2019-105045GB-I00, funded by the Ministry of Science and Innovation and the Spanish Research Agency, MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/