

LA EXPERIENCIA HUMANA COMO NARRACIÓN

Enrique Bocardo



*There is nothing either good or bad,
but thinking makes it so.*
William Shakespeare: Hamlet [II. ii. 255-7]

Vico dio forma a una rica y atractiva concepción de los estados subjetivos, emociones, esperanzas, temores y en general de todas aquellas experiencias morales basada en su peculiar noción de *fantasia*. Vico reivindicó que somos capaces de entender el significado de nuestra moral y de los conceptos que empleamos para expresar nuestras visiones éticas a través de los universales fantásticos cuando se entienden como arquetipos de nuestras experiencias. Aquiles, Ulises o los dioses y héroes de los mitos clásicos son formas generales o patrones de acción, una cierta clase de prototipos que dan a entender una gran variedad de cualidades y acciones que de otra manera resultarían difícil de comprenderse.

Vico shaped both a rich and an attractive view of state of minds, emotions, hopes, fears and of those human experiences which are broadly connected with our moral conceptions based on his bold notion of *fantasia*. Vico claimed that we are able to understand the meaning of our morals through the *universali fantastici* when they are understood in terms of archetypes. Achilles, Ulyses or the gods and heroes of the classical myths are pictured as general forms of actions, a sort of prototypes which purport a variety of qualites and actions which otherwise might be missed.

Uno de los temas que ocupan un lugar destacado en la filosofía moral es el de esclarecer el significado y el status epistemológico de los términos y cualidades morales. Adjetivos como «digno», «prudente», «malévolo», «desconfiado», «irascible» o «con malas intenciones» –por citar sólo unos pocos– se suelen atribuir normalmente a las personas y queremos dar a entender algo con ellos. Por otra parte, cuando hablamos del carácter moral o de cómo son las personas que nos rodean asumimos que tenemos una cierta clase de conocimiento sobre sus intenciones, disposiciones, actitudes y en general sobre su forma de ser o de comportarse que nos autoriza a tener ese tipo de creencias y con arreglo a las cuales le atribuimos una cualidad u otra.

No nos resulta fácil vivir sin hacernos una idea o configuración moral más o menos precisa sobre nosotros mismos y sobre los demás. Las decisiones que tomamos sobre nuestra conducta y sobre las intenciones morales que creemos ver en los demás no sólo definen nuestra actividad práctica diaria, sino que además nos ayuda a establecer nuevos propósitos y fines con los cuales procuramos encontrar sentido, ordenar y esclarecer nuestras experiencias y entender qué nos pasa.

Parte del conocimiento que tenemos y que adquirimos sobre nosotros mismos se basa en la constatación subjetiva de las cualidades morales que reconocemos o queremos ver en nosotros mismos y que también atribuimos a los demás bajo criterios que –después de un detenido examen– no parece que sean muy fiables. Sin embargo, la certeza que en la mayoría de las ocasiones exhibimos para juzgar una conducta o una situación que moralmente nos resulte condenable o inaceptable parece sugerir que estemos enfrente de juicios de cuya verdad, una vez reconocida, no resulta ya razonable dudar.

El propósito del presente trabajo es el de investigar la clase de evidencia sobre la que basamos la certeza de las convicciones y creencias morales que modelan nuestras actitudes y juicios y con arreglo a las cuales damos sentido moral al mundo en que nos movemos, a la luz de los descubrimientos que Giambattista Vico realizó en la *Ciencia Nueva*. Esta evidencia la entiende Vico como la habilidad que tienen los hombres para realizar verdades que resultan ser ciertas cuando comprobamos que no es posible equivocarse si uno se cuenta lo que ha hecho. Las experiencias humanas, ya sean las que entendemos como propias así como las de los demás, comienzan a tener sentido cuando se las contempla como procesos narrativos cuyas secuencia y orden epistemológico dependen de la creación de la fantasía.

Vico dio forma a una rica y atractiva concepción (de los estados subjetivos, emociones, esperanzas, temores y en general de todas aquellas experiencias morales) basada en su peculiar noción de *fantasia*. Sabemos qué significa sentirse culpable o estar enfadado o ser prudente o cobarde o temeroso, decidido o mal intencionado porque son todas ellas acciones que los hombres hacen y se cuentan a sí mismos. Por medio de los géneros fantásticos la imaginación humana asocia diferentes clases de cualidades morales con ciertos arquetipos, ya sean primitivos o poéticos, heroicos o vulgares. Los dioses, los héroes y los personajes de novelas aparecen como patrones de comportamiento, como modelos de acción que ejemplifican o demuestran qué significa, por ejemplo, ser prudente, astuto, deslenguado o colérico.

I

La epistemología que elaboró Vico significaba por un lado un ataque demoledor a las explicaciones atomistas y materialistas de la conducta humana que se habían mantenido en pie con mayor o menor fortuna desde los epicúreos y estoicos; y por otro, suponía un decidido y atrevido desafío a los doctrinas cartesianas y a las pretensiones de conocer *a priori* que durante el siglo dieciocho se convirtieron en el paradigma de las explicaciones filosóficas y científicas.

Es uno de los primeros pensadores de la época moderna en reivindicar el cuerpo como fuente de conocimiento, contrariamente a la tradición platónica y cartesiana que había dominado buena parte de la epistemología occidental. Los elementos que forman parte de la fantasía provienen fundamentalmente del cuerpo, son sobre todo sensaciones corporales. A diferencia de Spinoza no condenó la moral humana como una invención basada en un prejuicio para el que no existía fundamento alguno en la naturaleza; sino que vio la posibilidad de interpretarla bajo otra luz en los que llamó las *modificaciones de la mente humana*.

La innovación que supuso el descubrimiento de Vico para la epistemología tardó algún tiempo en reconocerse. Tal oscurecimiento se debe en buena parte a la influencia de la filosofía racionalista de Descartes, Leibniz y Spinoza, al fenómeno de la Ilustración y a la preponderancia que tuvo la filosofía idealista durante el siglo XVIII y hasta el primer ter-

cio del XIX. En realidad, fueron los románticos los que redescubrieron a Vico; como Mendelssohn descubrió la música de Bach, que había permanecido oculta desde su muerte.

Sus intuiciones sobre la fantasía supusieron una reivindicación de la imaginación humana como fuente de conocimiento mucho antes de que lo hicieran los poetas y filósofos románticos. La imaginación como facultad creativa de la que hablaba Shelley en *A Defence of Poetry* o la posibilidad de convertir los sucesos de nuestra vida cotidiana en una gran novela como lo entendía Novalis en los «Fragmentos de Antropología» ya estaban presentes de manera más o menos velada en la obra de Vico. Madame Staël y Friedrich Schlegel oyeron hablar de él cuando pasaron por Italia. Influyó en Herder y probablemente también en Hamann; Michelet y Flaubert reconocieron su influencia, Marx lo leyó aunque poco se acordó de reconocer su deuda, y sus huellas todavía se pueden rastrear en las obras de James Joyce y Yeats.

Tanto desde el lado de la filosofía moral, al menos por su peculiar contribución a la clarificación del *status* epistemológico de las cualidades morales, como del lado de la filosofía de la mente y del análisis de los conceptos psicológicos, la noción de *fantasía* de Vico merece ser estudiada detenidamente. La posibilidad de reconstruir imaginativamente los pensamientos y experiencias humanas tanto de los demás como de las culturas pasadas inauguró una nueva perspectiva en el conocimiento histórico, que seguramente ni la filosofía cartesiana ni racionalista hubieran podido siquiera atisbar.

Esta clase de conocimiento, aunque no es enteramente contingente, tampoco se puede deducir de premisas completamente *a priori*. El conocimiento de las verdades morales es, sobre todo, como el conocimiento general de otras formas culturales, una forma de auto-expresión. Reconstruimos por medio de la fantasía lo que sienten y experimentan los demás a partir de la narración de nuestras propias acciones y experiencias. Elaboramos y creamos nuestras experiencias con las reglas del ingenio que nos proporciona la fantasía. Con esta intuición logró, sin saberlo, salvar las dificultades que surgían de los argumentos basados en la analogía que tan ampliamente se habían utilizado en la ética racionalista y que posteriormente criticaron Rousseau, Hume, Shelley, Coleridge y Wordsworth.

II

Spinoza, como los estoicos, también mantenía una concepción naturalista de la moral humana. Los valores morales se asientan todos en un prejuicio:

«el hecho de que los hombres supongan comúnmente, que todas las cosas de la naturaleza actúan, al igual que ellos mismos, por razón de un fin, pues dicen que Dios mismo dirige todas las cosas hacia un cierto fin, pues dicen que Dios ha hecho todas las cosas con vistas al hombre, y ha creado al hombre para que le rinda culto»¹.

Afirma además que está dispuesto a demostrar que dicho prejuicio es falso y lo argumenta de la siguiente manera. Una vez que ha probado que todas las cosas de la naturaleza acontecen con una necesidad eterna y una suprema perfección, concluye en la *proposición 16* que: «De la necesidad de la naturaleza divina deben seguirse infinitas cosas de infinitos modos (esto es, todo lo que puede caer bajo un entendimiento infinito).» La verdad de la

proposición es fundamental para mantener que sólo es posible tener un conocimiento infinito, como lo tiene Dios, con el objeto de justificar el propósito moral de la naturaleza.

El argumento de Spinoza descansa en la tesis, que previamente ha demostrado, de que las cosas de la naturaleza acontecen todas *con una necesidad eterna y una suprema perfección*. De esta proposición se infiere fácilmente una tesis que resulta fatal para todos aquellos sistemas de moralidad que, como el judeo-cristiano, mantienen que existe en la naturaleza un propósito moral, o un derecho natural, que sirve de guía para justificar nuestras concepciones morales. La tesis de Spinoza viene a decir que en la naturaleza no existe moral: que todos los sucesos naturales siguen inexorablemente leyes necesarias y con una perfección que para nada tiene que ver o toma en cuenta la vida, como tampoco el sentido de las acciones que llevan a cabo los hombres.

El corolario es que la libertad humana es una ficción, porque la conducta de los hombres está sujeta a las mismas leyes que con necesidad eterna gobiernan los acontecimientos naturales. En el mundo natural no existe la libertad. Hay sin embargo una dificultad adicional que debemos señalar. Una cosa es afirmar que en el mundo natural no existe la libertad, y otra muy distinta inferir de la anterior afirmación que entonces no existe ninguna libertad. Pero Spinoza no tiene otra salida; la libertad de la voluntad humana es una imposibilidad lógica, porque es naturalmente imposible.

La conclusión es que las distinciones morales que utilizan comúnmente los hombres no son más que ficciones mentales que carecen de apoyo en la naturaleza. Lo que es bueno como lo malo lo es en la medida en que lo bueno o lo malo se define como lo que resulta útil o desfavorable a los hombres; como si la naturaleza obrase siguiendo los mismos fines que los hombres utilizan para guiar sus acciones o voluntades:

«Una vez que los hombres se han persuadido de que todo lo que ocurre ocurre por causa de ellos, ha debido juzgar como lo principal en toda cosa aquello que les resultaba más útil, y estimar, como la más excelente de todas, aquellas cosas que les afectaban del mejor modo. De donde han debido formar nociones, con las que intentan explicar la naturaleza de las cosas, tales como *Bien, Mal, Orden, Confusión, Calor, Frío, Belleza, Fealdad*. [. . .] Han llamado *Bien* a todo lo que se encamina a la salud y al culto de Dios, y *Mal* a lo contrario de esas cosas. Y como aquellos que no entienden la naturaleza de las cosas nada afirman realmente acerca de ellas, sino que sólo se las imaginan, y confunden la imaginación con el entendimiento, creen por ello firmemente que en las cosas hay un *Orden*, ignorantes como son de la naturaleza de las cosas y de la suya propia.»²

Pero cuando se examina la naturaleza de las cosas uno llega a la conclusión de que las distinciones morales carecen de evidencia natural y que nuestra moral se basa en el error de suponer que las leyes de la naturaleza obedecen nuestros designios y fines.

Pero Spinoza, contrariamente a lo que hace Vico, no busca el orden moral en el mundo civil que han hecho los hombres; sino que sigue creyendo, como lo hacían los estoicos, que la naturaleza, una vez que haya sido desprovista de todo antropocentrismo, es el modelo moral que los hombres han de seguir. Rechaza el libre albedrío y propone como regla suprema de conducta la aceptación de las causas que inexorablemente determinan nuestros actos.

Ser morales sigue siendo un asunto de resignación, de permitir que, gracias a la sabiduría, seamos capaces de someter nuestra voluntad a los dictados de una naturaleza que no opera con arreglo a fines que los hombres persiguen.

Vico, sin embargo, parte de la tesis contraria a la de Spinoza: que los hombres son seres sociables por naturaleza y que por consiguiente la libertad no se encuentra en la naturaleza sino en la cultura, en la sociedad de las naciones como lo llama Vico. Aquí la tesis no es que la naturaleza del hombre sea la misma que la de la naturaleza física; sino que es por principio radicalmente diferente. En la dignidad VII afirma Vico que: «el género humano, desde que se tiene memoria del mundo, ha vivido y vive de modo aceptable en sociedad». El corolario es que la naturaleza humana no está gobernada por las mismas leyes que, según Spinoza, le otorgaban a los acciones humanas una necesidad eterna; porque el hecho histórico de vivir en sociedad, de haber sido seres culturales capacita a los hombres para ser libres. La sociedad civil de las naciones la han creado e inventado los hombres; no ha seguido en su evolución una necesidad natural, como lo han hecho los procesos naturales. La tesis, así como su conclusión, es justamente la contraria de Spinoza. La sociedad civil, es decir la posibilidad de educar, corregir y humanizar a los hombres, es una dignidad que Vico utiliza para probar la existencia del libre albedrío:

«La legislación considera al hombre como es, para hacer buen uso de él en la sociedad humana. Así, de la ferocidad, de la avaricia y de la ambición, que son los tres vicios que se encuentran en todo el género humano, hace la milicia, el comercio y la corte, y de ahí la fortaleza, la opulencia y la sabiduría de las repúblicas; y a partir de estos tres grandes vicios, que ciertamente destruirían la generación humana sobre la tierra, resulta la felicidad civil.»³

La legislación a la que alude Vico se puede entender en términos amplios como la habilidad que los hombres han ido desarrollando cultura tras cultura de regirse y someter los vicios propios de su naturaleza a leyes y formas de comportamiento ya sean principios, ideales o normas. Esta capacidad es un proceso que define la naturaleza en una luz diferente lejos de verse *circunscrita a leyes necesarias naturales*. Ni la celebración de matrimonios, ni los complejos ritos y cultos de enterramiento, ni las leyes civiles, ni las concepciones morales o políticas con arreglo a las cuales los hombres han definido su naturaleza y sus relaciones entre sí, han sido marcadas por la necesidad eterna que Spinoza le adjudicaba a los sucesos naturales. No hay nada en la naturaleza que hable el lenguaje humano de manera que pueda convertirse en una apelación inexorable y universalmente válida de toda concepción moral humana.

La idea que subyace detrás de la concepción de Vico es que la naturaleza humana es susceptible de perfección moral; que los impulsos naturales en último extremo están sujetos a principios y normas que no se encuentran en los acontecimientos naturales. La ferocidad o la avaricia o la ambición en el mejor de los casos se pueden entender como cualidades naturales del género humano que comparten con los seres más primarios y menos civilizados; pero en donde insiste Vico es en que la moral, o lo que él llama la legislación, es capaz de reformar y transformar al hombre, de educarlo y de civilizarlo.

A través de la socialización, del aprendizaje del largo proceso que consiste en interiorizar y absorber las costumbres, las creencias y los principios morales propios de la cultura

la naturaleza humana se humaniza, es capaz de controlarse y desarrollar lo que llama Vico la milicia, el comercio y la corte. Como Aristóteles y Maquiavelo, Vico consideraba la felicidad como la posibilidad de desarrollar las disposiciones humanas dentro de un marco civil en el que gracias a un extraordinario complejo de relaciones, los hombres son capaces de crear formas de vida que requieren una notable superación y transformación de sus instintos primarios animales.

Las instituciones ya sean políticas, religiosas o jurídicas, administrativas, militares o sociales, no han sido creadas por la necesidad inexorable que Spinoza reconocía como ley eterna en las cosas naturales. Todas han sido creaciones de los hombres. Las instituciones son el resultado del despliegue de la libertad de la voluntad humana:

«El albedrío humano, por su naturaleza muy incierto, se hace certero y se determina con el sentido común de los hombres respecto a las necesidades o utilidades humanas, que son las dos fuentes del derecho natural de las gentes.»⁴

Las convicciones morales de los hombres, así como el universo en el que se desenvuelve la historia de sus instituciones, no proporciona verdades; al menos no son verdades como las que se pueden encontrar en la naturaleza física del mundo. Las creencias culturales de los hombres, el mundo que los hombres han construido en la evolución de su proceso de civilización, está lleno de certezas pero no de verdades. El planteamiento de Vico rompe con el principio epistemológico que justificaba la concepción naturalista de Spinoza. Las cosas relativas al ámbito de la acción y de la voluntad humana están sujetas a la certeza no a la verdad natural; por consiguiente carece de sentido sostener que nuestras actividades tengan una necesidad tan eterna e inflexible como la que demuestran los sucesos naturales.

Así pues el hecho de que en la naturaleza los fines no sean los mismos que aquellos que los hombres persiguen es una razón para rechazar a la moral, como lo hace Spinoza, como una ficción de la mente humana. Vico salva la dificultad sosteniendo que la moral no hay que buscarla en la naturaleza sino en el mundo civil de las naciones; de manera que no cabe esperar que se encuentre entre los principios ni en los fines por los que obra la naturaleza. De esas cosas en verdad no tenemos conocimiento, porque no han sido creadas por nosotros los hombres. Nuestras experiencias, aquellas que ejecutamos con nuestras acciones y concebimos con arreglo a nuestras necesidades y fines son expresadas en un tipo de lenguaje dominado por la acción deliberada, pero sobre todo por la imaginación y en el que las reglas no tienen ya ni la necesidad eterna de la física ni la verdad incontestable de las descripciones naturales:

«Así nos adelantamos ya a afirmar que en tanto quien medita esta Ciencia se narra a sí mismo esta historia ideal eterna, tanto en cuanto –habiendo sido hecho este mundo de naciones ciertamente por los hombres (que es el primer indudable que se ha afirmado más arriba), y por eso debiéndose de hallar el modo dentro de las modificaciones de nuestra propia mente humana–, mediante la prueba «debió», debe, deberá», el mismo se la hace; ya que cuando se da el caso de que quien hace las cosas es el mismo que las cuenta, la historia no puede ser más cierta. Así esta Ciencia procede igual que la geometría, que mientras construye

o contempla sobre sus elementos, ella misma produce el mundo de las dimensiones; pero con tanta más realidad cuanto es mayor la realidad de los ordenes referentes a los asuntos de los hombres, que la que tiene puntos, líneas, superficies y figuras.»⁵

Es uno de los párrafos más penetrantes de la *Ciencia Nueva*, pero al mismo tiempo no deja de ser engorroso y poco elaborado. Pero a duras penas Vico nos logra transmitir algunas verdades sorprendentes que merece la pena considerar. Hay muchas ideas diferentes que a primera vista guardan muy poca semejanza entre sí. Primero se encuentra la noción de historia ideal eterna cuando la historia se narra de acuerdo a los principios de la ciencia nueva. El paralelismo que establece Vico entre *historia ideal eterna* y principios de la ciencia nueva y autobiografía narrada siguiendo los principios de la fantasía se basa precisamente en el principio epistemológico del «*verum ipsum factum*». En segundo lugar la declaración de que en las *modificaciones de la mente* se encuentran las claves para entender el significado de nuestras acciones. Las reglas con las que la mente opera, sin embargo, vienen especificadas por el vocabulario mental común. Nuestras experiencias son elaboradas de acuerdo a estas reglas sintácticas que ordenan y dan sentido a nuestras experiencias.

¿Qué quería decir Vico cuando habla de las modificaciones de nuestra mente? Es una cuestión que ha preocupado a los especialistas y para la que no existe una respuesta clara. La ausencia de una definición por parte de Vico no hace más fácil el problema. Para empezar, podríamos suponer que «modificaciones de la mente» significa todas aquellas cosas que se han de tener en cuenta para comprender las acciones de los hombres, las indicaciones que hay que mirar para explicar el sentido de una acción.

En el caso de Vico estas indicaciones las encontramos en las reglas que nos proporciona el ingenio. Con el ingenio ponemos orden a nuestras experiencias. Pero el ingenio es una facultad de la fantasía y la fantasía se basa en las sensaciones corporales; de manera que las modificaciones de la mente de las que habla Vico se han de entender en términos de experiencias corporales. Los hombres son capaces de entender lo que hacen cuando se lo cuentan, porque sus experiencias se basan en la posibilidad de sentir y tener sensaciones corporales abiertas a la introspección y que se pueden expresar y hacer asimismo sentir a través de las creaciones de nuestra fantasía.

El orden depende en buena parte de la capacidad de introspección: la conciencia de los recuerdos y la creación de mundos alternativos. Las modificaciones de la mente como instrumento de comprensión basado en la narración de un proceso de evolución, de una historia. Basándose en una opinión de Ludovico Castelvetro, Vico sostiene que la primera narración que apareció fue la historia.

En tercer lugar, Vico ofrece una clase de verdades que al parecer ya había descubierto Aristóteles, a saber: las verdades de la inteligencia práctica (de las que habla en el libro VI de la *Ética a Nicómaco*) que el hombre define cuando logra los fines que persigue: *cuan-do se da el caso de que quien hace las cosas es el mismo que las cuenta, la historia no puede ser más cierta*. Quien hace las cosas y las narra para sí mismo consigue una clase de verdades de las que no se puede dudar. Para comprender lo que hago, primero tengo que saber hacer algunas cosas; después he de encontrarle sentido; han de significar algo para mí, tengo que entenderlas y finalmente puedo contarlas. Aquí contar no significa describir una realidad. Vico lo compara con las demostraciones de la geometría.

Consideremos a manera de ilustración la siguiente demostración geométrica tomada de *Los Elementos* de Euclides: *Si un paralelogramo tiene la misma base que un triángulo y están colocados sobre las mismas paralelas, el paralelogramo es doble del triángulo*. Para probar la verdad de esta proposición, es suficiente con demostrar que el consecuente de la proposición anterior se sigue de acuerdo con reglas lógicas de algunas proposiciones que sabemos que son verdaderas. Intuitivamente, la demostración, que normalmente se encuentra en los libros de Euclides, consta cuando menos de dos partes. Primera, un conjunto de premisas, que son proposiciones que o bien han sido probadas como verdaderas en otras cadenas de argumentación, es decir que son teoremas de la teoría, o bien postulados o nociones comunes que se han supuesto que son verdaderos sin previa prueba. Las premisas de nuestra prueba son:

P1. Los triángulos colocados en la misma base y entre las mismas paralelas son equivalentes. (Esta premisa es un teorema que ha sido previamente demostrado, así que su verdad se da por supuesta.)

P2. Un paralelogramo tiene la misma base que un triángulo y están colocados entre las mismas paralelas.

P3. Desde un punto cualquiera hasta otro punto cualquiera se puede trazar una línea. (Es un postulado de la geometría euclidiana).

P4. El paralelogramo ABGD de base BG tiene la base igual a la del triángulo EBG y además están colocados entre las misma paralelas BG y AE. (Por instansación universal de la premisa 1).

P5. Trácese la recta AG. (Se sigue de la premisa 3).

P6. El triángulo ABG es equivalente al triángulo EBG (Se sigue por instansación universal de la premisa 4).

P7. La diagonal de un paralelogramo divide en dos triángulos iguales sus dos mitades. (teorema previamente demostrado en la teoría).

P8. El triángulo ABG es igual al triángulo AGD. (Por instansación universal de la premisa anterior).

P9. El paralelogramo ABGD es el doble del triángulo ABG. (Se sigue por la propiedad transitiva de la igualdad entre las premisas 7 y 8).

Conclusión: P10. El paralelogramo ABGD es el doble del triángulo EBG. (Se sigue por la propiedad transitiva de la igualdad a partir de las proposiciones 8 y 9).

En la proposición 5 hemos trazado la recta AG. Esto quiere decir que primero he trazado algunas figuras, que las hemos creado de acuerdo a unas reglas que nosotros mismos también hemos estipulado. A lo largo de la demostración y como consecuencia de las reglas que he ido enunciando he ido construyendo con la imaginación el triángulo, o el paralelogramo. Al enunciar en la proposición 5 hemos trazado, es decir hemos hecho algo, la recta AG.

¿En dónde se encuentra el mundo de los objetos geométricos? Probablemente en el mismo sitio donde podemos encontrar a nuestros personajes literarios, las fábulas y el resto de nuestra creaciones artísticas e imaginativas. Todas estas cosas han sido hechas por las modificaciones de nuestra mente y de alguna manera forman parte del universo mental en el que nos desenvolvemos.

La primera premisa no sólo establece una verdad, sino que también la crea, y la crea de acuerdo a las reglas de construcción que empleamos para trazar triángulos y colocarlos paralelos a sus bases. También la geometría, como ocurre con las historias que nos conta-

mos, es la creación de nuestra fantasía de acuerdo a las reglas del ingenio. En este caso, las reglas del ingenio serían las propiedades de los cuerpos geométricos: podemos trazar líneas rectas entre dos puntos, definimos lo que es un paralelogramo y las relaciones que mantienen con los triángulos.

La conclusión es que los hombres son capaces de alcanzar una verdad cierta cuando se cuentan en historia las cosas que ellos mismos hacen. Cuando nos contamos las cosas que hemos hecho, de la misma manera que cuando afirmamos que el paralelogramo ABGD es el doble del triángulo EBG, no nos podemos equivocar, precisamente porque nosotros mismos somos los actores, aquellos que hacemos las reglas.

III

Este contarnos continuamente las cosas que ocurren y que pensamos a cada instante nos proporciona un espacio psicológico imaginario en donde ocurren todas las cosas que nos contamos y de la manera en que nos lo narramos a nosotros mismos. Vico probablemente tomó esta idea de las narraciones mitológicas y legendarias de los hombres primitivos. Pero el hecho de que nuestro conocimiento esté determinado por un enfoque introspectivo, autobiográfico o personal no lo convierte necesariamente en arbitrario. La unidad que conseguimos imponer sobre la innumerable variedad de experiencias que registramos, sentimos y nos mueven a actuar se basa en la posibilidad de narrarlos. Los sucesos no hablan por sí mismos a menos que para nosotros tengan algún sentido, y el sentido de esos fenómenos no se halla en una causalidad intrínseca o natural, sino en las modificaciones de la mente. Al narrar nuestras historias según las reglas del ingenio conseguimos una cierta unidad que da sentido a los sucesos que nos ocurren. De hecho, Vico ve en los proverbios la presencia de una «lengua mental común a todas las naciones, que entienda uniformemente la sustancia de las cosas factibles en la vida social humana, y la explique con tantas modificaciones distintas cuantos aspectos diversos puedan tener esas cosas»⁶.

La *Ciencia nueva* está llena de ejemplos de sucesos con significación humana. El enterramiento de los muertos, la celebración de matrimonios, la fundación de ciudades y promulgación de códigos y de leyes, la formación de las artes y la aparición de la poesía y de los ritos religiosos y mágicos, las conquistas, son cosas que los humanos las podemos entender porque las hemos venido haciendo a lo largo de los siglos. Cada época, cada cultura elabora y expresa sus propias experiencias según su particular manera de ver las cosas: unas veces son poéticas, otras salvajes, en ocasiones son heroicas y exaltadas y otras más humanas.

La poesía es una facultad natural del hombre. Vico mantiene que los primeros hombres son poetas por naturaleza. La mente humana está facultada para crear un vocabulario mental particular que con el desarrollo de las lenguas hace posible que generaciones culturales posteriores sean capaces de entender, en este caso de imaginar a través de la fantasía, las experiencias humanas registradas y narradas en forma de fábulas y mitos. No es extraño que Vico considere como uno de los logros de su *Ciencia Nueva* el haber recuperado para la experiencia humana los vestigios de la humanidad: «los logros vestigios de la humanidad, inútiles hasta ahora para el conocimiento porque eran juzgados aislados, mutilados y descolocados, arrojan una gran luz una vez esclarecidos, recompuestos y colocados en su lugar.»⁷

Hay dos grandes intuiciones en la *Ciencia Nueva* que acercan Vico a los antropólogos culturales del siglo XX. Una es que los hombres primitivos de la edad poética imaginaban

a través de la fantasía que las fuerzas naturales se comportaban de la misma manera que ellos lo hacían. La otra es que son seres que juegan con las fuerzas de la naturaleza lo mismo que los niños dan vida a las cosas inanimadas. La sabiduría poética es en esencia una ficción creadora; con las fábulas, con los mitos, los niños de la humanidad creaban modelos morales con el fin de «enseñar al vulgo» a obrar virtuosamente. Un universal fantástico es un paradigma entendido como una fábula donde los primitivos proyectaban sobre el mundo natural los mismos efectos, disposiciones e intenciones que ellos utilizaban para entenderse a sí mismos. El universal fantástico aparece a primera vista como un modelo cultural que hace posible la comprensión de ciertas experiencias cuando se las narra, como por ejemplo, el episodio de la vida de un dios, la rabia de un titán, el poder creador de una divinidad femenina, o el enamoramiento pasajero de una diosa hacia un mortal.

En cuanto al *juego*, no es una tesis de la que Vico saque mucho partido; pero tiene una intuición que lo convierte en uno de los predecesores de la teoría de la cultura humana, cuando declara refiriéndose a los antiguos germanos que:

«atribuían a las cosas admiradas el carácter de los seres dotados de la sustancia de la propia idea, como corresponde a la naturaleza de los niños, quienes, como se ha propuesto en una dignidad, observamos que toman entre las manos cosas inanimadas y juegan y hablan con ellas como si fueran personas vivas.»⁸

Es la consecuencia directa de una concepción fabulosa de los sucesos naturales; en la que los hombres se comportan como si fueran actores que dan vida a procesos naturales. Cuando los hombres juegan utilizan la fantasía, y Vico se refiere a ellos como hombres dotados de una robusta fantasía. La capacidad de narrar, de contar historias y, en definitiva, de imaginar el mundo de acuerdo a universales fantásticos, está estrechamente relacionada con las representaciones lúdicas de los primitivos. En esta etapa la diferencia entre creadores, «poetas», y dioses está borrada; el hombre cuando juega, es un dios. Parafraseando la sentencia de Novalis, el hombre cuando sueña es un dios y un monstruo cuando piensa.

Vico creía que las fábulas en su origen se consideraban como narraciones verdaderas («*vera narratio*»); y en su origen se encuentra la confusión epistemológica de que los procesos naturales cumplen la misma regla que las modificaciones de la mente. Los mitos son considerados por Vico, a diferencia de la larga tradición de ilustrados, no como si fueran narraciones supersticiosas, poco verosímiles, o como el primer escalón invalidado de un proceso evolutivo que explique científicamente el universo; para Vico son antes que nada formas de conocimiento, maneras de entender un vasto campo de nuestra experiencia, que de otra manera resultaría inaccesible o rechazada como acientífica.

Las fábulas mitológicas aparecen como narraciones verdaderas, si por narraciones verdaderas se entiende «hablar verdadero». Este hablar verdadero lo identifica Vico con el hablar natural de Platón y Jámblico. En el hablar natural se expresan mediante actos o cuerpos sentidos que guardan *relaciones naturales* con las ideas que quieren significar. Más que habla natural, podríamos hablar de mímica primitiva, o magia chamánica en la que sobre la relación de identidad con los objetos representados los hombres representan el mundo según las semejanzas que descubren en sus formas y sonidos. Vico sostiene que el jeroglífico debió de ser la primera lengua que debieron de aprender las naciones en sus períodos bárbaros⁹.

Probablemente sea otra de sus grandes intuiciones. Comparada dos siglos después con las narraciones mitológicas de los pueblos primitivos y en particular con los mitos de la creación, la historia, entendida como una narración dotada de orden cronológico que nos representa y nos hace entender de acuerdo a un proceso el estado actual del mundo, está a la base de la configuración psicológica de la experiencia humana. Por ejemplo, los tibetanos para explicar el origen de los cinco picos más alto del Himalaya, se refieren a las cinco hadas que protegieron a los seres vivos de los peligros exteriores. El hada *Fushou* se encargaba del mantenimiento de la alegría y la longevidad, el pico en el que se convirtió el hada *Quiyan* que tenía por misión velar por la sabiduría de todo lo que vive, el hada *Shanhui* que vigilaba las tierras de labranza, el hada *Guanyong* responsable de la prosperidad y riqueza en la tierra, el hada *Shiren* que se encargaba de proteger la actividad ganadera.

Vico distingue tres clases de caracteres: caracteres divinos a los que llama jeroglíficos, que formaban parte de la primitiva mente de los hombres, que permiten a los hombres elaborar retratos fantásticos de la realidad. El segundo tipo de caracteres son los heroicos; lo interesante es que los caracteres heroicos al pasar a convertirse en géneros inteligibles forman maneras de hacer comprensible la experiencia humana cuando ésta la representa por medio de personajes de la comedia. Tartufo, Don Juan, la dama de Shalott y los personajes del ciclo artúrico, la duda de Hamlet, personajes de la comedia del arte, Arpagón, caracteres de las comedias de Plauto, Terencio y Melandro, son también instancias de universales fantásticos, de retratos que narran una forma de ser específicamente humana, hecha de la misma sustancia de la que está hecha nuestra conciencia interior: la presencia de la conciencia inmediata que continuamente está elaborando cuando la narra la realidad.

La comprensión histórica, tal y como la entiende Vico, está estrechamente vinculada con la fantasía. Ser capaz de comprender una historia significa estar dotado de una fuerte fantasía, poseer un agudo ingenio que los capacite para crear géneros fantásticos y finalmente una robusta memoria para retenerlos¹⁰. La comprensión histórica depende de compartir un pasado cuya explicación se realiza siguiendo los patrones (universales fantásticos) que la cultura ha ido creando a lo largo de su historia. De hecho, la memoria es lo mismo que la fantasía. Tener historia significa poseer los instrumentos culturales adecuados para recordarla, para contar lo que ocurrió y ofrecer modelos (una vez más universales fantásticos) que permitan descubrir su sentido y explicar su proceso.

Las fábulas están compuestas por los caracteres poéticos, formas muy elementales y primitivas de imaginar y representar la realidad. Los caracteres poéticos, y por extensión, las posibilidades de adentrarnos en el espacio psicológico de los primitivos poetas, dependen de la incorporación de palabras y expresiones a lo largo de la historia evolutiva de las lenguas. Los caracteres poéticos, entendidos como universales fantásticos, recopilan las imágenes y concepciones que los primitivos poetas crearon para representar y entender sus propias experiencias.

Cuando Vico habla de universales fantásticos utiliza una noción cuyo alcance epistemológico depende de la habilidad imaginativa que las generaciones posteriores manifiestan a la hora de hacerse entender la experiencia de otras culturas. Un universal fantástico es esencialmente un complejo cuya validez depende de una cultura, pero esto no significa que su comprensión esté limitada al ámbito cultural en el que nació. Los universales fantásticos son paradigmas, modelos ya sean poéticos, heroicos o humanos, que implican el ejercicio

de ciertas facultades, el uso de símbolos escritos u orales, una cierta madurez cultural y, sobre todo, actividades que permiten reconocer en los hombres del pasado las mismas actitudes, pasiones, deseos y miedos que hoy somos capaces de reconocer entre nosotros.

Pero el universal fantástico es también un modelo de comprensión y de imitación moral. Son arquetipos que podemos utilizar para hacer entender a los demás un determinado comportamiento. En la poesía de Homero encontramos lo que significa ser colérico, astuto o fiel a través de los caracteres de Aquiles, Ulises y Andrómaca. No son exactamente descripciones psicológicas de estados de ánimo; sino modelos de comportamientos que somos capaces de reconocer en la medida en que descubrimos los motivos, las acciones y fines que persiguen.

IV

Los elementos naturales se convierten en dioses; a través de la creación artística que nos permite narrar nuestras experiencias. *Yaveh* crea al hombre del barro; en la cosmogonía iraní encontramos a Ormuz y a Arimán que viven en el mundo de la luz y en el de las tinieblas, sin saber cómo Arimán le roba a Ormuz un rayo de luz: para atraer a su hermano Ormuz se ve obligado a crear el tiempo y el espacio y el reino de los seres humanos en donde se desarrolla la eterna lucha entre los dos grandes principios. En un relato esquimal se afirma que fue el *Padre Cuervo* el que «creó la tierra, aunque el pequeño gorrión ya estaba allí antes». Hesíodo nos cuenta que el padre cielo Urano se negaba obstinadamente a abandonar a la madre tierra Gea, lo que impide el espacio para que sus hijos, los titanes, respiren y puedan vivir, hasta que el tiempo Cronos castra a su padre con una guadaña y de su semen mezclado con las aguas del mar nace Afrodita. En la mitología de Hawái los dioses son representaciones de procesos creativos: «Te Ahanga es el desarrollo del embrión en el cuerpo. Te Kune la concepción interior. Te Kine Hanga el impulso investigador». En todos y cada uno de los relatos hay un trasunto humano que nos permite entender el proceso que nos rodean. Con la historia que nos cuenta, ya sea una lucha entre hermanos, o entre padres e hijos, ya sea un proceso de concepción, como también ocurre en la primitiva mitología egipcia de los dioses gemelos Nut y Geb, hay un comportamiento humano, una historia inteligible que da sentido a un fenómeno que nos inquieta y perturba.

En las narraciones de la creación de la mitología encontramos dos esferas; una es la esfera en la que ocurren los fenómenos humanos: la concepción de los seres humanos, la elaboración de artefactos de barro y cerámica, las luchas y rivalidades entre padres y hermanos por conseguir el poder. Pero la otra esfera es la narración de procesos naturales tales como la aparición del sol, la alternancia entre la luz y las tinieblas, la creación de seres, el misterio del tiempo y de la muerte, el orden de las esferas celestes, el bien y el mal de acuerdo a las reglas que dominan nuestras propias actividades, con nuestros mismos objetivos y fines. La posibilidad de pasar de la primera a la segunda esfera depende enteramente de la fantasía, que es en esencia un proceso creativo de primer orden.

Hay ciertos fenómenos que nos llevan afectando desde el comienzo de nuestra conciencia como seres humanos. La idea de ver la tierra como una gran madre probablemente date del tiempo de los neandertales que se puede fechar en torno al 200.000-75.000 a. C. Lo mismo podemos decir de la alternancia entre el día y la noche, la órbita del sol y los planetas, la bóveda de las estrellas o las estaciones. La presencia de la gravedad, el hechizo que sobre nosotros

ejerce la Luna, el misterio del nacimiento, la presencia de la mujer, el sexo y la muerte, la creencia en otra vida y los rituales del enterramiento, la alimentación del pecho de la madre. Son todo ello manifestaciones que han inquietado desde un tiempo inmemorial la conciencia de los hombres. Ante estos fenómenos se nos manifiesta el misterio, nos sentimos desconcertados y no sabemos conjurar el peligro ni el sufrimiento, la alegría o el dolor que nos causan. Y el misterio exalta la imaginación, la fantasía. La noción que maneja Vico de la fantasía es esencialmente creativa, es la misma clase de fantasía que exhibe un niño cuando juega: las pequeñas piezas de indios de plástico se convierten en indios de verdad, con sus nombres y roles; los disfraces los convierten en caballeros o en exploradores; las muñecas demandan sus necesidades y hay que atenderlas.

Por lo que respecta a Vico, utiliza la fantasía en tres sentidos diferentes. El primero es la fantasía entendida como *ingenio*; mediante el ingenio los hombres agrupan por semejanza las cosas que recuerdan; el ingenio es el responsable de la existencia del orden epistemológico y moral de los mundos culturales que inventamos: «cuando las forma y pone en sazón y en orden», como lo dice Vico. El segundo sentido es entendida como *memoria* por la que los hombres se representan en la imaginación las cosas que han ocurrido. Existe una curiosa analogía entre memoria y fantasía que Vico encuentra en la obra de Terencio:

«por lo que la memoria es lo mismo que la fantasía, que por eso se llama ‘*memoria*’ entre los latinos (como, por ejemplo, en Terencio se encuentra ‘*memorable*’ con el significado de ‘cosa que se puede imaginar’, y vulgarmente ‘*commisisci*’ por ‘fingir’, que es propio de la fantasía, y de ahí ‘*commentum*’, que es un descubrimiento fingido)»¹¹.

Y finalmente como *fantasia* propiamente dicha cuando altera y transforma las cosas.

Tener fantasía significa, para empezar, estar dotado de una facultad que es capaz de ejercer tres funciones diferentes: la primera es recordar. Es innegable que los recuerdos forman parte esencial de nuestra experiencia biográfica. ¿Qué sería de nuestro mundo si de buenas a primera se desvanecieran por completo todos nuestros recuerdos? Probablemente se iría con ella también nuestra propia identidad. La segunda función consiste en la construcción de mundos culturales con sentido; en la creación de patrones o moldes (universales fantásticos, en la expresión de Vico) que doten de orden y comprensión a nuestras experiencias, que sean capaces de seguir un orden, de plasmar un patrón particular, o de revelar un sentido. Finalmente la fantasía también sirve para imaginar; para alterar a nuestro antojo el mundo que construimos; para imaginar otra manera de ser de las cosas. A través de la fantasía entramos en el ámbito del juego y bajo esa impresión dotamos a las cosas que nos rodean así como a nuestras propias experiencias de sentido.

La palabra «fantasía» se deriva del griego, y significa aproximadamente lo mismo que la palabra hindú *Maya*: apariencia, realidad, una representación que aparece ante nuestra conciencia. En la literatura estoica la palabra fantasía está relacionada con cualquier clase de creencia, aquello con lo que nos representamos el mundo, nuestras asunciones, nuestros temores y ansiedades. No es una representación exclusivamente mental ni *a priori*. Implica sensación corporal, emoción, pasión o miedo. Forma parte de nuestras emociones, no es sólo

la expresión de un pensamiento. La noción de fantasía, como el propio Vico reconoce, tiene sus raíces en el cuerpo. Forma parte de aquella clase de experiencias que no es posible tener si no sentimos nuestro cuerpo: «estas facultades pertenecen, es verdad a la mente, pero tienen sus raíces en el cuerpo y se fortalecen en el cuerpo»¹². En su sentido originario fantasía implicaba la representación subjetiva de imágenes que se derivan directamente de las sensaciones corporales.

La idea, aunque no sea novedosa, es innovadora. Desde los atomistas y epicúreos nadie antes que Vico había reivindicado el cuerpo como fuente de conocimiento. Gracias a la existencia de una lengua mental común somos capaces de entender lo que Vico llama la sustancia de las cosas factibles en la vida social humana, entre las que naturalmente se encuentran las experiencias y sensaciones que pertenecen a nuestro propio cuerpo. Éste es uno de los hechos que para Vico garantiza que los proverbios y en general la literatura moral y exhortativa se pueda comprender por una gran variedad de culturas humanas. La existencia de la lengua mental común es la que hace posible que las experiencias humanas que, por ejemplo, los griegos pusieron en sus narraciones mitológicas, o en los grandes poemas de Homero, nos resulten inteligibles y podamos incorporarlas a la construcción de nuestras propias visiones y mundos culturales.

Pero fantasía significa también imagería artística, imaginación creativa. Tiene que ver con la habilidad que los hombres han desarrollado para representar las historias de su mundo a través de imágenes: las representaciones pictóricas y escultóricas de los protagonistas de las historias que los hombres creamos mediante nuestra fantasía, los monumentos artísticos que hemos construido a lo largo de nuestra historia; los templos, catedrales, palacios y museos. Nuestras concepciones estéticas, morales, políticas o religiosas que han conformado nuestras visiones y que determinan los estilos literarios, artísticos o cromáticos.

¿En virtud de qué procesos nos hacemos inteligibles los fenómenos de la segunda esfera? Vico explica este proceso a través de los universales fantásticos. Como muchas de las grandes intuiciones que tuvo, es un concepto que le viene muy grande para el vocabulario que maneja; pero no deja de ser una idea brillante. Un universal fantástico es un concepto genérico de segundo orden que agrupa diferentes connotaciones y sentidos dependiendo de la actividad o idea que representa. Los dioses de la antigüedad clásica, así como los héroes de los poemas de Homero: Aquiles, Agamenón, Héctor, Andrómaca, son también universales fantásticos heroicos. Lo mismo ocurre con los personajes de la comedia ática y alejandrina. El soldado fanfarrón, la vieja alcahueta, la joven casadera, el noble arruinado, el esclavo ambicioso, representan universales fantásticos. Un universal fantástico exhibe su poder cuando se entiende como un modelo moral. Ulises es también un forma peculiar de comportarse, de hacer las cosas, una forma particular de vida, entender las experiencias que entraña: ser prudente, tolerante, disimulado, engañoso.

¿Dónde se encuentra la innovación de Vico? En enseñarnos una manera de entender nuestras experiencias morales. Todo el discurso referente a los universales fantásticos se puede entender como una primitiva teoría literaria de nuestras experiencias. Los dioses de los antiguos aparecen como personajes literarios de la imaginación poética de la infancia de la humanidad, lo mismo que los héroes de Homero son antes que nada personajes literarios, creaciones de la imaginación heroica con las que hacemos comprensibles las realidades que configuran nuestras biografías e historias personales.

Somos nosotros mismos quienes damos vida a nuestros símbolos; las creaciones de nuestra fantasía, nuestro arte es algo escrito de acuerdo a nuestro guión. Los símbolos se comportan de acuerdo a las reglas que nosotros mismos creamos. Primero vimos la naturaleza como si estuviera formada de dioses, después la percibimos como héroes y finalmente la hemos visto como humanos. Pero los dramas que hemos construido, las historias, narraciones, poesías, leyendas que hemos creado han obedecido siempre las reglas que nosotros hemos impuesto.

Nuestros temores aparecen cuando nuestras propias creaciones adquieren vida propia y se comportan como si tuvieran una vida que no fuera aquella que nosotros le hemos dado. Nos convertimos, en la concepción de Vico, en creadores de nuestras invenciones, en hacedores de nuestras propias historias; al final tenemos que aceptar que somos nuestros propios dioses, nuestras creaciones, que nos inventamos nuestras historias y nuestras reglas y así es como somos capaces de elaborar una particular visión de la existencia.

En todos esos juegos se elabora un guión, de repente en virtud de nuestras propias reglas nos convertimos en otros seres, nos comportamos como si desarrollásemos un papel, y las cosas empiezan a verse de otra manera: una silla puede ser un caballo, una sábana se convierte en un fantasma y la armadura de caballero con una gran espada nos hace decir otras cosas. En los juegos se exhibe una desbordante fantasía. Con la fantasía creamos, sostiene Vico, el mundo civil de los hombres; que es como si hubiera dicho que la cultura fuera sobre todo una creación de nuestra fantasía.

Lo mismo podemos decir sobre los caracteres de los dioses antiguos frecuentemente asociados con aspectos de la psicología humana que, con frecuencia, sobrepasaban el control racional y moral de nuestra conducta. Los dioses se convierten así en universales fantásticos que ejemplifican impulsos, tendencias, inclinaciones, modelos de conducta, aspiraciones, temores, ideales morales, que se encuentran de una manera u otra en nuestra propia configuración psicológica. Dioniso, por ejemplo, estaba asociado al impulso a veces irracional de liberar la conciencia de ataduras y mezquindades sociales. Es un dios a la vez amable y temible; pero es, sobre todo, una manera muy humana, sensible, y profunda de encarar y dirigir impulsos e inclinaciones naturales que de otra manera hubieran quedado oscurecidos. Hera, la esposa de Zeus, simbolizaba los lazos sagrados del matrimonio, la fidelidad conyugal de la esposa, la tranquilidad del hogar, la perseverancia del amor incorruptible ante el paso de los años, la búsqueda de la permanencia ejemplificada en la estabilidad del hogar: son todas ellas cualidades asociadas al universal fantástico que representa la esposa de Zeus. Hermes es el dios de la astucia, de la habilidad, de la oratoria y, en algunos casos, hasta de la música; pero, esencialmente, significaba la ayuda divina que se hace necesaria cuando la mente humana comienza a descubrir parajes psicológicos y experiencias por las que nunca antes había pasado. Como universal fantástico asume todas aquellas cualidades asociadas a una mente veloz, segura, reflexiva, llena de ingenio y recursos. Afrodita es un universal fantástico que abarca el misterio de la fecundidad así como del amor. Representa, asimismo, una protección segura para el matrimonio y como modelo moral resume todas aquellas cualidades con las que los hombres han adornado sus diferentes ideas de la belleza femenina. Poseidón es la encarnación de una fuerza natural: el poder que tiene el mar de conmovir y destruir. Es una forma elemental y primitiva de reconocer la impotencia humana ante las catástrofes naturales. Cuando los antiguos invocaban a Poseidón lo hacían en virtud de la

semejanza humana que encontraban en el universal fantástico que el dios representaba; se supone que el dios es capaz de oír las quejas y lamentos de los humanos porque entiende lo que significa perder la vida, los barcos o la fortuna.

A través del universal fantástico, se antropomorfiza una fuerza natural que, de otra manera, permanecería ajena u hostil a la presencia y las necesidades humanas que los hombres pretenden reconocer en el mundo que habitan. En cada una de las diferentes manifestaciones antropomorfas de los dioses hay un reconocimiento y también una esperanza de que aquellos aspectos que se entienden bajo el carácter de un universal fantástico se comportarán de acuerdo a las expectativas que el juego mitológico define en cada uno de los casos. Hablar en este punto de *universales fantásticos* significa admitir que la única posibilidad de comprensión es aquella que se establece a través de relaciones, aptitudes, disposiciones que en el fondo siguen siendo humanas. O la naturaleza habla con una voz inteligible a los hombres —en este caso, a través de los universales fantásticos asociados a los dioses— o permanece completamente muda.

Las reglas del juego, sin embargo, así como el juego mismo sigue siendo una actividad enteramente humana, sigue siendo una creación de los hombres que abre la posibilidad de que fuerzas que no son humanas se comuniquen y se comporten como hombres. Incluso las emociones humanas: el temor a la muerte, la necesidad de liberarse de la creación artística o del vino, la fuerza misteriosa del amor, sus alegrías o sus incertidumbres, el desamparo ante el futuro y todo lo que nos resulta desconocido, las cualidades morales de la esposa, adquieren sentido como partes integrantes del juego que los hombres han creado por medio de los universales fantásticos. Un universal fantástico, así entendido, es esencialmente una forma de comportarse que define en primer lugar un conjunto de expectativas; en segundo, qué cosas se deben de esperar y qué cosas no; y finalmente una serie de ritos que definen ciertas conductas como permitidas y otras como prohibidas.

V

Volviendo ahora a nuestra cuestión original: ¿cómo nos hacemos inteligibles nuestras experiencias morales? Compartimos los seres humanos una cultura de muchos siglos. En la *Ciencia Nueva* esto significa que los hombres hemos venido creando a través de nuestra imaginación formas de entender la realidad y nuestra propia vida. En nuestra cultura hemos adquirido la habilidad de narrar historias, de contarnos leyendas y cuentos. De esa manera creamos todo un mundo integrado por nuestras creencias (sean de la clase que sea), las imágenes y sentimientos que abrigamos, los fines que perseguimos o la visión particular de la realidad que tenemos. En la concepción de Vico los seres humanos son primordialmente actores, tal vez con los sentidos que implica la palabra actuar: la de ser actor o farsante, alguien que sabe engañar y fingir muy bien; y la de hacedor.

Tiene uno la impresión de que Vico nos esté diciendo que nuestro mundo lo hacemos continuamente cada vez que nos contamos lo que nos ocurre, cada vez que ponemos orden en nuestras experiencias y conseguimos hilar nuestra propia historia, la historia de nuestras vidas. La noción que Vico utiliza de *fantasia* da pie por lo menos a pensar así.

Una de las consecuencias de la epistemología de Vico se convirtió después en estandarte del romanticismo, la creencia genérica de que el hombre es el creador de su destino. Siendo la cultura una creación humana, una invención de la voluntad y de la fantasía, no hay

nada que impida, una vez que se asuma la libertad de la acción humana, que los hombres alteren a su antojo o de acuerdo al sentido común de cada generación, las instituciones que ellos mismos crean y las reglas que utilizan para guiar la conducta dentro de ellas. Siendo sólo el hombre el creador de sus propias invenciones, tiene en su poder las riendas de su futuro. Una tesis como ésta guardaba ya en su interior —como dirá I. Berlin— el germen de la revolución. Ni las instituciones sociales ni las políticas o religiosas, por seguras o inmutables que hubieran podido aparecer en los siglos anteriores, tienen ahora más credibilidad que las que puedan tener las invenciones y creaciones de los hombres. Todas ellas, así como el destino humano obedecen ahora a las directrices y fines que imponen los hombres y son creadas de acuerdo al conjunto de creencias normativas que conforman el sentido común.

Para comprender nuestras propias experiencias, es decir para ser capaces de entenderlas, es necesario crearlas; porque eso nos permite narrarlas, contárnolas a nosotros mismos; de suerte que al hacerlas, como los teoremas de la geometría, las creamos y cualquiera que haga lo mismo que nosotros hacemos también es capaz de entenderlas porque él mismo, como nosotros, las hace.

La importancia que tiene una tesis semejante para la filosofía moral es enorme. El argumento de Vico no se basa en la analogía de dos experiencias que deben de coincidir cuando la narran distintas personas; sino en la posibilidad de hacer algo, de crearlo dentro de un sistema cultural de representación, un mundo creado por las reglas que se dan a sí mismos los hombres, que incluye entre otras cosas algo que comparten entre sí todos los hombres: el ejercicio de la fantasía. Con el ingenio ponemos orden a nuestras experiencias; el orden no depende propiamente de la naturaleza; contrariamente a lo que ocurre en la filosofía de Spinoza, Vico no rechaza la moral porque sea una invención humana sin fundamento alguno en la naturaleza; más bien acepta que sea una creación humana y busca su justificación en el uso del ingenio como facultad fantástica.

La teoría de Vico presenta un aspecto en el aprendizaje del comportamiento moral que, por ejemplo, queda descartado en la ética de Spinoza. Los universales fantásticos también representan patrones morales, modelos de conducta, que se pueden imitar. Aquiles y Ulises son los dos ejemplos que utiliza Vico, pero lo que él mismo dice de esos dos casos se puede decir *mutatis mutandis* de los demás fantásticos universales. Los personajes literarios, Don Quijote, Madame Bovary, Leopold Bloom, Sherlock Holmes, Tristram Shandy, Don Juan, Fausto, Fígaro, son todos ellos retratos de arquetipos humanos, de formas de ser y de comportarse. Algunas veces nos reconocemos en ellos, porque nosotros también hacemos las mismas cosas que ellos hacen. Aunque nos separen algunos siglos de distancia, no por ello somos menos capaces de apreciar y percibir las mismas inquietudes, reacciones y emociones que encontramos en nosotros.

También nosotros nos hacemos cuando nos contamos nuestra historia o cuando nos narramos nuestra propia biografía. También nosotros mismos nos convertimos en objeto de nuestra fantasía. Poseemos memoria y abrigamos nuestros recuerdos que parecen formar parte de nuestra identidad. En un sentido primitivo y elemental nos estamos creando continuamente conforme nos contamos lo que está ocurriendo y lo que nos pasa. No siempre, por otra parte, somos capaces de encontrar sentido a nuestras experiencias; el propósito no siempre es claro, el orden no es *a priori* y en algunas ocasiones las piezas no encajan entre sí y somos incapaces de encontrar algún patrón reconocible en nuestra conducta. Además, nues-

tras biografías no son menos una invención de nuestra fantasía de lo que pueda serlo la conciencia narrativa de un personaje literario; los dos, él y nosotros, estamos hechos de la misma materia: aquello que nos decimos a nosotros mismos, lo que cada uno se cuenta a sí mismo mientras vive. El proceso narrativo es el mismo en ambos casos; que ocurran o no, es un asunto sólo de importancia relativa. Lo esencial es que en ambos casos compartimos un vocabulario mental común que junto con las reglas del ingenio nos proporciona los medios para contar nuestras experiencias en formas de historia, de narrarlas.

NOTAS

1. B. SPINOZA, *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducción a cargo de Vidal Peña, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág. 90.

2. *Ibidem*, pág. 95.

3. Todas las citas de la *Ciencia Nueva* (ed. 1744) corresponden a GIAMBATTISTA VICO, *La Ciencia Nueva*, traducida por Rocío de la Villa, Edit. Tecnos, Madrid, 1995. Utilizaremos las siglas C N y a continuación el número del párrafo: C N § 132.

4. C N § 141.

5. C N § 349.

6. C N § 161.

7. C N § 355.

8. C N § 375.

9. C N § 226.

10. C N § 819.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*.

* * *

