Revista de Occidente

Director:

José Ortega y Gasset



Tomo VIII

*Abril * Mayo * Junio*

1925

—

Avenida de Pi y Margall, 7

Madrid

Cultura femenina

(Fin)

La mujer y las artes del espacio

En las artes de la intuición es quizá donde, por razón de principio, se puede marcar mejor la índole de la mujer en obras característicamente femeninas. En efecto, estas artes no están atenidas a una tradición verbal fija. No cabe duda de que las artes plásticas dependen en gran medida de las condiciones psíquicas y físicas, de la forma en que los movimientos del alma se traducen en movimientos del cuerpo, de las sensaciones que acompañan a la inervación, del ritmo que siguen la mirada y el tacto. Ahora bien, la vida interior de las mujeres se hace visible de un modo en cierto sentido más inmediato y por otra parte más reservado; su manera de moverse es asimismo muy peculiar y viene determinada por condiciones anatómicas y fisiológicas; el «tempo» especial, la amplitud y la forma de los gestos femeninos dan lugar igualmente a una peculiar relación de la mujer con el espacio. Todo esto nos autoriza a esperar que la mujer, en las artes del espacio, llegue a dar una interpretación propia, una configuración característica a las cosas que ve en torno. Si, para el conocimiento teorético, es exacto decir que el espacio reside en el alma, en cambio, el gesto nos demuestra que el alma reside en el espacio. Los ademanes no son simples movimientos del cuerpo, sino expresiones del alma. Por eso representan uno de los principales puentes y condiciones del arte, cuya esencia requiere que la parte o aspecto intuitivo sea el sustento y revelación del alma, del espíritu, aunque no siempre en el sentido de la psicología. Por medio de los ademanes, el hombre toma, por decirlo así, posesión espiritual de una porción del espacio. Si no realizáramos movimientos en el espacio, nuestra inteligencia del espacio sería muy distinta de lo que es o acaso nula. La índole de esos movimientos determina la índole de esa inteligencia. Claro está que el artista no traslada mecánicamente sus ademanes al cuadro; pero, merced a innumerables transposiciones y tránsitos, su modo de moverse en el espacio determina su interpretación intuitiva de las cosas.

Esto se ve claramente en ese carácter caligráfico que tanta importancia tiene para la pintura del Asia oriental. Aquí la pincelada representa inmediatamente el movimiento fisiológico de la mano, y su encanto reside justamente en la sensación de ligereza, ritmo y naturalidad que evoca en nosotros la contemplación óptica. Los gestos peculiares de las mujeres revelan en cierta forma exterior la peculiaridad del alma femeni-

na. Por eso el ritmo interno de la mujer se ha objetivado siempre en la danza, cuyas formas tradicionales dejan amplio margen para la impulsividad individual, para la gracia y singularidad de los movimientos. Estoy seguro de que si los movimientos de las verdaderas artistas de la danza quedasen fijados en líneas ornamentales, estas líneas representarían un conjunto de formas que ningún hombre podría producir—no siendo en imitación consciente.

Por ahora, y hasta que la psicofísica y la estética no estén mucho más adelantadas, sólo conjeturalmente y sin pruebas puede decirse que la mujer mantiene con el espacio una relación distinta que el hombre. Esta relación se deriva, no solamente de la índole física y psíquica peculiar a la mujer, sino también de la limitación histórica en que la mujer viene viviendo, reducida la esfera de su actividad a la labor doméstica. Los gestos de una persona dependen de los ambientes en que suele moverse. Comparad los gestos que se ven en los cuadros alemanes del siglo XV con los que aparecen en los italianos de la misma época, y comparad luego las casas patricias de Nuremberga con los palacios italianos. Esa como timidez, ese recogimiento, esa actitud cohibida—los vestidos parecen haber estado mucho tiempo colgados en el armario con los mismos pliegues—, es propia de hombres acostumbrados a moverse en espacios reducidos.

Los movimientos femeninos quedan, por decirlo así, contenidos entre «cuatro paredes». Las consecuencias de esta reclusión no me parece que puedan explicarse por la *estrechez* del medio, sino más bien por la

continua uniformidad de la estancia en un lugar habitado. El hombre desarrolla su actividad «fuera de casa». El hombre se mueve en espacios cambiantes, que la mirada no abarca ni domina fácilmente. Por eso precisamente se diferencia su porte del de la mujer.

Hay en la mujer algo concluso, encerrado en sí, algo que resbala sin tropiezos, un equilibrio de paz y armonía que constituye la específica gracia femenina y que puede explicarse por la constante vida en espacios donde, por decirlo así, no hay ya nada que conquistar, espacios que se han convertido como en una prolongación corpórea de la propia personalidad. Por eso no hay aquí significación estética ninguna, sino sólo la manifestación de una manera especial de sentir el espacio, una relación peculiar entre la intimidad sin espacio y la exterioridad intuitiva del movimiento.

Repitámoslo: aunque no es posible dar una prueba de ello, sin embargo, parece verosímil que, en las artes en donde la forma del espacio es esencial, la feminidad encuentre módulos propios y típicos. La relación específica de la mujer con el espacio se revela en el carácter *sui generis* de la gesticulación femenina, y puede muy bien objetivarse en obras radicalmente femeninas. No de otro modo se reflejan en los estilos artísticos las maneras diferentes de percibir el espacio por los distintos tipos humanos: asiático-oriental, griego, renacimiento, etc.

La mujer y el arte teatral

Pero donde lo específico de la productividad femenina se manifiesta abierta y claramente es en el arte del teatro. Y no sólo porque la mujer tiene su papel asignado en el conjunto dramático, sino por razones que arraigan en la esencia misma del arte teatral.

No hay otro arte, en efecto, en donde la labor a realizar se compenetre y una más estrechamente con la personalidad total del artista. La pintura, la poesía, la música tienen, sin duda, su fundamento en la integridad espiritual y corpórea del hombre; pero canalizan las energías en direcciones uniformes que permanecen en parte ocultas, para desembocar al fin en el producto artístico. La danza misma es en cierta manera parcial, puesto que elimina la palabra hablada. La ejecución musical igualmente es un producto en donde la impresión visual de la persona pierde toda o gran parte de su importancia. Esto se expresa, en el transcurso del tiempo, por la separación y distinción entre el momento actual creador y la vida propia que el producto creado lleva posteriormente. En cambio, en el teatro no hay intervalo posible entre el proceso y el resultado de la creación. Aquí el aspecto objetivo y el aspecto subjetivo coinciden absolutamente en un mismo instante vital. La actividad del comediante constituye, pues, la forma típica de esa integral inmersión de la personalidad toda en la obra o fenómeno artístico.

Ahora bien, si hay en efecto una fórmula que defina el ser femenino, es claro que dicha fórmula coincidirá perfectamente con esta esencia del arte teatral. Porque—y permítaseme repetir lo ya enunciado—las innumerables observaciones sobre la diferencia entre la mujer y el hombre pueden condensarse en las siguientes afirmaciones: para la mujer, el yo y su actuación, el centro y la periferia se funden y confunden en mayor grado que para el hombre; la mujer —cuando su espontaneidad no está cohibida por consideraciones morales o utilitarias—vierte sus procesos íntimos en la exterioridad más inmediatamente que el hombre; lo que explica esa mayor cohesión entre el cuerpo y el alma femeninas que hace que las alteraciones del alma se traduzcan en alteraciones del cuerpo más fácilmente en la mujer que en el hombre. Esta es la razón profunda—más adelante volveremos a ocuparnos de ella—por la cual las mujeres suelen fallar en las creaciones de la cultura objetiva. La mujer no prolonga su actividad allende la actividad misma, para alcanzar un objeto situado fuera. El torrente de la vitalidad femenina desemboca, por decirlo así, en el mismo manantial de que se alimenta.

Esta índole típica de la mujer, fácilmente puede aparecer como un defecto. Pero sería erróneo interpretarla así, porque, en realidad, constituye una esencia positiva y propia, contrapuesta a la del hombre como un polo a otro polo. Y, precisamente, ese modo de ser constituye la estructura íntima del arte dramático. Aquí, el artista dispone sólo de un instante; no le es posible separar y distanciar lo interno de lo ex-

terno, el impulso central de la manifestación perceptible. Aquí, el resultado de la actividad no puede objetivarse como cosa permanente y distinta de la actividad misma. Esa estrechísima conexión entre todas las partes de la feminidad que hace de la mujer no un ser subjetivo, como suele decirse, sino un ser para quien no existe propiamente la distinción entre objetivo y subjetivo, esa conexión es la que caracteriza la idea estética del arte teatral, idea superior también a toda subjetividad. En el arte dramático, la vida interior se hace por sí misma visible y perceptible, sin necesidad de un hiato o intervalo de tiempo, espacio y realidad entre ella y su concreción objetiva. Sin duda, no se debe a la mera casualidad el hecho de que los pueblos románicos, a quienes un instinto difícil de definir viene atribuyendo de tiempo inmemorial cierto carácter femenino, sean los pueblos más sobresalientes en el arte del comediante.

Pero el arte dramático contiene además una textura de elementos primarios que, en otro sentido muy fundamental, lo emparenta asimismo con la naturaleza femenina. El poema dramático representa la continuidad de unos destinos que se desarrollan y mueven sin interrupción, empujados por su lógica interna. Ahora bien, el actor, al plasmar en formas perceptibles esos destinos, no se limita a transvasar las palabras del poeta en la natural concreción de su propia persona, sino que crea también por su parte una obra artística, con propias normas directivas. Al hacerlo, empero, el actor actúa sobre la fluencia continua y, por decirlo así, interna del acontecer dramático, dividiéndola en

una serie de imágenes o cuadros, más o menos estáticos e inmóviles, construídos según cierta ley de belleza. En un sentido puede decirse que aquí las categorías del reposo y del movimiento, del ser y de la transformación, reciben una armonía típica. La eterna fluencia del destino queda como presa en la quietud intemporal de la belleza, no sólo en el conjunto del cuadro escénico, sino en la forma y aspecto de cada intérprete. Ahora bien, esa armonía puede ser de uno u otro temple; puede acentuar el aspecto dinámico, esto es, el fluir del destino y la actividad, o, por el contrario, el aspecto estático, esto es, las secciones verticales, las imágenes plásticas singulares por entre las cuales fluye ese destino. Y cuanto más se orienta el arte dramático hacia este segundo tipo de realización, tanto mejor concuerda con la índole femenina, tanto mejor cumple con la exigencia primordial de que la mujer realice lo que el hombre no puede llevar a cabo. Por eso uno de nuestros mejores conocedores del teatro ha dicho que cuando las mujeres hacen papeles realmente activos, papeles que ponen en movimiento el destino, tienen siempre algo de masculinidad en sus rasgos exteriores.

El «bello sexo»

Es llegado el momento de tratar una cuestión que, en apariencia, nos desvía de nuestro tema, pero que, en realidad, guarda una estrecha relación con la profunda importancia cultural de la mujer. Me refiero al

problema de la «belleza». La trivialidad que llama a las mujeres el «bello sexo» contiene, a pesar de su vulgaridad, una importante sugestión. Si en efecto existe una polaridad de valores esenciales entre la índole masculina, que representa la relación dinámica y morfogenética con objetos exteriores, reales o ideales, y la índole femenina, que representa la perfección de la existencia encerrada en sí misma, de la existencia templada en propia e íntima armonía, entonces cabe designar el primero de estos valores con la palabra «significación», y el segundo con la palabra «belleza». Lo significativo significa «algo». La significación es, desde luego, una realidad; pero es una realidad transitiva, una realidad que, en forma de producción, ganancia, conocimiento, eficiencia, perfora el propio dintorno y, por autónoma que sea, adquiere todo su valor en la relación. Reduzcamos a una expresión abstracta los innumerables ideales que históricamente aparecen como ideales «masculinos», prescindiendo, por lo tanto, del elemento ético universal humano. Dicha expresión sería entonces la siguiente: que el varón debe ser «significativo», eliminando—claro está—de esta palabra todas las desviaciones accidentales del idioma. Compendiemos empero, correlativamente, los ideales históricos de la mujer en el enunciado: la mujer debe ser «bella». Habremos entonces de dar a esta exigencia un sentido amplio y abstracto que, naturalmente, excluye toda localización, toda singularización de la belleza, por ejemplo, la del rostro. Decir que una anciana arrugada y caduca es sin embargo «bella», no contradice, no violenta el concepto en modo alguno.

Porque, en su sentido pleno, significa la inclusión del ser en sí mismo; significa esa perfección que ha conferido a la obra de arte—la más cerrada creación del hombre—su referencia y participación con la belleza, por modo a veces erróneamente interpretado; significa la unidad del interior con el exterior, simbolizada en variadísimas maneras; significa la capacidad de reposar en sí misma, de bastarse a sí misma, pese a los sacrificios y las entregas. El hombre se evade de sí y lanza su energía en su obra; por eso «significa» algo, que en algún sentido reside fuera de él, en sentido dinámico o en sentido ideal, como creación o como representación. En cambio, la esencia ideal de la mujer consiste en esa reclusión dentro de la periferia imperforable, en esa cerrazón orgánica, armonía de los elementos esenciales, uniforme referencia de las partes al centro. Pero tal es justamente la fórmula de la belleza. En el simbolismo de los conceptos metafísicos, diríamos que la mujer *es*, mientras que el hombre *va siendo*. Por eso, el hombre necesita conquistar su significación en cosas o ideas, en el mundo de la historia o en el mundo del conocimiento, mientras que la mujer descansa en su belleza, sumida en la bienaventuranza de sí misma.

Esta relación entre el principio de la feminidad y el principio de la belleza—considerando este último no como un valor sino simplemente como una forma de existencia—se manifiesta desde luego también en la figura corpórea. No me convencen los motivos que aduce Schopenhauer para declarar más bello el cuerpo del hombre que el de la mujer. En realidad, el

hombre es, igualmente, más *significativo* que bello. El enérgico modelado de los músculos útiles para el trabajo, el visible finalismo de la estructura anatómica, la expresión de la fuerza unida a la angulosidad por decirlo así agresiva de las formas—todo esto expresa, más que belleza, significación, es decir, la posibilidad de trascender al exterior, de entrar en eficaz contacto con las cosas de fuera. En cambio, el «finalismo» del cuerpo femenino no es apropiado a semejante actividad, sino más bien al desenvolvimiento de funciones pasivas o, mejor dicho, de funciones que transcurren allende la distinción entre actividad y pasividad. La falta de barba, la fluencia de las líneas no interrumpidas por el órgano sexual, las redondeces uniformes del cuerpo—todo esto acerca la mujer más al ideal estilístico de la «belleza» que al ideal activo de la «significación». Las formas curvas aluden más a la belleza que las formas esquinadas, porque se desenvuelven en torno a un centro, y de esta suerte nos presentan una imagen concreta de la cerrazón en sí, que es la expresión simbólica de la naturaleza femenina. Y así vemos que la cualidad de belleza es más inmediata en la mujer que en el hombre—aunque sólo en el sentido de una mayor disposición natural para la belleza.

Por lo que se refiere al alma, no puede decirse, claro está, que las mujeres sean todas «almas bellas»; pero, sin embargo, encierran en su estructura psíquica cierta tendencia a esa forma armónica y sin conflictos, a esa constitución que resuelve como espontáneamente las contradicciones de la vida masculina, a esa manera de ser que incluye en su realidad la idea. De

donde resulta que, en la experiencia, casi sólo en las mujeres se encuentra. Pues bien; así como la obra de arte tiene el encanto de juntar en unidad evidente series de valores que la realidad empírica nos presenta independientes e inconexos, siendo esta capacidad sintética acaso su nota más profunda y esencial, así también el actor adhiere el acontecer dramático a la belleza concreta—dos series en sí mismas indiferentes una a otra—, formando así una unidad artística. No hay otro arte—si prescindimos de la danza, arte afín al del teatro—, no hay otro arte en que tan inmediatamente exija belleza la actuación personal (no el resultado de la actuación), ya sea la estatua del momento, ya la fluencia de los ademanes. Porque, cuando a la continuidad del acontecer y del movimiento se añade la quietud de la belleza plástica, entonces surge el fenómeno específico de la «gracia». Pero el actor transporta esa exigencia más bien en la esfera del valor «significativo», mientras que la actriz—independientemente del grado en que su persona cumpla dicha exigencia—está ya predispuesta, por la fórmula de la feminidad, a realizar espontánea la síntesis del arte teatral; le basta con dar entrada en su naturaleza de mujer al contenido todo de la acción dramática.

La «casa»

Aquí podemos dar por terminado el examen de las posibilidades que se ofrecen a la mujer para realizar, en las esferas generales de la cultura, creaciones

inaccesibles al hombre, o, dicho de otro modo, para aumentar la cultura objetiva con productos típicamente femeninos. Ahora dirigiremos nuestra atención a las dos formas de productividad femenina que son o pasan por ser creadoras de cultura en gran escala: la casa y la influencia de las mujeres sobre los hombres.

Aun los que han concedido a la «casa», al hogar, las máximas valoraciones, suelen referirse en su estimación a los resultados y ventajas que de la casa se derivan, pero no consideran ésta como una categoría de la vida en general. Ahora bien, hay toda una serie de importantísimas formas cultas que responden al siguiente característico esquema: desde un punto de vista, son una parte de la vida universal, parte coordinada a otras partes, que a su vez constituyen esferas bien circunscritas por su forma esencial, y en relación mutua entretejen la totalidad de nuestra vida individual, social, espiritual; desde otro punto de vista, empero, cada una de ellas figura *todo un mundo*, es decir, una forma en donde los contenidos vitales todos tienen entrada y son ordenados, tratados y vividos según una ley particular. La estructura de nuestra existencia aparece en el primer aspecto como una suma de contenidos varios que se entrecruzan, que se moldean unos en otros; pero en el segundo aspecto aparece como una suma de mundos, todos los cuales abarcan el mismo contenido vital, aunque cada uno con su forma específica, representativa de una totalidad. Así la religión, el arte, la moral, el conocimiento. Cada uno de éstos constituye una parte de la vida, y sus cambiantes combinaciones, donde unas veces es tal actividad la principal, otras la accesoria, forman juntas la unidad de toda la existencia individual y pública. Pero cada una de ellas es también, en otro sentido, un *mundo entero;* o, dicho de otro modo, todo cuanto sentimos y experimentamos puede ser vivido por nosotros bajo la especie de su significación religiosa; la totalidad de las cosas se acomoda, en principio, a las posibilidades de la forma artística; todo cuanto el universo nos ofrece puede ser objeto de una actitud ético-práctica; todo cuanto en general aparece a la conciencia constituye problema del conocimiento.

La realización empírica de estos mundos, cada uno de los cuales recibe su forma de una ley plástica *a priori*, es, naturalmente, harto fragmentaria. La actuación de esta ley es siempre limitada por la situación histórica dada, la recepción de los contenidos está restringida por la fuerza y la duración de las vidas individuales. Pero, en principio, hay tantas totalidades como formas de esa clase, y en cada una de ellas deben penetrar los contenidos para poder ser vividos, pues de lo contrario quedarían fuera de toda concreción vital, como ideas abstractas.

Hay también ciertas figuras de vida que, aunque más concretas, actúan—en ciertas condiciones—a la manera de esas formas totales. Así, por ejemplo, el Estado. El Estado, por una parte, constituye un elemento entre otros pertenecientes a distintos círculos de mucho interés, aun para el hombre que más a fondo compenetre su vida con la vida del Estado. Pero, por otra parte, puede considerarse el Estado

también como una forma que lo abarca todo y en cuya organización y zona de influencia pueden entrar todos los posibles contenidos vitales—aunque los Estados históricos realizan en distinta proporción esta posibilidad.

En fin, la «casa» misma representa este doble papel. Por una parte, es la casa un momento en la vida de sus partícipes, los cuales trascienden de ella por sus intereses personales y religiosos, sociales y espirituales, chicos o grandes, y edifican su vida añadiendo al hogar otras preocupaciones extradomésticas. Pero, por otra parte, la casa representa un módulo especial, en donde *todos* los contenidos vitales reciben cierta forma típica. No existe—por lo menos en la cultura europea desarrollada—ningún interés, ninguna ganancia o pérdida, ya sea exterior o íntima, ninguna esfera de la actividad que no desemboque, con todas las demás juntas, en la peculiar síntesis de la casa, ninguna que no tenga en la casa su asiento de un modo o de otro. La casa es una parte de la vida, pero, al mismo tiempo también, un modo especial de condensarse la vida, de reflejarse, de plasmarse la existencia.

Ahora bien, la gran hazaña cultural de la mujer es haber creado esta forma universal. He aquí un producto objetivo cuya índole propia no es comparable con ninguna otra; he aquí un producto que lleva impreso el sello femenino por las peculiares facultades e intereses de la mujer, por su típica sensibilida de inteligencia, por el ritmo entero del ser femenino. Esas dos significaciones de la casa—como parte y como todo—existen sin duda para los dos sexos; pero se

reparten de manera que para el hombre la casa es más bien un fragmento de la vida, mientras que para la mujer la casa significa la vida entera, plasmada a modo doméstico. Por eso, el sentido de la casa no es para la mujer objetivo, ni tampoco se circunscribe a alguna de sus tareas, ni siquiera la de cuidar a los niños. Para la mujer, la casa es un valor y fin en sí, que se parece a la obra de arte en que halla su importancia cultural subjetiva en su eficaz acción sobre los partícipes, pero que, además, adquiere un sentido objetivo por su propia perfección y según leyes peculiares.

Esta creación cultural de la casa pasa muchas veces desapercibida o confusamente vista, porque los detalles y particularidades de su figura concreta son flúidos, movedizos, y están al servicio del momento y de las personas, lo que hace que permanezcan ocultos el sentido objetivo y significación cultural de la *forma* en que la casa verifica la síntesis de esos productos flúidos y movedizos. Mas es lo cierto que, por encima de sus producciones momentáneas y de la forma impresa en ellas, la casa posee valores perdurables, influencias, recuerdos, toda una organización que se halla vinculada al transcurso variable y personal de la vida, mucho más radicalmente que las demás creaciones cultas de origen masculino. Podríamos aquí —verificando una abstracción todavía mayor—establecer una correlación universal humana. La naturaleza del varón, dualista, inquieta, entregada a la indeterminación del futuro—que así podemos señalar, allende las modalidades individuales, su oposición a la

esencia femenina—, necesita resolverse y salvarse en la actividad objetivada. Las fluctuantes diferenciaciones del proceso cultural, con las cuales el hombre se encuentra desde luego enredado al comenzar su desarrollo, encuentran, por decirlo así, su compensación en las obras permanentes, objetivas, superindividuales a que tiende la labor cultural del hombre, sea rey o carretero. Podría concluirse que el ser humano en general necesita una cierta mezcla o proporción de estas dos tendencias fundamentales: evolución y permanencia, diferenciación y condensación, entrega al curso del tiempo y evasión de lo efímero en algo ideal o substancial. Estas oposiciones no encuentran su expresión pura ni siquiera en los citados términos abstractos; constituyen los elementos formales de la esencia humana, y la conciencia no puede aprehenderlas sino en alguna materia concreta de su funcionamiento. Ahora bien, el modo como están combinadas en el tipo mujer es justamente el contrario del que impera en el tipo hombre. Percibimos la mujer no tanto bajo la especie del cambio como bajo la especie de la permanencia —por indefinido, impreciso y lejano que sea este concepto. Aquí encuentra su más abstracta categoría ese aspecto unitario, natural, recluso, que distingue al ser femenino del masculino. Pero su «contrafigura», quiero decir, esa compensación necesaria a toda existencia humana, hállase en el carácter común a todos los contenidos de la actividad femenina, los cuales son algo que fluye, algo que se entrega a lo individual, algo que nace y muere con la necesidad del momento; no una construcción en el mundo superpersonal de la cultura, sino un estar al servicio de los días y de las personas que edifican ese edificio. Otra correlación algo más especial viene a significar lo mismo. La mujer, con su índole reclusa, contenida en estrictos límites, se contrapone al hombre, que, por decirlo así, propende de suyo a romper todo límite y contención. Y, sin embargo, en las producciones artísticas falla la mujer justamente en aquellos géneros que más exigen formas estrictas y cerradas, como son el drama, la composición musical, la arquitectura.

Claro está que todas estas simetrías de conceptos que aquí establecemos no son construcciones rígidas, sino un esquema tenue que la realidad envuelve en mil variantes. Y en este sentido podría decirse que las manifestaciones que corresponden respectivamente a la naturaleza de cada sexo parecen haberse trocado y cambiado de uno en otro. El sexo masculino, que en su naturaleza profunda es incesantemente activo, expansivo, actuante, desgarrado por el juego de un interior dualismo, muéstrase, sin embargo, en sus manifestaciones objetivo, permanente, substancialista. En cambio, el sexo femenino, que por su naturaleza hállase como concentrado en sí mismo, recluso en su propia intimidad, muéstrase en sus manifestaciones vertido en la vida fluyente y orientado hacia los resultados, que desembocan sin cesar en el *panta rei* de los intereses y exigencias momentáneos. Ahora bien, la «casa» posee una especial estructura que reduce a su sosegada intimidad—al menos en la idea—todas las líneas del universo cultural y canaliza en cierta unidad permanente y concreta todos los momentos varios de la vida activa

y creadora. Por eso le cuadra bien aquella relación simbólica y real con la índole femenina. Por eso ha podido ser el «hogar» la gran hazaña cultural de la mujer.

La influencia sobre el hombre

A otra fórmula muy diferente responde el otro valor cultural que se ha atribuído a la mujer, poco más o menos del modo siguiente: la producción objetiva y original de las mujeres, en el campo de la cultura, consistiría en ser ellas las que, en gran parte, dan forma al alma masculina. Así como, por ejemplo, el hecho de la pedagogía, o la influencia jurídica de los hombres entre sí, o también la elaboración de una materia por el artista pertenecen a la cultura objetiva, del mismo modo pertenecen también a ella los influjos, las formas y transformaciones que las mujeres ejercen y merced a las cuales el alma masculina es como es. Las mujeres imprimen forma a las almas de los varones, y al hacerlo se expresan ellas mismas, creando una producción objetiva que sólo por medio de ellas es posible, en el sentido único en que puede hablarse de creaciones humanas, esto es, de creaciones que resultan siempre de un encuentro de la actuación creadora y energía propia con las determinaciones del objeto a que esto se aplica. La obra de la mujer —podría decirse— es el varón, porque, en realidad, los hombres serían distintos de lo que son si no recibieran la influencia de las mujeres; y esto llega tan lejos,

evidentemente, que la conducta y actividad de los varones, en suma ,toda la cultura varonil, se funda en buena parte sobre la influencia o, como suele decirse. el «estímulo» que parte de las mujeres.

Pero en esto hay, sin duda, una confusión. Esa influencia o actuación de las mujeres, por muy fuerte que sea, no adquiere importancia para la cultura objetiva hasta que se transforma, por obra de los varones, en aquellos resultados que corresponden a la *índole* masculina y que sólo en *ésta* pueden ser producidos. Existe, pues, una diferencia radical entre estos influjos y las verdaderas producciones de la cultura, las cuales tienen contenidos que trascienden a otros, pudiendo así, eventualmente, producir en éstos numerosos efectos. Nuestra cultura es varonil no sólo por sus contenidos accidentales, sino por su forma misma de cultura objetiva; y aunque los sujetos activos de ella reciban de las mujeres estímulos e influencias más o menos profundos, no por eso ha de ser esa cultura calificada de «femenina», como una cultura de países meridionales, cuyos sujetos reciben la influencia notoria del clima cálido en sus ocupaciones, tendencias y maneras de vivir, no ha de llamarse por eso «cultura cálida». La teoría de la importancia «indirecta» de la mujer en la cultura comete una profunda confusión entre dos categorías: no es lo mismo entregar un contenido substancial y espiritual (que puede seguir actuando en el proceso vital de quien lo recibe), que actuar inmediatamente sobre la vida misma sin necesidad de un contenido intemporal que pueda idealmente separarse del sujeto. Esta diferencia subsiste en

todas las relaciones entre los hombres, desde las más someras hasta las más esenciales históricamente; pero puede, sin duda, presentarse en innumerables formas prácticas. Unas veces, la influencia de un sujeto sobre otro es como la que ejerce el sol o la tormenta sobre una planta, influencia que produce un resultado no preformado en el influyente, de suerte que la causa y el efecto no van unidos por ninguna *igualdad de contenido*. Otras veces, empero, existe esa igualdad entre la causa y el efecto y hay un producto que, conservándose idéntico a sí mismo, pasa de uno a otro como un don o regalo; pero regalo espiritual, es decir, regalo que al pasar a poder del otro no por eso deja de estar en posesión también de quien lo da. En el primer caso se desenvuelve una actuación vital; en el segundo caso se transmite un contenido de la vida. Sin duda, es posible que entre hombre y hombre la actuación o influencia vital sea la forma de influencia más profunda, la que encierre los enigmas de las últimas conmociones y transformaciones vitales. Pero donde propiamente reside el sentido cultural es en el contenido que hace del hombre un ser histórico, heredero de las creaciones de su raza y que manifiesta clara la índole objetiva del hombre. En la transmisión de contenidos, recibe el hombre lo que otro hombre ha poseído o posee aún; en la actuación o influencia recibe algo que no posee el que influye, algo que al ser acogido queda determinado según la índole y las energías de quien lo acoge y convertido en cosa nueva. Cuando, al penetrar en el espíritu, se separa el proceso vital y se distingue de su contenido—en el cual se asienta la

primera y única posibilidad de cultura—, entonces la influencia de los hombres unos sobre otros se desprende de la simple causalidad, de esa causalidad en donde, por decirlo así, el efecto es morfológicamente indiferente respecto de la causa y permite al que recibe poseer exactamente lo que le transfiere el otro y no sólo los efectos de su influencia vital.

Estos dos sentidos del concepto «influencia» son los que confunde aquella teoría que sostiene que la obra cultural de la mujer consiste en su influencia sobre el hombre. No puede, en efecto, dicha teoría referirse a la entrega de un contenido que las mujeres hubieran elaborado. Incluso la «suavización de las costumbres»—que pudiera citarse en este sentido—no procede de las mujeres en la medida en que suele creer la tradición trivial. La supresión de la esclavitud a principios de la Edad Media, y más tarde de la servidumbre; la humanización de los usos bélicos; el tratamiento más suave de los vencidos; la supresión de la tortura; las instituciones hospitalarias y cuido de los enfermos en gran escala; la eliminación del derecho del más fuerte—todo esto se ha verificado sin que podamos atribuirlo a influencia femenina. Más bien diríamos que la supresión de las crueldades absurdas se debe justamente a la objetivación de la vida, a una objetivación que elimina de los medios y de los fines toda impulsividad, toda incontinencia, toda miopía subjetiva.

No hay duda de que la pura objetividad, el realismo puro, trae consigo (por ejemplo en la economía) cierta dureza y desconsideración, que acaso no

tendrían cabida en una conducta más personal, más sentimental. Sin embargo, la dulcificación de las costumbres no se debe a ese personalismo, sino más bien a los desarrollos puramente objetivos del espíritu, que representan justamente el aspecto varonil de la cultura.

El tipo de la persona que da a otra lo que *no* tiene se realiza perfectamente en la relación de la mujer con el hombre. La vida y la espiritualidad de innumerables varones sería ciertamente muy distinta y mucho más pobre si no hubieran recibido el influjo de las mujeres. Pero hay que advertir que lo que de éstas reciben no es un contenido previamente existente en ellas. En cambio, lo que los hombres dan a la vida espiritual de las mujeres suele ser efectivamente un contenido. Las mujeres dan—dicho sea con expresión paradójica—algo inmediato, una esencia que en ellas mora y permanece, esencia que al entrar en contacto con el varón hace germinar en éste algo que no tiene la menor semejanza fenomenológica con ella, y que en el varón se torna «cultura». Sólo en este sentido puede afirmarse que las mujeres «estimulan» las creaciones cultas del varón; pero no en un sentido más inmediato, que incluyese el contenido mismo; porque no cabe en puridad decir que Rahel impulse el trabajo de Jacob, ni que Dulcinea provoque las hazañas de Don Quijote, ni que Ulrica de Levetzow haya causado la elegía de Marienbad.

La originalidad secundaria

En fin de cuentas, es, pues, la casa el gran producto cultural de la mujer. La peculiar estructura de la casa, que ya hemos estudiado como categoría vital, ha hecho posible que las mujeres, tan poco propensas por lo general a la objetivación de su vida, realicen en el hogar esa objetivación de estilo amplio. Las tareas domésticas pertenecen en sentido eminente a esa categoría de la cultura que, al principio de este ensayo, hemos calificado de «originalidad secundaria». Ofrécense aquí ciertos fines típicos y ciertas formas generales de realización, pero siempre sometidas a la variabilidad individual, a las resoluciones espontáneas, al afrontamiento de situaciones únicas. Así, la actividad doméstica, que a pesar de su variedad va dirigida por un sentido uniforme, constituye una esfera intermedia entre la producción que brota del yo primitivo y creador y la simple repetición de las formas manifestativas prefijadas. Lo cual define su posición en el conjunto de las valoraciones sociales. Hay una serie de profesiones masculinas que no necesitan un talento específico y que, sin embargo, no son inferiores; profesiones que, aunque no requieren facultad creadora y sello personal, tampoco excluyen al individuo de ningún rango social; así, por ejemplo, la profesión jurídica y muchas mercantiles. Este mismo carácter social poseen las labores domésticas, que pueden ser realizadas por cualquier talento mediano, y,

sin embargo, no son subalternas o, por lo menos, no necesitan serlo.

Aquí debemos repetir una observación que desde hace tiempo es ya trivial. La evolución de la vida moderna anula la labor doméstica para un gran número de mujeres y para otras la reduce a casi nada. La causa de este hecho se encuentra en el desvío de los hombres hacia el matrimonio, en las dificultades que el creciente individualismo opone a la vida matrimonial, en la limitación del número de hijos, en la industrialización, que lleva a realizar fuera de la casa un buen número de tareas domésticas. De donde resulta que la esfera de actividad reservada a la originalidad secundaria de las mujeres se reduce cada día más, de suerte que las mujeres se encuentran en la alternativa de elegir entre las más altas o las más bajas profesiones: las más altas, que son espirituales y productivas y requieren un talento siempre excepcional, y las más bajas, que son inferiores siempre a las pretensiones y exigencias sociales y personales de la mujer. Como *pendant* a la carrera jurídica, que, aunque inespecífica, no es subalterna, sólo tienen las mujeres la actividad doméstica, si prescindimos de otras muy estrechas esferas. Porque la profesión de maestra o institutriz, que pasa por ser algo de eso, constituye una equivocación fatal que no se explica sino por la urgente necesidad sentida de encontrar una de esas profesiones intermedias. En realidad, la actividad pedagógica requiere una disposición o talento tan específico como cualquier otra tarea científica o artística.

La cultura femenina

Tal es el aspecto que presenta la realidad histórica. Mucho más difícil, naturalmente, es computar, en el sentido de las ideas aquí desenvueltas, las posibilidades futuras que se ofrecen para una cultura objetiva de carácter femenino, esto es, para la producción de aquellos contenidos que por principio los hombres no pueden realizar. Si la libertad de movimientos que reclaman desde hace poco las mujeres fuese orientada en el sentido de *objetivar el ser femenino*, como la cultura tradicional hasta ahora ha hecho con el masculino, y no en el sentido de que las mujeres repitan y remeden las actividades del hombre—no es aquí mi problema el de averiguar el valor de tales repeticiones—, eso significaría, sin duda alguna, el descubrimiento de un nuevo continente cultural. Desde otro punto de mira, se ha señalado el ideal feminista como «una humanidad independiente». Nosotros diríamos que el tal ideal debe ser más bien el de una «feminidad independiente», porque, en vista de la identificación histórica de «hombre» con «varón», va a resultar esa humanidad, por su contenido, una varonilidad. Todos esos fines y propósitos significan, en último término, que las mujeres quieren ser y tener lo que los hombres son y tienen. No he de examinar el valor de tales afanes; pero desde el punto de vista de la cultura objetiva lo que interesa sobre todo es la *feminidad* independiente, es decir, extraer del inmediato proceso

vital los elementos específicamente femeninos para convertirlos en formas independientes, reales e ideales. En pro de este ideal pudiera, sin duda, llegarse al extremo de aceptar como su condición *próxima* precisamente su contrario: la igualdad mecánica de educación, derechos, profesiones, conducta. Pudiera pensarse que, habiendo sufrido la posición y el trabajo de la mujer tanto tiempo bajo un régimen de exagerada desigualdad con los hombres—lo que ha impedido la creación de una objetividad específica femenina—, hay que pasar ahora un cierto tiempo por el extremo opuesto de la exagerada igualdad, antes de llegar por fin a la nueva síntesis de una cultura objetiva enriquecida y avalorada con los matices de la feminidad. Es lo mismo que ciertos individualistas extremados que propugnan el socialismo porque piensan que es preciso pasar por un sistema nivelador para llegar a una jerarquización verdaderamente natural y a una nueva aristocracia que sea, en realidad, el predominio de los *mejores*.

No quiero discutir aquí ni las vías que puedan conducir a una cultura objetiva femenina, ni los contenidos que tienen alguna probabilidad de realización. Pero en el conjunto de los principios no puede desoírse la voz de un problema formal que, como más profundo y decisivo, plantean las precedentes indagaciones. ¿No será contradictoria con la índole específica femenina la objetivación de sus contenidos? ¿No comete ya semejante pregunta y exigencia el error, tan repetidamente censurado por nosotros, de aplicar al ser femenino un criterio que surge precisamente en el masculino típico? El concepto de cultura objetiva hubo

de presentarse a nosotros tan abstracto y desnudo, que, aunque relleno históricamente por los solos contenidos masculinos, pudo ocurrírsenos la idea de su posible concreción en formas femeninas. Pero acaso sea la cultura objetiva, a la postre, por sí misma e independientemente de su contenido histórico, una forma de manifestación tan heterogénea de la mujer, que resulten al fin los términos de cultura objetiva femenina una *contradictio in adjecto*.

Nadie negará que haya o pueda haber mujeres capaces de crear formas objetivas de cultura. Pero esto no significa que en esas creaciones queden objetivados elementos femeninos puros, elementos que el varón no puede lograr. No puede decirse, sin grandes reservas y salvedades, que el ser humano se reconoce en sus obras. Muchas veces somos más que nuestra obra; otras veces—aunque suene a paradoja—es nuestra obra más que nosotros; otras veces, en fin, la obra y el autor son extraños una a otro o coinciden sólo en sectores casuales. Nunca podemos afirmar con perfecta seguridad que exista una esfera cultural —prescindiendo de la «casa» con su especial estructura—en donde la esencialidad femenina se convierta realmente en «espíritu objetivo». Es, pues, lo más verosímil que la falta de una cultura específicamente femenina se deba, no al azar de los contenidos singulares y su evolución histórica, sino a cierta discrepancia fundamental entre la forma de la feminidad y la cultura objetiva misma.

Cuanto más radical sea, pues, la divergencia entre el varón y la mujer, tanto menos habrá de justificarse

la consecuencia habitual que descalifica a las mujeres. El mundo femenino se levanta autónomo sobre una base propia que el mundo masculino ni comparte ni ha establecido, aunque, claro está, puede haber entre ambos sexos innumerables comunidades, porque todo lo que los humanos hacen y sienten procede de los fundamentos postreros de su masculinidad o feminidad. El punto máximo a que pareció elevarse el ideal de independencia y equivalencia femeninas, dentro de la consideración histórica: la idea de una cultura femenina objetiva, paralela a la masculina y capaz, por tanto, de anular la idealización histórica violentamente acaparada por los hombres; ese punto máximo queda también aquí superado en igual dirección. El monopolio masculino de la cultura objetiva vuelve a encontrar su justificación, porque, aun sólo como principio formal, es ya de carácter exclusivamente masculino. A su lado se ofrecería entonces la forma femenina de la existencia como una forma propia, independiente, pero inconmensurable con el criterio de la masculina, inapta para entrar con la masculina en competencia de contenidos y producciones. El sentido de la feminidad no caminaría, pues, hacia una equivalencia *dentro* de la forma general de la cultura objetiva, sino al paralelismo de dos modos de existir completamente diversos en ritmo y modo: el uno caracterizado por el dualismo, orientado hacia la transformación, el saber y la voluntad, y, por tanto, propenso a objetivar sus contenidos extrayéndolos del proceso vital para fijarlos en el mundo de la cultura; y el otro ajeno a ese dualismo de raíces subjetivas y

desarrollo objetivo y, por lo tanto, apartado de todo afán de plasmar los contenidos en formas externas, y buscando en cambio para sí una perfección reclusa en lo íntimo del ser. Dijérase —repitámoslo una vez más— que las mujeres poseen un *mundo* propio que en su misma base es incomparable con el mundo del hombre. Es más; si concebimos la esencia femenina en un sentido radical, no queriendo que describa a una mujer particular sino el principio mismo de lo femenino; si admitimos la ecuación: objetivo = masculino, para rechazar fundamentalmente la otra falsa ecuación: masculino = humano, entonces la conciencia femenina quizá nos aparezca como irreductible a la forma expresada por la voz «mundo». Porque mundo significa una forma en donde cada contenido se halla en conexión con un todo y cada parte existe fuera de las otras partes y la suma de todas existe fuera del yo. El mundo es el ideal —nunca por completo realizable— de un yo cuya función trascendental es salir de sí y plasmar objetos fuera de sí mismo. El mundo, pues, como categoría trascendental debe quedar fuera de cuestión cuando se trata de almas cuya esencia no se orienta en la dirección del dualismo objetivo, sino que se encierra en una perfección del ser y de la vida interna.

Jorge Simmel