

45/2018

14 de diciembre de 2018

Federico Aznar Fernández-Montesinos

En el bicentenario del Museo del Prado. Humanismo y seguridad: reflexiones sobre estrategia geopolítica a través del arte

En el bicentenario del Museo del Prado. Humanismo y seguridad: reflexiones sobre estrategia geopolítica a través del arte

Resumen

Las celebraciones del bicentenario del Museo del Prado llaman a una reflexión sobre lo militar y el arte. La pintura y la estrategia se encuentran entrelazadas y tienen componentes que se superponen. Son expresiones de una época. Ambas manejan una cantidad tal de datos y factores que dan a la intuición un lugar notable en su diseño. La estrategia es, por ello, un arte, es la visión; mientras que la pintura recoge un momento visual particular, pero significativo y se convierte en mensaje. Estamos ante una suerte de engranajes que sirven tanto a la expresión de emociones, como a la comunicación de ideas. El arte explica lo que no se ve, superando la naturaleza especular de la propia experiencia; muestra premonitoriamente hacia dónde se dirigen las sociedades, como, a otro nivel, hace la estrategia.

Palabras clave

Arte, pintura, estrategia, geopolítica, humanismo, seguridad.

On the bicentenary of the Prado Museum. Humanism and Security: Thoughts on the Strategy and Geopolitics through Arts

Abstract

The celebrations of the Prado Museum Bicentennial suggest the opportunity of a reflection on the military and art. Painting and strategy have components that overlap and both together are good expressions of the nature of each era, helping today to understand it. Both handle such a large amount of data and factors that give intuition a remarkable place. The strategy is the vision, while painting collects a particular, but significant visual moments; and becomes a message. We are facing a sort of gears that serve both the expression of emotions and the communication of ideas. What the eye does not finish seeing and shows us in a premonitory way towards where societies are headed, just as, at another level, the strategy does.

Keywords

Art, painting, strategy, geopolitics, humanism, security.

Sobre estrategia y sensibilidad

La palabra estrategia proviene del término griego *stratos aegon*, esta, pese a designar una ciencia pretendidamente añeja, es un neologismo, un término nuevo introducido en 1771 por el entonces teniente coronel francés Joly de Maizeroy. Su significado señala la labor del *strategos*, uno de los pocos cargos que, en la Atenas clásica, no se otorgaban por sorteo. La palabra conceptualiza una práctica y viene así a significar literalmente, la conducción del ejército o, más exactamente, el arte de quien conduce los ejércitos.

Sus principios, modificando su punto focal, pueden trasladarse del mundo militar al político e incluso al geopolítico y sirven a la expresión de una estrategia política y a la geoestrategia. De este modo, quedan ligadas con la visión, con la pintura.

La estrategia es siempre algo que va más allá del teatro de operaciones; en un primer estadio, no se encuentra referido a los fines, los cuales se encuentran dados, sino en los medios para alcanzarlos y en el establecimiento de las condiciones para su logro. Es una actividad altamente creativa, pues trata de superar los constreñimientos a los que se ve sometida; incorpora a un tiempo pensamiento y ejecución, habilidad práctica e inteligencia (*fronesis*)¹, lo mismo que se demanda de un artista.

La estrategia, que también comparte esto, es igualmente un arte por la inmanejable cantidad de elementos que intervienen en su diseño, lo que hace muy difícil su concepción como ciencia por el papel que tiene la intuición o el pensamiento divergente en el proceso. Como decía Bracque: «yo encuentro, y a continuación busco». Estamos ante una habilidad que obedece a unos ciertos principios o normas, cuya observancia, por otra parte, no garantiza el éxito por más que lo haga más probable.

En fin, el nivel de decisión más bajo en el mundo militar es el táctico, que proviene de un sentido próximo y básico: el tacto, de ahí la palabra contacto. Representa la realidad cruda y tangible. El *arte operacional* sería la transición o conjunción existente entre la estrategia y la táctica. Podríamos definirlo como el arte de ordenar las acciones tácticas para alcanzar o contribuir a la consecución de objetivos estratégicos.

El nivel estratégico está ligado al plano, a la vista, al diseño, al mapa; la estrategia son fuerzas que se mueven en el tiempo y en un plano. Queda referida al futuro como un programa de acción. El nivel operativo se sitúa entre ellos pues en él interactúan vista y tacto. En la cúspide está lo político; está relacionado con la palabra y el oído, siendo este

¹ Para Aristóteles las tres formas del carácter (*ethos*), las «*virtudes intelectuales*» son la *fronesis* (inteligencia práctica), la *arete* (virtud) y la *eunia* (buena fe).

un nivel interactivo, de diálogo, transacción e intercambio. Lo estratégico queda consignado entre lo político y lo operacional, requiriendo de las virtudes de ambos y convirtiéndose en un puente, en una articulación, entre el nivel político y las operaciones militares.

El estratega es un maestro en el arte de escoger las referencias adecuadas y establecer el marco preciso para el logro de los objetivos que le han sido consignados y a cuya definición también contribuye. Es su principal responsabilidad. Estamos nuevamente ante un espacio de indefinición en el que el estratega contribuye a fijar sus propios cometidos en conversación con el nivel político; ello en función, además, de su propia experiencia, del entorno y de las circunstancias.

En el arte sucede lo mismo, existe una relación simétrica. El pintor es un selector de la realidad y su actividad es inherentemente política, no solo por los temas que escoge, que por supuesto, sino por cómo los presenta; marco y referencias son objeto de elección. Su actividad es fruto de un compromiso con la realidad y este es político. Las pinceladas son la actividad táctica; figuras, contornos y conceptualizaciones son expresión del arte operacional. El cuadro en su conjunto es el elemento estratégico y su significado o connotaciones, en un plano diferente, es un valor que pertenece directamente a la política; en la medida en que está hecho para ser expuesto y, por eso, constituye un mensaje para la sociedad. El propio Picasso defendía el arte como un instrumento de guerra.

En este contexto, la sensibilidad es un nivel de conciencia especial en donde existe la habilidad para percibir, entender y responder a situaciones complejas. Visto en términos médicos, la posibilidad de acierto en el diagnóstico. No es solo un conjunto de conocimientos, ni una especial preparación técnica; es la facultad de sentir que, ligada al conocimiento, adquiere un valor supremo y trascendente en el arte que encarna la estrategia; permite discernir entre una miríada de datos aquello que de verdad es importante, lo que posibilita que se le otorgue un correcto tratamiento. Y también permite crear a partir de esa referencia un nuevo universo. Encontrar conexiones entre elementos conocidos y no establecidas anteriormente requiere de un plus de sensibilidad: formación, experiencia pero también intuición y pensamiento divergente. Como decía Picasso: «Aprende las reglas como un profesional para poder romperlas como un artista».

Es la genialidad de Newton viendo caer una manzana y fabulando a partir de esa experiencia sobre la atracción mutua entre cuerpos sólidos. Y, sin comprender a Newton, no se puede ser Einstein. En pintura, antes de llegar a Picasso hay que pasar por Velázquez. La heterodoxia pasa siempre por la ortodoxia. Mauricio de Sajonia desde la perspectiva de la guerra lo constata: «la guerra es una ciencia cubierta de tinieblas en medio de las cuales no se puede avanzar con paso seguro: la rutina y los prejuicios son la base, consecuencia natural de la ignorancia. Todas las ciencias tienen unos principios, solo la guerra no tiene ninguno; los grandes capitanes que han escrito sobre ella no nos han legado ninguno; es necesario ser perfecto para entenderlos»².

Estamos ante un auténtico don, para el que no existen fórmulas. La sensibilidad puede llegar a reconocer aquellos elementos portadores de futuro, las esquinas del puzzle, los elementos de mutación y las claves para el despliegue del escenario en el tiempo, así como las variables sobre las que hay que actuar para alcanzar el resultado pretendido. Es, en esencia, una expresión ampliada del don del discernimiento.

Pintura, historia, pensamiento y estrategia

La palabra «arte» deriva del término latino *ars* y este del griego *τέχνη, téchnē*. Originalmente estaba referido a cualquier actividad profesional si bien luego quedó consignado a la estética, de modo que pasó de ser «el recto ordenamiento de la razón» que decía Tomás de Aquino a «aquello que establece su propia regla» que afirmaba Schiller.

Cultura proviene de cultivo, de la experiencia de vida, acumulada y meditada que se traduce en el desarrollo de una sensibilidad. Se nutre de los valores espirituales y las obras del espíritu. Cada cultura tiene sus expresiones y sus respuestas de modo que, las unas y las otras, se encuentran interrelacionadas. La civilización es el resultado de la objetivación de los valores vitales, sensibles y sobre todo de los instrumentales³.

El humanismo, que está ligado a las esencias culturales, no es un conjunto de recetas, sino un ideal de formación que lleva al ser humano a su plenitud personal; y para el que, por holístico, no cabe tanto el método científico como una especial sensibilidad. Así pues, en este marco y como subrayaba Terencio nada humano puede ser ya ajeno y menos que nada, el arte: la guerra es un acto social, un hecho cultural.

² VILLALBA FERNÁNDEZ, A. (2003) *Evolución del pensamiento estratégico* en VV. AA. Monografía del CESEDEN núm. 99/2003, p. 93.

³ GRACIA, D. (2013). *Valor y precio*. Triacastela, p. 175.

La especialización es una mirada técnica a los problemas que, de común, resulta enriquecedora pero que, a la postre y como peaje, favorece una suerte de reflexividad especular, esto es, la autorreproducción del paradigma actual y, por tanto, en cierto sentido, el *statu quo*. El arte, por el contrario, es o puede ser un martillo que permite horadar los muros construidos por el pensamiento dominante que configuran tanto la propia experiencia como el marco vigente; de este modo, se habilita el abrir una ventana por la que contemplar una nueva dimensión del espacio social y atisbar hacia dónde se desplaza este realmente. Es premonitorio. Su papel, recordando a Chejov, es hacer preguntas no responderlas.

Existe una peculiar y antigua relación entre arte y guerra; movimientos como el Futurismo ya la reclamaban a principios del siglo xx por su carácter eugenésico «nosotros los futuristas queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el goteo destructor de las libertades, las bellas ideas por las cuales se muere»⁴.

En palabras de Paul Klee, «cuando más aterrado está el mundo (como es hoy el caso) más abstracto es el arte... Un mundo feliz produce un culto del más acá»⁵; o de Guillaume Apollinaire «el espectáculo es maravillosamente grandioso, noche y día el terrible estruendo es incesante, la llanura arruinada se siembra sin cesar con el metal de muerte en el que ha de germinar la nueva vida»⁶.

La Teoría General de Sistemas de Ludwig Von Bertalanffy ya consideraba, a mitad del siglo xx, la existencia de una clara tendencia hacia la integración de diversas ciencias naturales y sociales, y sostenía que las propiedades de los sistemas no pueden ser descritas considerando sus elementos por separado; su comprensión solo es posible cuando se estudian globalmente. Hace falta pues un análisis del conjunto que tanto las interrelaciones como el humanismo proclama.

Al hilo de esto y recordando el célebre dictado de Clausewitz, «cada época tiene su propia teoría de la guerra». Por eso, haciendo uso de la idea de Wilhelm Dilthey, conforme a su concepción de la estética cultural que enlaza arte y vida, trataremos la pintura por su ligazón con la estrategia para resaltar los paralelismos que se dan entre

⁴ MARINETTI, F. (2008) *Manifiesto fundacional del Futurismo*. Paneles de la Exposición. *La Vanguardia y la Gran Guerra*. Museo Thyssen-Bornemisza.

⁵ Paneles de la Exposición (2008) *La Vanguardia y la Gran Guerra*. Museo Thyssen-Bornemisza.

⁶ *Ibid.*

este movimiento artístico y el pensamiento estratégico a partir del Renacimiento: «El arte es la firma de la civilización».

Se ha escogido esta fecha, pues el arte antes pertenecía a los oficios manuales, a la labor de los artesanos, un medio para un fin. Después, en este periodo que supondrá su puesta en valor habrá también una artesanía, que en parte continuará como un oficio tal del que derivarán dos ramas: una intuitiva, el arte, entendido en su dimensión liberal; y otra metodológica, la técnica que, a su vez, derivará en científicidad. Y esto afectará también a la gestión de las Fuerzas Armadas cuyo proceder quedará consignado en un permanente debate entre lo tecnológico y lo humanístico.

1453, fecha de la caída de Constantinopla, y el Descubrimiento en 1492, constituyen fechas emblemáticas del Renacimiento, como la caída del muro en 1989 y el 11S en 2001, hacen patente simétricamente el advenimiento de una nueva era, la de la globalización.

Ambos movimientos expresan un refuerzo de la clave antropocéntrica que trasciende en el primer caso el hecho religioso y en el segundo las ideologías; de este modo se sientan las bases y los fundamentos de los movimientos políticos, liberando al ser humano de los constreñimientos de todo tipo vigentes en nombre de una razón que queda consignada como valor supremo. Supone en ambos casos una reevaluación del hombre y su circunstancia que queda reforzado y consignado como eje de referencia, valor y medida de todo. Y traen como necesaria consecuencia una nueva mirada al mundo de la mano de una renovación temática. La pintura se transforma en un arte para sí y su giro permite envolver todo el periodo.

El Renacimiento

El Renacimiento tiene su punto de referencia en Italia. En el Quattrocento, Brunelleschi desarrolla la perspectiva cónica, central, con la que el arte se libera definitivamente de la escritura a la que suplía ante los ágrafos y alcanza un valor por sí mismo a través de la visión, se hace autónomo; así, Fra Angelico pintaba sus cuadros religiosos de rodillas. La mirada se independiza, lo que se ve del cuadro depende del lugar en que el observador se ubique. Así también la perspectiva es el privilegio del estratega.

Figura 1: Fra Angelico. *La anunciación*

El principio que organiza la composición es el espacio aunque, eso sí, en un punto y momento determinado. La riqueza se descubre en lo visible (espacio, luz y forma) y no en su significado⁷. Los cuerpos se desnudan, se humanizan y aparecen nuevos temas que reinterpretan el pasado clásico desde perspectivas diferentes. Se imita a la naturaleza mientras se buscan formas ideales, el canon clásico, al igual que como veremos va a pasar en política. De hecho, se genera una dialéctica entre realidad y tipos ideales.

Esto también se traslada al arte militar. La complejidad que cobró este, a causa de la necesidad de coordinar en el combate armas distintas —infantería, caballería y artillería; son los colores que se usan en el cuadro estratégico militar— y de usar varios ejércitos al mismo tiempo. Eso, al igual que en la pintura, requiere arte y técnica a un mismo tiempo, pero también de modo diferenciado. Arte para ordenar convenientemente y técnica para organizar los subprocesos de la batalla.

⁷ SCHWANITZ, D. (2002) *La cultura*. Editorial Taurus, Madrid, pp. 277-278.

Esto hizo necesario disponer de tropas altamente capacitadas a las que no era conveniente desmovilizar al final de cada campaña para aprovechar su experiencia en las próximas. Las exigencias de la guerra obligaban a la permanencia de las tropas. El Renacimiento incorpora el desarrollo del aparato del Estado y la creación de ejércitos permanentes profesionales dependientes de la corona. Fundir un cañón de valor militar requería un gran despliegue de medios y una organización solo al alcance de la corona⁸. Esa necesidad obliga a la construcción del Estado, un gran concepto geopolítico. La difusión de las armas de fuego y la necesidad de un menor adiestramiento acercó el pueblo a los ejércitos y reforzó el creciente papel del rey en detrimento de la aristocracia⁹. En palabras de Tilly, «la guerra hace al Estado y el Estado hace la guerra»¹⁰.

Es también un tiempo de realismo por más que se tenga al idealismo como norte. La política entre los siglos XIII y XV se fue liberando de su sujeción teológica y convirtiéndose en *ars regendi* o *gubernandi*, a mitad de camino entre ciencia y virtud, entre sabiduría y prudencia, para acabar tecnificándose en los siglos XVI y XVII y convertirse en las reglas sobre el modo de manejar y manipular las cosas para adquirir, aumentar y conservar su poder y su Estado.

Así, el pensamiento político dejó de ocuparse de la búsqueda de un régimen político que garantizara la consecución de la justicia y la preservación del bien común, para atender, por el contrario, a los fines y a las necesidades —conservación y acrecentamiento— de un poder político cada vez más abstracto y exigente; se convierte en una estrategia política. Tales obras, concebidas con una intención didáctico-moral, se construyen sobre la base de lugares comunes y un vocabulario que remiten, implícita o explícitamente, a toda la tradición de espejos de príncipes o agujas de gobierno.

En 1513 se editó *El Príncipe* de Maquiavelo que encarna en sí misma una propuesta de divorcio entre la moral y la política y que abre al debate cuestiones hasta entonces dadas por resueltas; en 1503 Erasmo de Rotterdam escribió el *Enchiridion Militis Christiani* (*Manual del Caballero Cristiano*, traducido en 1526) y en 1516 su *Educación del Príncipe cristiano* al tiempo que su amigo Tomás Moro escribía su *Utopía*. La expresión *Monachatus non est pietas* encarna un estilo revisionista con el punto trasgresor

⁸ PIZARRO, J. A. (2007). *La guerra de Indochina punto de inflexión de la historia militar contemporánea*. Tesis doctoral Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, p. 17

⁹ ENGELS, F. (1968). *Temas militares*. Equipo Editorial S.A, San Sebastián, p.19.

¹⁰ TILLY, C. (1975) *The formation of National states in Western Europe* Princeton, Nueva Jersey, EE.UU., p. 42.

característico del momento prerreformista. Marcel Bataillon en su inmortal obra *Erasmus y España* recoge bien los efectos y la amplia difusión de sus ideas en nuestro país.

Las ideas de Maquiavelo y los idealistas, vienen a constituir dos propuestas, en algunos sentidos diametralmente opuestos, con las que afrontar unos tiempos cambiantes a cuya regeneración se aspira. Realismo e idealismo, el ser frente al deber ser, la realidad frente a su modelo; lo ideal recordando a Miguel Ángel es la eliminación de lo superfluo. Veremos más adelante como Foucault capta este juego. Y la perspectiva central de la pintura trata de presentar la realidad acercándola a los modelos ideales.

Así, el modelo de estrategia político de Maquiavelo pudo ser César Borgia, como se afirma, pero el que subyace bajo su figura fue Fernando «El Católico» dotado de una «piadosa crueldad». Su trabajo *Las Décadas de Tito Livio* fue dedicado al futuro Felipe II, y el *Arte de la guerra* que compuso el florentino tiene como protagonista a Fabrizio de Colonna, un famoso condotiero de Carlos V, quien comparece en la obra admirando siempre las virtudes «romanas» del ejército español, y que, luego, en la traducción que hace Diego de Salazar, se convierte en Gonzalo Fernández de Córdoba, el *Gran Capitán*. De la fusión de culturas, del afán de conocimiento, es ejemplo la traducción que hiciera Juan Boscán a *El Cortesano* de Baldassare Castiglione.

De este modo, Maquiavelo¹¹ tratará política y guerra como un todo indivisible, anticipándose a Clausewitz y dejando entrever la segunda como prolongación de la primera. De este crisol también emerge la teoría geoestratégica de la *Razón de Estado* como la última razón del rey; el nombre se lo daría Giovanni Botero¹². La política dejaba de significar ante todo el arte de gobernar una comunidad humana conforme a justicia y razón y se transformaba en el modo de preservar el Estado, tanto en su carácter de dominio sobre los súbditos como en las relaciones del mismo con otros Estados.

En palabras de Foucault, una racionalidad específica y secularizada en el arte de gobernar los Estados, que no tiene que respetar el orden general del mundo ni tampoco del orden religioso, por más que aspire a servirlo; encarna una «ética finalista y teleológica» que debe aplicarse de acuerdo con la fuerza de un Estado que busca su

¹¹ FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J.A. (2007) *Juan Ginés de Sepúlveda: la guerra en el pensamiento político del Renacimiento*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, p. 11.

¹² Estamos ante una expresión de origen italiano, pero solo con Giovanni Botero se desarrollará como doctrina en su obra *Della Ragion di Stato Libri Dieci, con Tre Libri delle Cause della Grandezza e Magnificencia delle Città*, publicado en 1589 y traducida por Antonio de Herrera en 1593.

expansión y perpetuación. El dilema que encarna gira en torno a la moralización del poder.

El hombre de armas se instala en el humanismo, en la conjunción de armas y letras que quedan asociadas hasta el punto de que Castiglione atribuía la formación militar como imprescindible para el cortesano junto con la base mental que proporciona la música. Al igual que sucede con Vitruvio en la arquitectura (su tratado *De Architectura* tuvo una vasta influencia en la época y aun posteriormente), los clásicos del pensamiento militar romano como Vegetio o Frontino son puestos nuevamente en valor mientras se intensifica la tratadística militar buscando generar una doctrina para un nuevo modo de hacer la guerra. Es tiempo de *condottieros*, de los profesionales de la beligerancia.

El Renacimiento trae la popularización de una tecnología armamentística (las armas de fuego), una nueva cultura, nuevas formas de relación social de lo que se deriva una nueva forma de hacer la guerra y, como consecuencia, un nuevo modelo de ejército lo cual llevará a reformular la doctrina existente.

Con el Renacimiento, cambiaron las dimensiones físicas de la guerra, el tamaño de los ejércitos y la escala de las operaciones aumentó, también aumentó la potencia de fuego y se desarrollaron nuevas técnicas de fortificación. El crecimiento de los ejércitos y de la duración de las campañas provocó un incremento de la fiscalidad y la elaboración de políticas de guerra¹³. El entorno es también importante en la batalla; Cervantes lo introducirá por primera vez en la novela y enmarcará en él a los personajes como lo hace el general en la batalla.

Estas guerras que los autores califican como de *Primera Generación* se caracterizan principalmente por un intento de establecer en la batalla el «orden», entendiendo este desde las disposiciones tácticas de los ejércitos y más adelante un progreso, ya en la Ilustración, hacia el uso generalizado de uniformes, normas disciplinarias, ordenanzas, etc.¹⁴. El objetivo de este orden es el choque que permita a las armas encontrarse. La finalidad del choque es destruir al enemigo o expulsarle de una zona que ocupe o haya alcanzado¹⁵.

¹³ VV. AA. *Causas de los Conflictos*. X Curso de Estado Mayor. Documento de Trabajo del Departamento de Estrategia, septiembre 2008.

¹⁴ SÁNCHEZ HERRÁEZ, P. (2008) *Guerras de Cuarta Generación. La solución tecnológica: ¿Tecnología?* en *Revista Ejército*, núm. 282, p. 19.

¹⁵ D-0-0-1. (1980) *Empleo táctico y logístico de las armas y los servicios*. Estado Mayor del Ejército, p. 30.

Las armas de fuego, cuyo uso se generaliza entonces, marcan distancia, despersonalizan el combate y suponen una disminución de la responsabilidad moral lo que afecta al ideal de la caballería. Además, la menor necesidad de adiestramiento, permite a las clases populares acceder a una tecnología eficaz y sencilla, lo que acaba por desplazar a la aristocracia, cuyo mérito ya no va a ser combatir sino dirigir a quienes combaten. De este modo, con el incremento de tamaño, los fines económicos y políticos se hicieron menos evidentes al tiempo que patrones culturales e ideales adquirirían mayor importancia.

El Renacimiento fue así un movimiento de retorno a la antigüedad clásica, de recuperación y una relectura aunque hecha desde nuevas claves. Un momento que Nietzsche titularía de apolíneo (la estrategia pertenece a esta lógica, no en vano su diosa clásica es Atenea) pero que daría paso sin solución de continuidad a los dionisiacos momentos del Barroco, a una era profundamente española en lo cultural aunque bajo el signo del fracaso en los intentos por sostener un Imperio europeo, económica y políticamente, insostenible.

El Barroco

El Barroco es el arte de la contrarreforma, un arte cuya grandiosidad intencionada transmite solemnidad, majestad, convirtiéndose al final en el teatro del absolutismo. Las formas son voluptuosas y expresivas, con poses dramáticas y una naturaleza extrema, situando el color en un primer plano en detrimento de la forma; la luz adquiere una nueva intensidad y dramaturgia. El dominio del volumen y la profundidad es absoluto. Holanda y España relevan en este periodo a los italianos.

El arte es puesto así al servicio de la religión. Sus temas no son inocentes. Los Macabeos, por ejemplo, acrecentaron su fama a raíz de la Reforma protestante, razón por la cual acabaron siendo, además, una de las señas de identidad de la Europa católica y contrarreformista. Los reformadores protestantes, empezando por Lutero rechazaron tanto la inclusión de los libros de los Macabeos en el canon bíblico, como también la creencia en el Purgatorio; esto iba a catapultar definitivamente a los héroes hebreos.

El Concilio de Trento —que supuso el paso de una Iglesia entendida comunidad de fieles a una concebida como unidad de doctrina—, remacharía lo uno y lo otro, es decir, los libros primero y segundo de los Macabeos —so pena de excomunión para aquellos que no los aceptaran— y la existencia de un purgatorio. El paso del tiempo no hizo mella en

el mito macabeo y en su capacidad de arraigo en los contextos más diversos. Así, si en la segunda mitad del siglo XXIII se produce un nuevo y vigoroso florecimiento de la literatura macabea, a principios del siglo siguiente la guerra de la Independencia o la guerra precedente contra la Convención francesa auparan de nuevo a Judas Macabeo a un primer plano.

El poder cuenta con su propia estética, una de cuyas manifestaciones es el protocolo, pero también el arte. Este se pone al servicio de las nuevas ideas, los autores del Siglo de Oro con Lope de Vega a la cabeza apoyarán una primacía cada vez mayor de la corona que se escora hacia el absolutismo y fundamentarán sentimentalmente sus razones. Shakespeare hará lo mismo. Como sostenía Ossie Davis: «Cualquier forma de arte es una forma de poder; causa impacto, puede influir en los cambios: no sólo puede cambiarnos, sino que nos hace cambiar».

Es el tiempo de las colecciones reales, del mecenazgo, de la magnificencia y la política de prestigio, como la dispendiosa compra del palacio Monaldeschi, sede de la Embajada de España ante la Santa Sede o la Obra Pía de Santa María la Maggiore. El Rey Planeta y el Rey Sol. Arte y política se alían y necesitan. Las grandes obras son de encargo (el *Guernica* costó en torno a 12 millones de euros actuales), las últimas tecnologías son caras.

El conflicto entre católicos y protestantes es el que simbolizan Rubens y Rembrandt y que marcan el ascenso de Holanda como gran potencia. Ambos producen grandes obras para solemnizar. Rubens es el *phatos* en movimiento y pinta para la Contrarreforma y los príncipes absolutistas. Rembrandt, que no se forma en Italia, pinta los sentimientos humanos en estado de agitación, es el pintor de la burguesía protestante, de los altos dignatarios y de las asociaciones profesionales. El arte tiene un papel en la política y en la imagen de un país con independencia de aquel.

La pintura, de la mano de la imprenta, comienza a formar parte del orden de batalla y no de modo estático sino en tiempo real. Los grabados de Theodor de Bry contribuirán a difundir eficazmente a la difusión de la Leyenda Negra socavando el apoyo político a España, reforzando la legitimidad y apoyando de este modo las armas protestantes. El papel genocida de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales no sería presentado al no verse inmortalizado.



Figura 2: Theodor de Bry: *Leyenda Negra*



Figura 3: Diego Velázquez: *Las Meninas*

Junto a estos géneros bíblicos y grecolatinos, es el momento del retrato; como decía Anatole France: «Un buen retrato es una biografía pintada». En este sentido es particularmente interesante el análisis que hace Michel Foucault del cuadro *Las Meninas* de Velázquez. Foucault afirma que, en contra de la representación clásica, la representación realista de la realidad según la percepción de Velázquez desemboca en un retrato que no puede formar parte de su realidad pues no podría incluir al mismo tiempo, al artista, al espectador y el objeto a representar, sería incongruente. La perspectiva no puede ser la del artista sino la del espectador que observa y que, de este modo, queda convertido en objeto del retrato aún por encima de los reyes que aparecen representados en un espejo al fondo y del personaje que aparece por la puerta detrás y que ve el conjunto de la escena. Estamos ante un juego de espejos y miradas, ante una dialéctica propia. Son los arabescos, los movimientos de avance y retorno tan característicos del barroco, ya sea en la pintura, la música o la política.

En fin, eran tiempos en los que toda Europa trataba de conciliar los intereses del Estado con la religión y surgían nuevas interpretaciones de conceptos tales como la soberanía, la razón de Estado o la prudencia política que se reflejaban como en el cuadro los unos sobre los otros produciendo una miríada de contrastes de luz y reflejos. Los cuadros de batallas acordes al dramatismo barroco son testimonios de una época convulsa.

De modo parejo a lo que sucede en el arte, se absorben el pensamiento y los debates de las élites intelectuales europeas que son reelaborados y transformados conforme a las nuevas claves surgidas de aquel. El canon ha cambiado. La producción tiene así una aportación netamente española.

Es en este periodo cuando, sobre las reflexiones de Maquiavelo y los remaches de Bodino, surgen términos como *state* en Inglaterra y *état* en Francia, que empiezan a emplearse en su sentido moderno, es decir, cuando la idea de un gobernante que intenta conservar su Estado fue dando paso a la del Estado como una entidad independiente que ese gobernante tiene que proteger. El protonacionalismo existente cristalizará entonces y será seguido por la secularización —un poder dotado de más medios tiende a lo absoluto y no tolera otro— y nuevas formas políticas. El Estado-nación queda consolidado como concepto básico de las relaciones internacionales. El drama de la monarquía española es también el drama de la modernidad: el choque del antiguo orden medieval con el mundo moderno.

La alianza entre el imperio y la Iglesia es sustituida en clave geopolítica por otra entre la monarquía hispánica y el papado que proporciona legitimidad a la política de los Austrias que inmortalizaría Velázquez; su cuadro *Las lanzas* refleja muy bien el dictado de Churchill «en la guerra, determinación; en la victoria, magnanimidad; en la paz, buena voluntad».

España optó por lo más difícil aunque también por lo más glorioso y sacrificado, una suerte de reedición del Pacto del Sinaí entre Dios y su nuevo pueblo elegido. Con todo, no se sabía cómo apuntalar Europa, a que objetivo político debía servir su lucha; y los gobernantes españoles, que se presentaban a veces como una corte de «teopolíticos», se obstinaron hasta el final en una actitud de resistencia a los cambios, de quietismo político y de pacifismo sin ofrecer una solución real, sino tan solo a los principios que debían servir para construirla.

El resultado de este ejercicio es una propuesta para el mundo que los españoles hacen suya, sin ambages ni reserva alguna. Y fue España en su proyección imperial, en su diseño político-expansivo, la monarquía más íntimamente afectada en Europa por estas grandes cuestiones. También dejó a no pocos españoles como referencia.

Su derrota se formaliza en 1648 con la paz de Westfalia —en la que se resuelve una doble lucha simultánea: intelectual y por la hegemonía europea— con la que se consuma definitivamente la fractura de Europa bajo el signo de *cuius regio, eius religio*, la religión del príncipe como religión del Estado, con la que se pone fin a la utopía española de la catolicidad universal, el orden cristiano y que deja a Francia como garante de un Tratado con el que se crea, paradójicamente, quien luego será su peor enemigo, el nacionalismo alemán; pero también se inicia el pesimismo español que hará suyo este fracaso.

Son estos tiempos de producción de una literatura política que conviene recuperar y poner en valor, porque la hubo y forma parte del legado español al mundo. Un legado no suficientemente conocido por más que discutido y minusvalorado, y que se vio muy influido por el Concilio de Trento celebrado entre 1545 y 1563.

Y es que, para los teólogos ortodoxos españoles postridentinos, las lecturas e interpretaciones de pensadores europeos como Maquiavelo, Botero, Lipsio y demás tratadistas sobre la «ciencia real» del gobierno habían complicado la tarea de prescribir un comportamiento político dentro de los lindes de la moral cristiana por los que reformularán sus propuestas conforme a las nuevas claves. Maquiavelo habla de «un arte del Estado» y sienta las raíces del concepto, pero su concreción práctica se alcanza

en la Francia de Richelieu, quien, paradójicamente para algunos, es el padre espiritual de Bismarck.

El meollo de la cuestión se sitúa en conjugar los imperativos de la ley divina y la presencia de la religión en la esfera política con las necesidades prácticas de los gobernantes de disponer de estructuras políticas nuevas para asentar su autoridad y emanciparse de la tutela e influencia tradicional de otros poderes concurrentes. Durante mucho tiempo este proceso ha recibido el nombre de absolutismo; o bien, el de «Estado moderno» en construcción. Un primer paso en la evolución hacia el absolutismo. En consecuencia, la denominada *razón de Estado* ha sido vista a menudo como el gozne de esa radical reestructuración del universo político. De Maquiavelo a Hobbes, en un realismo totalizador sin solución de continuidad.

La conclusión de los críticos idealistas sobre la obra de Maquiavelo es que la combinación de las enseñanzas maquiavélicas y la herejía es el ateísmo. Tácito, el tacitismo, se convierte en el ámbito español en el modelo a seguir para refutar al tiempo que incorporar el pragmatismo implícito a las ideas de un Maquiavelo del que resulta forzoso abominar.

Dada la finalidad eminentemente práctica —la conservación y aumento del Estado—, sus cultivadores se alejaron del razonamiento especulativo para concentrarse en los casos prácticos, «históricos», buscando reglas de experiencia sobre las que hacer analogía; se trata básicamente de relatos de la Antigüedad —Tácito o Tito Livio, en particular— o del Antiguo Testamento —como los ya citados Macabeos, o Josué, caudillo y sacerdote, con quien se llegó a comparar al Conde Duque— o incluso personajes literarios que también encuentran su plasmación en el arte.

De ello resulta una paradoja: la razón de Estado maquiavélica era la resultante de un complejo de naturalismo, voluntarismo y racionalismo, que se ha ido desarrollando con ganancia aparente del último para verse al final frustrado pese a desembocar necesariamente en el darwinismo político. La totalización racional ha acabado por significar el triunfo del voluntarismo.

Eso hará que a la larga la razón de Estado consolidara un significado, un tanto reduccionista, que hace de ella poco menos que un manual para gobernantes sin escrúpulos; y esto acababa por dotarla de mala fama. El *quid* de la razón de Estado, así vista, venía a situarse en el encontrar el adecuado grado de dureza y maquinación para

el logro de los objetivos. Aun es más, de la razón de Estado se podía evolucionar sin solución de continuidad al absolutismo.

Con ello, la principal regla que enseñaba la razón de Estado era que no existía una sola, sino varias. Y que si se interpretaban mal, se caía en lo que el propio Saavedra llamó «hipocondría de la razón de Estado», una suerte de deriva que hace que a un despropósito le siga otro a un mayor.

De este modo, la razón de Estado se ha ido convirtiendo paulatinamente en pasión de Estado, en un escenario marcado por la guerra de los Treinta años, Napoleón, la guerra franco-prusiana o las dos Guerras Mundiales del siglo XX. Como decía Saavedra Fajardo se invoca la paz pero se hace la guerra, locuras de Europa. La razón de Estado ha sufrido un reciente descrédito puesto que se considera contradictoria con el Derecho internacional y el Gobierno constitucional. Pero, con todo y aun hoy, la razón de Estado sigue aún viva.

El pensamiento de Maquiavelo se incardina en el debate estratégico sobre los asuntos de España en los destemplados y fríos campos de Flandes. El debate entre dos propuestas; la suya, una estrategia que solo aspiraba a ganarla al margen de cualquier principio pero también una concepción moral que justificaba la guerra.

Una guerra que finalmente fue hecha en sus formas con las ideas del florentino pero que, sin embargo, no obedece, en el lado español, a las propuestas políticas de aquel puesto que ni sirvió para acrecentar los dominios de la monarquía hispánica ni contribuyó a liberarla de sus enemigos ni ayudó a la paz interior toda vez que el desgaste del imperio ocasionado por siglo y medio de guerras acabó por generar la crisis de 1640 y su implosión. Las guerras morales —en razón de religión que no en razón de Estado— son, ahora y entonces, extremadamente peligrosas, además de inútiles. Y es que la guerra es sustancialmente un acto político, el más relevante. Y cuando pierde sus razones políticas acaba en una mera deriva militar.

En palabras de Saavedra Fajardo: «Ha sido costoso el sustentar la guerra en provincias destempladas y remotas, a precio de las vidas de graves usuras con tantas ventajas de los enemigos y tan pocas nuestras, que se puede dudar sino estaría mejor el ser vencidos o el vencer, o si convendría aplicar algún medio con que se extinguiese, o por lo menos se suspendiese aquel fuego sediento de la sangre y del oro».

El providencialismo con que se conducía la corona hispánica era profundamente antimachiaveliano. Pero donde más se separan de las ideas del florentino es en la

práctica de la guerra, en su renuencia a la negociación y el pacto, en su renuncia a aprender de la derrota, en la dejación que se hace a la hora de incorporar mejoras en la tecnología y organización guerrera que permitieran mantener el factor de ventaja con que los Tercios inicialmente contaban desde Ceriñola y Garellano. Hubo falta pragmatismo hasta el mismísimo colapso. A la guerra le faltó el elemento político, cuando para Mao la guerra es «política con derramamiento de sangre».

El discurso contrarreformista se asienta sobre una idea de guerra justa dotada de un fundamento bíblico-escritural que la convierten en una ordalía, en un permanente «juicio de Dios». En este contexto de derrota aparece una figura justificadora de los avatares militares desgraciados del imperio: la tribulación existente desde antes de la Armada Invencible, sirviendo de una suerte de explicación para los mismos. Dios castiga a quien más ama; un mensaje de relieves mesiánicos que hizo impacto duradero en el inconsciente hispano.

Las derrotas militares son producto no de las malas praxis estratégicas, sino resultado de los pecados y una demostración de los designios divinos en vistas a poner a prueba a su pueblo elegido, como bien remarca irónicamente la película *El rey pasmado*. El *providencialismo* como ideología política se convierte en el discurso hegemónico interno de la Monarquía de los Austrias. Y ello, por cuanto ostenta una doble virtualidad: sirve para legitimar las victorias que en su nombre se hagan, pero también acudirá con sus más granados argumentos, a prestar un sentido a esa derrota.

Los ejércitos de los siglos XVII y XVIII eran profesionales, hechos en parte de levadas y de mercenarios, que se desplazaban por la geografía sin verse en la necesidad de tener que trabar combate. Para entablarlo se precisaba el acuerdo de ambas partes; quien lo rechazaba bastaba con que se refugiase en una ciudad protegida o que simplemente lo rehuyera, toda vez que el orden de marcha no era el orden de batalla, precisándose de horas, incluso de días para pasar de uno a otro. Así Daniel Defoe escribiría en 1695 que «es frecuente que ejércitos de 50.000 hombres permanezcan frente a frente pasando toda una campaña tratando de evitarse»¹⁶.

Desde la perspectiva militar, durante el siglo XVI los soldados debían aportar las armas y el traje que pagaban con el enganche y la soldada. Posteriormente se creó una vestimenta propia con la que la sociedad militar busca diferenciarse de la civil¹⁷. En esta

¹⁶ VV. AA. *Napoleón y sus intérpretes: Jomini y Clausewitz*. Documento de Trabajo del Departamento de Estrategia.

¹⁷ MÜNKLER, H. (2002) *Viejas y nuevas guerras*. Siglo XXI de España Editores, Madrid, p. 73.

evolución, merece la pena recordar el *Bill of Rights* inglés de 1689 que prohibía expresamente mantener un ejército permanente en tiempo de paz¹⁸, tradición esta que aún estuvo entre los debates que tuvieron lugar antes de la Constitución de los EE. UU. Las *Reflexiones Militares* del tercer marqués de Santa Cruz de Marcenado, publicadas en 1724 en los albores de la Ilustración, pese a como casi todo lo español, insuficientemente conocidas a día de hoy, suponen un paso adelante en la dirección que a posteriori se consolidaría con Clausewitz. En la obra se explora en la guerra desde el punto de vista filosófico con cuestiones morales, cuestiones ofensivas y defensivas, logística, casos prácticos... De un modo profundamente innovador.

La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya

El nombre de este epígrafe alude al título de una obra del genial crítico premio Príncipe de Asturias Tzvetan Teodorov, referida al poco conocido siglo XVIII, un siglo de importantes transformaciones a caballo entre el mundo antiguo y el moderno con la que reivindica el valor y la calidad de sus artistas, poniendo en relación sus trabajos con la mentalidad de toda una época. Su obra representa un mundo completamente humanizado.

Hay una pintura de «género» —con la que se abordan temas contemporáneos y representa a personajes anónimos y acciones cotidianas— y una pintura «histórica», centrada en la representación de temas mitológicos, religiosos e históricos dibujados atendiendo a unas reglas ya fijadas. Aspectos en los que existe un antagonismo: « [...] la pintura histórica está de parte del Antiguo Régimen, de la sociedad jerárquica [...] Por su parte, la pintura de género corresponde más bien al incipiente espíritu igualitario, al espíritu de la Ilustración»¹⁹.

El movimiento neoclásico encarna una propuesta de orden inherente al predominio de la racionalidad que expresa la línea, una lectura idealizada de los clásicos y sus patrones armónicos de factura pitagórica, la virtud del equilibrio. El neoclásico Jaques Louis David tiene una clara relación con la política (llega a ser hasta presidente de la Convención), que traslada a sus obras que evolucionan conforme a su acomodaticio ajuste al

¹⁸ MUÑOZ ALONSO, L. (2007) *Evolución histórica. Nuevos retos y panorama estratégico* en VV. AA. *La configuración de las Fuerzas Armadas como entidad única en el entorno de Seguridad y Defensa*. Ministerio de Defensa, p. 21

¹⁹ Para más información consultar: <http://metahistoria.com/novedades/la-pintura-de-la-ilustracion-de-watteu-a-goya/>

momento. Aquel al que el ciudadano Danton, de camino a la guillotina, llamara lacayo será capaz de sobrevivir a las convulsiones de la época, al igual que hicieran Fouché y Talleyrand, «el vicio apoyado en la traición» que diría Chateaubriand cuando los vio entrar del brazo (Talleyrand cojeaba) en la antesala del despacho de Luis XVIII.

Goya es otro autor de referencia de posicionamiento político poco acomodaticio —pese a ser pintor de corte, los retratos de los miembros de la familia real muestran increíblemente poca simpatía hacia ellos— en cuyo trabajo que le traslada al romanticismo e incluso sus pinturas negras son antesala del surrealismo.

Su hoy célebre cuadro de los fusilamientos no fue del agrado regio y se vio postergado hasta casi la segunda mitad del siglo, fundamentalmente por el papel que se daba al pueblo y el trato que se otorgaba al patriotismo en el mismo. Sus irrepetibles colores blancos —su sordera tiene por posible causa un saturnismo producido por el plomo que servía a su elaboración— resalta la inocencia del pueblo a través de uno de sus personajes, mientras el resto de los que van a ser ejecutados muestran valor, miedo, resignación ante unos grises franceses que sin rostro ni individualidad, aplican mecánicamente la muerte.

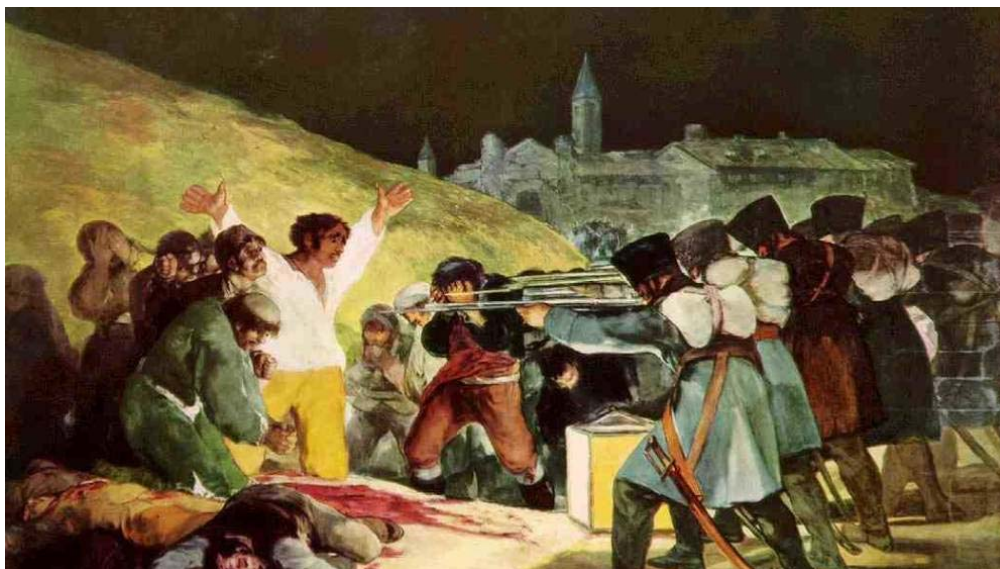


Figura 4: Francisco de Goya: *El 3 de mayo en Madrid*

Es la pintura histórica que ocupa un lugar central en el desarrollo de nuevas ideologías; el mensaje, simplista al principio se iría complicando. La historia es un conjunto de hechos que parecen precisar ser ordenados para hacerlos comprensibles; a eso ayuda el arte. La elección de escogidas visiones del pasado se presenta como pruebas

irrefutables de unas ciertas dinámicas de la historia. A este periodo le corresponde el desarrollo embrionario y conceptual de las teorías que iban a dar luz al liberalismo político (Locke, Montesquieu, Adam Smith...) y que se corresponden con el ascenso de una nueva clase social: la burguesía. La falta de acomodo del régimen vigente a este hecho social desembocará en un periodo revolucionario.

Los sistemas políticos eran similares, monarquías que competían en un juego de equilibrios no por la supremacía, ni por imponerse sobre las demás, sino por decantar a su favor la baza en juego. Ningún rey arriesgaba su reino de la misma manera que tampoco renunciaba a ampliarlo. Es más, se puede hablar de un acuerdo tácito para que el príncipe vencido aceptase las condiciones del vencedor; la vida de un ungido era sagrada.

Por ello, la guerra ofensiva pasó a ser un instrumento menos útil. Por otra parte, el arte militar estaba estancado y no ofrecía una ventaja, una asimetría suficiente para imponerse al resto sin agotarse. La guerra era limitada así como consecuencia de los objetivos que perseguía, del pensamiento ilustrado, del orden europeo pero también, del estancamiento del arte militar²⁰.

En consecuencia, eran llevadas a cabo con medios parciales para conseguir objetivos juzgados como razonables. Los ejércitos estaban formados por unos soldados que muchas veces eran unos marginados sociales, y por unos oficiales que en su mayor parte eran aristócratas²¹. La batalla entre dos ejércitos profesionales, campeones de sus pueblos, era un procedimiento de común aceptado para resolver los contenciosos y dar luego paso inmediatamente a la diplomacia.

Una de las mayores contradicciones del Siglo de las Luces fue el frecuente recurso a las armas, que consecuentemente abrió una tendencia, sobre todo en el norte y centro de Europa, a militarizar la sociedad. Los ejércitos tendieron a aumentar, extendiendo el deseo de armonizar las necesidades de la vida civil con la organización de las Fuerzas Armadas. Prusia fue el Estado en que más arraigaron las ideas enciclopedistas, en él se creó una sociedad militar que todos los Estados europeos imitaron de una u otra forma. Fruto de la racionalización del espíritu enciclopedista, se introdujeron conceptos como la modernización, el mantenimiento de una fuerza permanente y el beneficiar a la industria

²⁰ GONZÁLEZ MARTÍN, A. et al. (2008) *Evolución del pensamiento estratégico*. X Curso de Estado Mayor de las Fuerzas Armadas. Documento de Trabajo del Departamento de Estrategia.

²¹ PALMER, R.R., *Federico el Grande, Guibert, Bülow: De las guerras Dinásticas a las Nacionales* en Paret, Peter. *Creadores de la Estrategia Moderna*. Op. cit., p. 105.

local, aplicándose los Estados en vestir, armar y equipar a los soldados y también asegurándose una forma de pagarlos regularmente. Como señala Michael Roberts: «El soldado pasó a ser el hombre del rey porque llevaba la chaqueta del rey»²². Dentro de este ánimo renovador y enciclopedista surgieron varios reglamentos y ordenanzas que, en algunos casos, han permanecido vigentes hasta fechas recientes²³.

Dado el alcance eficaz de las armas de fuego y para contrarrestar la falta de espíritu combativo de las tropas, estas fueron estructuradas en batallones²⁴. Mientras tanto, se producen avances tanto en la tecnología armamentística como en la forma de conducir la guerra. Los ejércitos combaten en orden cerrado y con una disciplina férrea que tiene el propósito de conseguir una mayor eficacia de fuego. La geometría se lleva a la guerra de la mano de Federico II de Prusia y de Vauban, el uno con su orden oblicuo, el otro con sus fortificaciones²⁵. Con la Ilustración comienzan a aparecer los primeros signos de un cambio de ciclo. Así, la derrota de la República de Florencia, que había asumido los postulados de Maquiavelo a favor de una milicia ciudadana precisamente a manos de sus tan denostados mercenarios, no impidió que Rousseau en *La nueva Eloísa* y en diversos escritos²⁶ retomase la idea del florentino insistiendo en que todos los ciudadanos debían ser soldados no por profesión sino por deber²⁷.

El Romanticismo

El movimiento romántico, cuyo desarrollo viene a ser paralelo al neoclásico y hasta en oposición a este, viene a ser el triunfo de lo dionisiaco, de lo atormentado y atribulado, de la desmesura; encarna la apoteosis del sentimiento y los elementos irracionales, todo lo cual se refleja en la pincelada y el color.

En su temática trae consigo una reevaluación de la Edad Media y de sus leyendas como fuente de inspiración junto con una suerte de retorno a la naturaleza. Los mitos nórdicos y el orientalismo vienen a sustituir a los dioses mediterráneos. La sensualidad, el torbellino, se entremezclan con lo brumoso e incierto con lo que viene a ser el expositor

²² KALDOR, M. (2001) *Las nuevas guerras*. Editorial Tusquets, Barcelona. 33.

²³ VV. AA. *Causas de los Conflictos*. Op. cit.

²⁴ PALMER, R.R. (1992) *Federico el Grande, Guibert, Bülow: De las guerras Dinásticas a las Nacionales* en Paret, Peter. *Creadores de la Estrategia Moderna*. Ministerio de Defensa, Madrid, p. 105.

²⁵ GONZÁLEZ MARTÍN, A. et al. *Evolución del pensamiento estratégico*. Op. cit.

²⁶ VV. AA. *Evolución del pensamiento estratégico*. Op. cit.

²⁶ ROUSSEAU, J.J. (1982) *Escritos sobre la paz y la guerra*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, p. 66.

²⁷ FRIEDERICH, C.F. (1968) *El Hombre y el gobierno*. Editorial Tecnos, Madrid, p. 452.

de una época de transformación y violencia mientras el patriotismo tiene su reflejo en el costumbrismo. Estamos ante una nueva sensibilidad que busca tocar el alma a través de la tragedia y provocar la comunión espiritual con el artista pese a su sino pesimista.

A partir de la Revolución francesa, tendrán lugar lo que los Toffler llamarán Guerras de Segunda Ola; estas son guerras industriales entre ejércitos burocratizados, que implican a la nación en su conjunto como materializa, siguiendo la propuesta de Rousseau, la famosa Ley de 23 de agosto de 1793²⁸ con la que se implementó la reforma de Carnot. Esta movilización introdujo por vez primera la guerra de masas y se combinó pronto con innovaciones en la artillería, la táctica, las comunicaciones y la organización, dándose un paso hacia un nuevo tipo de guerra²⁹.

El jacobinismo, en su sentido moderno, también nace con la guerra; es una doctrina de la patria en peligro. Con los jacobinos aparece una nueva concepción de la guerra basada en el patriotismo. Hay un gobierno nacional, un ejército nacional y la soberanía reside en la nación³⁰, a partir de ahora estos van a ser los elementos entre los que se dirima el enfrentamiento. Además, por primera vez se hace la guerra para cambiar el régimen político de un país; ideología y guerra van de la mano.

Las guerras del pueblo, el soldado barato, tendrán como consecuencia directa la progresiva implantación del sufragio universal, la igualdad social y la socialización no solo del conflicto sino de las ideas. Pero como contrapunto, también se producirá su radicalización ideológica. En las guerras dinásticas se combatía por intereses y sobre ellos cabía un compromiso. Pero eso ahora ya no es posible porque el combate se sustenta también sobre las ideas y se ha movilizó al pueblo en torno a ellas. El componente inercial activado hace que tienda a llegar al límite, máxime cuando se presenta la guerra como una actividad con vocación de sagrada³¹.

La Ilustración, de este modo, es arrinconada por el Romanticismo, la razón es sustituida por la pasión, el nacionalismo se convierte en el nuevo Dios. Los ejércitos dejan de ser reales y son nacionales, el soldado no solo se siente protagonista, sino también implicado en ella. En Valmy se encontraron el «animal disciplinado y mecanizado» de los viejos

²⁸ «Los jóvenes pelearán; los hombres casados forjarán las armas y transportarán abastos; las mujeres harán tiendas y vestidos y servirán en los hospitales; los niños convertirán telas viejas en hilos; los ancianos se harán transportar a la plaza pública y encenderán el valor de los combatientes, predicarán el odio contra los reyes y la unidad de la república».

²⁹ TOFFLER, A. & H. (1994) *Las guerras del futuro*. Ediciones Plaza & Janés, Barcelona, p. 251.

³⁰ AGUIRRE TORTOSA, M. (1997) *Los Conflictos Armados* en VV. AA. Seminario de Investigación para la paz. Diputación General De Aragón 1997, p. 28.

³¹ FRAGA IRIBARNE, M. (1962) *Guerra y conflicto social*. Gráficas Uguina, Madrid, pp. 54 y ss.

ejércitos profesionales y el «defensor heroico» de la nueva idea nacional. Uno y otro se refundirían después en el ejército moderno de reclutas dirigidos por militares profesionales³².

El naturalismo es un movimiento emparentado por el realismo y relacionado con el positivismo, el darwinismo o el materialismo histórico, es el movimiento predominante en la segunda mitad del siglo XIX. El naturalismo es fruto de una reacción frente al Romanticismo y en esa lógica rechaza cualquier idealización de la realidad. Se trata de representar esta con total imparcialidad generando conciencia social. Se desarrolla desde Francia hacia Europa.

En este contexto, el «orden» implícito a las Guerras de Primera Generación se ve quebrado por la aparición de los ejércitos de masas, pero ello es contrarrestado con la aparición de una abrumadora potencia de fuego, con la que se persigue el desgaste del enemigo, la atrición³³. El elemento predominante de las guerras de Segunda Generación es el «fuego»³⁴ que tiene por finalidad «quebrantar al enemigo para disminuir su capacidad combativa y su espíritu de lucha; con él se favorece el movimiento propio y se entorpece el de aquel»³⁵.

Esto modifica la logística de la guerra. Mientras que en 1870 en la guerra franco-prusiana, la munición formaba menos del uno por ciento del total de los suministros; en los primeros meses de la Primera Guerra Mundial la proporción de la munición con respecto a otros suministros se ha invertido y al final de la Segunda Guerra Mundial las subsistencias constituían entre el 8 % y el 12 %³⁶.

La profecía de Comte según la cual los ingenieros desplazarían a la nobleza, tuvo su cumplimiento cuando el ejército, antes compuesto por campesinos y encuadrado por nobles, pasó a encontrarse integrado por obreros y a estar dirigido por técnicos³⁷.

³² *Ibíd.*, p. 54.

³³ SÁNCHEZ HERRÁEZ, P. *Guerras de Cuarta Generación. La solución tecnológica: ¿Tecnología?* Op. cit., p. 20.

³⁴ Foch, el partidario de la ofensiva a ultranza afirmaría: «el perfeccionamiento de las armas de fuego es un aumento de fuerzas brindado a la ofensiva al ataque brillantemente llevado. La historia lo muestra... Con un fusil que dispara diez veces por minuto, mil defensores representan diez mil balas al minuto. Con el mismo fusil, dos mil asaltantes representan 20.000 balas. Beneficio 10.000 balas. Como se puede comprobar, la superioridad material del fuego crece rápidamente en beneficio del ataque con el perfeccionamiento de las armas. Pero mucho más frecuentemente todavía aumenta el ascendiente y la superioridad moral del asaltante sobre el defensor, del aplastador sobre el aplastado». (ARON, R. (1996) *Pensar la guerra, Clausewitz. T. II*. Ministerio de Defensa, p. 36.)

³⁵ D-0-0-1 *Empleo táctico y logístico de las armas y los servicios*. Op. cit., p. 30.

³⁶ VAN CREVELD, M. (1985) *Los abastecimientos en la guerra*. Ediciones Ejército, Madrid, p. 382.

³⁷ ARON, R. *Guerra y paz entre las naciones*. Op. cit., p. 363.

La opinión pública empieza a tener un papel en los conflictos. Aparece la prensa de «masas» y en España en concreto una publicación: *La Ilustración española y americana*; que trasladaría imágenes en forma de grabados y se vería relevada por el periódico ABC y la fotografía.

La visión clásica de las Guerras de Segunda Generación apunta a que entre el principio y la finalización de la guerra, las autoridades no tenían necesidad de realizar ninguna actividad de tipo político directamente relacionada con la guerra³⁸. Si los medios cada día suponen una mayor implicación de la sociedad en la guerra, la guerra tiende a ser cada día menos limitada. Así pues, la tendencia desde el punto de vista político, es decir de los fines, y desde el punto de vista tecnológico, de los medios, apunta en la misma dirección; de este modo ambas tendencias suman a más medios, fines más ambiciosos; la guerra tiende a ser ilimitada, total, absoluta.

La batalla, concepto clave de la guerra clásica, definida por espacio (el campo de batalla) y tiempo (un día) ha ido desapareciendo absorbida por el crecimiento de la guerra. De una ciudad (Leipzig) o una aldea (Waterloo) se pasa a una zona (el Marne, el Somme) y abarca finalmente a todo un país (la batalla de Inglaterra)³⁹.

La guerra se expande, deja de ser limitada, cada vez entran en acción mayor volumen de fuerza ocupando más espacio, más frente. Agincourt se desarrolló en un frente de unos 500 metros, Waterloo de 2.500 metros, el Somme en un frente de 25 kilómetros. Es decir, en 400 años se multiplicó por 5 y en los cien siguientes por 10⁴⁰. Como señala Brodie, la Primera Guerra Mundial supuso «una separación sin precedentes de los comandantes principales en el campo y los hombres en la primera línea de batalla»⁴¹.

El siglo XIX desde la perspectiva de la teoría de la guerra estará copado por la figura de Napoleón cuyos dos grandes intérpretes serán Jomini y Clausewitz. Las enseñanzas del primero dominarán la primera mitad del siglo. Y las del segundo, puesto en valor por Moltke (el viejo), la segunda. En España tendremos a José Almirante o Francisco Villamartín que supondrán una relevante aportación nacional las cuestiones que se debaten en Europa.

³⁸ ARON, R. *Pensar la guerra, Clausewitz T. II*. Op. cit., p. 116.

³⁹ FRAGA IRIBARNE, M. *Guerra y conflicto social*. Op. cit., p. 31.

⁴⁰ GONZÁLEZ MARTÍN, A. et al. *Evolución del pensamiento estratégico*. Op. cit.

⁴¹ BRODIE, B. (1978) *Guerra y política*. Fondo de Cultura Económica, México, p. 28.

La pintura moderna

La globalización, como hemos visto, supone un nuevo retorno al hombre y una mezcla de categorías. Distintos mundos —premodernos y posmodernos— y tendencias, a veces contradictorias, confluyen y coexisten simultáneamente en una suerte de maremagnum. En el ámbito del siglo XXI, el cuadro global se presenta como una realidad única e integral marcada por la complejidad, lo que configura un entorno sistémico y dotado de un gran dinamismo, cuya interpretación también se encuentra condicionada sobre la base de la perspectiva adecuada y requiere de una sensibilidad especial.

El Impresionismo es un movimiento pictórico que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX. Se caracteriza por sus formas inexactas fruto de pinceladas gruesas y cortas que desembocan en formas poco nítidas, borrosas envueltas en una luz especial desde una perspectiva diferente en la que no cabe la línea continua. Francia es la cuna de este movimiento que tiene sus prolegómenos en Velázquez que fue estudiado por los primeros impresionistas del que tomaron la inspiración; la mano con anillo de la camarera de la menina presenta una indudable forma impresionista y es ejemplo, al igual que sus *Borrachos*.

Uno de los conceptos claves que surge de ese desdibujamiento en este caso del concepto Estado es el término geopolítica fruto de la interacción de un mundo que ha comenzado a plegarse sobre sí mismo y se ve atravesado por fuerzas siempre crecientes mientras se desplaza en el plano y en el tiempo. La palabra geopolítica surgió con el sueco Rudolf Kjellen para convertirse al poco en la ciencia que no solo ilumina las relaciones internacionales sino que las determina, en tanto que se convierte en una suerte de conciencia del Estado. Sí, recordando a Margaret Thatcher, el destino de un hombre es su carácter, el de una nación, según Napoleón, se haya escrito en su geografía. De este modo, una relación entre tres componentes, el suelo, la población y el Estado, viene en gran medida a determinar el proceder de este.

Le siguieron pensadores como Herder, Ratzel, Haushofer o Spengler que desarrollaron estos conceptos e influyeron en la vida política de sus naciones, especialmente, en el nazismo con el que la geopolítica quedó inexorablemente ligada. Como resultado del carácter pretendidamente científico de sus propuestas, las decisiones políticas dejaron de ser opciones estratégicas para presentarse como imperativos irrefutables, exigencias, puros determinismos.

Esto lleva a aceptar las tesis darvinistas que consideran al Estado un organismo vivo sometido a todos los avatares biológicos. Esta dinámica de afianzamiento y expansión es, así vista, la base de la geopolítica. Construcciones como la del concepto de *lebensraum*, elaborado por Ratzel, desarrollo geopolítico con el que se señala el espacio vital necesario para el desarrollo de un pueblo, y que posteriormente Haushoffer aplicará a la Alemania de después de Versalles. El fracaso de Alemania será, por ello, el de la geopolítica. Esta se convirtió a partir de entonces en algo maldito, en una suerte de alquimia fabuladora y mendaz propia del nazismo.

La simplificación y el reduccionismo son peligrosos. No hay nada más peligroso que la representación esquemática de la realidad, cuya mejor plasmación se encuentra en el mapa. Este es también arte; por eso es muy sugerente, hace evidente lo que no es y puede transmitir con ello una idea incorrecta con todo el vigor de lo visual, máxime si se construye un sistema de postulados y una terminología que proporcione cobertura intelectual a su desarrollo. Cuando la simplificación se combina con una ambición desmedida, los problemas pueden ser notables. Y el plano, un elemento como decíamos simbólico-visual, es uno de los ejes de la geopolítica es la mayor simplificación. Por eso la política desplegada sobre un plano es peligrosa. La geopolítica encarna con ello y por sí misma, una llamada a la acción, a la geoestrategia.

El nuevo siglo trajo consigo también el desarrollo de las artes gráficas que si bien en principio se centraban en la impresión aparecieron posteriormente nuevas técnicas como la serigrafía, la flexografía, el huecograbado o el retrograbado. La cuestión es que el componente técnico de estas prácticas da poco margen a la creatividad, lo que deja prácticamente solo como arte en este campo al diseño gráfico. El arte inicia así un movimiento de retorno hacia la técnica.

Tanto el hiperrealismo como las artes gráficas son así movimientos ligados a la tecnología, a la fotografía y que convive con los demás movimientos de arte moderno. Estos engarzan con la Revolución de los Asuntos Militares y las llamadas Guerras de Tercera Generación en las que ya no se trataba de destruir al ejército enemigo, sino de hacerlo inoperante sirviéndose para ello de las abrumadoras diferencias tecnológicas que permitían obviar cualquier otro factor; se consideraba que el enemigo por débil estaba indefenso y su estudio resultaba hasta irrelevante. El epítome de este tipo de guerras que arrancan de la Segunda Guerra Mundial será Kósovo.

A sensu contrario y en un doble movimiento de signo contradictorio a la tecnificación de lo humano descrita, a partir de la invención de la fotografía, la pintura va perdiendo también su conexión con la realidad de la que precisa diferenciarse; parece que no hay arte en reproducir lo ya fidedignamente reproducido en una foto⁴². La forma y el color incorporan su propio valor intrínseco. El arte abstracto se caracteriza por su desconexión con la realidad, no es representativo y por tanto no es objetivo. La diferencia que existe en términos fonéticos entre la palabra y el objeto que representa se profundiza y este queda consignado en símbolos. Los gobiernos se alían con el arte de vanguardia para demostrar su modernidad y mejora ante el mundo transmitiendo sus símbolos.

Los elementos simbólicos se muestran sustanciales en la pintura y también en la lucha; se convierten en claves de las Guerras de Cuarta Generación. La lucha se traslada ahora a los símbolos a las palabras y a los significados. Las pugnas en torno a la verdad son, en su trasfondo, luchas por el poder. El Pabellón de la República española en la Expo de París de 1937, en la que se expuso el *Guernica* obedece a esa lógica que eterniza y hace universal una masacre. El arte es política, al menos potencialmente, siempre lo ha sido. No en vano, ambos conceptos están ligados por la comunicación. Stalin, Hitler, Mussolini, al margen de su malevolencia, propiciaron arte y política simultáneamente.



Figura 5: Pablo Picasso: *Guernica*

La población se convierte en objeto y objetivo de la lucha, el papel de las narrativas se vuelve fundamental. Se procura argumentar con apariencia racional, pero el soporte del

⁴² Goethe decía al respecto: «Si yo pinto a mi perro exactamente como es, naturalmente tendré dos perros, pero no una obra de arte».

discurso es netamente emocional y falto de objetividad por más que apuntalado. El sentimiento precede al pensamiento, se acude a los elementos irracionales, a los símbolos, para condicionar cualquier eventual respuesta o solución. Quien impone sus símbolos o determina su significado gana la pugna.

En este sentido Manuel Álvarez Junco apunta cómo: «cualquier artista profesional es consciente de que el arte es en definitiva puro artificio, y sabe que una técnica eficaz es importante para conseguir comunicar algo, mientras el tema no lo será sino en cuanto permita la expresión de un juego cómplice. El discurso es definitivamente el centro del arte, el lugar donde la estructura y el contenido obtienen su comunión, donde la idea es impensable sin su forma, donde se establece el pensamiento»⁴³. El arte representa así una nueva suerte de *encarnación*.

Por eso, el *storytelling*, la narrativa y no la realidad, es el eje pragmático de las cuestiones del nuevo milenio. Esta es una comunicación estructurada, toda una unidad de acción, con la que se apela a los sentidos y emociones mientras se aporta una verdad que orienta el conjunto. La carga emocional de los relatos capta mejor la atención que la simple información haciendo que pueda aprehenderse el sentido que la elección de acontecimientos, reales o ficticios, pretende imprimir. El miedo o la ironía reemplazan a los datos y la coherencia del conjunto facilita la penetración en una sociedad de conceptos débiles que se funden ante ella como el hielo en un día templado⁴⁴.

La verdad, un poco atractivo prosaísmo o un conjunto de datos nada sugerentes, no son el criterio de valoración, sino la emoción que provoca una propuesta ilusionante por poco realista que esta pueda llegar a ser. Es un acto de creación, de voluntad, que incorpora elementos racionales e irracionales. Es un puente entre lo tácito y lo explícito trazado con inteligencia y habilidad. Como constante Hugo Ball, uno de los inspiradores del movimiento dadaísta: «El arte es la ocasión y el método».

Estamos ante un conjunto hilvanado de ideas, un ordenamiento del mundo no falso pero sí incompleto; puede ser una ideología, una religión... No son un hecho neutral ni objetivo. Su función es hacer inteligible la realidad a través de una intencionada simplificación consumada mediante símbolos; es una visión del mundo por muy sesgada que sea ella y extravagante el punto de referencia desde el que se hace. Con las

⁴³ ÁLVAREZ JUNCO, M. (2017) *El espejo y el martillo*. Turpin Editores.

⁴⁴ SARASQUETA, G. (2018) *Pospolítica ¿autopsia o metamorfosis del relato? El caso de Donald Trump*. Revista Especializada en periodismo y comunicación. *Questión*. Universidad de Río de la Plata Vol. 1, Núm. 57.

narrativas se manipulan sentimientos y se altera la realidad apelando a clichés y prejuicios por más que también se haga a la verdad.

El terrorismo no es sino una narrativa sangrienta. El terrorismo es escenificación, un teatro montado artísticamente y con creatividad por un publicista con las dimensiones de una cámara. El terrorismo es ficción de guerra porque es ficción de poder; pero la cuestión es que la ficción de poder es poder. También es, como el arte, transgresión y con la transgresión se pretende demostrar la falsedad de nuestro sistema de pensamiento, lo artificioso de nuestra verdad al marcar una distancia sobre lo considerado aceptable⁴⁵.

Conclusiones

El humanismo como ideología antropocéntrica supone la reconsideración del hombre, no como un ser aislado, sino tomando en cuenta su circunstancia, algo que en el siglo XXI implica una enorme complejidad. La mezcla de categorías constituye un imperativo que condiciona la respuesta. Nada es ajeno pues todas las categorías se encuentran interrelacionadas. El hombre está en el centro de todo y sus cuestiones requieren de un esfuerzo integral; el ser humano no subsiste por partes, ni siquiera como esfuerzo intelectual.

En consecuencia, todo análisis ha de ser multireferencial y multifocal para poder atender la naturaleza poliédrica de los problemas. Así el género es relevante desde la perspectiva de la seguridad y tiene sus efectos en los conflictos (violencia sexual, el papel de la mujer en los procesos de pacificación, etc.), pero abordarlo desde esta perspectiva no supone su militarización, sino que es una obligada expresión de la necesidad de colaboración entre especialistas de distinto tipo.

Y es que en cada cultura los diversos elementos mantienen su ligazón, son una parte del conjunto interrelacionado por eso el análisis holístico es imperativo. Arte y estrategia forman un todo que contribuye a la explicación de una época mientras muestran la evolución del conjunto. Para hacer un recorrido por las relaciones geopolíticas del siglo XX-XXI, por ejemplo, solo hay que visualizar la serie de películas del Agente 007. La guerra en tanto que hecho social, concordemente, también evoluciona junto con otras formas de expresión.

⁴⁵ ÁLVAREZ JUNCO, M. (2017) *El espejo y el martillo*. Turpin Editores.

Esto es complejo y su conceptualización aún lo es más: el movimiento realizado es dialéctico y contradictorio, como toda actividad humana, a lo que se suma la falsedad de cualquier intento de clasificación por la pretensión de hacerla didáctica toda vez que se destacan unos rasgos y se diluyen otros para tal fin. El movimiento nos lleva en este recorrido del realismo al simbolismo, y con ello de las Guerras de Primera Generación a las de Cuarta.

La pintura y la estrategia tienen componentes que se superponen y son expresión de la naturaleza de cada época ayudando hoy a su comprensión de lo que en realidad es un todo. Así por ejemplo, para entender las claves del Barroco es mejor asistir a la representación de una obra teatral de entonces antes que a una película actual. Y es que ya Shakespeare puso en boca de Hamlet que la misión del teatro es: «poner un espejo frente a la naturaleza», de modo que hoy por un juego de reflejos se nos muestra fidedignamente cómo era la sociedad de ayer y sus claves. El arte ha educado y transformado el pensamiento y la actitud del individuo reflejando al mismo tiempo su momento y lugar. Forma parte de toda una dinámica.

Pintura y estrategia manejan una cantidad tal de datos y factores que dan a la intuición un lugar notable. No es casual que estadistas de la talla de Churchill o presidentes como George W. Bush fueran pintores; en el lado contrario, no se puede olvidar que Hitler también lo era. La estrategia es la visión, mientras la pintura recoge un momento visual particular pero significativo y se convierte en mensaje. Manuel Álvarez Junco en su obra *El espejo y el martillo* reflexiona al hilo de una pintada inspirada en el pensamiento de Beckett «el arte no es un espejo, es un martillo», como estamos también —pues el arte tiene muchas funciones— ante una suerte de engranajes que sirven tanto a la expresión de emociones como a la comunicación de ideas. El dramaturgo Bertolt Brecht dijo una frase que seguramente inspiró esa pintada: «El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma». El terrorismo puede estar alineado con este pensamiento que hace del arte un instrumento de utilidad política.

El arte no progresa, evoluciona y explica aquello que el ojo no termina de ver pues apela a nuestro yo irracional que es el objeto real de tal dinámica. De este modo, influye mientras muestra de modo premonitorio hacia donde se dirigen las sociedades,

exactamente igual que, a otro nivel, hace la estrategia. Y es que como ya apuntara Oscar Wilde: «Aunque parezca paradójico, la vida imita al arte mucho más que el arte imita a la vida»⁴⁶.

*Federico Aznar Fernández-Montesinos**
Analista del IEEE

⁴⁶ Más obras del autor:

AZNAR FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Federico.

- *Entender la Guerra en el siglo XXI* (2011), Ed. Complutense.

- *La ecuación de la guerra* (2011) Ed. Montesinos.

- *Del Siglo de Oro al siglo XXI. Recensión del monográfico: política y literatura. La razón de Estado en las letras del Siglo de Oro* (2016), DIEEA 02-2016.