

por consiguiente á imitar el fenómeno, naturalmente en la forma que dicho ser puede realizar, dados sus medios. Si toda aperccepción no se encarna en movimiento perceptible, esto depende de la acción de los aparatos de inhibición en el cerebro, que no permiten que cada aperccepción ponga inmediatamente á los músculos en actividad. En el estado de fatiga, la inhibición se afloja, y se manifiestan en efecto toda clase de imitaciones involuntarias, como, por ejemplo, los movimientos simétricos, tales como el de la mano izquierda ejecutando sin intención y sin utilidad los que hace la mano derecha para escribir, etc. Hay también una extraña enfermedad nerviosa observada hasta ahora principalmente en Rusia y especialmente en Siberia, que se llama la «myriaquita»¹, y en la cual la inhibición está enteramente desorganizada, de suerte que los enfermos se ven obligados á imitar inmediatamente toda acción que ven, hasta si es para ellos desagradable ó perjudicial. Si, por ejemplo, se cae uno ante su vista, tienen igualmente que dejarse caer por fuerza en el acto, aun en medio de la calle llena de barro.

Aparte del estado de enfermedad y de fatiga, la inhibición no está suspendida sino en el caso en que la excitación ejercida por una impresión sobre el sistema nervioso se encuentra ser bastante fuerte para vencerla. Si esta impresión es desagradable ó amenazadora, los movimientos que determina son los de la defensa ó de la huida; si es, por lo contrario, agradable, ó si es sorprendente, pero sin ser inquietante, la reacción del organismo contra ella es un movimiento sin finalidad objetiva, las más de las veces un movimiento imitador. En el hombre sano en posesión de un sistema nervioso provisto de sus aparatos de inhibición en buen orden, este movimiento no responde

¹ Artículo de S. A. Tokarski sobre la «myriaquita» en la *Revista central de neurología* (alemana), número de Noviembre, 1890. Tokarski nos enseña en él también, que no debiera escribirse «myriaquita», sino «meriatschenya».

pues á todo fenómeno, sino tan sólo á aquellos que le afectan fuertemente, fijan su atención, le ocupan y le excitan, en suma, le causan una emoción. La actividad imitativa—y las artes del dibujo no son, en último análisis, sino las huellas dejadas por movimientos imitadores—tiene pues un objeto orgánico inmediato: el de libertar al sistema nervioso de una excitación que le ha sido causada por una impresión visual cualquiera. Si la excitación no es causada por la vista de un fenómeno exterior, sino por un estado orgánico interior (eretismo sexual), ó por una representación de naturaleza abstracta (exaltación triunfal, duelo, languidez), se transforma, á la verdad, igualmente en movimientos; éstos no obstante naturalmente, no son imitativos puesto que no realizan ninguna representación motriz, sino que consisten en movimientos que tienen únicamente por objeto aflojar los centros nerviosos cargados de impulsiones motrices, tales como el baile, los gritos, el canto y la música, ó sea por movimientos que descargan los centros de ideaciones, tales como la declamación, la poesía lírica y la épica. Si la actividad artística es frecuentemente ejercitada y facilitada por la costumbre, no hay ya necesidad de emociones extraordinariamente fuertes para provocarla; en este caso, cada vez que el hombre excitado por impresiones exteriores ó interiores que no reclaman una acción (lucha, huida, adaptación), sino que llegan á la conciencia bajo forma de disposición de espíritu, descarga su sistema nervioso de esta excitación por una actividad artística cualquiera, ya sea por las artes del dibujo, ya sea por la música y la poesía.

La imitación no es pues la fuente de las artes, sino uno de los medios del arte; la fuente real de éstas es la emoción¹. La actividad artística no es su propio objeto, sino que tiene una utilidad directa para el artista: satisface

¹ «El arte es la manifestación estética de las grandes emociones humanas» (Augusto Comte).

la necesidad que tiene su organismo de transformar sus emociones en movimiento. Crea la obra de arte no por amor á la obra de arte, sino para libertar á su sistema nervioso de una tensión. Esta expresión que ha llegado á ser un lugar común, es perfectamente exacta desde el punto de vista psico-fisiológico: el artista se desembaraза escribiendo, pintando, cantando ó bailando, de una representación ó de un sentimiento que pesa sobre su alma.

Á este primer objeto de la obra de arte, el objeto subjetivo del artista para desembarazarse de una tensión nerviosa, se añade en segundo término otro que es objetivo: el de ejercer acción sobre los demás. Por consecuencia de su instinto colectivo ó social, el hombre aspira, como todo otro animal que vive en sociedad y que tiene á veces necesidad de ella, á hacer partícipes á sus semejantes de sus propias emociones, como él por su parte siente también las emociones de sus semejantes. Esta necesidad que se tiene de saberse uno en comunidad emocional con la especie es la simpatía, esta base orgánica del edificio social¹. En la civilización avanzada, en que los móviles naturales primitivos de las acciones están en parte oscurecidos, en parte reemplazados por móviles artificiales, y en la cual se asignan á las acciones mismas un objeto distinto de su objeto propio teórico, el artista, á la verdad, no tiene ya únicamente la intención de hacer que los demás participen de sus emociones, sino que crea su obra con la idea accesoria ya sea de hacerse célebre, deseo que está inspirado todavía por instintos sociales, puesto que tiende á obtener la aprobación de sus semejantes, ya sea sencillamente de ganar dinero, lo cual ya no es un móvil social, sino puramente egoísta. En los innumerables imitadores que no practican el arte por nece-

¹ Edmund R. Clay. *La Alternativa: contribución á la psicología*. Traducida del inglés por A. Burdeau, París, 1886, pág. 234. «La simpatía es una emoción causada en nosotros por aquello que nos parece ser la emoción ó la sensación de otro.»

sidad originaria, porque es para ellos el modo de expresión natural y necesario de sus emociones, sino porque ven con ojos de envidia los triunfos alcanzados por otros en ese terreno, ese móvil vulgarmente egoísta es el único que todavía ejerce acción.

En cuanto queda establecido que el arte no es ejercido por el solo arte, sino que tiene un doble objeto, subjetivo y objetivo: el de satisfacer una necesidad orgánica del artista y el de ejercer acción sobre sus semejantes, á él también se aplican los principios según los cuales es juzgada toda otra actividad humana que persigue el mismo objeto: los principios de la moralidad y de la legalidad.

Nos preguntamos, en presencia de toda tendencia orgánica, si deriva de una necesidad legítima ó si es la consecuencia de una aberración, si su satisfacción es útil al organismo ó le es perjudicial; distinguimos el instinto sano del instinto enfermizo, y exigimos que se combata á éste. Si la tendencia busca su satisfacción en una actividad que obra sobre otros, examinamos si ésta es conciliable con la existencia y la prosperidad de la sociedad, ó si las compromete. La actividad que perjudica á la sociedad entra en conflicto con la costumbre y la ley, que no son otra cosa sino el resumen de las opiniones que la sociedad mantiene en un momento dado acerca de lo que la es útil ó la perjudica.

Las nociones de sano y de enfermo, de moral y de inmoral, de social ó de anti-social, son pues aplicables al arte como á toda otra actividad humana, y no hay la sombra de una razón para que consideráramos una obra de arte bajo un aspecto diferente á cualquiera otra manifestación de una individualidad.

Puede suceder muy bien que la emoción expresada por el artista en su obra derive de una aberración enfermiza, ya sea anti-natural, licenciosa, cruel, con tendencias á lo feo ó á lo repugnante; ¿no debemos condenar dicha obra, y si nos es posible, suprimirla? ¿Cómo se quiere justificar-

la? ¿Pretendiendo, por ejemplo, que el artista era sincero al crearla, que ha producido lo que vivía realmente en él, y que estaba por esta razón subjetivamente justificado para desplegarse bajo la forma artística? Pero es que hay sinceridades absolutamente inadmisibles; también el borracho ó el clastómano son sinceros cuando se entrega el uno á la bebida y rompe el otro todo cuanto está al alcance de su mano; no le reconocemos sin embargo, el derecho de satisfacer su tendencia, se lo impedimos por la fuerza, le ponemos en tutela, bien que bebiendo ó destrozando no perjudique acaso sino á sí mismo. Y mucho más enérgicamente aún se opone la sociedad á la satisfacción de los deseos que no pueden ser completamente satisfechos sin obrar violentamente sobre los demás. La ciencia nueva de la antropología criminal admite sin dificultad que los asesinos por lujuria, determinados incendiarios, muchos ladrones y vagabundos, obran en virtud de una impulsión, que por sus crímenes satisfacen una tendencia orgánica; que violan, matan, incendian, roban, se entregan á la pereza, tan naturalmente como cualquiera otro se sienta á la mesa para comer, únicamente porque están hambrientos de todas esas cosas; pero la antropología criminal reclama no obstante, y precisamente por esta razón, que se impida por todos los medios á esos degenerados satisfacer sus muy sinceros deseos, aunque fuera preciso recurrir á la completa supresión de dichos degenerados. No se nos pasa por las mentes permitir al criminal por disposición orgánica que «despliegue» su individualidad bajo forma de crimen; y no se puede tampoco permitirnos que se permita al artista degenerado desplegar su individualidad bajo forma de obras inmorales. El artista que representa con agrado lo que es depravado, vicioso, criminal, que lo aprueba, quizás lo glorifica, no se distingue sino cuantitativa y no cualitativamente del criminal que practica de hecho todas esas cosas; es una cuestión de intensidad de la obsesión y de fuerza de resistencia del

juicio, acaso también de valor y de cobardía, y nada más. Si la ley positiva no trata al criminal de intención con tanta severidad como al criminal de acción, es porque el derecho penal persigue el hecho y no la intención, la manifestación objetiva, no sus raíces subjetivas. La Edad Media tenía lugares de asilo en los cuales los criminales no podían ser inquietados por sus delitos; el derecho moderno ha suprimido esta institución. ¿Ha de ser ahora el arte un último asilo abierto á los criminales que quieran sustraerse al castigo? Los instintos que el agente de policía impide satisfacer en la calle, ¿han de poder esos criminales satisfacerlos en el pretendido «templo» del arte? No se me alcanza cómo se quisiera defender semejante privilegio de naturaleza absolutamente anti-social.

Me hallo muy lejos de participar de esta opinión de Ruskin, que no se puede pedir á una obra de arte más que la moralidad y nada más. La moralidad sola no es suficiente. De otro modo los breves «tracts» religiosos serían la literatura más bella y los santos pintorreados fabricados al por mayor en Munich serían la escultura más notable. La superioridad de la forma conserva en todos las artes sus derechos y da en primera línea á la creación su valor artístico; la obra no tiene pues, necesidad de ser moral; no necesita, dicho con más exactitud, predicar expresamente la virtud y el temor de Dios y proponerse la edificación de devotas. Pero entre una obra sin objeto de santificación y una obra de una inmoralidad voluntaria, hay una enorme diferencia. Una obra indiferente desde el punto de vista moral no atraerá y no satisfará igualmente á todos los espíritus, pero no repugnará ni escandalizará á nadie. Una obra expresamente inmoral excita en los individuos sanos las mismas sensaciones de disgusto y de repugnancia que la misma acción inmoral, y la forma de la obra no puede cambiarlo en nada; seguramente la moralidad por sí sola no hace bella á una obra, pero la belleza es imposible sin la moralidad.

Y llegamos así al segundo argumento por el cual los estetas quieren defender el derecho del artista á la inmortalidad. La obra de arte, dicen, no tiene para qué ser más que bella; la belleza reside en la forma; el fondo es, pues, indiferente; aunque sea vicioso y criminal, no puede disminuir las cualidades de la forma, cuando éstas existen.

Semejantes principios no pueden ser aventurados sino por los que no tienen la menor idea de la psico-fisiología del sentimiento estético. Los que se han ocupado por poco que sea de este asunto, saben que se distinguen dos clases de bello: lo bello sensorial y lo bello intelectual. Como sensorialmente bellos sentimos los fenómenos cuya percepción por los centros sensoriales va acompañada por un sentimiento de placer: tales un color determinado, por ejemplo, un hermoso rojo, ó una armonía, aun una nota aislada con sus armónicas que vibran juntamente con ella, aunque no sean percibidas conscientemente. Las investigaciones de Helmholtz y de Blaserna ¹ han difundido la luz acerca de los motivos del sentimiento de placer causado por ciertas percepciones acústicas, y las de Brücke ², sobre el mecanismo de los sentimientos de placer en materia de impresiones ópticas. Se trata en esto de la percepción por los nervios sensoriales de ciertas relaciones numéricas simples en las vibraciones de la materia ó del éter. No estamos tan bien informados acerca de las causas del sentimiento de placer que experimentamos por el olfato y el sentido táctil; pero también en esto parece tratarse de impresiones más ó menos fuertes, es decir igualmente de cantidades, dicho de otro modo de números. La razón última de todos estos sentimientos es que ciertos modos de vibración concuerdan con la estructura

¹ Pietro Blaserna, *El Sonido y la Música*, seguido de *Las Causas fisiológicas de la armonía musical*, por H. Helmholtz, cuarta edición, París 1892.

² E. Brücke y H. Helmholtz, *Principios científicos de las Bellas Artes*, cuarta edición, París 1891.

de los nervios, son cómodos para ellos y dejan su arreglo íntimo intacto, mientras que otros desarreglan el orden de sus partículas de tal suerte, que cuesta á los nervios un esfuerzo á veces peligroso, desde el punto de vista de su existencia, ó cuando menos de su funcionamiento, el volverlas á poner en su orden natural. Aquéllos son sentidos como un placer, éstos como un disgusto y hasta un dolor. No puede en cuanto á lo bello sensorial tratarse de moralidad, puesto que existe tan sólo como percepción y no se eleva hasta la apercepción.

Por encima de lo bello sensorial se halla lo bello intelectual, que no consiste ya en simples percepciones, sino en apercepciones, en ideas y en juicios, así como en emociones que les acompañan, elaboradas en lo inconsciente. Lo bello intelectual, para que sea sentido como bello, tiene que suscitar, también por su parte, sentimientos de placer, y á los sentimientos de placer—esto ha sido explicado más arriba—están ligados en el ser sano, plenamente desarrollado, provisto también del instinto social (altruismo), solamente las apercepciones cuyo contenido es provechoso para la vida y la prosperidad del individuo y de la sociedad ó de la especie. Ahora bien: lo que favorece la vida y la prosperidad del individuo y de la especie es precisamente lo que llamamos moral. De aquí resulta de toda necesidad que una obra que no suscita sentimientos de placer no puede ser bella, y que no puede suscitar sentimientos de placer si no es moral, y llegamos á esta conclusión: que la moralidad y la belleza son idénticas en su esencia íntima. No se anticipa una falsedad cuando se dice que la belleza es la moralidad estacionaria, y la moralidad, la belleza en acción.

No está esto contradicho sino en apariencia por el hecho que lo incontestablemente feo y el mal pueden agradar, por consiguiente suscitar sentimientos de placer. El proceso intelectual excitado por las percepciones y las apercepciones no es, en este caso, tan simple y tan direc-

to como tratándose de lo bello y del bien. Asociaciones de ideas á veces muy complicadas han de ser primero puestas en obra, para conducir así y todo en fin á este gran resultado: despertar sentimientos de placer. La «katharsis» aristotélica explica cómo la tragedia, aunque ofrece el espectáculo del sufrimiento y de la muerte, produce no obstante, finalmente un efecto agradable. La representación de la desgracia merecida evoca la idea de la justicia, una idea agradable y moral, y hasta la del infortunio no merecido suscita aún la piedad que, en sí misma, es un sentimiento doloroso, pero que en su cualidad de instinto colectivo ó social, es útil, y por esto, no sólo moral sino en último análisis, también agradable. Cuando Valdés Leal, en su célebre cuadro del Hospital de la Caridad en Sevilla, nos muestra un ataúd abierto con el cadáver lleno de gusanos de un arzobispo con su capa pluvial y su mitra, dicho aspecto en sí mismo es incontestablemente repugnante; permite, no obstante, reconocer en el acto la emoción que el pintor ha querido expresar: su sentimiento de la inanidad de los bienes y de todos los honores terrestres, de lo precario y mezquino del hombre enfrente del poder de la naturaleza. Es la misma emoción que Holbein ha encarnado en su «Danza macabra», sin la misma profundidad ni la misma pasión, á la verdad, que el español con su sentimiento tan intenso, pero de una manera burlona y amarga; es también la misma emoción que un poco menos sombría y más melancólicamente resignada, resuena en el *Requiem* de Mozart. En la idea que opondrá la insignificancia de la vida individual á la grandeza y á la eternidad de la naturaleza se mezcla un elemento de sublime cuya representación, en tanto que función ínclita de los centros cerebrales más elevados, va acompañada de sentimientos de placer.

En las artes del dibujo hay todavía que tomar en consideración una circunstancia; en materia de escultura y de pintura puede establecerse una amplia separación de

la forma y del fondo, de lo sensorial y de lo moral. Un cuadro, un grupo pueden representar el hecho más inmoral y más criminal, sin que por esto las partes constitutivas, el aspecto, las armonías de colores, las figuras, sean menos bellas en sí mismas, y el iniciado puede hallar placer en ellas sin fijarse en el asunto de la obra. Los grabados de las «ediciones de los intendentes generales» del siglo XVIII, las obras en mármol y en bronce del «Museo pornográfico» de Nápoles, son en parte odiosamente inmorales, porque representan la lujuria contra naturaleza, pero están en sí mismas excelentemente trabajadas y son susceptibles de ser consideradas desde un punto de vista que haga abstracción de su idea para no fijarse sino en la perfección de su forma. Aquí, por consiguiente, la impresión de la obra de arte está mezclada de repugnancia por el asunto tratado y de placer por la belleza de los diversos objetos pintados, dibujados ó esculpidos y la de sus actitudes; el sentimiento de placer puede predominar y la obra ejercer acción, á pesar de su abyección, de una manera no repugnante, sino atractiva. No de otro modo sucede en la naturaleza: si lo perjudicial y lo horrible son á veces sentidos como bellos, esto proviene de que hay entonces en ellos ciertos rasgos y elementos que no recuerdan necesariamente el carácter terrible ó perjudicial del conjunto y que, por consiguiente, pueden producir por sí mismos un efecto estético. La víbora es bella por su reflejo metálico, el tigre por su fuerza y su agilidad, la digital por su forma graciosa y su rica coloración rosada; la nocividad de la serpiente no reside, en modo alguno, en sus rayas dorsales de reflejos de cobre, el carácter temible de la fiera en su forma elegante, la toxicidad de la planta en el dibujo y el matiz de su flor. Lo bello sensorial supera, en esos casos, á la fealdad moral, porque es más directamente perceptible y permite en la impresión general predominar á los sentimientos de placer. El espectáculo del desplegamiento de fuerza y de la

resolución es igualmente bello, por consecuencia de las ideas de vigor orgánico suscitados por él; ¿pero seguirá produciendo esta impresión si se ve á un asesino dar cuenta de una víctima que resiste desesperadamente, arrojarla al suelo y degollarla luego? Seguramente no, puesto que ante semejante cuadro no es ya posible separar de su objeto el desarrollo de fuerza, bello en sí mismo, ni disrutar del espectáculo de este último sin preocuparse de aquel.

Del mismo modo, esta separación de la forma y del fondo es mucho menos posible en la poesía que en las artes del dibujo. La palabra en sí misma, por su imagen acústica ú óptica, no puede producir un efecto de belleza sensorial, ni aun si se presenta rítmicamente dispuesta y reforzada por la rima con un doble sonido más expresivo. La palabra obra casi únicamente por su contenido, por las representaciones que suscita; es pues apenas concebible que se oiga ó se lea una exposición poética de hechos criminales ó inmorales sin tener presente en cada palabra la idea de su contenido, no la de su forma, la cual evidentemente, no podría representar otra cosa más que su sonoridad; la impresión en este caso no puede ya ser mixta, como tratándose de la vista de la representación bien pintada de un hecho repugnante; no puede ser sino una fealdad sin mezcla alguna. Los cuadros de Julio Romain para los cuales escribió el Aretino sus *Sonetos lujuriosos* (*Sonetti lussuriosi*), pueden todavía hallarse bellos por parte de los aficionados á la pintura blanda y ligera del discípulo de Rafael; en cuanto á los sonetos, son lisa y llanamente repugnantes. ¿Quién experimentará, leyendo los escritos del marqués de Sade, de Andrea de Nerciat, sentimientos de placer? Una sola clase de gentes: los degenerados que tienen perversiones. Las representaciones del crimen y del vicio en arte y en literatura tienen su público, que es bien conocido: es el de las cárceles; los criminales no leen nada con tanto agrado, á la vez que

los libros sentimentales y ñoños, como las narraciones de actos de inmoralidad y de violencia ¹, y los dibujos é inscripciones con que cubren las paredes de las celdas tienen en su mayor parte sus propios crímenes por objeto ². Pero el hombre sano rechaza con violenta repugnancia obras de esta naturaleza y le es imposible recibir de ellas una impresión estética, aunque la forma de ellas respondiese lo más completamente posible á las reglas menos dudosas del arte.

Hay todavía un caso en que la cosa más fea y más viciosa puede ejercer acción de una manera moralmente bella en una representación artística: es cuando permite reconocer una intención moral, cuando nos revela una emoción simpática del autor; puesto que lo que nosotros advertimos, consciente ó inconscientemente, detrás de toda creación de arte, es la particularidad de su creador y la emoción de la cual ha derivado, y nuestra simpatía ó antipatía por la emoción del autor constituye la parte más grande en nuestra apreciación de la obra. Cuando Rafaelli pinta bebedores de ajeno espantosamente degradados en las miserables tascas de las afueras de París, sentimos claramente su profunda piedad á la vista de esos seres abyectos, y esta emoción la sentimos como moralmente bella; del mismo modo, no tenemos duda ni por un momento acerca de la moralidad de las emociones del artista, cuando vemos los grabados de Callot sobre los horrores de la guerra, los santos ensangrentados y purulentos de Zurbarán y los monstruos de Breughel d'Enfer, ó cuando leemos la escena del asesinato en el *Raskolnikow* de Dosto-

¹ Henry Joly, *Las Lecturas en las cárceles del departamento del Sena*; Lyon, 1891. Véase también Lombroso, *El Hombre criminal*, págs. 490-517.

² Pitré, *Sui canti popolari italiani in carcere*. Florencia, 1876. Véase además en la obra anteriormente citada de Lombroso (Atlas, mapa XV), el retrato en grupo de los tres bandidos de Ravena; y del mismo autor, *I palinsesti del carcere*, Turín, 1801.

yuski ¹. Esas emociones son bellas. Experimentamos al participar de ellas un sentimiento de placer; el disgusto causado por los rasgos repugnantes de la obra no puede prevalecer contra ese placer. Pero si la obra revela que su autor era indiferente con respecto al mal ó á lo feo representado, que hasta quizá sintiera predilección hacia ellos, entonces la repugnancia que excita la obra se aumenta con todo el asco que nos inspira la aberración de los instintos del autor, y la impresión total es la del disgusto más agudo. Este hecho no se produce sólo en aquellos que participan de las emociones del autor, es decir que son atraídos y agradablemente excitados con él por lo repugnante, la enfermedad, el mal,—y esos son precisamente los degenerados.

Los estetas pretenden que la actividad artística es la más alta de que el espíritu humano sea capaz y que debe ocupar el primer sitio en la estimación de los hombres. ¿Sobre qué quieren fundar esta pretensión, precisamente desde su punto de vista? ¿Por qué razón la actividad de un escritor que me describe con entusiasmo los colores y los olores de una carroña en putrefacción habría de tener valor á mis ojos, y por qué razón habría yo de tener en particular estima á un pintor que me muestra el libertinaje de una ramera? ¿Porque su técnica artística es difícil! Si es ese un punto decisivo, los estetas deberían lógicamente colocar al acróbata más alto que al artista de su clase, puesto que se aprende el arte del *virtuoso* del trapezio mucho más difícilmente que el de rimar coplas ó pintarrear, lo cual constituye el «arte» de los estetas. ¿O bien sería á causa de las sensaciones de placer que procuran los artistas? En primer lugar los artistas que entusiasman á los estetas no procuran en modo alguno placer al hombre sano, sino asco ó tedio. Admitamos, sin embargo, que se encuentre en sus obras sensaciones; se trataría aún

¹ *Raskolnikow*, novela de F. M. Dostoyuski. Traducción alemana de Wilhem Henckel, Leipzig 1882, t. I, págs. 122-128.

de preguntarse en primer término de qué género son. Toda sensación, aun si, en el momento, la sentimos como agradable, no nos inspira estima hacia aquél á quien la debemos: el juego, la taberna, el lupanar proporcionan á una naturaleza de baja estofa, sensaciones con las que no pueden rivalizar, ni mucho menos, en intensidad las que ofrece cualquier obra de los estetas; pero ni el mismo calavera más crapuloso siente una estimación especial por los amos de los sitios de placer que frecuenta.

La verdad es que la pretensión que tienen los estetas de asignar al arte un rango supremo, encierra en sí misma la refutación más completa de sus otras tesis. La especie aprecia cada actividad según la utilidad que le reporta, y cuanto más se desarrolla, más adquiere la comprensión exacta y profunda de lo que le es verdaderamente necesario y provechoso. Así vemos que el guerrero desempeña el papel principal en un grado poco avanzado de la civilización, porque la sociedad tiene que vivir y defenderse contra sus enemigos ante todo; pero á medida que las costumbres se suavizan y las relaciones entre los pueblos truecan su carácter bestial en carácter humano, el guerrero va retrocediendo á un sitio más modesto. La especie llega á adquirir una comprensión un poco más clara de su situación en frente de la naturaleza: entonces sabe que el conocimiento es su tarea más importante, y de aquí que su más profundo respeto se dirija á los que cultivan y ensanchan la esfera de nuestros conocimientos, es decir á los pensadores y á los observadores científicos. Aun en el estado monárquico que, conforme á su propia naturaleza atávica, aprecia la importancia del guerrero con la medida de los hombres primitivos—atavismo al cual, en el estado actual de Europa, no se puede desgraciadamente negar su razón de ser, dado el furor bélico apenas contenido de toda una serie de pueblos,—el sabio, forma parte de la máquina gubernamental, como profesor, académico, consejero, y disfruta