# Universalismo europeo y nacionalismo cultural

Enrique Rodríguez Larreta

#### Introducción

No es un hecho seguro que el espectro del comunismo siga recorriendo el mundo, pero si parece serlo que un espectro omnipresente es el del nacionalismo. En Europa, crece un populismo de derecha de fuertes acentos nacionalistas y xenófobos. En el Medio Oriente, avanzan los nacionalismos religiosos y étnicos. América Latina, donde los nacionalismos tuvieron una temprana aparición en el momento de la descomposición del sistema colonial, atraviesa hoy un proceso de reinvención regional y nacional. El concepto histórico de América Latina se ve relativizado por la idea brasileña de *América del Sur* y, en menor medida, por la *América Indígena*. China está redefiniendo la relación histórica con su pasado y su tradición política moderna,

mientras que, en la región asiática, los balances de poder y las tensiones entre los Estados nacionales presentan, según algunos analistas, similitudes con la situación europea de la primera mitad del siglo XX (Henry Kissinger, 2011; Graham Allison, 2012), en donde China podría venir a desempeñar el lugar de Alemania antes de la Primera Guerra Mundial.

Fenómeno radical o parcialmente moderno, según las diferentes interpretaciones (Ernest Renan, 1882; Max Weber, 1912; Ernest Gellner y Benedict Anderson, 1983; Anthony Smith, 1991; Ge Zhaogang, 2011; Prasenjit Duara, 1995), no cabe duda que el nacionalismo y la arquitectura conceptual del Estado-nación son productos de la historia y de la imaginación política europea, aunque, por supuesto, dando lugar a nuevas configuraciones, durante el largo proceso de transculturación occidental entre el siglo XVI y nuestros días. Para referir al título de ésta conferencia: el nacionalismo es uno de los principales legados que, para bien o para mal, Occidente le ha dejado al mundo. La nación con guión: el Estado-nación es un universal concreto hegeliano que se extendió por el planeta, siguiendo las rutas abiertas por el comercio y los ejércitos coloniales, multiplicándose luego a través de los medios de comunicación. Éstos, interactuando con un proceso acelerado de diferenciación social, han estimulado una explosión de particularismos que se expresan también en el vocabulario de lo nacional (la nación-gay, la nación-femenina, los pueblos originarios).

En lugar de explorar la relativa vigencia de las diversas y sofisticadas teorías de la nación que se ofrecen o de intentar un ejercicio comparativo de la cuestión nacional — preocupaciones implícitas en éste estudio—, me voy a de-

tener en este breve ensayo en un estudio de caso: el análisis de ciertas transformaciones del nacionalismo cultural chino. El foco analítico va a estar situado en el estudio de la narrativa del recientemente reinaugurado Museo Nacional, en la Plaza de Tian'anmen, de Beijing, tratándolo como un microcosmos que encarna ciertas lecturas influyentes de la identidad nacional. Pero, como veremos, las cosmologías de éste microcosmos constituyen un palimpsesto, un manuscrito reescrito una y otra vez que conserva semi-apagados los restos de antiguas escrituras.

#### El retorno de la China milenaria

Muchas veces, políticos y periodistas han repetido la anécdota: preguntado por la importancia de la Revolución Francesa, el premier Zhou Enlai habría respondido: "Es demasiado temprano para saberlo." El comentario funciona como una confirmación suplementaria de antiguos estereótipos culturales sobre el "Imperio inmóvil" chino; el diferente fluir del tiempo histórico de esa civilización, "la plus sourde aux événements du temps", tal como la imaginó Michel Foucault en *Les mots et les choses* y en la cual se inspiraron Leibniz y los fisiócratas. Ese universo de la *regulación* contrastaría con el agitado fluir temporal de la civilización occidental.

Pero, la aureola de profundidad de la frase de Zhou Enlai vino a ser recientemente disipada por su circunstancial intérprete, Chas Freeman, un funcionario diplomático retirado que se encargó de la traducción simultánea de las conversaciones entre Zhou Enlai, Henry Kissinger y Richard Nixon. Zhou Enlai, en efecto, no se estaba refiriendo a *la toma de la Bastilla*, en 1789. En ese diálogo con Ri-

chard Nixon, su observación aludía a los acontecimientos de mayo de 1968, que habían tenido lugar en Paris solamente tres años antes y que eran a menudo referidos como "la revolución del mayo francés". La declaración cautelosa del premier chino puede haber estado motivada por la potencial asociación de esa revolución francesa de mayo de 1968 con la gran revolución cultural proletaria, cuyos ecos, todavía, permanecían vivos en China en el período en el que tuvieron lugar las conversaciones de los dirigentes chinos con Henry Kissinger y Richard Nixon.

Se ha observado que, en el interior de la China, la percepción de los líderes chinos difiere considerablemente de la visión de largo plazo que muchas veces le atribuye la mirada orientalista occidental. Por el contrario, se les considera a menudo dominados por perspectivas crudamente pragmáticas y cortoplacistas, que se traducen en decisiones carentes de sutileza. Esas percepciones han aparecido, por ejemplo, recientemente en muchos microblogs, comentando decisiones que derivaron en accidentes relacionados con fracasos en proyectos de modernización y otros con severas consecuencias sociales y ecológicas.

Las fuentes chinas, según el sinólogo australiano Geremie Barme, confirman la versión del traductor americano. La conversación habría sido entre Zhou Enlai y Henry Kissinger (Richard McGregor, 2011).

La comparación y el estudio de las interacciones entre la tradición cultural china y la modernidad —hoy una vasta área de investigación académica— han sido tema de muchos trabajos pioneros del sinólogo americano Joseph Levenson. En su ensayo *The past and future of nationalism in China* 

(1971), Levenson menciona que, alrededor de 1640, la dinastía Ming se enfrentó con campesinos rebeldes del interior y guerreros manchúes, que le amenazaban desde el norte. En el año 1644, un general Ming se pasó al lado de los manchúes, ayudando al derrumbe de la dinastía y al aplastamiento de los campesinos rebeldes. La combinación de la agresión de una potencia extranjera en medio de una guerra civil interna presenta, a primera vista, algunas analogías con la situación vivida por China durante la invasión japonesa en la década del treinta del siglo pasado. Wang Ching Wei, un importante ideólogo del Kuomintang, partidario de la colaboración con los japoneses, llevó al extremo esa analogía. Así, calificó a Mao Zedong de un nuevo "bandido Li", o sea, el jefe de los campesinos rebeldes en el final de la época Ming; los japoneses estarían en el lugar de los manchúes, y el mismo Wang Ching Wei sería el general colaboracionista que tomó partido por los invasores. Un movimiento que, según su discutible lectura histórica, de haberse extendido hubiera permitido la supervivencia de la dinastía Ming.

Tendríamos de ésta manera una versión de la historia como la de un teatro que repite siempre los mismos personajes con distintas ropajes y escenografías, un motivo recurrente en los tratamientos periodístico de la China ("el país de los mandarines" etc.).

Sin embargo, Levenson nota que la analogía pierde de vista un dato histórico central: en 1644, a diferencia de 1940, ninguno de los actores políticos estaba eligiendo entre nación y clase. La elección era entre dinastías, no entre naciones:

Por supuesto existía resistencia al extranjero, sentimiento antimanchú, pero no propiamente sentimiento nacional. Desde el punto de vista político, los manchúes estaban culturalmente aptos para transformarse en una dinastía china, como ya había sucedido en el pasado con dinastías de similar origen étnico. Los problemas en el siglo XVII eran económicos y culturales, no económicos y nacionales.

El nacionalismo es hoy en China y otras partes del mundo un tema central, pero no ha sido una cuestión política y un objeto de interrogación teórica constante. Escribiendo en la década del sesenta, Levenson concluyó que el pasado de China es el pasado moderno y su futuro reside en la *República Popular China* no en el *Imperio del Medio* popular, encerrado eternamente sobre si mismo. Joseph Levenson falleció prematuramente en un accidente náutico en 1969 y se habría probablemente sorprendido ante el retorno del *Imperio del Medio* y los intensos procesos de *nacionalización cultural* en curso en la China contemporánea (Mosse, 1995).

# Palimpsesto y microcosmos: el Museo Nacional de la China<sup>1</sup>

La difusión de esos artefactos culturales del Estado moderno que son los museos nace en China junto con la universidad y otras instituciones luego de la caída de la dinastía Qing, en 1912, y fue desarrollada después de la instalación de la República. Una comisión encargada de pla-

<sup>1</sup> Esta sección es parte de un proyecto de investigación más amplio, actualmente en curso de conclusión, sobre los procesos de reinvención de la tradición en la China contemporánea basado en trabajo de campo en Xian y Beijing en 2011 y 2012. Diversos ensayos basados en el material recolectado han sido presentados en la Universidad de Estocolmo, La Plata, Houston (Rice University), entre otras, por Enrique Larreta y Wang Jing.

nificar la formación de un museo nacional data del 9 de julio de 1912. En los años siguientes a la caída de la dinastía manchú, los tesoros acumulados en la Ciudad Prohibida fueron puestos por la República a disposición del público junto con la gradual apertura de la Ciudad Prohibida a los visitantes. En setiembre de 1925, trece años después de la proclamación de la República, el Palacio Imperial fue transformado en un museo histórico. El Museo del Palacio fue inaugurado formalmente el 10 de octubre de 1925. De 1929 a 1934, el Museo del Palacio, en la Ciudad Prohibida, estuvo bajo el control del gobierno nacional. Fue denominado Museo del Palacio de Peiping y, luego de 1934, Museo del Palacio Nacional de Peiping. Como consecuencia de la guerra civil y la instalación del gobierno del Kuomintang en Taiwan, muchos de los tesoros del Museo Nacional del Palacio de Peiping fueron transportados a Taipei. Eses son un foco de disputa simbólica importante en las relaciones entre Taipei y Beijing. La formación del Museo Nacional de Beijing en el 2010 lleva implícita esa relación de conflicto mimético con Taiwan por la apropiación del pasado chino.<sup>2</sup>

También con la instalación de la Primera República de China en 1912, el primero de octubre de 1949 al proyecto de Museo Nacional le fue modificado el nombre para Museo de *Historia* Nacional de Beijing. En 1959, en relación con la construcción de su nuevo edificio, se le denominó Museo de Historia *China*. Cuando se lo inauguró junto con

<sup>2</sup> Una investigación específica sobre éste tema se encuentra en fase de realización.

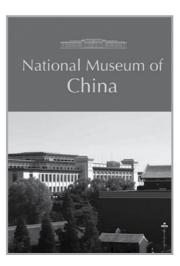
322

otros edificios conmemorativos del décimo aniversario de la revolución, se le fusionó con el Museo de la Revolución China, que también pasó por un proceso de cambio de nombre desde la decisión de su construcción en 1950. A los nombres *nacional* y *revolución* se agrega la palabra *China*, cuando finalmente, en la inauguración de 2011, el Museo pasa a ser llamado simplemente Museo Nacional. La palabra *revolución* (*geming*) va a perder su lugar de destaque para ser sustituida, en una de sus principales galerías, por la expresión "*gran rejuvenecimiento*" (*fu xing wei da*).

El resultado de esos cambios de nombre es una narrativa diferente bien expresada en la contratapa del cuidado catálogo en colores producido en inglés y chino por la London Editions, de Hong Kong (ver Figura 1).

Figura 1





El primer catálogo, en chino, estaba firmado por Wang Lian. Fue publicado por la Casa de Edición de las Reliquias Culturales y distribuido por la Librería Xinhua, por primera vez en 1960. En la tapa, una fotografía en blanco y negro muestra el edificio recién inaugurado del nuevo museo en una plaza de Tian'anmen transitada por escasos peatones y bicicletas, con un auto oficial en la lejanía y un vehículo de transporte colectivo circulando solitario por la avenida Chang'an (ver Figura 1).

Un texto de Mao Zedong en la primera página marca el tono de la narrativa del catálogo, que está organizado en etapas históricas (comunismo primitivo, esclavismo, feudalismo), según las categorías de la historiografía marxista soviética:

323

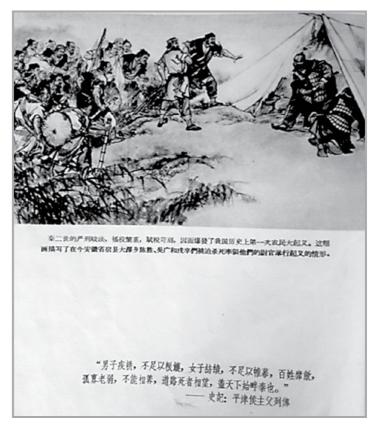
El pueblo chino (zhonghua minzu) no solamente es famoso por su diligencia y capacidad de trabajo, sino también es una nación que ama profundamente la libertad y posee una rica tradición revolucionaria (geming chuantong). Tomando la historia de la nacionalidad/pueblo (minzu) Han como ejemplo, tenemos la prueba de que el pueblo chino no puede ser sometido al dominio de los oscuros poderes. Cada vez que esto suceda, el pueblo realizará el objetivo de derrocar y transformar ese tipo de dominación por medio de la revolución. Durante los miles de años de historia de la nación/pueblo Han, existieron cientos de levantamientos campesinos en pequeña o gran escala, alzándose contra la sombría dominación de los terratenientes y de los aristócratas. Y las sucesiones de la mayoría de las dinastías se debieron al poder de los levantamientos campesinos. Chinos de todas las nacionalidades (minzu) se han opuesto a la opresión de las nacionalidades extranjeras y recurriran siempre a diversas formas de resistencia para eliminar esta opresión. Están de acuerdo en alianzas basadas en igualdad, pero no en que unos opriman a los otros. A través de miles de años de historia china, han existido muchos héroes nacionales y líderes revolucionarios. Por eso la China es una nación que goza de una tradición gloriosa y un distinguido legado histórico. (Mao Zedong, *La Revolución China y el Partido Comunista de China*.)

En correspondencia con éstos lineamientos, el catálogo de la exhibición destaca importantes rebeliones campesinas, como la rebelión de Huang Chao, 黄巢起义, que irrumpió, según la información del catálogo, durante el final de la dinastía Tang, destruyendo los fundamentos de la dominación de ésta importante dinastía. La pintura, conservada en el museo, muestra a Huang Chao dirigiendo un ejército campesino, conquistando la capital da dinastia Tang, Chang'an, e ingresando triunfante a la ciudad.

324

Otra imagen (Figura 2) está dedicada a recordar la rebelión de Chen Sheng y Wu Guang, 陈胜、吴广起义, cuya causa fueron —según el texto del catálogo— los pesados impuestos, trabajos forzados y duros castigos y leyes estrictas impuestas por Qin Er Shi, el segundo emperador de la China después de Qin Shi Huang. La pintura —realizada en una época posterior— que se presenta en el catálogo muestra el momento en que Chen Sheng y Wu Guang matan a los funcionarios encargados de supervisar los trabajos forzados en Daze Xiang, Suxian, provincia de Anhui. La pintura no es una obra de época. Se reproduce en el catálogo debido al hecho de que ilustra la narrativa histórica de la exposición.

# Figura 2



Con un énfasis muy diferente, el catálogo del Museo Nacional de 2011 está destinado a mostrar el desarrollo material de la civilización china desde sus orígenes y está organizado con criterios museográficos y arqueológicos internacionales, distribuyendo los objetos de acuerdo en bronces, cerámica, porcelana, jade, oro y plata, monedas, pintura, caligrafía y otras colecciones. Su objetivo explícito es mostrar la riqueza de la civilización china, a la vez,

en su poderosa tradición histórico-cultural y como una nación moderna en proceso de desarrollo.

El objetivo fue la construcción del Museo Nacional mayor del mundo, que alberga más de cuarenta galerías de exposición de sus dos principales colecciones: *El Camino del Rejuvenecimiento* y *La Antigua China*.

La contratapa del catálogo actual (Figura 3) registra los dos mayores símbolos del museo: *La fundación de la nación*, de *Dong Xiwen* (1953), y un antiguo bronce. Los bronces históricamente han simbolizado expresión de la antigüedad venerable de la civilización china, por su elaborada técnica, su valor como objetos rituales y por los ideogramas inscritos en ellos. El estudio de las antiguas inscripciones ha sido tradicionalmente una actividad importante de los letrados chinos, inclusive de autores modernos como Lu Xun.

Figura 3



#### La construcción de los museos

El año de 1959 marcó el 10º aniversario de la fundación de la República Popular de China bajo la dirección del Partido Comunista En conmemoración de esta ocasión especial, así como en el intento de mostrar los logros obtenidos durante los últimos diez años, el partido inició en 1958 un proyecto de construcción de edificios llamado los "Diez Grandes" (Xi Da). Entre los "Diez Grandes Edificios" proyectados, se encontraban el Museo de Historia de China y el Museo de la Revolución, construidos bajo el mismo techo, que se fusionaron oficialmente en 2003 bajo el nombre de Museo Nacional de China. Como Benedict Anderson observa, "los comentarios de los museos, y la imaginación del museo como tal, poseen un carácter profundamente político". Las reflexiones de Benedict Anderson sobre el papel de los medios de comunicación (libros, radio, Internet y también museos) en la formación de los imaginarios nacionales han expandido considerablemente los estudios sobre el nacionalismo (Anderson, 1991; Wang Jing, 2012).

Vamos a considerar el museo desde el punto de vista de su forma material, la materialidad y los significados de su arquitectura y su instalación en el espacio altamente representativo de la Plaza de Tian'anmen, centro simbólico de la China contemporánea, y luego, desde el punto de vista de su contenido, examinaremos las formas en que se encuentran organizadas sus dos grandes colecciones: las que originalmente pertenecieron al Museo de la Revolución y las pertenecientes al Museo Histórico Chino.

328

En un ensayo que forma parte de esta investigación (Wang Jing, 2012), se destaca el carácter transcultural en la arquitectura aparentemente inmóvil del museo al rastrear las influencias en la continuidad y transformación de China desde 1950.

Las "Siete Hermanas" es el nombre inglés dado a un grupo de rascacielos de Moscú diseñados en el estilo estalinista. Moscovitas llaman *vysotki o Stalinskie vysotki* (en ruso: *Сталинские высотки*), "(Stalin) rascacielos". Fueron construidos desde 1947 hasta 1953, en una combinación compleja de estilos barroco y gótico rusos y la tecnología utilizada en la construcción de rascacielos de América.

En su importante estudio, el historiador del arte Wu Hung comenta que:

Pensando en la década de 1950, parece que todo lo nuevo y excitante vino de la Unión Soviética y que cualquier cosa proveniente de la Unión Soviética era nueva y emocionante. Se repetía una y otra vez en las escuelas, los parques y en las calles el lema: "Hoy en día, la Unión Soviética es Nuestra Mañana." Era a la vez estimulante y asombroso ver al propio futuro escrito en algún otro rostro, especialmente cuando este "alguien" tenía el pelo amarillo y piel rosada. Sin embargo, el futuro de repente se convirtió en tangible y alcanzable. Se mostraba en todo tipo de carteles de propaganda y revistas ilustradas sobre la Unión Soviética: los soberbios, anchos hombros de los trabajadores y campesinos conquistar el mundo con sus máquinas invencibles, los pioneros radiantes, jóvenes uniformados marchando por la Plaza Roja, la estrella resplandeciente roja alzada en la torre del reloj del Kremlin —las imágenes que despertaban admiración e imitación eran alentadas. (Wu Hung, 2005, p. 104.)

El carácter modélico de la modernidad soviética en el mundo socialista fue un hecho cultural muy importante durante el siglo XX que dejó una impronta cultural decisiva en esas sociedades. En un contexto diferente al chino, lo registra Rafael Rojas, historiador cubano: durante la Perestroika, entre 1986 y 1989, Moscu "pasó de ser —en Cuba—un lugar metropolitano y paradigmático, fuente de valores y lenguajes de legitimación" para ser "bruscamente, una ciudad subversiva, disidente, exportadora de ideas y gustos desestabilizadores para el socialismo cubano" (*Rafael Rojas: souvenirs de una Habana soviética*, 2007). Esos períodos de intensa admiración y desilusión se vivieron también en China y dejaron su marca sobre la vida cultural.

En los primeros años de la revolución, la admiración y la imitación se convirtieron en un incentivo para que el Partido Comunista de China siguiera a la Unión Soviética (que estaba siendo llamado 苏联 老大哥, Hermano Mayor de la Unión Soviética) lo mejor que pudiese hacia la realización final del comunismo. Por lo tanto, varios años después que la grandiosa "siete hermanas" del proyecto fue construida, desde 1947 hasta 1953, en Moscú, el partido decidió construir los "Diez Grandes Edificios" (十大 建筑, Shida Jianzhu), como inspirados por su homólogo de Kremlin. El tamaño y la velocidad eran el imperativo ideológico de ese momento de la campaña del "Gran Salto Adelante", que se inició en la misma época, en 1958. Lo que es más impresionante acerca de los "Diez Grandes Edificios" es que fueron construidos en diez meses, de principios de septiembre de 1958 a agosto de 1959 por el 10º aniversario de la fundación de la República Popular China. Los edificios fueron la concreción tanto de la imitación de la Unión Soviéti-

ca como del espíritu del Gran Salto Adelante, que domina el contexto político de finales de 1950 a través de 1960.<sup>3</sup> La construcción de los dos museos dentro de una estructura arquitectónica encarna y refleja el objetivo político de este proyecto, explicitado en la revista de arquitectura *Jianzhu Xuebao* (1959) por el Grupo de Museo del Diseño del Instituto de Diseño Urbanismo y Administración de Beijing:

La construcción del Museo de la Revolución y del Museo de Historia de China son la representación más concreta de cuidado del Partido con la vida política y cultural del pueblo. En estos museos, el pueblo no sólo obtendrá conocimientos de la historia de su gran país, sino que también recibirá una educación revolucionaria profunda. Por lo tanto, posee un gran significado en sí mismo. También tiene un lugar importante en la planificación general. Esta construcción se encuentra en el lado este de la Plaza de Tian'anmen y frente al Gran Palacio del Pueblo. Los dos edificios juntos forman la contraparte oriental y occidental de la Plaza de Tian'anmen. Nuestro trabajo es satisfacer sus requisitos funcionales, para representar su contenido ideológico, y cumplir sus condiciones externas, es decir, su ubicación estratégica y su función arquitectónica. (*Jianzhu Xuebao*.)

El espacio de suelo total fue de 65.152 m², con un ancho de 149 metros y una longitud de 313 metros. Tenía dos unidades funcionales dentro: una era el *Museo de la Revolución* en la sección norte y la otra fue el *Museo Histórico* Chino en la sección sur. El espacio de uso público, tales como el vestíbulo y la sala, se encuentran en el centro.

<sup>3</sup> Preparando éste ensayo en Río de Janeiro, es imposible no relacionar éstas construcciones realizadas como parte de un proyecto nacional —y con el objetivo de crear un decisivo centro simbólico futurista mediante los recursos de la forma arquitectónica— con la construcción de Brasilia (1956-1960) por el arquitecto brasileño comunista Oscar Niemeyer, recientemente fallecido, a partir de un diseño urbanístico de Lucio Costa (ver James Holston, *The modernist city*, Chicago University Press, 1989).

En el guiado del diseño de principio para la construcción de dos museos, se hizo hincapié en "aprender de los países socialistas, en especial la Unión Soviética", de sus "nuevas estructuras, materiales, tecnologías de prefabricación a gran escala, técnicas de construcción industrializadas, medios ingeniosos de expresión artística, y las teorías arquitectónicas del marxismo-leninismo, ayudadas por algunos elementos secundarios de tipo capitalista", tales como técnicas ópticas y acústicas en el diseño de teatro "que no pertenecían a la ideología capitalista dominante" (p. 11, 1959). Con el fin de lograr lo que se esperaba de las "funciones arquitectónicas" de los dos museos, varios esfuerzos de diseño se pusieron en práctica.

La simetría del propio edificio y el esquema simétrico están de acuerdo con el Gran Palacio del Pueblo en el otro lado de la Plaza de Tian'anmen. Todo el edificio estaba en la estructura de un carácter chino 凹 (ao), con dos partes casi idénticas en los lados norte y sur, con capacidad para dos museos respectivamente. Sin embargo, tener dos museos en un solo edificio no fue una elección al azar. En el catálogo original de 1960 del Museo de Historia de China, el editor del catálogo, como vimos, cita al presidente Mao Zedong para racionalizar la co-existencia de dos principios fundamentales en el edificio: "Los Chinos no sólo son famosos por su diligencia y capacidad de trabajo sino también por amar su libertad y su tradición revolucionaria" (p. 1, 1960).

Esta idea implicaba la inseparabilidad física de los dos museos. La valoración de la grandiosidad simétrica, in-

fluencia de la arquitectura soviética, también se observa en el estilo arquitectónico del Gran Palacio del Pueblo y en los dos museos. Con el fin de lograr ese efecto arquitectónico, tenemos que mirar a la segunda característica distintiva del edificio: *La estructura cortil*, un tipo de patio interno rodeado por una arcada característica de los palacios italianos del Renacimiento y de periodos posteriores, como el Palacio Pitti, de Florencia, construido en 1560.

Los diseñadores explicaron que la estructura cortil podría ser más eficiente para optimizar el aspecto arquitectónico visto desde el exterior. Es necesario tener en cuenta el tiempo extremadamente limitado y los recursos tecnológicos precarios que podían ser invertidos en este proyecto único en ese momento. China estaba pasando además por hambrunas y profundas convulsiones sociales como consecuencia del "Gran Salto Adelante, acontecimiento que iba a tener consecuencias profundas en la historia posterior de la China" (ver Dikötter, 2010; Yang Jisheng, 2012). Tenía que ser terminado dentro de diez meses y otros nueve grandes edificios estaban en construcción. La elección de dejar un amplio espacio en el interior del edificio vacío no era tanto producto de una intención artística deliberada, sino más bien un compromiso práctico con el tiempo y la ideología y las circunstancias de ese período histórico específico. Este diseño cortil junto con la característica primera condujo a la tercera característica importante del edificio, que consistió en la construcción de un pasillo enorme vacío de 33 metros de alto y 100 me-

tros de ancho en la parte delantera. La función, defendida por los diseñadores, es de importancia temática en toda la estructura del edificio. Era obviamente no pensada para ninguna exposición, transporte o uso recreativo. Los diseñadores dieron dos razones:

Primero, artísticamente, crea un frente que hace que el edificio como un cuerpo orgánico sin ninguna depresión, al mismo tiempo, queremos invitar al vasto espacio de la Plaza de Tian'anmen en el edificio y hacer que estén estrechamente relacionados y, además, mientras el Gran Palacio del Pueblo debe ser sólido, los museos deben estar vacíos para estar en contrapunto con éste. En segundo lugar, en lo ideológico sirve como un arco de triunfo que simboliza la victoria de nuestra revolución. (...) Esperamos que, cuando la gente camina a través de este arco de triunfo majestuoso y grandioso en los museos, en su corazón también sienta la el carácter sublime de la revolución. (*Jianzhu Xuebao*, p. 38, 1959.)

333

Las principales características de la arquitectura impregnaban el proceso de diseño y construcción —estructura grande y vacía, con un énfasis en la velocidad, la simetría y la auto-legitimación de su diseño y construcción. Esta característica es definida por Wu Hung como "monumentalidad visual sobre su utilidad como lugar de exposiciónes reales" (p. 118, 2005). En otras palabras, la construcción del museo con otras cuatro salas de exposición entre los diez edificios fueron diseñados principalmente para exponer sus aspectos monumentales, servir de testimonios arquitectónicos en lugar de las exposiciones en sí. La apropiación por parte del Kuomintang de los tesoros del Museo del Palacio significó una enorme pérdida de patrimonio cultural para la Republica Popular China, limitando las colecciones del museo.

Por lo tanto, para entender mejor la continuidad y transformación de este edificio en relación a la modernidad china y el proceso de modernización, tenemos que considerar su renacimiento bajo el mismo nombre y el mismo techo que el Museo Nacional de China desde 2003 (Wang Jing, 2012).

En febrero de 2003, la fusión de los dos museos se llevó a cabo, y el Museo Nacional de China fue refundado. Han habido muchos informes y especulaciones sobre los motivos iniciales que impulsaron al gobierno de Beijing a invertir una suma total de RMB 2.503.160.000 del presupuesto estatal para el proyecto de renovación y ampliación. Un informe de The New York Times del 3 de abril 2011 comentó que la exposición sobre la historia contemporánea cerró definitivamente en 2001. Los funcionarios comenzaron a ver el museo como un anacronismo que no promovía una imagen moderna hacia el mundo exterior. Ese año, Beijing ganó su candidatura para organizar los Juegos Olímpicos de 2008, y los funcionarios estaban preocupados de que la capital del país no sería un digno anfitrión. Un año antes, un instituto de investigación británico calificó Beijing como una ciudad de tercer nivel, a la altura de Varsovia y Bangkok. El informe fue discutido ampliamente en China, con informes oficiales reconociendo que Beijing no tenía museos o galerías notables (Wang Jing, 2012).

Con el fin de promover su imagen moderna por el mundo, el Museo Nacional de China invitó a licitación pública internacional para diseños entre febrero y septiembre

de 2004 (una muestra de los principales proyectos presentados fue exhibida en el propio Museo el año pasado). De acuerdo con el Plan Nacional de Desarrollo y Reforma, la Academia China de Investigación para la Construcción y la empresa de diseño arquitectura alemana GMP ganaron la licitación el 1 de septiembre de 2004. Mientras tanto, los expertos de la Comisión de Desarrollo y Reforma y el China International Engineering Consulting Company hicieron revisiones del plan de diseño. Se decidió mantener las viejas fachadas de oeste, sur y norte (es decir, "mantener los tres lados" del programa) e informó de este Plan Nacional de Desarrollo y Reforma de la Comisión a finales de junio de 2006. Después de que el plan final fue aprobado por la comisión, el proyecto de renovación y ampliación se inició en marzo de 2007 y terminó en diciembre de 2010. En marzo de 2011, el nuevo edificio del Museo Nacional de China fue abierto de nuevo al público.

335

Como el nombre del proyecto indica, dos características principales del nuevo edificio son el espacio ampliado y el diseño innovador. La superficie total es de 70.000 m² (el sitio original cubría 50.500 m², y 19.500 m² se han añadido). El área de construcción total es de 191.900 m² (dentro de este, el área renovado asciende a 35.000 m², y la zona ampliada es de 156.900 m², 4/5 de la superficie total de construcción). Desde el plano de construcción, podemos ver que la capacidad de ampliación se basa exactamente en el vacío del diseño anterior, en la versión de 1958. Un nuevo núcleo en llena el ex cortil en los lados sur y nor-

te y añade nuevo espacio expositivo hasta detrás del antiguo corredor vacío. Lo que no se muestra en el dibujo de diseño es la ampliación subterráneo de dos pisos. De esta manera, el nuevo edificio aparentemente no modificó su apariencia externa, pero su interior fue sometido a fundamentales cambios de arquitectura. De éste modo, la monumentalidad visual no fue negada, desde que el aspecto físico externo se mantuvo intacto y sigue siendo una composición orgánica del paisaje de la Plaza de Tian'anmen en el centro de Beijing. Muchas referencias atestiguan la importancia asignada a la escala y la hipermodernidad del proyecto. Esos criterios estuvieron presentes en los criterios de selección de los proyectos, como lo pone en evidencia la comparación con otros que fueron presentados (exhibidos en el mismo Museo Nacional durante el segundo semestre del 2012). Los proyectos excesivamente innovadores que intervenían en la apariencia externa del museo fueron dejados de lado. Al mismo tiempo, se aprovecharon los recursos tecnológicos hoy disponibles para modernizar radicalmente su estructura interna. El resultado es impresionante y puede fácilmente ponerse en evidencia, comparando un museo cuya planta original de 1959 no fue modificada —el Museo Militar, por ejemplo— con el nuevo *Museo* Nacional de la China

"Recibí una llamada preguntando cuántos metros cuadrados tenía el Louvre", recordó Martín Roth, director de los Museos Estatales de Dresden y un consultor informal del Museo Nacional durante una década. "Entonces, 10 mi-

nutos más tarde otra llamada preguntando cuántos metros cuadrados tiene el Museo Británico. Le dije: 'Ustedes están sentados con los arquitectos y están pensando cómo ser el más grande, ¿no?' Se rieron y dijeron que sí."

Un objetivo primordial del proyecto era hacer del Museo Nacional el más grande de su tipo en el mundo. La monumentalidad visual de su exterior se debía expresar ahora en monumentalidad interna de acuerdo a las exigencias del reconocimiento por parte del mundo. Ambos han sido influenciados por el mundo exterior y ajustados en consecuencia. Al igual que la sensación monumental de las "Siete Hermanas", generadas en la Unión Soviética, el edificio original del museo estaba dirigida a "verse grande y majestuoso desde fuera"; ahora, el parámetro se ha desplazado hacia Occidente, pero el estándar de medición sigue siendo cuantitativo en esencia. Sin embargo, esto no significa negar las características innovadoras del nuevo edificio. El menor control ideológico y la colaboración estrecha con oficinas de arquitectura europeas se traducen en mayor creatividad y libertad para recurrir a recursos tecnológicos y formas arquitectónicas del exterior y locales combinadas en forma innovadora

Como un *microcosmos móvil* (Wang Jing, 2012), la propia arquitectura —su diseño y transformación— dice mucho sobre la época histórica en que se construye. La forma y el contenido del Museo Nacional de China en Beijing representan una complicada red en la que factores ideológicos, políticos, sociales, culturales y tecnológi-

cos influyen poderosamente entre sí no sólo en el interior del espacio nacional chino, sino cada vez más en un escenario global.

# Momentos inaugurales y políticas de la memoria

El Museo de la Revolución ha sido reinaugurado con el nombre de Camino Hacia el *Gran Rejuvenecimiento* (*fu xing wei da*) y ocupa una vasta ala del Museo Nacional, construyendo en un sucesión de salas la épica de la revolución desde una China "reducida a una sociedad semicolonial y semifeudal", "pasando por las sucesivas revoluciones, hasta a las conquistas sociales y materiales contemporáneas". La exposición se abre con un extenso mural que sintetiza los grandes descubrimientos chinos, sus conexiones con el mundo, con la Ruta de la Seda, el Budismo y sus primeros grandes navíos hasta las Olimpíadas. Una nación con una historia poderosa, pero abierta al mundo.

El mural está construido en un material de textura rojiza y rugosa, que sugiere la tierra originaria del territorio chino. A partir de allí, se abre un relato de decadencia del Imperio de la dinastía Qing ante la expansión extranjera y las Guerras del Opio, que tiene como contrapunto la resistencia y las luchas sociales y políticas. La gradual constitución de un sujeto colectivo nacional y revolucionario es el eje de la narrativa. Su momento culminante está dado en la consagración del triunfo revolucionario y la instalación de la República Popular China en 1949. El célebre momento signado por el discurso de Mao Zedong se encuentra documentado a través de fotografías, reunión de los objetos — micrófonos, cañones, empleados en la ocasión—, pero so-

bre todo por la presencia en un lugar de destaque de la sala del famoso cuadro de Dong Xiwen *La fundación de la nación*, pintado por primera vez entre 1952-1953, un cuadro de gran formato —4 metros de ancho por 2,3 de altura—, obra maestra del realismo socialista en China y pionero en el empleo de la técnica extranjera de la pintura al óleo (Wu Hung, 2005, p. 172; Andrews, 1994) (Figura 4).

La veracidad de la escena fue consultada y aprobada por los protagonistas —el secretario general Mao Zedong, en primer lugar— antes de su exhibición pública. Con el paso de los años y los cambios en la fortunas políticas de los líderes representados en el cuadro, fue modificado varias veces por el mismo autor para ajustarlo a la narrativa oficial. Ese procedimiento de modificación de representaciones históricas es conocido en el caso de la Unión Soviética y en casos históricos más distantes, como la civilización bizantina. Pero su examen detallado es particularmente revelador de la especificidad de la religión política construida por el Partido Comunista Chino, combinando elementos ideológicos modernos con elementos culturales propios como forma de fortalecer el proceso de sacralización del Estado-nación. El análisis de Wu Hung (2005) pone de relieve importantes aspectos estilísticos íntimamente fusionados con la intención claramente política de la obra. Por ejemplo, en lo que se refiere a su nacionalización (minzu hua), se destacan el empleo de colores luminosos, que evocan el arte popular y las figuras nítidamente delimitadas, como en grabados en madera, las lámparas rojas y las alfombras chinas tradicionales. Al mismo tiempo, la representación contiene elementos de modernidad política

que no podrían haber estado presentes en las religiones políticas imperiales del pasado (Goossaert, 2012, Capítulo 7; ver también Sloterdijk, 2012, sobre el formato religioso de las modernas teologías políticas).

El líder, en este caso, aparece distanciado y en posición prominente en relación con sus correligionarios, pero a la misma altura que el pueblo reunido en la plaza, de la cual emana su legitimidad. Todas las ilusiones de la perspectiva han sido puestos en juego por el artista para representar la totalidad de la plaza y la continuidad entre los dirigentes y la multitud.



Figura 4

Luego de la reinauguración del Museo Nacional en el año 2011, la versión original fue instalada en el museo, mientras que otras dos versiones modificadas fueron colocadas en una sala de menor importancia del museo, junto

con otras obras pictóricas de estilo realista y tema histórico, en su mayoría de marcada influencia soviética.





Figura 5b



Figura 5c



342

Pero, curiosamente, mientras en el museo se restablecía el cuadro original, en las tiendas de las grandes ciudades chinas se vendía como souvenir un plato de metal en cuyo centro se podía ver el cuadro de Dong Xiwen La fundación de la nación en una versión retocada en la época de la Revolución Cultural (Figura 6). Solo que, en la versión inscrita en el plato, falta Gao Gang y la cabeza de Liu Shaoqi, que fue sustituida por la de Dong Biwu, conservando su torso. O sea, que la versión adquirida en una tienda de Shanghai era una de las versiones del cuadro adaptado a las circunstancias de la Revolución Cultural —la exclusión de Li Shaogi de la historia de la revolución y no el actualmente exhibido en un lugar privilegiado en el Museo Nacional. Tanto la procedencia del objeto como el hecho de estar escrito en ideogramas chinos sugieren que sus compradores potenciales eran miembros o simpatizantes del Partido Comunista y que se trata de un objeto eminentemente celebratorio.

## Figura 6



343

"中华人民共和国建国60周年" se lee en el frontispicio: ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA POPULAR CHINA 1949-2009

Los dibujos y caracteres grabados en el plato son desde la figura superior y en la dirección de las agujas del reloj:

上海世博2010 El Pabellón chino en la Exposición de Shanghai, 2010

香港回归1997 La recuperación de Hong Kong en 1997

澳门回归1999 La recuperación de Macau

中国入世2001 El ingreso de China en la Organización Mundial de Comercio

神七飞天2008 El lanzamiento al espacio de la nave tripulada Shenzhou 7

北京奥运2008 Las Olimpíadas de Beijing.

En el centro del plato, encontramos una vez más *La fundación de una nación*, de Dong Xiwen, pero en la versión modificada en la época de la Revolución Cultural. En torno suyo, aparecen importantes eventos históricos que aluden al desarrollo de la China cómo Estado-nación (énfasis en el territorio y los avances tecnológicos) y en su creciente presencia global (ingreso en la WTO y Olimpíadas).

El hecho de que la versión escogida de *La fundación* de una nación no sea la más actual puede deberse a que lo más importante es la expresión de conjunto como símbolo de legitimidad, la instauración de la República Popular China, que las modificaciones históricas de "detalle" — desaparición o substitución de ciertos personajes. Ésta interpretación abona la crítica de Paul Veyne a los excesos de las lecturas semióticas e iconológicas de las expresiones políticas:

(...) les images ne sont pas un langage et que l'iconologie n'est pas tout, le décoratif l'important; que l'imagerie et le faste monarchiques n'étaient pas propagande, mais expression; que le décor des églises n'a jamais été la bible des illettrés; que les statues grecques étaient des idoles, mais trois autres choses aussi; qu'on regarde à peine les œuvres d'art, le "spectateur idéal" étant à la fois la règle et l'exception; et que les images politiques ne sont pas des symboles du pouvoir, mais expriment une légitimité auto-évidente; or il y a légitimité lorsqu'on peut manipuler celle-ci en croyant s'y soumettre, comme on fait avec les oracles. (Veyne, 1990, p. 7.)

Por otra parte, la circulación de esa imagen en sus diferentes versiones en el espacio del museo, en la industria de reproducción de pósters de la Revolución Cultural y en otras formas, plantea el problema de los usos o las políticas de la memoria en la sociedad China contemporánea, un terreno particularmente conflictivo y ambiguo, con muchas variaciones regionales y sociales —de clase, género y edad. Y hoy particularmente confuso y contradictorio debido a las dinámicas del mercado. Los aparatos político-culturales de Estado —escuela, museos y los medios de comunicación oficiales— cumplen una función

pedagógica muy importante en el proceso de nacionalización de las masas en el contexto de la creciente complejidad, de una sociedad en acelerado proceso de transformación.

Uno de los vectores del proceso de nacionalización es la ideología de la modernización, concebida hoy dentro de los lineamientos de una ideología del desarrollo nacional que destaca el proceso de reconocimiento de China como una potencia respetada y reconocida mundialmente por su poderío económico y su incorporación a un contexto global. Pero, la escala actual del proceso de interacción con Occidente, no solamente económico sino también social y cultural, no tiene antecedentes en períodos pasados de la historia china. La peculiar religión política de Estado construida en la China durante la segunda mitad del siglo XX ha sido sometida a nuevos desafíos provenientes de su inserción en el proceso de globalización y la situación poscomunista posterior a 1989 en la Unión Soviética y otros países. Gran rejuvenecimento y no revolución es la idea decisiva.

En parte por esos motivos que han llevado a importantes cambios en el lugar de los medios de comunicación y medidas de desregulación económica y política, la actual religión de Estado china se presenta bajo formas en parte eclécticas y hasta paródicas. Eso puede verse en diversas expresiones de, por ejemplo, episodios dramáticos, como la Revolución Cultural, presentes hoy en los medios de comunicación, el mercado y el espacio público en China.

Asimismo, la rigidez de los aspectos formales de la religión política de Estado se presta a innumerables desafíos simbólicos. Para concluir con un ejemplo referido al cuadro que hemos venido analizando, se reproduce una pintura del conocido pintor Yue Minjun, uno de más importantes pintores de la corriente denominada de los "realistas cínicos".



Figura 7

346

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allison, Graham (2012). "Avoiding Thucydides's Trap". *Financial Times*, August 22.

Anderson, Benedict [1991 (1983)]. *Imagined communities*. London, Verso.

- ———— (1998). The spectre of comparisons. Nationalism, Southeast Asia and the world. London, Verso.
- Andrews, Julia F. (1994). *Painters and politics in the people's Republic of China, 1949-1979*. Berkeley and Los Angeles.
- BALAKRISHNAN, Gopal (ed.) (1996). *Mapping the nation*. London, Verso.
- Callahan, William (2009). "The cartography of national humiliation and the emergence of China's geobody". *Public Culture*, v. 21, n. 1, Winter, p. 141-73.
- CHENG, Anne (dir.) (2007). *La pensée en Chine aujourd'hui*. Paris, Gallimard.
- COHEN, Paul (2003). *China unbound: evolving perspectives on the Chinese past.* London and New York, Routledge.
- DIKÖTTER, Frank (2010). *Mao's Great Famine. The history of China's most devastating catastrophe, 1958-62.* London, Bloomsbury.
- Duara, Prasenjit (1995). Rescuing history from the nation. questioning narratives of modern China. Chicago, The University of Chicago Press.
- GE ZHAOGUANG (2011). *Zhaizi Zhongguo* (Dwelling in the Middle of the Country). Beijing, Zhonghua Shuju.
- Hobsbawm, E. (1990). *Nations and nationalism since 1780:* programme, myth, reality. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kissinger, Henry (2011). *On China*. New York, The Penguin Press.
- Levenson, Joseph (1971). "The past and future of nationalism in China". In Levenson, Joseph. *Modern China: an interpretive anthology*. London, The MacMillan Company.
- McGregor, Richard (2011). "Lost in translation". *Financial Times*, June 10.

- Mosse, George (1995). The nationalization of the masses: political symbolism and mass movements in Germany, from the Napoleonic Wars through the Third Reich. New York, Howard Fertig Inc.
- SMITH, D. Anthony (1991). *The ethnic origins of nations*. London, Blackwell.
- Sun Yat Sen (1942). *The three principles of the people*. Translated by Frank Price. Calcuta, Office Chinese Ministery of Information.
- VEYNE, Paul (1990). "Propagande, expression, roi, image, idole, oracle". L'Homme, v. 30, n. 114, p. 7-26.
- Wang Jing (2012). "National Museum as microcosm: transnational influences on the physicality of National Museum of China in Beijing". Rice University.
- 348 Wu Hung (2005). Remaking Beijing. Tian'anmen square and the creation of a political space. London, Reaktion Books.
  - YANG JISHENG (2012). *Tombstone: the great Chinese famine,* 1958-1962. New York, Farrar, Strauss and Giraux.

#### FUENTES

- CHINESE HISTORICAL MUSEUM. Introduction of the Preview to the Exhibition. Cultural Relics Publishing House, Beijing Xinhua bookstores, april 1960 (in Chinese).
- GUIDE TO THE NATIONAL PALACE MUSEUM. Peiping, China. The National Museum Publishers, 1937.
- JIANZHU XUEBAO (in Chinese) 6/1958, 9/10 1959.
- THE NATIONAL MUSEUM OF CHINA. Lu Zhanghen (ed.). London Editions, Hong Kong, 2011.