

El arte de la guerra y la guerra del arte: literatura patriótica y estrategia militar en *Über das Marionettentheater*

Germán GARRIDO MIÑAMBRES

Universidad Complutense de Madrid
gegarrid@pdi.ucm.es

Recibido: 14 de diciembre de 2009

Aceptado: 27 de enero de 2010

RESUMEN

La radicalización del ambiente cultural en Berlín tras la derrota de Auerstädt generó, por un lado, una fuerte corriente patriótica en la literatura alemana, por el otro un cuestionamiento de la doctrina militar prusiana clásica. El objetivo del presente trabajo es mostrar la influencia de las teorías de Clausewitz en *Über das Marionettentheater* como un ejemplo característico de la confluencia entre literatura, política y pensamiento militar. El modo en que ambos autores emplean el concepto *Schwerpunkt* como metáfora permite iluminar la relación entre Clausewitz, el más influyente estratega de este periodo y Kleist, el escritor que explotó el valor estético de la guerra.

Palabras clave: Kleist, Clausewitz, *Marionettentheater*, Literatura y Guerra, Romanticismo.

The Art of War and the War of Arts: Patriotic Literature and Military Strategic in *Über das Marionettentheater*

ABSTRACT

The political radicalization of the cultural environment in Berlin after the defeat of Auerstädt generated a strong patriotic trend in German literature, but also led to a re-evaluation of the classical Prussian military doctrine. This article aims at showing the influence of Clausewitz theories on *Über das Marionettentheater* as a characteristic example of the confluence between literature, politics, and military thought. An analysis of the way both authors employ the concept *Schwerpunkt* as a metaphor will help to illuminate the relationship between Clausewitz, the most influent strategist of this period, and Kleist, the writer who exploited the aesthetic value of war.

Keywords: Kleist, Clausewitz, *Marionettentheater*, War and Literature, Romanticism.

SUMARIO: 1. La carga frustrada de Kalkreuth. 2. Los patriotas berlineses. 3. Sobre el genio militar. 4. El centro de gravedad o la mecánica como fuente de inspiración.

1. La carga frustrada de Kalkreuth

La mañana del 14 de octubre de 1806 un ejército prusiano comandado por el duque de Braunschweig sorprende en Auerstädt, una pequeña población situada al norte de Jena, a las tropas francesas que dirige el mariscal Davout. Los prusianos, cuyo prestigio militar no conoce igual en Europa desde la época de Federico el Grande, doblan en número a los franceses, que han perdido el contacto con el grueso de su ejército. La derrota francesa y con ella el colapso total de la ofensiva sobre Prusia parece inevitable, pero sólo unas horas más tarde el rey Federico Guillermo III ordena que sus fuerzas abandonen el campo de batalla, iniciando una calamitosa retirada que sólo se detendrá con la entrada triunfal de Napoleón en Berlín el día 27 del mismo mes. Poco después, el destino de Prusia queda sellado con el tratado de Tilsit, que revalida la hegemonía napoleónica en el continente y convierte a Prusia en poco más que un estado-vasallo. Durante los años siguientes los patriotas prusianos rememorarán una y otra vez lo acontecido ese 14 de octubre tratando con anhelo febril de determinar la causa oculta de la catástrofe. Y en medio de tantas ardientes especulaciones un nombre destaca por encima de los demás como el auténtico agente propiciador del desastre: Kalkreuth. Como señala Clausewitz (1980: 1ª carta) en su análisis de la batalla, un ataque a tiempo de las reservas que Kalkreuth dirigía en la retaguardia prusiana hubiera logrado romper las defensas francesas invirtiendo el curso de la contienda. Pero la orden de ataque no llegó a cursarse, las fuerzas de Kalkreuth permanecieron inmóviles y las consecuencias de esa omisión marcaron de forma indeleble todo un periodo histórico de la cultura alemana, que a partir de ese momento pasa a ser una cultura de la resistencia. El oprobio militar de Auerstädt, junto a la vergüenza de Tilsit, donde el zar y el emperador impusieron su voluntad al rey Francisco Guillermo, supuso para muchos una afrenta de honor irreparable. Políticos y militares centrarán por ello desde 1806 sus esfuerzos en la preparación de una respuesta organizada a la supremacía francesa, ya sea de forma directa mediante la elaboración de una estrategia armada, ya de forma indirecta, promoviendo una reforma estatal que afecte a todos los ámbitos de la vida política situando de nuevo a Prusia en el lugar que le corresponde como gran potencia europea. Por otro lado, el sentimiento de humillación que sigue a la derrota militar traspasa las fronteras de Prusia y se convierte en un acicate para la corriente nacionalista que recorre Alemania. La misma idea de Alemania cobra una fuerza inesperada entendida ahora como la esperada restauración de una dignidad perdida.

Todas estas manifestaciones de un mismo proceso histórico habrían quedado abortadas de antemano si en aquella lejana mañana de octubre las fuerzas de Kalkreuth hubieran avanzado contra el flanco derecho francés. Naturalmente, no faltará quien con argumentos fundados juzgue exagerada esta afirmación. Para empezar, porque mientras se fraguaba la lucha en Auerstädt tenía lugar no lejos de allí, en las inmediaciones de Jena, una segunda batalla no menos importante, cuyo desarrollo también sería objeto en años sucesivos de acalorados debates. Con más razón aún, porque el nacionalismo era ya una realidad innegable en la vida cultural alemana

que la derrota militar de Prusia sólo contribuyó a agudizar. Pero lo cierto es que, en el relato de los hechos configurado por el imaginario de la época, el campo de Auerstädt y la frustrada carga de Kalkreuth adquieren el valor de un acontecimiento epocal: el fatal punto de inflexión que separa un presente menesteroso de la ensoñación que ocultan las brumas de un pasado heroico. Si es cierto que el *Prinz von Homburg* de Heinrich von Kleist utiliza la batalla de Fehrbellin como pretexto para mostrar el giro decisivo que habría provocado el ataque de Kalkreuth (Kittler 1987: 270 y ss.), ello debe entenderse como un indicio más de la comunidad de intereses que durante varios años se establece entre la política, la literatura y la estrategia militar, todas ellas guiadas por un mismo espíritu de insumisión armada. Desde Tilsit hasta, al menos, la Batalla de Leipzig, se advierte por un lado una clara militarización de la literatura cuya expresión más obvia son las canciones patrióticas de Ernst Moritz Arndt, por el otro un rápido desarrollo de la estrategia militar, estimulado por los errores que ha puesto en evidencia la guerra con Francia y por la acuciante necesidad de dar con planteamientos tácticos que permitan hacer frente a la amenaza napoleónica. Más aún que el mencionado drama de Kleist, el texto que de manera ejemplar ilustra esta confluencia de propósitos es *Über das Marionettentheater*. El escrito, aparecido en diciembre de 1810 en *Berliner Abendblätter*, documenta una reveladora coincidencia temática y estilística entre Kleist, el escritor que hizo de la guerra una expresión estética y Clausewitz, el militar de este periodo cuyo legado más ha influido en el posterior desarrollo de la estrategia militar.

2. Los patriotas berlineses.

Pese al indudable atractivo que tanto para el biógrafo militar como para el germanista reviste una posible relación entre Kleist y Clausewitz, la crítica especializada no ha sabido esclarecer de forma concluyente si esa relación llegó de hecho a existir o incluso si llegó a producirse un encuentro entre ambos¹. De haber tenido lugar, ese contacto tuvo que establecerse necesariamente entre el verano y el otoño de 1810², es decir, cuando, tras una estancia de dos años en Königsberg, Clausewitz regresa a la ciudad de Berlín, donde Kleist residía ya desde el mes de febrero. La actitud de exaltación patriótica y anti-francesa que caracteriza el periodo posterior a 1806 preside también el ambiente de la ciudad y se deja notar especialmente en los salones, principales lugares de encuentro para la cultura de la época. El de más conocida vocación nacionalista es la *Christlich-deutsche Tischgesellschaft*, una asociación cultural cuyos estatutos excluían a mujeres, judíos y filisteos, y que contaba

¹ Las opiniones oscilan entre quienes tienen esa relación por improbable y quienes la dan por cierta sin aportar pruebas fehacientes de un contacto entre ambos autores (PARET 1993: 226 y ss; KITTLER 1987: 243-244).

² Clausewitz pudo haber coincidido también con Kleist en Berlín durante su breve estancia en la ciudad en 1807, justo después de su participación en la guerra contra Francia. Pero más allá de la simple coincidencia temporal no hay ningún indicio que lo corrobore (HÄKER 1989: SCHWARTZ 1878).

entre sus miembros más insignes, además de con Achim von Arnim, Clemens Brentano, de la Motte-Fouqué o Wilhelm Humboldt, con los mismos Clausewitz y Kleist. (Garrido 2009) La sociedad se reunía periódicamente en la sala de la bolsa y alternaba la gastronomía y el intercambio de anécdotas con la lectura de textos satíricos donde abundaban las proclamas patrióticas, antiliberales y antisemitas. Pero, tal y como señala Stefan Nienhaus no puede probarse que el Kleist cuya firma recogen las actas de la asamblea inaugural sea efectivamente el escritor (Nienhaus 2003: 363 y 2000: 6), y no existe constancia alguna de que él y Clausewitz coincidieran en alguno de los eventos festivos de la *Tischgesellschaft*. Mucho más probable es que el primer encuentro entre ambas figuras se produjera en el prestigioso salón de la Condesa de Voß, quien fue íntima amiga de la prometida y finalmente esposa de Clausewitz, Marie von Brühl, (Schwartz 1878: 172-173 y 395-396) y cuya madre hizo de mediadora para que Kleist fuera recibido por la reina Luisa (Steig 1901: 14). Frequentaban también el salón de la Voß insignes patriotas de la *Tischgesellschaft* como Brentano o Arnim. Este último comentará más adelante que en el salón se trataban se forma habitual asuntos de política desde una óptica marcadamente patriótica (Steig 1901: 14).

El contexto en el que se sitúa la evolución personal de Clausewitz y Kleist durante estos años sintoniza también con la tendencia predominante en el salón de la Voß y en el Berlín de 1810. La obra de Clausewitz tiene un perfil técnico y pragmático donde no hay lugar para el tono de exaltación nacionalista. La excepción se da precisamente en los escritos compuestos después de Auerstädt (en *Über die künftigen Kriegsoperationen Preußens gegen Frankreich* de 1808, pero sobre todo en el *Bedenknisschrift* de 1812), donde la necesidad real de elaborar un plan estratégico contra Francia se entrecruza de un claro acento propagandístico, demostrando que ni siquiera la mente analítica de Clausewitz supo sustraerse al signo de los tiempos. Prueba de ello son las relaciones que durante su estancia en Königsberg mantuvo con el *Tugendbund*, la organización secreta partidaria de un enfrentamiento contra Francia que lideraba el barón von Stein³. Más conocido es el sesgo que adquieren las preocupaciones de Kleist al finalizar la primera década del siglo XIX. Entre 1808 y 1809 escribe *Hermanns Schlacht*, los escritos políticos e incluso un texto tan abiertamente tendencioso como el *Deutscher Katechismus*. Kleist colabora como enlace con el círculo patriótico de Praga, visita el campo de batalla de Aspern y trata de unirse a las tropas austriacas en la guerra de 1809, aunque no logrará llegar a tiempo para alistarse. Mucho se ha especulado sobre las ocultas motivaciones de esta militancia política y su posible carácter oportunista (Weiss 1981: 9-40), así como sobre el cambio de fortuna que sin duda habría favorecido a Kleist de haber persistido en su actitud beligerante hasta la derrota de Napoleón. Lo cierto es que la gran decepción de Ulm no bastó para extirpar ni su espíritu combativo ni su vocación nacionalista, pues ambas le siguen acompañando cuando regresa a Berlín en 1810. Considerando pues la afinidad entre las preocupaciones de Kleist y las de Clausewitz y la

³ SCHWARZ (1878: 127-136) recuerda no obstante que no llegó a ser un miembro de la organización por considerarla superflua.

coincidencia de ambos en un lugar como el salón de la Voß, donde esas preocupaciones eran tema habitual de conversación, teniendo además en cuenta la formación militar de Kleist y la afición artística de Clausewitz⁴, así como la existencia de lazos personales indirectos⁵, parece razonable pensar que el encuentro entre ambos personajes no tuviera lugar y que, además, intercambiaron pareceres sobre sus intereses compartidos. Puesto que ni uno ni otro han dejado constancia de esos encuentros, la valoración de éstos debe necesariamente caer en el terreno de la especulación. Pero la red de imbricaciones, dependencias y asociaciones que teje la vida cultural de Berlín durante esta época es de tal densidad, que la limitación de las influencias probadas al ámbito de las relaciones personales sólo podría entenderse como un pobre reduccionismo.

3. Sobre el genio militar.

En adelante, asumiremos por lo tanto como inevitable un encuentro entre Clausewitz y Kleist en el salón de la Voß sin supeditar sin embargo a éste la validez de nuestras conclusiones. La simpatía entre el horizonte referencial de Kleist y el de Clausewitz se deriva más bien del conjunto de materias que centran la atención de ambos autores durante varios años y que en el caso de Kleist no excluyen tampoco la estrategia militar. Semdner (1992: 269-278) nos recuerda que, durante su viaje a Praga de 1809, Kleist practica con el historiador Christoph Dahlman los juegos de guerra, y es sabido que en verano de 1811 visitó a Gneiseanau llevándole varios escritos de carácter militar que lamentablemente no se han conservado (Häker, 1989: 139)⁶. Por lo demás, en *Hermannschlacht* quiso mostrar las ventajas que, de cara a una eventual confrontación con Francia, ofrecía un ejército popular dada la calamitosa situación que presentaba Prusia. El drama de Kleist evidencia la fuerte influencia del conflicto español en el entorno prusiano más combativo, no en vano es también ese conflicto el que inspira las propuestas de Clausewitz para una insumisión armada contra Napoleón recogidas, por ejemplo, en el *Bedenknisschrift*, y de las que se hacen también eco sus clases de 1810 sobre la pequeña guerra (Kittler 1987: 345).

Antes de detenernos en las implicaciones bélicas de *Über das Marionettentheater*, es necesario señalar que la proximidad entre la obra de Kleist y la de Clausewitz no se reduce al plano militar. La conocida obsesión pedagógica de Kleist está en

⁴ PARET (1993: 260-261) relata que Clausewitz recayó en 1807 en el círculo de Mme du Stäel en Coppet, donde conoció entre otros a August Wilhelm Schlegel.

⁵ Ambos trabaron amistad con Rühle von Lilienstern (Kleist durante su estancia en la guarnición de Potsdam en 1798, Clausewitz fue compañero suyo en la escuela militar de Berlín entre 1801 y 1805). Por otro lado KOEHLER (1980) plantea una posible influencia de Adam Müller sobre Clausewitz través de Rühle. Hay que recordar que Kleist había acudido por su parte a las clases de Adam Müller sobre Federico II tras su regreso a Berlín en febrero de 1810.

⁶ SAMUEL (1963: 358-359) cita además una carta de Marie von Kleist fechada el 9 de septiembre de 1811 en la que recomienda al rey los servicios de Kleist poniendo de relieve que en los últimos tiempos se ha familiarizado con la táctica militar y los juegos de guerra.

correspondencia con un tema de máxima actualidad a comienzos del siglo XIX. La reforma educativa promovida por el estado prusiano priorizaba la uniformización y mecanización de los procedimientos formativos y recibió por ello numerosas críticas de insignes personalidades como el famoso pedagogo Johann Heinrich Pestalozzi. Pestalozzi influyó notablemente en los escritos de Clausewitz⁷, quien compartía con Kleist la idea de que la adquisición de conocimientos debía armonizarse con el desarrollo natural del individuo. En relación directa con la importancia del impulso natural se encuentra la función preeminente que ambos autores conceden a la intuición en los procesos volitivos. Clausewitz habla en *Vom Kriege* (libro 1, cap. 3 y libro 6 cap. 3) de una razón intuitiva que él denomina “tacto del juicio” (*Takt des Urteils*), próximo al “tacto lógico” (*logischer Takt*) de Kant: un pensamiento en forma de relámpago que no se deja descomponer en partes, una mezcla de sentimiento (*Gefühl*) y razón (*Verstand*) que permite al genio dar con la solución adecuada aun estando sumergido en la vorágine del conflicto armado (Kleermeier 2002). En cuanto a Kleist, su postura respecto a la supremacía de la expresión espontánea sobre la meditada es harto conocida y constituye además uno de los principales temas de *Über das Marionettentheater*. Las razones que expone en *Über die allmähliche Vertiefung der Gedanken beim Reden* para justificar la brillante réplica de Mirabeau son perfectamente aplicables a la definición que da Clausewitz del genio militar y su capacidad resolutoria. Hay que señalar que la preocupación por la capacidad resolutoria del líder en el momento crítico de la contienda no es en modo alguno privativa de Clausewitz, antes bien constituye un asunto habitual en la literatura militar de la época. Koehler (1980) llama sin embargo la atención sobre el hecho de que son precisamente Rühle von Lilienstern, el amigo de Kleist, y Adam Müller, su maestro en Berlín, quienes defienden una imagen del genio militar próxima a la de Clausewitz.

La cuestión sobre el papel que desempeña el juicio intuitivo en las decisiones individuales nos devuelve al campo de batalla de Auerstädt y el frustrado ataque de Kalkreuth. La carga del príncipe de Homburg en el drama de Kleist pretendía llevar a su realización el acto que quedó abortado en Auerstädt: al igual que Kalkreuth, el príncipe no recibe la orden de atacar, pero una intuición genial le impele a tomar la iniciativa ignorando las órdenes recibidas. Como señala Johannes Kittler (1987: 282-283), el autor que de forma más pormenorizada ha estudiado la dimensión militar en la obra de Kleist, la “absoluta espontaneidad” que aquí se manifiesta, contrapuesta a la “absoluta obediencia” de que da muestra el príncipe después de la batalla, remiten a la complementariedad de opuestos con que Kleist caracteriza la relación entre pensamiento y acto en *Die Überlegung*. Curiosamente, Kittler no menciona la afinidad entre el comportamiento del príncipe durante la contienda y el *Takt des Urteils* de Clausewitz, pese a que en su monografía se hace eco de la atención con

⁷ Uno de ellos dedicado explícitamente al sistema de Pestalozzi, escrito poco después de su visita al centro formativo de Yverdon en 1807, y un *Denkschrift* sobre el plan educativo de la Escuela Militar de Berlín, que leyó al ser nombrado director de ésta en 1819 (PARET 1993: 226 y ss.).

que este último estudió la batalla de Auerstädt⁸ La similitud entre el planteamiento de Clausewitz y el de Kleist resulta sin embargo patente si tenemos en cuenta que el vínculo entre *Gemüt* y *Verstand*, que para Clausewitz caracteriza al *Takt des Urteils* responde a un esquema triádico: el conocimiento intuitivo es primero corregido por la conciencia de que una decisión debe estar sujeta a la voluntad, que posteriormente se transforma en el sentimiento mismo de la decisión (*Entscheidung*). Es esa forma de decisión la que, como producto final del acto resolutivo, permite controlar el elemento adverso en el arte de la guerra: la fricción (Clausewitz 1957: libro 1 cap. 3). Inevitable pensar aquí en el esquema de la Historia Universal que propone Kleist en *Über das Marionettentheater*, donde el instinto es sustituido por la reflexión, que llevada a su último extremo termina alcanzando de nuevo la inocencia original. No otra es la evolución que debe atravesar el príncipe de Homburg en el drama de Kleist para lograr el estado de gracia absoluta. El instante decisivo que precede al no consumado ataque de Kalkreuth (el instante en que Prusia perdió su honor y Alemania ganó incontables adeptos a su causa) recoge los múltiples intereses de ambos autores, que a su vez conforman la tupida red de asociaciones y analogías sobre la que descansa *Über das Marionettentheater*.

4. El centro de gravedad o la mecánica como fuente de inspiración.

En el mes de octubre de 1810 Kleist comienza a editar las *Berliner Abendblätter* con la esperanza de procurarse un sustento tras el fracaso de sus diversas tentativas como dramaturgo. El periódico, el único vespertino de la capital prusiana, inicia su andadura con notable éxito. Kleist cuenta con el apoyo de colaboradores como Brentano, Arnim o Adam Müller, y gracias a sus contactos en la policía local puede incluir en su publicación crónicas de sucesos que le garantizan el interés de un amplio público. Con el paso del tiempo diversas dificultades empezarán sin embargo a obstaculizar su proyecto. A la falta creciente de crónicas policiales se unieron las prohibiciones de la cancillería estatal y el progresivo alejamiento de sus colaboradores. Kleist intentó paliar la falta de material añadiendo a su publicación un boletín con noticias extraídas de otros periódicos⁹ e intentó burlar la censura, que velaba en Prusia por los intereses franceses, ofreciendo a sus lectores una visión alternativa sobre el desarrollo de los acontecimientos políticos y militares en Europa¹⁰ El recur-

⁸ Kittler dedica en efecto un amplio espacio a comentar el diagnóstico de Clausewitz sobre lo sucedido en Auerstädt. Entre las muchas informaciones de interés que ofrece se encuentra el hecho de que, aunque Clausewitz no presencié directamente la batalla, contó con el testimonio de Ernst von Pfuel, el amigo de Kleist que abandonó la escuela militar en 1803 por no compartir sus principios. Como ayudante del Conde von Schmettau, Pfuel estaba destinado en la unidad que debía haber recibido el apoyo de Kalkreuth (KITTLER 1987: 277).

⁹ Como el *Hamburger Correspondent* o el *Liste der Börsenhalle* (SEMDNER 1939: 372-378).

¹⁰ WOHLFEIHL (1965: 132-134) muestra, a partir de los ejemplos que ofrece Helmut SEMDNER (1939: 372-378), los procedimientos que utilizaba Kleist para burlar la censura y dar a entender de

so a estas estrategias de ocultamiento ha inducido en algunos críticos la sospecha de que también los artículos dedicados a temas concretos de la cultura, la ciencia o el arte contienen oscuras alusiones a sucesos y personajes de la época, e incluso a suponer que podrían encerrar una secreta clave subversiva¹¹.

Cuando el 12 de diciembre Kleist publica la primera de las cuatro entregas en que se divide *Über das Marionettentheater*, las *Berliner Abendblätter* han iniciado ya el proceso de decadencia que terminará con el cese definitivo de la edición el 30 de marzo del año siguiente. Aunque ese proceso no entra en su fase irreversible hasta que el 22 de diciembre Kleist pierde a su editor Hitzig, la gaceta ha sufrido ya importantes correctivos por parte de la censura y Kleist empieza a ver seriamente reducido su margen de maniobra para dotar de contenidos a su publicación. Este contexto editorial problematiza la interpretación de un texto como *Über das Marionettentheater*, que ya de por sí hace de la ambigüedad y el equívoco su elemento natural. No es este lugar para resumir las innumerables lecturas que ha recibido el escrito de Kleist, nuestra atención se centrará en las implicaciones que la particular situación de las *Berliner Abendblätter* pueden haber tenido en la motivación del texto. También a este respecto la división de opiniones entre la crítica resulta notoria. Por un lado, autores como Semdner (1939) minimizan las referencias históricas interpretando *Über das Marionettentheater* como un resumen de las ideas sobre arte, lenguaje y pensamiento que Kleist desarrolla en otros textos. Semdner enlaza así con la clásica interpretación de Hanna Hellmann (1967: 17-22) que contempla el texto como un compendio de la estética romántica: el esquema triádico que ve en el genio la síntesis del estado natural inconsciente y la consciencia, de la inocencia natural y la voluntad, en una nueva forma de plenitud absoluta reflejaría la concepción de la obra de arte que defienden Kant, Friedrich Schlegel, Novalis y, sobre todo, la filosofía del arte de Schelling. Por otro lado, críticos como Reinhold Steig (1901) o Manfred Katsl (1988) prefieren destacar el carácter polémico del texto interpretándolo como un ataque solapado al *Berliner Theater* y su director, cuyo desprecio había sufrido Kleist reiteradamente. La alabanza del artefacto mecánico no sería entonces otra cosa que una irónica alusión al gusto teatral de August Wilhelm Iffland. Pero es Kittler quien da un paso más en la contextualización del ensayo para interpretarlo no ya como un ajuste de cuentas con el mundo escénico del momento, sino como una auténtico programa de insumisión armada en la línea de *Was gilt es in diesem Kriege*. Para justificar su opinión, Kittler recuerda las múltiples estratagemas a las que debían recurrir los defensores de la causa patriota y, sobre todo, sitúa *Das Marionettentheater* en el campo referencial de la literatura militar.

forma indirecta en las crónicas tomadas de otros periódicos cual era la verdadera situación militar de las tropas francesas en la península ibérica.

¹¹ Así, KITTLER (1987: 342) afirma que *Allerneueste Erziehungsplan* encubre, bajo la aparente sátira de un plan de estudios, un programa de insurrección para el pueblo alemán: del mismo modo que al recibir una carga eléctrica un cuerpo adquiere la carga contraria a aquél que tiene más próximo, la formación de un pueblo sólo se alcanza en el enfrentamiento contra el enemigo total.

¿En qué medida puede un alegato en favor de las marionetas entenderse como una instigación encubierta al levantamiento popular contra Napoleón? La clave para Kittler consiste en ver el muñeco articulado como un trasunto del soldado, cuya formación física era objeto de animado debate en el marco de la reforma militar emprendida por Gerhard von Scharnhorst. Kleist se situaría en la estela de Gerhard Ulrich Anton Vieh, quien en su estudio sobre las leyes mecánicas de los ejercicios corporales abogaba por superar la estricta separación entre los movimientos naturales del cuerpo y la actitud corporal exigida por la educación burguesa (Kittler 1987: 328). Incluso Fichte toma partido en la discusión defendiendo las virtudes patrióticas del ejercicio físico, aunque en su caso lo hace asumiendo una concepción más sistemática y mecanizada de la educación corporal. Al abogar por una instrucción militar más acorde a la gestualidad natural del individuo, Kleist no sólo terció en las ya mencionadas reformas militar y educativa de Prusia, sino que además estaría defendiendo el uso de las milicias populares en una confrontación armada. Diversos estudios militares de la época criticaban la excesiva rigidez estratégica del ejército, que convertía al soldado en un autómatas, y reclamaban una más enfática motivación de su conducta (Kittler: 347-350). El desastre de 1806 primero y el ejemplo de la Guerra de la Independencia Española más adelante hicieron crecer los adeptos a una respuesta militar no convencional, en la que el pueblo mismo da lugar a una fuerza armada no constreñido por los formalismos del ejército regular. Tampoco Clausewitz quedó al margen de esta discusión. Desde sus escritos de juventud reitera su crítica a lo que él considera una excesiva abstracción y mecanización en los principios estratégicos del ejército prusiano (Kittler 1987: 228). La guerra de España le persuadirá de que la combinación de fuerzas regulares y milicias del pueblo o guerrillas es la respuesta idónea para Prusia, dada la situación en que se encuentra el país tras la paz de Tilsit. (Clausewitz 1966: 733). Kleist quiso suscribir este programa primero con la organización táctica que describe en *Hermannschlacht*, y después con la síntesis entre movimiento natural y reflexivo que se hace patente en *Das Marionettentheater*, donde el primero quiere poner de manifiesto las ventajas que ofrece un grupo de combate que goza de una libertad de movimiento total y una motivación apasionada, mientras que el segundo refleja la necesaria supeditación de ese impulso al orden general que requiere la defensa de la patria. Los aprietos en que la censura había puesto ya a la publicación de Kleist explicarían la elección del ensayo artístico como forma de camuflaje.

La interpretación de Kittler tiene la doble virtud de encajar a la perfección en el entorno político-cultural del momento y de abrir nuevas vías para el estudio de las influencias (y coincidencias) entre la obra de Kleist y la de Clausewitz. Pero, sumando a las pistas que ofrece Kittler otros indicios es posible llevar más lejos sus conclusiones ampliando el ámbito de confluencia entre *Über das Marionettentheater* y los escritos militares de Kleist. En lugar de entender la marioneta exclusivamente como imagen del soldado y los movimientos del muñeco como una representación de la habilidad en el combatiente (recuérdese al respecto la imagen en la que se describe cómo la pericia de un espadachín resulta inútil frente a los movimientos primarios del oso) se plantea también la posibilidad de ver en la marioneta una transposi-

ción del ejército en su conjunto o, más exactamente, del teatro de operaciones en el que se desarrolla una batalla. Para entender los motivos de esta asociación debemos detenernos en el concepto fundamental al que recurre Kleist para explicar el movimiento de la marioneta. Me refiero, naturalmente, al centro de gravedad o *Schwerpunkt*, el punto cuyo control permite articular todos los movimientos de la marioneta. Tal y como explica el misterioso señor C. al narrador del texto:

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre. (Kleist 1990: 556)

El centro de gravedad concilia la máxima simpleza del movimiento mecánico con la complejidad también máxima del logaritmo. Su mayor ventaja, como aclara el personaje más adelante, es que gracias a él se elimina el temblor:

Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere (Kleist 1990: 559).

Como no ignora cualquier lector de Clausewitz, el centro de gravedad es también uno de los conceptos fundamentales, si no de su obra (pues el espacio que le dedica en *Vom Kriege* es más bien reducido), sí de la doctrina militar que ha inspirado el estrategia prusiano (desde la *Blitzkrieg* de Guderian hasta el más moderno pensamiento militar estadounidense lo invocan como autoridad). Al plantearse en el sexto libro de *Vom Kriege* cómo puede una victoria obtener el más amplio ámbito de repercusión posible, Clausewitz afirma que el efecto del golpe dependerá de la masa de fuerzas involucradas en el ataque y la defensa. Y para ilustrar mejor su idea recurre a una imagen de la mecánica:

So wie sich der Schwerpunkt immer da findet, wo die meiste Masse beisammen ist, und wie jeder Stoß gegen den Schwerpunkt der Last am wirksamsten ist, wie ferner der stärkste Stoß mit dem Schwerpunkt der Kraft erhalten wird, so ist es auch im Kriege. Die Streitkräfte jedes Kriegführenden, sei es ein einzelner Staat oder ein Bündnis von Staaten, haben eine gewisse Einheit und durch diese Zusammenhang; wo aber Zusammenhang ist, da treten die Analogien des Schwerpunktes ein. Es gibt also in diesen Streitkräften gewisse Schwerpunkte, deren Bewegung und Richtung über die anderen Punkte entscheidet, und diese Schwerpunkte finden sich da, wo die meisten Streitkräfte beisammen sind. So wie aber in der toten Körperwelt die Wirkung gegen den Schwerpunkt in dem Zusammenhang der Teile ihr Maß und ihre Grenze hat, so ist es auch im Kriege, und es kann hier wie dort

ein Stoß leicht größer werden, als der Widerstand verträgt, und damit ein Luftstoß, eine Kraftverschwendung entstehen (Clausewitz 1957: 569).

El pasaje enfatiza la unidad que subyace a las distintas zonas que componen un teatro de operaciones (una idea recurrente en los textos de Clausewitz) y la supeditación de todas las partes a un punto central (o a más de uno, nótese que también en *Über das Marionettentheater* se pasa en cierto momento del singular al plural para hablar de “eine naturgemäβere Anordnung der Schwerpunkte”) del que depende la estabilidad del conjunto. Los especialistas en Kleist no han prestado atención a este llamativo paralelismo, pero entre los estudiosos de Clausewitz Emmanuel Terray (1999: 221-223) sí repara en la notable coincidencia que implica la mención de la misma imagen por ambos autores. En su valioso estudio crítico de *Vom Kriege*, Terray subraya la anomalía que supone para Clausewitz el uso de imágenes y, mas en concreto, de imágenes extraídas de la mecánica. Durante el siglo XVIII, el rápido desarrollo de la mecánica convirtió esta ciencia en terreno abonado para la metaforología (Turra-Mattenklott 2002), un fenómeno al que tampoco se sustrajo la ciencia militar. Clausewitz se mostró sin embargo particularmente crítico ante el uso abusivo de conceptos extraídos de la geometría o la mecánica (Terray 1999: 131-134). Terray no duda en atribuir esta excepción a la influencia puntual de Kleist, sin molestarse por otra parte en demostrar cómo pudo ésta llegar a producirse. Hay que recordar que el sexto libro de *Vom Kriege* es en parte una reelaboración del *Bedenk-nisschrift* de 1812, por lo que no es aventurado suponer que Clausewitz ya tenía presente el concepto del *Schwerpunkt* cuando se produjo el hipotético encuentro con Kleist o que, como parece sugerir Terray, tal vez fue el mismo Kleist quien se lo transmitió a Clausewitz.

En cualquier caso, resulta difícil determinar con exactitud el sentido que Clausewitz atribuía a su *Schwerpunkt*, pues si en el citado pasaje del sexto libro el autor se limita a emplearlo como símil ilustrativo, del octavo libro, en el que tenía previsto desarrollar con mayor detalle el concepto, sólo se han conservado borradores y fragmentos que contienen breves alusiones no carentes sin embargo de interés. Así, en el cuarto capítulo del octavo libro Clausewitz amplía el perímetro afectado por el punto de gravedad incluyendo también en él al conflicto político, por lo que el *Schwerpunkt* puede recaer tanto en el grueso del ejército como en el líder o en la capital del país (Clausewitz 1957: 715). En el noveno capítulo limita su radio de acción al teatro de operaciones, recomienda reducir el ejército enemigo al menor número posible de *Schwerpunkte* y se muestra partidario de un ataque sobre el centro de gravedad, en el que las distintas líneas de avance converjan sobre un mismo punto (Clausewitz 1957: 745). Es imposible saber a ciencia cierta si estas nociones fueron concebidas por Clausewitz en fecha temprana o en una fase más avanzada de la gestación de *Vom Kriege*¹², lo que obliga a ser cautos al ponerlas en relación con

¹² *Vom Kriege* aparece póstumamente en 1831. Pese a su dimensión se trata de una obra fragmentaria que recoge textos redactados por el autor durante los últimos años de su vida sobre materiales que se y que pudo ver finalmente la luz gracias, en buena parte, a la labor de la viuda de Clausewitz.

el texto de Kleist. Sin embargo, la proximidad de estas ideas con algunas de las convicciones expresadas por Clausewitz en sus textos de juventud aconseja no pasarlas por alto. En su examen de la batalla de Auerstädt, Clausewitz afirma que el de Kalkeuth hubiera debido ser también un ataque concéntrico sobre el punto exacto de las líneas enemigas que provocaría el desmoronamiento total de su ejército (Clausewitz 1980: 49). El plan de acción militar que se esboza en *Über die künftigen Kriegsoperationen Preußens gegen Frankreich* preveía que el ejército prusiano sacrificara la defensa del territorio nacional para sorprender al enemigo golpeándole en su punto más vulnerable y paralizando así toda su capacidad de respuesta (Clausewitz 1966: 85-86). De forma similar, en una carta a Gneisenau fechada el 18 de agosto de 1811 (Clausewitz 1966), Clausewitz recomienda también que en la defensa de Silesia se esté dispuesto a abandonar el país a las fuerzas invasoras, un principio que reitera en el *Bedenknisschrift* de 1812, cuando indica que en su proyectado conflicto contra Francia el ejército debería atrincherarse en las fortificaciones dando inicialmente por perdido el territorio a defender (Clausewitz 1966: 732). Todos estos planteamientos presuponen la capacidad para reconocer el centro de gravedad propio y el del adversario subordinando a ambos el curso de las operaciones militares.

Clausewitz concluye su *Bedenknisschrift* comparando el tiempo pasado, en el que la guerra se dirimía entre ejércitos profesionales en mecánicos y aburridos movimientos estratégicos, y el presente tiempo de la guerra entendida como conflicto armado entre pueblos (Clausewitz 1966: 749-750)¹³ Su afirmación debe en primer lugar entenderse como una vindicación de las milicias populares y la guerra de guerrillas, defensa que en el caso de Kleist encuentra su correspondencia en *Hermannschlacht*, el escrito *Was gilt es in diesem Kriege* o, siguiendo a Kittler, el programa de insumisión popular que contiene *Über das Marionettentheater*. Pero la observación de Clausewitz apunta además al cambio de concepción que imprime la guerra moderna, donde el centro de gravedad de las fuerzas enfrentadas puede ubicarse tanto en el grueso del ejército, como en una zona estratégica o en el ámbito donde se toman las decisiones políticas. Trasladando esta acepción del *Schwerpunkt* a *Über das Marionettentheater*, nos encontraríamos con que la definición del muñeco articulado incorpora una lectura en clave de los centros gravitatorios que determinan la guerra moderna y a los que en consecuencia debería prestarse atención prioritaria en caso de una eventual contienda con el Imperio Francés. Por último, la distinción de Clausewitz entre la guerra clásica y la moderna atañe también a la revalorización del pensamiento intuitivo frente al cálculo y la abstracción que constriñen la ciencia militar más ortodoxa. La complejidad de los factores que intervienen en el desarrollo de una contienda invalidan de antemano el intento de supeditar todas las variables y posibles contingencias a un diseño algebraico¹⁴. En el vertiginoso

¹³ WEISS (1981: 9 y ss.) recuerda que en *Was gilt es in diesem Kriege* Kleist propone la misma reflexión identificando las antiguas guerras con partidas de ajedrez.

¹⁴ TERRAY (1999: capítulo 4) observa que Clausewitz sí reconoce un cierto protagonismo de la geometría en los planteamientos tácticos, pero no en los estratégicos, donde el factor temporal es decisivo, lo que le mueve a criticar la teoría del ángulo recto de Bulow.

devenir de los hechos que provoca una confrontación bélica el verdadero talento militar sabe delegar en el genio de la intuición las decisiones más acuciantes. *Über das Marionettentheater* se hace también eco de esta circunstancia primero con su defensa de la espontaneidad en detrimento de la instrucción, pero sobre todo con su ideal de una instrucción capaz de fijarse como objetivo la espontaneidad. Pues, en efecto, el *Takt des Urteils* en Clausewitz, no se concibe en absoluto como mera forma de improvisación, sino más bien como el acto reflejo de una conciencia adecuadamente formada. Se trata, una vez más, del gesto detenido de Kalkreuth en el campo de Auerstädt, la orden no proferida con la que, como diría el misterioso personaje de *Über das Marionettentheater*, da inicio un nuevo capítulo en la historia de la humanidad.

Referencias bibliográficas

- CLAUSEWITZ, C. v., *Vom Kriege*. ENGELBERT, E. y KORFER, O. (eds.). Berlín: Ministerium für nationale Verteidigung 1957.
- CLAUSEWITZ, C. v., *Historische Briefe über die großen Kriegereignisse im Oktober 1806*. FÖRSER, G y SCHMIDT, D. (eds.). Berlín: Ausgewählte militärische Schriften, Militärvelarg der Deutschen Demokratischen Republik Deutschland 1980.
- CLAUSEWITZ, C. v., *Schriften-Aufsätze-Studien-Briefe, Dokumente aus dem Clausewitz-Scharnhorst- und Gniesenhaus Nachlaß, sowie aus öffentlichen und privaten Sammlungen*, vol. 1. HAHLWEG, W. (ed.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966.
- FISCHER, P., *Heinrich von Kleist*. Berlín: Stapp 1982.
- GARRIDO, G., «La cristlich-deutsche Tischgesellschaft y el mito de España», *Actas VI Congreso Fage*, Vitoria 2009.
- GUSS, K., *Krieg als Gestalt. Psychologie und Pädagogik bei Carl von Clausewitz*. Múnich: Verlag für Wehrwissenschaft 1990.
- HÄKER, H., «Neue Quellen zu Beiträgen Heinrich von Kleists in seinen 'Berliner Abendblättern'», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), 41-46.
- HÄKER, H., *Kleists Berliner Aufenthalte: ein biographischer Beitrag*. Berlín: Haude & Spener 1989.
- HELLMANN, H. «Über das Marionettentheater» en: MÜLLER-SEIDEL, W. (ed.), *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*. Berlín: Erich Schmidt 1967, 17-31.
- KASTL, M., *Über das Marionettentheater des Herrn Heinrich von Kleist. Eine Untersuchung zum Kunstverständnis des Berliner Theaterdirektors August Wilhelm Iffland*. Meitingen bei Augsburg: Cassandra 1988.
- KITTLER, W., *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg: Rombach 1987.
- KLEIST, H., *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 3. MÜLLER-SALGET, K. (ed.). Frankfurt M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990.
- KLEERMEIER, U., *Grundfragen einer philosophischen Theorie des Krieges, Platon-Hobbes-Clausewitz*. Berlín: Akademie-Verlag 2002.
- NEUMANN, G., «Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie» en: NEUMANN, G. (ed.), *Heinrich von Kleist*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1994, 13-30.

- NIENHAUS, S., *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Monographie und Textedition*. Habilitationsschrift. Friedrich-Schiller Universität Jena 2000.
- NIENHAUS, S., *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft*. Tübingen: Max Niemeyer 2003.
- PARET, P., *Clausewitz und der Staat*. Bonn: Dümmler 1993. (orig. Oxford University Press 1973).
- PICKERODT, G., «Heinrich von Kleist. Der Widerstreit zwischen Mechanik und Organik in Kunsttheorie und Werkstruktur», en: MÖBIUS H. y BERNS J. J., (eds.), *Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie*. Marburg: Jonas Verlag 1990, 157-168.
- SAMUEL, R., «Heinrich von Kleist und Neithardt von Gneisenau», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 7 (1963), 352-370.
- SCHWARZ, K., *Leben des Generals Carl von Clausewitz u. d. Marie von Clausewitz*, vol. 1. Berlín: Moefor Hofbuchdruckerei 1878.
- SEMDNER, H., *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und Ihre Redaktion*. Berlín: Weidmannische Verlagsbuchhandlung 1939.
- SEMDNER, H., *Heinrich von Kleist Lebensspuren*, vol 1. Frankfurt M.: Insel 1992.
- TERRAY, E., *Clausewitz*. París: Fayard 1999.
- TORRA-MATTENKLOTT, C., *Metaphorologie der Rührung: ästhetische Theorie und Mechnik im 18 Jh*. Múnich: Fink 2002.
- WEISS, H. F., «Heinrich von Kleists politisches Wirken in den Jahren 1808 und 1809. Mit einer neuentdeckten Originalhandschrift von 'Was gilt es in diesem Kriege?'», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), 9-40.
- WOHLFEIL, R., *Spanien und die deutsche Erhebung 1808-1814*. Wiesbaden: F. Steiner 1963.