

La percepción del "otro" en la construcción de la identidad rusa: El caso de la representación de la nación chechena en los films postsoviéticos.

Fontana, Pablo.

Cita:

Fontana, Pablo (2011). *La percepción del "otro" en la construcción de la identidad rusa: El caso de la representación de la nación chechena en los films postsoviéticos*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/71>

XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia
San Fernando del Valle de Catamarca 10, 11, 12 y 13 de agosto de 2011
Mesa temática número 11

“Estudios de Rusia y de Europa Central y Oriental”

Coordinadores: Ezequiel Adamovsky, Tomás Várnagy y Claudio Ingerflom

Título: **La percepción del “otro” en la construcción de la identidad rusa: El caso de la representación de la nación chechena en los films postsoviéticos.**

Autor: Fontana, Pablo

Pertenencia institucional: Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

DNI: 26.786.083

Correo electrónico: fontana.pablo@gmail.com

El autor autoriza la publicación de la ponencia en el CD de las Jornadas.

1. Introducción.

En contraposición a los trabajos que estudian las especificidades que la identidad nacional rusa adquirió frente al “otro” constituido por “Europa”, este trabajo indaga la forma en que los rusos perciben a las nacionalidades “no-europeas” incluidas dentro de sus fronteras zaristas, soviéticas o federales, y la forma en que esa percepción influye en la construcción de su propia identidad nacional.¹ Esta investigación se limita al caso de la percepción rusa sobre los chechenos, expresada en los films de ficción más destacados que abordan el conflicto entre la sociedad chechena y el Estado de la Federación Rusa.

Como todo producto cultural, el cine contiene elementos característicos de la sociedad que le dio forma, lo que permite abordar el estudio de la misma indagando en las particularidades de las representaciones cinematográficas. No se sostiene aquí que los films reflejen la sociedad, sino que muestran huellas de la misma, especialmente de la percepción que esta tiene de la realidad.

Los films analizados comprenden una selección de las películas de ficción que tratan el conflicto checheno, rodadas al menos en parte con capital ruso y dirigidas por directores rusos de fama internacional. Estas son *Prisionero del Cáucaso* (1996) cuyo director es Serguei Bodrov, *Casa de tontos* (2002) de Andrei Konchalovsky, *Guerra* (2002) dirigida por Alexei Balabanov, *Alexandra* (2007) de Alexander Sokurov y *12* (2007) de Nikita Mijalkov.

¹ Según los límites geográficos reconocidos en la actualidad por la comunidad internacional, los chechenos pertenecen a Europa, por encontrarse al norte de las altas cumbres del Cáucaso.

2. Contexto histórico.

Las relaciones entre los habitantes de la Rus de Kíev y los pueblos del Cáucaso fueron muy intensas entre los siglos IX y XIII. Desde fines del siglo XVII la política implementada por Pedro I mantuvo su influencia en la región a través de la diplomacia y de la fuerza hasta que en 1812 la firma de un tratado de paz con Turquía otorgó a Rusia el control de Transcaucasia. Al año siguiente otro tratado con Persia reconocía su soberanía sobre Daguestán y Georgia. Por otro lado, los intereses imperialistas británicos motivaron una fuerte presencia militar rusa en la región, que se materializó con fortalezas e importantes guarniciones militares, además de operaciones militares en Chechenia y Daguestán y la creación de una infraestructura para el sostenimiento de ese ejército. El ascenso al trono de Nicolás I aumentó el belicismo en la región debido a su mayor ansia expansionista que desencadenó la segunda guerra ruso-persa en 1826, la que finalizó dos años después. Ese mismo año Rusia se enfrentó con Turquía por el dominio del Cáucaso y los Balcanes, lo que concluyó en la Paz de Adrianópolis en 1829, que otorgó el Cáucaso como dependencia a Rusia hasta 1917.

La conquista del Cáucaso le significó al Imperio Zarista una guerra de más de medio siglo. Chechenos y daguestaníes fueron quienes más resistieron, y desarrollaron prácticas místicas del Islam, conocidas como muridismo, a las que acoplaron danzas y rituales guerreros. Luego de tener escaso éxito, los rusos optaron por una estrategia de destrucción indiscriminada de recursos e infraestructura de los pobladores rebeldes, lo que les otorgó la victoria en 1863. A pesar de haber logrado el control militar, los rusos no lograron sofocar la resistencia chechena. Durante la Guerra Civil que siguió a la Revolución de Octubre los chechenos apoyaron a los bolcheviques, que les prometieron retornarles las tierras que el Zar les había quitado para entregárselas a los cosacos. Con la victoria bolchevique esto se llevó a cabo y durante los años de la NEP los chechenos convivieron relativamente en paz con el Estado soviético, disfrutando de cierta autonomía cultural.

Al lograr Stalin el control del PCUS implementó, a pesar de su origen georgiano, una política estatal que otorgaba primacía a la nación rusa por sobre las otras naciones soviéticas. Los chechenos perdieron su autonomía cultural, sus propias autoridades y sus tierras fueron colectivizadas. Una fuerte resistencia con levantamientos y grupos de guerrilleros se alzó en su territorio, la cual sólo pudo ser doblegada con la deportación de la nación entera a Asia Central en 1944, utilizando como excusa su supuesta colaboración con el invasor alemán. La desestalinización con el XX Congreso del

PCUS permitió que retornaran a su territorio, entonces ocupado por osetios, lo que ocasionó conflictos entre ambas naciones.

Paralelamente a la caída de la URSS un movimiento independentista se hizo del poder en Chechenia y celebró elecciones, resultando electo su líder Dzhohar Dudaev, que declaró la independencia de Chechenia. El gobierno ruso no reconoció su independencia y en un contexto de caos interno en la pequeña república, ocasionado por la lucha interclánica por el control del Estado, el ejército federal intervino en Chechenia en 1994. Esto desencadenó una guerra entre la casi totalidad de los chechenos y el ejército federal, que fue derrotado en 1996. En ese momento las autoridades rusas y chechenas firmaron un acuerdo por el cual el estatus de Chechenia, en cuanto a su independencia, permanecía en suspenso hasta el año 2001. Sin embargo, en 1999 Rusia realizó un ataque masivo a Chechenia, dando comienzo a un nuevo enfrentamiento, de escala y ferocidad mayores que el anterior (bombardeos masivos además de torturas y desapariciones sistemáticas), y que permitió el control militar del territorio si bien la resistencia clandestina e intermitente no ha cesado.

3. Descripción de las fuentes primarias.

3.1. *Prisionero del Cáucaso.*

Dirigida por Serguei Bodrov en 1996, *Prisionero del Cáucaso* se inspira en el relato homónimo de Tolstói. En la película un joven ruso, Sacha, entra al ejército y es enviado a Chechenia. Allí, junto a su experimentado y bestial sargento, Vania, es capturado por guerrilleros. Un anciano checheno, Abdúl, los compra a quien los apresó con la esperanza de intercambiarlos por su hijo, un maestro que fue detenido por las tropas rusas. Abdúl los encierra en el sótano de su casa en una aldea de montaña, y los deja al cuidado de su joven y callada hija. Entre Sacha y la hija de Abdúl surge un amor imposible, y ella le ayuda. Mientras tanto el sargento Vania asesina a uno de sus guardianes e intenta escapar, pero es atrapado y ejecutado. Cuando parece que el intercambio va a concretarse el hijo de Abdúl muere en un asalto al cuartel ruso. Abdúl lleva entonces a Sacha a las montañas y si bien el joven cree que es su final, el anciano lo deja partir.

3.2. *Casa de tontos.*

Casa de tontos, dirigida por el director Andrei Konchalovski, transcurre en un asilo para personas con enfermedades psiquiátricas en Chechenia. Entre los pacientes se

encuentra Jana, una bella joven que sueña con Bryan Adams cantando para ella. La guerra comienza y el personal debe evacuar rápidamente el lugar, dejando a los enfermos abandonados en el asilo. Estos se autoorganizan en la institución y dan rienda suelta a sus delirios. El asilo es ocupado por guerrilleros chechenos, que mantienen una relación no problemática con los pacientes. Rusos y chechenos hacen treguas clandestinas para intercambiar armas rusas por hachis del lado checheno. Jana se siente a gusto con los chechenos y toma a uno de ellos por su esposo. Luego las fuerzas rusas llegan y comienzan los combates entre ambos bandos. Finalmente los médicos regresan nuevamente al manicomio.

3.3. Guerra.

En marzo de 2002 fue estrenado en Rusia el film *Guerra*, dirigido por el director ruso Alexei Balabanov, mundialmente famoso por sus películas de acción sobre la mafia rusa. El film comienza con el joven Iván en una celda relatando su experiencia en la guerra de Chechenia, lo que da a lugar a un racconto. Iván es un joven soldado ruso que fue capturado por los chechenos y trabaja encadenado junto a otro soldado, ambos en un estado sumamente descuidado. Los guerrilleros chechenos llegan a la aldea con nuevos prisioneros, entre los cuales se encuentran un oficial ruso, al que degüellan, un soldado, que es decapitado, un actor británico, John, y su novia, Margaret. Iván, al ser el único de los prisioneros que habla inglés y ruso, se convierte en el intérprete de John. Por otro lado sus conocimientos de informática le hacen ganar la estima de Aslán, el jefe de los guerrilleros chechenos, a quien le ayuda con las conexiones de internet para sus negocios y acciones de combate. Luego los trasladan a una aldea más inaccesible en la que se encuentra prisionero el capitán Medvedev. Aslán dejar ir a John con la condición de que consiga una gran suma de dinero en un tiempo determinado para que no asesinen a su esposa. John apela a su gobierno, al ruso y a distintos organismo pero no logra reunir la suma necesaria, entonces acepta la oferta de una cadena de televisión que le ofrece dinero a cambio de que él mismo filme un documental sobre la liberación. Desesperado acude a Iván para que, a cambio de dinero, este lo ayude a liberar a Margaret. Iván, que se encuentra sin dinero ni trabajo, cede ante el desesperado pedido de John. Iván compra armas y gracias a su experiencia y gran talento para el combate, lo ayuda a llegar a la aldea y liberar a Margaret, a la que descubren teniendo un romance con el Capitán Medvedev. John agradecido le paga a Iván una recompensa, pero al regresar a gran Bretaña realiza un documental en el que habla de él como un criminal en

cuanto a su trato sobre los chechenos. Por esto Iván está detenido y espera la resolución de su proceso.

3.4. *Alexandra*.

Alexandra fue rodada en escenarios reales y fue estrenada en Rusia en junio de 2005. Con escasos diálogos y acción, como buena parte de la producción de Sokurov, esta película muestra la visita de una anciana rusa, Alexandra, a su nieto que es oficial en Chechenia. Cansada del letargo de la base militar en la que se encuentra, decide ir al mercado local para comprar cigarrillos para los soldados de la base. Allí entra en contacto con una anciana chechena, antes maestra ahora vendedora en el mercado. Luego de dialogar sobre cuestiones cotidianas la anciana retorna a la base acompañada de un joven checheno. Allí se despide de su nieto que debe ir a una misión de cinco días. Pero antes de partir ella misma, son las ancianas chechenas quienes la abrazan en una emotiva despedida.

3.5. *12*.

En septiembre de 2007 fue estrenada en Rusia *12*. El film narra la historia de un jurado de 12 personas que se reúne en un en la cancha cerrada de un colegio para decidir la suerte de un joven checheno acusado de asesinar a su padrastro, un oficial del ejército ruso. La mayoría del film se desarrolla en este gimnasio en donde tienen lugar las deliberaciones. Durante las deliberaciones se insertan *flashbacks* del joven en donde se lo muestra de niño bailando una típica danza chechena con guerrilleros, quienes le regalan el cuchillo con el que es asesinado su padrastro. También se lo muestra en medio de un fuego cruzado durante los combates de Grozny, mientras intenta salvar a su oveja, o en otra situación en la que es testigo de la muerte de su padre por el fuego de los guerrilleros. Al comienzo de la deliberación sólo uno de los jurados lo declara inocente, pero al final todos lo hacen.

4. Asia en la construcción de la identidad rusa.

La localización de Rusia la transformó en una intermediaria entre dos zonas con una alta diferenciación de culturas. Esto provocó la profundización de una ambivalencia en la psicología nacional, con una indeterminación existencial entre “Europa” y “Asia”,

una geoesquizofrenia que atormentó a la conciencia nacional.² Un oponente a la autocracia zarista, Mijaíl Petrashevsky, escribió en 1850 que “si en Europa nosotros los rusos somos los hermanos menores en un sentido moral...entonces en el círculo de pueblo asiáticos estamos justificados en clamar nuestro señorazgo”.³

Como entidad geopolítica el Imperio Ruso estaba plenamente conformado para fines del siglo XIX, con una gran porción del mismo en Asia lo que en el futuro influyó fuertemente en su identidad. Para ese momento se diferenciaba entre las “colonias” y la “metrópoli”, por lo que este imperio no se veía a sí mismo en una forma diferente a como percibía a los imperios europeos con sus colonias, que generalmente se encontraban en ultramar.⁴ Sin embargo Rusia no era considerada sólo un imperio sino también una nación y aquí era en donde radicaba la diferencia. La clara distinción que se hacía entre las metrópolis europeas y sus colonias, no era muy marcada entre el núcleo del imperio ruso y sus dominios “asiáticos”.⁵ Cuando los rusos comenzaron a considerar a su formación imperial como una nación debieron enfrentarse al “problema” de su percepción de la relación con Asia.⁶ Según Mark Bassin fue en el contexto de la ansiedad e inseguridad de Rusia sobre su identidad europea que su yuxtaposición con Asia recibió interés abstracto y la conexión entre ambas fue considerablemente útil para los propósitos de la ideología orientada hacia el Oeste.⁷ Esta diferenciación entre Rusia y Asia en dos antitipos debía ayudar a la conformación de una identidad rusa como europea. Pero para marcar la diferencia se debía también marcar una frontera, la que fue fijada en el Cáucaso y los Urales por el historiador y geógrafo ruso Vasily Tatishchev en 1730. Esta nascente autoimagen de país europeo fue articulada con una mentalidad imperial, y los rusos creyeron en su inherente superioridad cultural sobre las naciones periféricas no europeas de su imperio, cuyo estancamiento se presentaba como un atraso frente a la “creatividad” y al “dinámico progreso” del Oeste con que Rusia se identificaba. De esta forma Rusia junto con los otros imperios europeos se cargaron con la providencial misión de llevar la ilustración y civilización a estas “osificadas”

² Mark Bassin, “Asia”, ed. Nicholas Rzhevsky, *The Cambridge Companion to Modern Russia Culture*, (Cambridge University Press, Cambridge, 1998), 56-7.

³ Citado en Bassin, “Asia”, 71.

⁴ Austrohungría es un caso excepcional pero que guarda ciertas similitudes con Rusia, en cuanto a imperio multiétnico en un espacio geográfico ininterrumpido.

⁵ En estos dominios “asiáticos” deben incluirse algunos pueblos del Cáucaso, como los chechenos, que, si bien habitan al norte de las altas cumbres están situados en Europa, por diversas características fueron considerados asiáticos.

⁶ Bassin, “Asia”, 59.

⁷ Bassin, “Asia”, 68.

sociedades del Este. El control que el imperio obtuvo del Cáucaso en los siglos XVIII y XIX no fue percibido sólo como una expansión del imperio, sino también como una posición autosacrificante que permitiría a Rusia cumplir con sus obligaciones providenciales.⁸ El mismo Dotoievsky, retomando el punto planteado por Petrashevsky de que Rusia sólo en Asia puede encontrar su europeidad, afirmó que “en Europa los rusos somos Tártaros, pero en Asia somos también europeos”. Chadaév situaba a los rusos por fuera de ambos espacios: “Estamos situados al oriente de Europa, es verdad, pero jamás hemos formado parte de Oriente. Oriente posee su propia historia, que no tiene nada que ver con la nuestra.”⁹

A fines del siglo XIX en Rusia surgió el movimiento llamado los Escitas, haciendo alusión a una antigua tribu de guerreros nómades de Oriente. Este grupo de nacionalistas, cuyo máximo exponente era el poeta Alexander Blok, percibía a Rusia no como una parte de Asia sino como una mediadora entre Asia y Europa. En esta mediación su misión histórica era “sostener el escudo entre dos razas hostiles, los mongoles y los europeos”, tarea que si no cumplía significaría la asolación de Europa por parte de los verdaderos asiáticos, las “salvajes hordas de mongoles”.¹⁰ Rusia se encontraba entre Asia y Europa pero no era equidistante de ambas, y mantenía una relación tirante con Europa, debido a su tendencia asiática en su ethos nacional. En el poema “Los escitas”, “Скифы”, (1918) de Blok puede apreciarse este carácter de Rusia como escudo de Europa frente a los asiáticos:¹¹

⁸ Bassin, “Asia”, 70.

⁹ Petr Chaadáyev, “Cartas filosóficas dirigidas a una dama (primera carta)”, en Olga novikova (ed.) *Rusia y Occidente*, trad. Olga Novikova y José Carlos Lechado, (Tecnos, Madrid, 1997), 50.

¹⁰ Bassin, “Asia”, 76.

¹¹ Lo transcrito es una selección de las 19 estrofas que conforman el poema. Traducción de Fulvio Franchi.

Para ustedes, el siglo, para nosotros, la hora única. Для вас - века, для нас - единый час.
¡Nosotros, como siervos sumisos, Мы, как послушные холопы,
sostuvimos un escudo entre dos razas hostiles, Держали щит меж двух враждебных рас
la de los mongoles y la de Europa! Монголов и Европы!

Durante siglos y siglos vuestro horno fraguó Века, века ваш старый горн ковал
y apagó el trueno del alud, И заглушал грома, лавины,
y una leyenda salvaje para vosotros fue el И дикой сказкой был для вас провал
hundimiento И Лиссабона, и Мессины!
de Lisboa y Messina.

Rusia es la Esfinge. Regocijándose y afligiéndose Россия - Сфинкс. Ликуя и скорбя,
y bañándose con negra sangre, И обливаясь черной кровью,
ella observa, observa, te observa a ti, Она глядит, глядит, глядит в тебя
tanto con odio como con amor. И с ненавистью, и с любовью!...

Nos acostumbramos, tomando por las bridas Привыкли мы, хватая под уздцы
a los caballos que jugaban briosos, Играющих коней ретивых,
a romper sus pesados espinazos Ломать коням тяжелые крестцы,
y a sofocar a los rebeldes esclavos. И умирять рабынь строптивых...

A comienzos de los años veinte un grupo de intelectuales rusos emigrados en Europa brindó una nueva perspectiva a la yuxtaposición de Rusia entre Europa y Asia, dando comienzo al movimiento de “eurasianismo” (евразийство). Entre sus miembros se encontraban el lingüista Nikolai Trubetsky, el economista Piotr Savitzky, el filósofo Georgui Florovsky y el teórico de arte Piotr Suvchinsky. Este movimiento intelectual, cuyas raíces se adentran en los eslavófilos, repudiaba la disolución de Rusia como una entidad imperial, e insistía en que el profundo parentesco con el mundo asiático se fundamentaba en el imperativo de mantener la amenazada cohesión geopolítica y la unidad de la región. Mijaíl Malishev y Manola Sepulveda Garza, además de aducir cuestiones temporales, insisten en que la posición geopolítica de Rusia fue crucial para el surgimiento de la idea de su “misión histórica”.¹² Estos autores citan a Dostoievsky cuando criticaba a la opinión pública por no dilucidar la importancia de Asia para el

¹² Mijaíl Malishev y Manola Sepulveda Garza, “Peripecias dramáticas de la filosofía rusa”, *Contribuciones desde Coatepec* 6 (Toluca, 2004) 121-8 : 127.

porvenir de Rusia, porque Rusia, no estaba sólo en Europa. Con esta situación geopolítica intermedia entre Asia y Europa también se planteaba una “tercera vía” entre el socialismo y el capitalismo. Los “eurasiáticos” negaban la división de los pueblos en superiores e inferiores, aceptaban un carácter multilíneal de la historia y le daban un valor propio a todas las culturas.¹³

Si bien en los años treinta el euroasiatismo cayó en el olvido general, en la última década del siglo XX este movimiento cobró nueva fuerza, con multitud de publicaciones e incluso partidos políticos que retoman sus ideas, pero ahora caracterizado por una hostilidad antioccidental. Posiblemente esto se derive de la pérdida de liderazgo que el euroasiatismo otorga a Europa, y el tránsito a la iniciativa geopolítica de la cultura euroasiática, civilización cuyo núcleo es Rusia. La inclusión del resto de Europa dentro de la OTAN, su unidad en la Comunidad Europea y la hostilidad general hacía Rusia, deben haber jugado un papel importante. Este revivir del eurasiatismo luego de la caída de la Unión Soviética es un intento por articular la identidad rusa en su percepción de una posición intermedia entre Asia y Europa, y con la fragmentación del antiguo espacio soviético. El término “Eurasia” ha sido instalado no sólo en la filosofía rusa actual, sino también en la política y en la sociedad civil. Hoy en día es aplicado para designar un nuevo modelo de convivencia social y organizativa de la sociedad rusa. Olga Rusokova sostiene que la expansión actual de las ideas euroasiáticas se explica por su carácter práctico y sus estrategias ideológicas, porque su posición conceptual resulta muy atractiva para la *intelligentsia* rusa que aspira a vincular sus construcciones teóricas con sus prácticas políticas.¹⁴

Los espacios periféricos “rusos” considerados como asiáticos son principalmente Asia Central y el Cáucaso.¹⁵ La anexión del Cáucaso originó un espacio mitológico en el imaginario ruso, y fue transformado en la escenografía para fantasías populares, leyendas y aventuras literarias. Pushkin, Lermontov y Tolstói experimentaron una fascinación frente al exotismo que este les presentaba. Pero este espacio también se mostraba como el lugar de la esclavitud y el atraso. “Estas tierras salvajes y pintorescas” fueron para muchos escritores rusos “el rincón más interesante del imperio” y algunos

¹³ Idem.

¹⁴ Olga Rusokova, “Historiosofía: estructura del objeto a del discurso”, *La lámpara de Diógenes* 12-13 (México-2006) 183-193 : 187.

¹⁵ Podría hablarse de una percepción de Siberia como asiática en el siglo XIX pero su colonización por parte de los rusos la reduce a esta calificación sólo desde el punto de vista geográfico.

de ellos, como Lermontov, incluso dieron su vida en ellas.¹⁶ De su experiencia, enfrentando a los rebeldes chechenos, surgiría el poema “Prisionero del Cáucaso” (1828), y llegaría a ser conocido como el poeta del Cáucaso. Un poema homónimo había sido escrito por su amigo Alexander Pushkin en 1822, quién ya desde su juventud conocía la región, fuente de sus primeras referencias heroicas. En este poema un oficial ruso tomado prisionero por circasianos es cuidado afectuosamente por una bella joven de ese pueblo, pero él se muestra indiferente a su amor. La joven lo libera y presa de la desesperación, se suicida arrojándose al mar. En mayo de 1851 llegaba Tolstói a su destino militar en el Cáucaso, dando origen a un nuevo *Prisionero del Cáucaso* pero en esta ocasión en prosa.

Estas producciones literarias no se diferenciaban de algunos relatos europeos que transcurrían en sus colonias. Una mezcla de fascinación por lo exótico, seducción, aventura y afán por mostrar cierto salvajismo, atraso o primitivismo en el otro. Sin embargo, para entender ciertos sentimientos de los rusos en cuanto a sus periferias posiblemente sea útil observar no sólo a Europa sino también a los Estados Unidos. En su ensayo *Estados Unidos y Rusia en el siglo XIX*, George Steiner afirmaba que la inmensidad de estas naciones les otorgó la idea de una vaga frontera romántica. Los montañeses del Cáucaso venían a desempeñar un rol similar al de los pieles rojas en la mitología de ambos países. El “lejano Oeste” estadounidense tuvo su paralelo en el “lejano Este” ruso y soviético, y así como Hollywood produjo los *western*, los estudios soviéticos rodaron *eastern*, en los que un grupo de soviéticos, de mayoría rusa, quedaban atrapados entre nómades hostiles en Asia Central.¹⁷ De todas formas hay una diferencia fundamental: mientras que en los films estadounidenses la relación con los pueblos originarios que primó en las representaciones cinematográficas fue la de su exterminio con la ayuda del Winchester para extender la frontera, en la pantalla soviética junto a los *eastern* nos encontramos con multitud de films que muestran el rol “civilizador” que asumía el gobierno soviético sobre las naciones soviéticas “asiáticas” y en donde mejor puede apreciarse este imperativo occidentalizador es en *Tres canciones para Lenin* (*Три песни о Ленине*, URSS, 1934) de Dziga Vertov, documental en donde se muestra como el gobierno soviético occidentalizó a las mujeres de Asia

¹⁶ Ronald Hingley, *Historia social de la literatura rusa: 1825-1904*, trad. Soffa Martín Gamero (Guadarrama, Madrid, 1967), 89.

¹⁷ Un claro exponente de ellos es *Trece* (*Тринадцать*, URSS, 1937), de Mijaíl Romm. La película era muy conveniente en un momento en que el Ejército Rojo estaba sofocando las rebeliones de los basmatchi.

Central, introduciéndolas al trabajo fuera del hogar, y eliminando el uso del velo, así como alfabetizándolas y liberándolas de la opresión masculina parental. Por supuesto, todo esto es mostrado en términos positivos. Sobre los conflictos periféricos de la Guerra Fría también hay similitudes morfológicas en los films de ambas potencias. La guerra de Afganistán en cierta forma tuvo su contraparte cinematográfico al de la guerra de Vietnam para los Estados Unidos. *Novena Compañía (9 Poma*, Federación Rusa, 2005) de Fiodor Bondarchuk guarda algunas relaciones con *Pelotón (Platoon*, EE.UU./Reino Unido, 1985) de Oliver Stone. En ambas películas un grupo de soldados defiende su posición, en la versión rusa sólo uno sobrevive, en la norteamericana sólo unos pocos. El enemigo no posee ningún rol protagónico, y prácticamente no se establecen lazos entre los soldados de la potencia y la población local.

Tanto en las obras literarias como en la mayoría de estas películas nos encontramos con un punto en común, el punto de contacto entre ambas naciones es un soldado ruso. Salvo en algunas producciones de los últimos años como *Casa de tontos y Alexandra*. Por otro lado, a excepción de *12*, este soldado ruso es el sujeto de enunciación.¹⁸ Esta es una tendencia que se registra desde el comienzo mismo del contacto imperial entre los rusos y otros pueblos del Cáucaso, (Lermontov, Pushkin, Tolstói) y que se explica por el carácter militar que esta relación detentó y la experiencia de los autores como soldados en la región. El máximo exponente y que ha servido de fuente para las obras posteriores es *Prisionero del Cáucaso* de Lev Tolstói. Su adaptación fílmica en los años noventa del siglo XX es posterior al primer conflicto checheno. Esta presentificación de no contemporáneos, es decir la aplicación de relatos imperiales decimonónicos a un conflicto separatista de fines del siglo XX es un intento por comprender el carácter traumático que adquirió la relación entre ambas naciones, acudiendo a pasadas representaciones. Sin embargo, el desarrollo del conflicto demostró la extemporaneidad de estos relatos, inadecuados para la nueva relación que se estaba forjando, lo que dio lugar a un nuevo tipo de representación para la misma que surgirá posteriormente con films como *Guerra*.

Prisionero del Cáucaso dirigida por Serguei Bodrov comparte la visión romántica y es una fuerte autocrítica al accionar ruso en Chechenia. Esto puede observarse en la escena final cuando el anciano Abdúl deja libre a Sacha, lo que se

¹⁸ *Dersu Uzala* (URSS/Japón, 1975) de Akira Kurosawa y *Urga*, (URSS/Francia, 1991) de Nikita Mijalkov son dos excepciones y excelentes películas que valorizan positivamente la cultura del otro no occidental. En la primera el mediador es un geógrafo y en la segunda un camionero. Ambas son coproducciones.

contrapone con los helicópteros de ataque rusos que avanzan en dirección contraria a la de Sacha, y que son mostrados en la escena final de la película. El mensaje expresado es la violencia implacable del ejército ruso sobre los chechenos, frente al sabio perdón de estos. Esto era posible por la impopularidad del conflicto en la población rusa cuando el film fue rodado. A modo de epílogo se muestran fotogramas en sepia como si fuesen un *flashback* de Sacha, acompañados de una música armoniosa. En estos se muestra a la joven hija de Abdúl, este mismo y Vania, lo que expresa un lazo emotivo con los personajes. Esto sería impensable en *Guerra*, o en *Novena Compañía*. Incluso el film presenta una construcción emotiva aún más positiva sobre los personajes “asiáticos” que el relato de Tolstói, en el cual son tártaros. En este Abdúl no es un anciano, es bruto sonriente y sólo quiere intercambiar a su prisionero por dinero. Esto posiblemente sea una herencia soviética de la construcción del soviético “asiático”.

La caída de la Unión Soviética fue seguida de una cierta nostalgia por el periodo zarista y con ella de la gloria del “grandioso” pasado imperial ruso, un evidente impulso por recuperar el terreno perdido en la arena internacional, lo que produjo un renacimiento de un discurso imperial adobado de perfiles militaristas y autoritarios.¹⁹ La disolución del Estado soviético, el cual implicaba una ciudadanía y una “nacionalidad” soviéticas por sobre las identidades nacionales que conformaban la URSS, desembocó en un nuevo protagonismo de la identidad rusa, que nunca había sido totalmente subordinada y que desde los tiempos de Brezhnev estaba cobrando nuevo impulso.²⁰ En la nueva primacía de esta identidad los sujetos que la detentaban buscaron en el pasado el significado de la misma y, anulado el pasado soviético, el zarismo se presentaba como la mejor o quizás la única opción. Por otro lado la herencia de múltiples naciones dentro de la Federación Rusa exigía, y aún lo hace, una determinada relación del nuevo Estado ruso con estas naciones. Formalmente el sistema federal es el marco en que se conformaron estas nuevas relaciones, pero la práctica administrativa indica el carácter falaz de este federalismo, con una primacía rusa, una centralización extrema en Moscú articulada en torno la figura presidencial, y la ausencia de prácticas verdaderamente democráticas.

La invasión del Ejército Federal en 1994 a la Chechenia independiente de facto, pero nunca reconocida fue acompañada de una campaña propagandística mediática para

¹⁹ Carlos Taibo, *El conflicto de Chechenia: Una guía introductoria*, (La catarata, Madrid, 2000), 71.

²⁰ Si bien desde mediados de los años treinta Rusia era considerada la hermana mayor de las naciones soviéticas.

la caracterización de los clanes independentistas chechenos como bandidos y mafiosos.²¹ Sin embargo esto no se extendió al conjunto de la nación chechena, lo cual era políticamente indeseable porque en parte la intervención militar buscaba legitimarse como ayuda a los clanes “democráticos” chechenos, “oprimidos” por el gobierno independentista del presidente electo Dzhohar Dudaev. Luego tampoco fue aconsejable realizar tal ejercicio mediático puesto que era con las autoridades de esa nación, el nuevo presidente Masjádov, que se había firmado la paz de Jazaviurt en 1996. Para la demonización del pueblo checheno hubo que esperar a la segunda guerra chechena, pero más precisamente a los atentados que permitieron la ruptura de la tregua. Lo paradójico es que la demonización de los chechenos se da junto al intento del Estado ruso por incluirlos como ciudadanos de la federación.

El punto de partida lo constituyen los atentados de septiembre de 1999 a unos edificios de Moscú, en el que murieron alrededor de 300 personas.²² Fue inmediatamente después de los atentados que Putin ordenó el bombardeo de Grozny y la entrada del ejército federal en Chechenia. Otros atentados llevados a cabo por los chechenos luego de dos años de desatarse la segunda guerra de Chechenia “confirmaron” el carácter terrorista de los chechenos ante la población rusa y dieron nueva legitimidad a la guerra y los abusos cometidos por el ejército federal. Los miembros del atentado del Teatro Dubrovka perpetrado en Moscú en 2002 fueron catalogados de “Clan Asesino” y de “Brujas del Terror”. Los autores de los artículos en que se expelían estos epítetos se empañaban en probar la naturaleza asesina de los chechenos, dado que matan porque siguen una ley ancestral de su pueblo, y que por esto no sólo matan a los rusos sino que se matan incluso entre sí.²³ La toma de rehenes de la escuela de Beslán en 2004, en la que murieron alrededor de 370, siendo casi la mitad niños, contribuyó a afianzar este discurso. La categoría de terrorista paso a desempeñar una función similar a la que en el nazismo cumplía la de *Nationfeind*, “enemigo de la nación” o en el estalinismo la de *vrag naroda*, “enemigo del pueblo” cuyo único trato

²¹ Para comprender los mecanismos de funcionamiento de estas campañas ver “Comment Moscou organise le hui et la désinformation?”, en *Tchéchénie. Dix clés pour comprendre*, Comité Tchéchénie (Editions La Découverte, Paris, 2003), 65-75.

²² El gobierno ruso acusó a los chechenos, pero estos no se adjudicaron la autoría del hecho, y es de extrañar puesto que se han responsabilizado por atentados más crueles, como el de la escuela de Beslán. Diversos investigadores hablan de un atentado de falsa bandera perpetrado por el FSB, el servicio de inteligencia rusos, pero algunas de las personas que investigaban esta hipótesis murieron asesinadas o en extrañas circunstancias como Sergei Yushenkov, Yuri Shekochikhin, Mikhail Trepashkin y Anna Politkovskaya.

²³ Mijail Ryklin, “Das Bild der Tschetschenen in der russischen Kultur”, en Florian Hassel (Ed.), *Der Krieg im Schatten. Russland und Tschetschenien*, (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003), 204.

merecido es el exterminio.²⁴ Si la categoría es aplicada al conjunto de una nación se abre la posibilidad de que se perpetren prácticas genocidas. De hecho esto sucedió parcialmente a principios de 1944 cuando, falsamente, se culpó al pueblo checheno, en su totalidad, de haber traicionado a la patria por colaborar con el enemigo, lo que implicó su deportación y la muerte de un cuarto de sus miembros. Algunos científicos sociales apologéticos de la guerra emprendida por Rusia defienden la tesis de una tendencia genética al bandidaje en el pueblo checheno.²⁵ En la visión de los estrategas rusos que dominaron en la intervención todos los chechenos parecen ser terroristas lo que facilitó las violaciones de los derechos humanos.²⁶ En una escena de *Novena compañía* un soldado ruso casi mata a un niño afgano, pero al ver que es sólo un niño se vuelve, y luego el niño toma una ametralladora escondida y lo mata por la espalda. El mensaje puede entenderse en forma muy cercana a la concepción de los cruzados durante sus asedios a las poblaciones árabes cuando asesinaban incluso a los niños, para no dejar “semillas de maldad”. De hecho los medios rusos, e incluso los literatos rusos, como Lev Putshkov en *La ley de la montaña*, al demonizar al conjunto de los chechenos afirman que los hombres se dedican al robo y sus mujeres crían a los guerreros sucesores de sus esposos.²⁷ *Guerra* es producto de esta nueva visión del otro. De hecho el film legitima las violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo por el ejército ruso y muestra las denuncias de Francia y Gran Bretaña sobre estos crímenes como si fuesen mentiras, o bien la distorsionada perspectiva de países europeos demasiado débiles, refinados y blandos para doblegar a estos salvajes. En esta película un mafioso guerrillero checheno afirma que continuaría con la herencia de su familia que constituye en “destripar” a todo los rusos que viven al sur de Volgograd. Esta es una cita de la película *Filo*, (2002) Andrei Maliukov, en la que se muestra a un checheno comprando un cuchillo del siglo XIX en San Petersburgo, con este cuchillo mataron mis ancestros a los perros infieles rusos, y yo voy a seguir con eso ahora.²⁸ En ese film un fundamentalista islámico con un turbante blanco es el culpable de todos los crímenes que suceden en Rusia. Este personaje posee una matriz perfecta para producir dólares

²⁴ Ryszard Kapuscinski, “La cacería del Otro. Un siglo de genocidios”, *Le Monde Diplomatique* (Marzo 2001), 30.

²⁵ Ver Antonio Fernández Ortiz, *Chechenia versus Rusia: El caos como tecnología de la contrarrevolución*, (El viejo topo, Madrid, 2006).

²⁶ Taibo, *El conflicto de Chechenia*, 67.

²⁷ Ryklin, “Das Bild der Tschetschenen”, 205.

²⁸ Lamentablemente no se pudo contar con este film para este análisis, pero se dispone de una descripción del mismo en Ryklin, “Das Bild der Tschetschenen”, 206.

falsos (muchos rusos guardan sus ahorros en dólares) que planea distribuir por todo el mundo para destruir la economía mundial, pero los rusos lo detienen. Nótese la función de los rusos defendiendo a occidente de los salvajes asiáticos, que se incluye en la línea del euroasiatismo.

Podría creerse que *Guerra* comparte también la idea del eurasiatismo de cierta cercanía entre los asiáticos y los rusos, en cuanto a la espiritualidad. Esto se observa en las escenas en que los chechenos son mostrados rezando, y en la escena en que Iván retorna a su pueblo. El primer lugar al que se dirige es a la iglesia ortodoxa, en donde descubre a un viejo amigo intentando colocar infructuosamente un gran manojó de dinero en la rendija para las donaciones. Por otro lado la reunión que realiza con sus compañeros y su novia al aire libre tiene lugar junto a una antigua iglesia con típica arquitectura rusa, y el plano es filmado de forma que se los ve reunidos en un círculo con un fuego, cantando con la iglesia detrás de ellos. Esta escena puede interpretarse como un rastro de bizantinismo y nostalgia por la comunidad perdida. Pero esta misma espiritualidad, si bien la comparten los chechenos, se desvalida, ya que también los muestran violando los preceptos del Corán por primar la obtención de dinero. Incluso el checheno que ayuda por la fuerza a Iván, y al que este luego entrega dinero para enviar a su hijo a la universidad de Moscú, luego lo traiciona, declarando que lo torturó, lo que contribuye con su encarcelamiento.

John e Iván realizan una emboscada en un camino de montaña para conseguir un vehículo. Logran detener una camioneta, Iván elimina a dos guerrilleros, pero cuando John debe matar al tercero no logra hacerlo por su cobardía, su falta de sangre fría y su mala puntería. Entonces Ivan se ve obligado a disparar a mansalva hacia la camioneta. Luego descubren que dentro había una mujer que murió por los disparos. John queda shockeado pero Iván arroja los cuerpos al río y continúa con la operación de rescate. El mensaje aquí es claramente que para lograr pacificar el Cáucaso y terminar con los “crímenes” y el terrorismo cometidos por los chechenos es necesario violar los derechos humanos. Sólo los rusos, templados por su experiencia en el trato con estos pueblos “bárbaros” poseen la rudeza y determinación para llevar a cabo las acciones “necesarias” para frenarlos asesinando incluso a mujeres inocentes. Los europeos, dedicados al arte y a los negocios no poseen la fortaleza ni la determinación para hacer el duro trabajo que se muestra como necesario. De esta forma Rusia es el gendarme de Europa, y esta puede disfrutar de su decadente opulencia. Esto se muestra constantemente en el contraste entre la falta de dinero y empleo de Iván y la vestimenta

y vida de John. Especialmente en la escena en la que al ser liberados llegan al aeropuerto, y John es recogido por un Mercedes-Benz, mientras que John permanece sobre el césped observando su partida. Esto es más fuerte aún en el final, ya que Iván termina en una oscura cárcel, mientras que John obtiene fama y dinero por su film. John es mostrado en forma grotesca apelando constantemente a los derechos humanos pero nadie lo escucha y los chechenos lo golpean. Los chechenos bañan a Margaret en un río extremadamente correntoso sostenida desnuda por una cuerda, y mientras escuchan sus gritos sonríen. A uno de los prisioneros le cortan los dedos para pedir rescate, y además se muestra como degüellan y decapitan a soldados rusos. Al regresar a Chechenia Ivan es escenificado como un Rambo ruso. Posee un amplio conocimiento en el manejo de diversas armas, excelente puntería, inventiva en el combate y siempre logra vencer a enemigos más numerosos y mejor armados, sin ser herido. John es constantemente ridiculizado, se lo muestra llorando y en actitudes infantiles, además de tosco con las armas. Las caracterizaciones de los personajes pertenecientes a las tres naciones se corresponden, al igual que su desempeño, al detalle con la visión del eurasiatismo de los europeos, los rusos y los asiáticos.

Es en *El Arca Rusa* (*Русский ковчег*, Federación Rusa/Alemania, 2002) de Alexander Sokurov en donde mejor puede apreciarse la búsqueda de elementos constitutivos de la propia identidad, que rescata el pasado zarista con su carácter imperial, como puede observarse en la escena en la que los enviados persas piden disculpas al Zar por el linchamiento de diplomáticos rusos por parte de una muchedumbre persa en 1829, a raíz de la firma del tratado de Turkmanchaisk. Sokurov era el hijo de un soldado profesional por lo que en su niñez debió acompañar a su padre a destinos como Polonia y Turkmenistán. En *Voces espirituales* (*Духовные голоса*, Federación Rusa, 1995) documenta, con su particular estilo, la vida en un puesto de vigilancia en la frontera entre Tayikistán y Afganistán. Nótese que los soldados son de la Federación Rusa, pero están desplegados por fuera de su territorio. Por momentos puede creerse que se está en un fuerte de frontera del siglo XIX, si el espectador logra abstraerse de las modernas ametralladoras y los uniformes camuflados. Esto se refuerza por la voz over de Sokurov que hace alusiones a anotaciones en su diario, y por la música clásica extradiegética. Estos soldados que muestra en el documental, perdidos en el paisaje, son como espectros atemporales que dan existencia a la nación. La selección de lo filmado resalta el compañerismo, una fuerte fraternidad entre los soldados, en la que el desempeño del servicio militar es el protagonista, como se ve en la despedida que

se realiza a los que se retiran. Aún más significativa es la secuencia en la que finalmente llega el ataque enemigo. Aquí Sokurov deja fuera de campo a los atacantes y se concentra en filmar a los soldados rusos y en la forma en que estos coordinan su respuesta en forma colectiva. Es la guerra reforzando la comunidad, creando una camaradería. En este punto es altamente esclarecedor citar al mismo Sokurov:

Desde mi punto de vista, mi país natal, Rusia, es una tierra en guerra permanente, y sus habitantes están siempre listos para luchar. Nuestros héroes nacionales son aquellos que han hecho la guerra más que los que se han esforzado para crear algo constructivo. Apenas puedo imaginar Rusia de otro forma, sin esas crueles imágenes de guerra y sus levantamientos militares.²⁹

En diversas escenas de *Guerra* también se muestra al ejército como la base de la camaradería. Esto es así cuando Iván convence al soldado ruso de que los introduzcan clandestinamente en el territorio checheno controlado por el ejército, o cuando Ivan bebe junto a sus amigos y brindan por aquellos que ya no están porque murieron en la guerra.

En *Alexandra* Sokurov retorna a esta representación de los soldados rusos, pero en esta ocasión en Chechenia. Se representa al soldado ruso como noble, atento con su “deber” y no se hace mención a ningún tipo de exceso cometido por ellos. El nieto de Alexandra es un oficial que ha ganado su rango por “matar a muchos”, un soldado disciplinado, excelente en el combate que con su abuela se comporta como un dulce niño demostrándole todo su amor al llevarla en sus brazos, hacerle las trenzas, acariciarla y abrazarla. El combate no es escenificado, sólo se oyen disparos cercanos a la base en las escenas en que el nieto dialoga con su abuela. No hay aquí una demonización de los chechenos. La amistad que Alexandra entabla con la anciana chechena que trabaja en el mercado, muestra que son humanos y gentiles. Al regresar a la base entabla un diálogo con su nieto que se queja de la opresión que vivían en su hogar, principalmente por su abuelo sobre su abuela y su madre, pero que afortunadamente ellos se han desarrollado en personas por ellos mismo. La abuela le responde “Imaginas a un hijo o nieto caucasiano diciéndole a su madre que es una persona en su propio derecho? Sólo lo haría en circunstancias excepcionales.” Aquí se les atribuye a los chechenos una característica a valorada positivamente: el respeto por

²⁹ http://www.trendesombras.com/num1/critica_spiritual.asp

los ancestros. Al retornar de la casa de su nueva amiga chechena, Alexandra es acompañada por un joven checheno que le dice: “Se que no depende de usted, pero dennos nuestra libertad” La anciana, que en el film representa una suerte de sabia alma rusa, le responde: “Mi niño, si fuese tan simple! Hay límites para la paciencia de uno. Una mujer japonesa me dijo una vez que lo primero que le tengo que pedir a Dios es inteligencia. La fuerza no radica en las armas ni en las manos.” Es decir, no pueden ser libres porque aún no se han desarrollado, por su condición de bárbaros todavía les corresponde un lugar subordinado dentro de una entidad que los mantiene controlados. Sin embargo, en el diálogo con su nieto, ella menciona los secuestros en condiciones infrahumanas realizadas por los chechenos y afirma que tales actos responden a cuestiones genéticas. Si su accionar bárbaro se corresponde a cuestiones genéticas, como se da a entender en el diálogo entre abuela y nieto, entonces tal sumisión debe ser perpetuada. Esta conclusión se refuerza por las afirmaciones de Sokurov de que en realidad no es un film sobre la actualidad, sino sobre la eternidad, no sobre la Rusia de hoy, sino sobre la Rusia eterna. Pero el film también plantea la posibilidad de una relación pacífica, como lo muestra el abrazo final entre ancianas que no es una reconciliación entre las nuevas generaciones, sino un sentir común entre generaciones pasadas que vivieron en paz y cuyo lado checheno pudo disfrutar de las ventajas de pertenecer a “Rusia” (URSS) como expresa al decir que era maestra y que había ido muchas veces a Rusia porque allí se encontraban sus posibilidades.

Frente a estas visiones militaristas y en cierto punto “racistas” *Casa de tontos* y *I2* brindan una alternativa, en la que sobrevive una valoración de la cultura del otro. En ambas películas los chechenos son mostrados en forma positiva bailando su danza folklórica, lo que de alguna forma los humaniza. En *Casa de tontos*, bailan con la protagonista y en *I2* lo hacen con el pequeño. Estas escenas son quizás aquellas de máxima felicidad en los protagonistas. En *Casa de tontos* esto se acentúa con el armónico canto que entonan los guerrilleros chechenos. La protagonista vive momentos de felicidad con uno de los chechenos. Al llegar los rusos su “prometido” checheno se esconde entre los dementes y se hace pasar por uno de ellos para que los soldados rusos no lo detengan. El jefe del manicomio hace la vista gorda y los rusos se van sin tomarlo prisionero. Lo interesante aquí es que al igual que en las obras decimonónicas y la película de Bodrov hay un vínculo amoroso entre el protagonista ruso, generalmente hombre, y el checheno, inconcebible en *Guerra* o *Novena Compañía*. Es sintomático

que en la primera de estas el protagonista sólo se relaciona sexualmente con una joven rusa de su pueblo, y el Capitán Medveded lo hace con la británica, novia de John.

Es interesante observar que en *12* una sincera búsqueda por la identidad se encuentra unida a la búsqueda por la justicia. El filósofo Boris Vladimirovich Emelianov afirma que los problemas de la filosofía de la historia para la filosofía rusa siempre estuvieron conectados con la búsqueda de la identidad nacional. El “¿Quiénes somos?” y el “¿Adónde vamos?” siempre estuvieron conectados con el “¿Quién es el responsable?” y el “¿Qué hacer?”.³⁰ Uno de los jurados en la película, un taxista de fuerte carácter y con sentimientos chovinistas, cree que el joven es culpable, sólo por el hecho de ser checheno. Lo llama un “aborigen”, categoría a la que añade las características de malvados y asesinos. Pero su argumento se disuelve al revelarse la historia de este personaje, cuyo hijo estuvo al borde del suicidio por su culpa. En contraposición el jurado que es un cirujano georgiano y que habla el ruso con dificultad, se esfuerza por entender al “aborigen”. El constructor del subterráneo, si bien en un principio apoya al taxista con sus sentimientos xenófobos, luego recuerda la historia de su tío, quien al perder todo su dinero en el casino, estuvo a punto de tomar rehenes para exigir la devolución de su dinero. Cada miembro del jurado enuncia un punto de vista que representa a parte de la sociedad rusa y que es acompañado de sus implicancias morales. Este film posee un epílogo que no se encuentra en la versión estadounidense de la cual es *remake*.³¹ En la versión original el jurado, que representa a la sociedad, simplemente absuelve al joven. Aquí se introduce al Estado, encarnado por quien lidera el jurado y que es interpretado por el mismo Mijalkov. Este personaje es un miembro encubierto de las fuerzas de seguridad que intenta convencer al jurado de encarcelar al niño con el objetivo de protegerlo de la mafia que asesino a su padrastro y que busca asesinarlo a él. El Estado asume aquí un rol protector de la sociedad chechena no rebelde.

De todas formas, Mijalkov intenta entender al otro, este camino implica también la comprensión de uno mismo, de su propia historia que de alguna forma determina su identidad. No es extraña esta búsqueda interior de la historia rusa en Mijalkov. En *Sol Ardiente* (*Утомлённые солнцем*, Rusia/Francia, 1994) realizó quizás el mejor

³⁰ Boris Vladimirovich Emelianov, *La filosofía rusa en el siglo XX*, (Ekaterinburg, 2003), citado en Malishev y Sepulveda Garza, “Peripercias...”, 127-8.

³¹ Mijalkov se inspiró en el guión escrito por Reginald Rose para *12 hombres sin piedad* (*12 angry men*, EE.UU, 1957), de Sidney Lumet. En esta película el jurado decidía el veredicto de un latino acusado de asesinar a su padrastro.

acercamiento cinematográfico a las purgas estalinistas desde lo personal y cotidiano. Esta es una diferencia fundamental con Sokurov que explica la enorme diferencia entre la producción entre ambos directores. Mijalkov realiza una búsqueda subjetiva desde lo experimentado por la misma persona, puesto que es ella la que le otorga sentido al mundo. Pero Sokurov emprende un camino subjetivo para analizar un objeto que entiende como trascendental, la “esencia” del pueblo checheno y del ruso, su “alma”. La representación poéticamente sublime que realiza Sokurov, expresa una reivindicación de una supuesta “vocación imperial” rusa y de la necesidad de mantener doblegados al otro “asiático”. En cambio Mijalkov además de defender la tolerancia y la comprensión de las diferencias culturales, desata una praxis crítica sobre la propia identidad.

6. Conclusiones.

Puede observarse una diferencia fundamental en *Prisionero del Cáucaso*, rodada antes del segundo conflicto checheno y en las posteriores a este. En ese film hay una visión imperial pero romántica en cuanto a la percepción del otro, que es representado como un pueblo “atrasado” pero con valores humanos y con tradiciones que encarnan cierta belleza por su carácter tradicional. Su exotismo genera fascinación en el ruso que es testigo. Esta visión romántica no se encuentra libre del imperativo civilizador del imperialismo. En cambio *Guerra*, además de poseer una clara concepción euroasiática de la identidad rusa, produce un total degradamiento humano de la nación periférica. Su salvajismo e inmoralidad son tales que toda tarea civilizatoria es inútil. Tal como se muestra en la película la única relación posible es el exterminio, ante el peligro que el otro representa. Lo que expresa esta película es un imperialismo xenófobo y chovinista, que asigna a Rusia la misma misión histórica que planteaban los escitas, la de constituirse en un escudo para Europa frente a los pueblos asiáticos. Es posible que esta visión sea una consecuencia del discurso oficial y de haber sido rodada en el momento más dramático del enfrentamiento. Simultáneamente y frente a esta postura surge otra alternativa como la de *Casa de tontos*, que busca mostrar el sin sentido de la guerra y coloca a la par a rusos y chechenos.

La normalización del conflicto y su mantenimiento en una baja intensidad tienen su expresión en *12* y *Alexandra*, pero con diferentes visiones. Mientras el primero sea quizás el intento cinematográfico más profundo de la sociedad rusa por entender al otro, y de esa forma entenderse a ella misma en su diversidad, el segundo mitifica la vocación

imperial de Rusia y de esta forma la naturaliza despolitizándola. Lo que ambos films tienen en común es el paternalismo que los rusos están legitimados a ejercer sobre los chechenos, “dada su inmadurez”.

En todas estas representaciones del conflicto, con excepción de *Casa de tontos*, lo que brilla por su ausencia es una representación de los chechenos como otro en relación de igualdad,³² un síntoma de la superioridad en la que los rusos se consideran a partir de sus atributos “occidentales”.

Filmografía Específica:

12 (12), Federación Rusa, 2007, Nikita Mijalkov.

Alexandra (Александра), Federación Rusa/Francia, 2007, Alexander Sokurov.

Casa de tontos (Дом дураков), Federación Rusa/Francia, 2002, Andrei Konchalovsky.

Guerra (Война), Federación Rusa, 2002, Alexei Balabanov.

Prisionero del Cáucaso (Кавказский пленник), Federación Rusa/Kazajstán, 1996, Serguei Bodrov.

Bibliografía:

Bassin, Mark, “Asia”, en Nicholas Rzhevsky (ed), *The Cambridge Companion to Modern Russia Culture*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1998).

Chaadáev, Petr, “Cartas filosóficas dirigidas a una dama (primera carta)”, en Olga Novikova (ed.) *Rusia y Occidente*, trad. Olga Novikova y José Carlos Lechado, (Tecnos, Madrid, 1997).

Comité Tchetchénie, *Tchetchénie. Dix clés pour comprendre*, (Editions La Découverte, Paris, 2003).

Fernández Ortiz, Antonio, *Chechenia versus Rusia: El caos como tecnología de la contrarrevolución*, (El viejo Topo, Madrid, 2006).

Hingley, Ronald, *Historia social de la literatura rusa, 1825-1904*, trad. Sofía Martín Gamero (Guadarrama, Madrid, 1967).

Ryszard Kapuscinski, Ryszard, “La cacería del Otro. Un siglo de genocidios”, *Le Monde Diplomatique*, (Marzo 2001), 30-31.

³² Representaciones de este tipo son *Infierno en el Pacífico (Hell in the Pacific)*, EE.UU. 1968) dirigida por John Boorman, *Tierra de nadie (No man's land)*, Bosnia Herzegovina, Francia, Eslovenia, Italia, Reino Unido, Bélgica, 2001) de Danis Tanovic y *Mi mejor enemigo* (Argentina, Chile, España, 2005) de Alex Bowen. Sin embargo estos films tratan conflictos que ya se encontraban resueltos en el momento del rodaje.

- Malishev, mijaíl y Sepulveda Garza, Manola, “Peripecias dramáticas de la filosofía rusa”, *Contribuciones desde Coatepec* 6 (Toluca, 2004) 121-8.
- Ryklin, Mijaíl, “Das Bild der Tschetschenen in der russischen Kultur”, en Florian Hassel (Ed.), *Der Krieg im Schatten. Russland und Tschetschenien*, (Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003).
- Rusokova, Olga, “Historiosofía: estructura del objeto a del discurso”, *La lámpara de Diógenes* 12-13 (México-2006) 183-193.
- Taibo, Carlos, *El conculcto de Chechenia: Una guía introductoria*, (La Catarata, Madrid, 2000).
- Tolstói, Lev, *Prisionero del Cáucaso*, (Rey Lear, Madrid, 1980)
- Rzhevsky, Nicholas (Ed.), *The Cambridge Companion to Modern Russia Culture*, (Cambrifge University Press, Cambridge, 1998).