

## De la Península Ibérica a la Península de los Balcanes: Descentramiento de la identidad nacional en *Guerreros* de Daniel Calparsoro

Vilma Navarro Daniels

*Washington State University*

No cabe duda de que la Guerra Civil Española es un referente histórico que ha sido ampliamente representado en el cine peninsular, tanto así que resulta difícil pensar en una película española que muestre un conflicto bélico y que éste no sea, por necesidad, el iniciado en 1936 y que enfrentó a los bandos republicano y nacionalista durante tres años. Sin embargo, en el año 2002, el director vasco Daniel Calparsoro (Barcelona, 1968)<sup>1</sup> estrenó su quinto largometraje, *Guerreros*,<sup>2</sup> que narra las peripecias en las que se ve envuelto un grupo de jóvenes soldados españoles enviados en 1999 a la provincia serbia de Kosovo como parte de las fuerzas de la OTAN. Calparsoro presenta unos jóvenes nacidos en la España post-franquista lidiando con un conflicto bélico de dimensiones internacionales.

Como en sus cuatro largometrajes previos, en *Guerreros* Calparsoro se detiene a retratar el mundo de los jóvenes. Con todo, si en *Salto al vacío* (1995), *Pasajes* (1996), *A ciegas* (1997) y *Asfalto* (2000), el director se concentra en mostrar la marginalización de unos protagonistas que no encuentran un lugar en la sociedad a la que pertenecen,<sup>3</sup> en *Guerreros* la marginalización se transforma en un sentimiento de extrañamiento al colocar a los personajes fuera del territorio español, en un lugar donde se hablan otros idiomas y en donde los referentes culturales a los que estos militares se encuentran habituados simplemente desaparecen. Son justamente las diferencias culturales e idiomáticas que deben enfrentar los soldados las que muchas veces los ponen en riesgo. La identidad de este grupo de combatientes españoles parece definida por sus desplazamientos, por cruzar fronteras, por sus encuentros con individuos de otras nacionalidades y culturas. El hecho que los personajes salgan de España y se involucren en una guerra que “no les concierne” --como más de un personaje asevera-- polemiza sobre la importancia de ciertos elementos que tradicionalmente han sido considerados como claves a la hora de definir la propia nacionalidad. Entre los elementos que Calparsoro pone bajo escrutinio cabe mencionar la identificación personal con un territorio geográfico y con un idioma, el concepto de límite o frontera y la existencia de un centro espacialmente ubicable en el mapa. De este modo, el aislamiento que caracterizó a España durante el régimen de Francisco Franco es superado por un movimiento centrífugo que socava la idea de identidad nacional ligada a un territorio geográfico específico. Los movimientos realizados por los personajes fuera de su país llegan a ser verdaderos desplazamientos que les hacen cuestionar su vínculo con un territorio nacional y los empujan a realizar acciones que marcarán su existencia de modo definitivo.

La película se abre con una voz *in off* que intenta ubicar espacial y temporalmente al espectador:

A finales de 1999, el ejército serbio abandonaba la provincia balcánica de Kosovo, dejando paso a las fuerzas multinacionales, cuyo principal objetivo era la pacificación y reconstrucción de la provincia y el desarme de la guerrilla local. El ejército español desplazó un contingente de soldados profesionales junto a la frontera serbia, una franja conocida como “la zona de exclusión.” Esta franja de terreno neutral era escenario de violentas incursiones de paramilitares serbios contra las poblaciones kosovares. También la llamaban “zona de sombra.”

El texto es leído mientras los nombres del reparto aparecen y desaparecen sobre un fondo que muestra imágenes de guerra, explosiones, refugiados caminando sin rumbo cierto, artillería, iconografía religiosa ortodoxa. Dado este contexto, da la impresión de que el espectador está también por entrar a esa “zona de exclusión o de sombra,” una zona donde todo referente cultural parece, como el término lo indica, excluirlo de un territorio, unas lenguas y unos códigos culturales que le muestran cuán ajeno es. La información proporcionada por el narrador inicial se presenta de un modo recortado, no incluyendo ni un “antes” ni un “después” de lo que se va a presenciar, dejando a la audiencia sumida en un mar de interrogantes: ¿Qué hacen estos soldados españoles en Kosovo? ¿Cuál es el conflicto entre serbios y albaneses? ¿No es Kosovo una provincia serbia? Si es así, ¿por qué los serbios deben abandonar su propio territorio? ¿Qué idioma hablan los serbios? ¿Es la misma lengua que hablan los albaneses? Las banderas que vemos desplegadas, además de la española y la francesa, ¿a qué naciones pertenecen? ¿Quiénes son los líderes políticos de los carteles que se exponen a la mirada del espectador? ¿En qué idiomas están escritos esos afiches? ¿Dónde, específicamente, acontecen los eventos de la película? No es el objetivo de este estudio resolver estas dudas ni dar cuenta de la compleja situación que aflige a la península de los Balcanes desde hace décadas, sino más bien argüir que todas estas preguntas que como espectadores activos nos hacemos representan un proceso análogo al que los soldados de *Guerreros* llevan a cabo a su vez. Calparsoro nos entrega una película que pone y deja al espectador en una posición fluctuante, de problema no aclarado, de vacilación, puesto que lo hace adentrarse en lo desconocido. La incertidumbre que se apodera tanto de los personajes como de los espectadores es signo de un sentimiento de desestabilización de las categorías conceptuales que definen nuestra posición en el mundo, categorías que, entre otros elementos, incluyen una ubicación geográfica y un idioma, y que configuran nuestra identidad como sujetos.<sup>4 5</sup>

Lo que se opera en unos y otros --personajes y espectadores-- es que el espacio representado en la obra se vuelve lo que Homi Bhabha designa como “espacio liminal” o “espacio intersticial,” es decir un espacio entremedio de las denominaciones de las identidades entendidas binariamente (Yo/Otro), un espacio que se transforma él mismo en un proceso de interacción simbólica y en una red de conexiones que conforma la diferencia entre los diversos participantes que allí desembocan, evitando que las identidades en cada extremo de este espacio se asienten en polaridades primordiales, dejando así abierta la posibilidad para una hibridez cultural que retiene y guarda las diferencias a la vez que prescinde de un orden jerárquico (4). De acuerdo con esta línea de pensamiento, habría que decir que el Kosovo representado por Calparsoro en *Guerreros* se nos aparece como un espacio liminal, un pasaje intersticial entre identificaciones fijas (a saber, las de las diferentes nacionalidades en conflicto y las de los soldados que forman parte de los destacamentos de la OTAN), en donde el término “pasaje” no sólo alude a una franja territorial en donde todos estos agentes concurren, sino al acto de “estar pasando,” es decir, el movimiento o desplazamiento que cuestiona y objeta la asunción de la propia cultura como el paradigma absoluto y único con el que toda otra cultura es contrastada y medida. Al hacer entrar en juego otras lenguas, Calparsoro pone al descubierto los límites del monolingüismo --en particular, del español-- a la hora de querer comunicarse y relacionarse en un espacio intersticial por donde pasan y se cruzan los diversos actores que participan en esta historia, tanto así que, para comunicarse entre ellos, los soldados albaneses, españoles, franceses y serbios deben hacer uso del inglés, idioma que se transforma en la lengua intersticial de la que todos ellos deben servirse para llevar a cabo sus negociaciones. De esta manera, el hallarse en Kosovo hace que la realidad de estos españoles se distienda hasta abarcar, aunque sea a regañadientes, otros modos de estar culturalmente situado en el mundo, otras formas de hablar, de entender y de narrar la propia historia. Así, traspasar las fronteras abre para estos combatientes una serie de posibilidades a la misma vez que los lleva a lo desconocido, a lo que nunca hubieran podido imaginar o representarse de no ser por este desplazamiento que los ha conducido más allá de

su país --donde su cultura e idioma eran los referentes por antonomasia-- para incursionar en un espacio donde la posibilidad de encontrar y repetir lo que les es familiar no tiene asidero alguno.

El destacamento español está compuesto por el teniente Alonso (interpretado por Eduardo Noriega), el sargento Rubio, el cabo primero Ballesteros y los soldados Vidal (interpretado por Eloy Azorín) --protagonista del filme--, Balbuena --la única mujer de la escuadra--, Lucas y Gómez. A ellos debemos agregar la intérprete oficial del grupo, Mónica. En 1999, las milicias serbias debían marcharse de Kosovo para ser sustituidas por las fuerzas de paz, constituidas por patrullas multinacionales que permanecerían en la zona y cuya misión era resguardar el regreso de los refugiados albaneses al territorio kosovar. En *Guerreros*, la posición de los soldados españoles, así como la de los franceses que también se hallan en el área como miembros de la OTAN, es supuestamente neutral.<sup>6</sup> Sin embargo, esa pretendida neutralidad es puesta en entredicho una y otra vez a lo largo de las múltiples situaciones de peligro que estos militares deben afrontar durante los dos días y fracción en que el espectador los acompaña.

El filme se inicia con una violenta incursión serbia en el pueblo de Ruica, ubicado en un valle entre las montañas del mismo nombre que se encuentra en la “zona de exclusión.” Los serbios no sólo hacen explotar la central proveedora de energía eléctrica, sino que también matan un elevado número de habitantes del pequeño pueblo a fin de tomarlo bajo control. Esta villa será el lugar donde los soldados españoles deberán llevar a cabo su “misión,” que no es otra que reparar la central eléctrica dañada. Esta misión es vista por el teniente Alonso como la posibilidad de enmendar el gravísimo error cometido por el soldado Vidal, quien, apenas iniciada la película, pasa a llevar el pacto de no-intervención al involucrarse en una rencilla entre habitantes locales de Jabllanica, la villa serbo-kosovar donde se encuentra destinado el pelotón español de zapadores a fin de realizar trabajos de reconstrucción. En una toma de mediana distancia, Calparsoro nos muestra la villa que más parece un campo de refugiados, lleno de tiendas, de mujeres que llevan rigurosamente el velo o que acarrear agua, personas que entierran a sus muertos en el cementerio allí improvisado o que escuchan la radio en un idioma que no entendemos. Como Vidal lo expresa en una carta dirigida a su padre, estas gentes “[s]on de aquí al lado, pero parece que viven en otro siglo, como si se hubieran detenido en el tiempo,” destacando la cercanía geográfica entre las dos penínsulas, pero la tremenda distancia cultural y de nivel de vida, tanto que salir más allá de las fronteras del propio país implica un traslado que a los soldados les hace perder la noción de orientación que tienen por dada cuando se mueven en el territorio que les es familiar. Lo que Vidal describe expresa muy bien lo que Homi Bhabha señala al explicar la sensación de extrañeza que cualquiera puede experimentar al aventurarse más allá de los límites que conoce: “...we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion. For there is a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the ‘beyond’” (1).

En medio de este ambiente donde todo nos resulta extraño, Calparsoro expone a la vista del espectador unos pocos referentes reconocibles: la bandera española en medio de Jabllanica, la camiseta del Atlético de Madrid que el soldado Lucas viste para dormir o el afiche que llama a los jóvenes españoles a alistarse en el ejército y que, irónicamente, reza “Lárgate un tanto. Vive el ejército.” El director prefiere destacar las distinciones culturales que se presentan como verdaderos obstáculos para los soldados, las que casi siempre los colocan en situaciones que amenazan su seguridad. Si el cartel promocional del ejército desea fomentar que los jóvenes españoles abracen la carrera militar al presentarla disfrazada de turismo, Calparsoro, sin negar la idea de “largarse un tanto” contenida en el anuncio publicitario, la lleva al extremo ya que la oferta de evasión a la que parece invitar el afiche es transformada en un desplazamiento que lleva al más insospechado y ajeno “paisaje cultural.” Así, *Guerreros* se nos presenta como una obra de los límites o fronteras de la cultura, de acuerdo con la terminología de Homi Bhabha, es decir, una obra que “. . . demands an encounter with ‘newness’ that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the

new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent ‘in-between’ space, that innovates and interrupts the performance of the present” (7).

El ser desplazado de cualquier tipo de continuidad y el verse forzado a un permanente esfuerzo de “traducción cultural” es presentado visualmente a lo largo de la película a través del movimiento incesante de los soldados, de su no hallar sosiego en ningún sitio y de su permante estado de alerta para poder percibir y entender unos códigos a los que se exponen por primera vez. La sucesión vertiginosa de los peligros que deben afrontar produce en la audiencia la impresión de que el tiempo que pasa desde el momento en que conocemos a Vidal y sus compañeros hasta cuando, finalmente, sabemos que los que han sobrevivido podrán regresar a casa, es mucho más de los dos días y medio que en efecto transcurren en la película. Los personajes constantemente están saliendo de un sitio para caer en otro, como si la seguidilla de acontecimientos fuera una fuerza centrífuga que los expulsara sin darles tregua ni tiempo para reflexionar sobre las diferentes experiencias por las que atraviesan: al ser atacados por los albaneses, Gómez es herido mortalmente perdiendo control del vehículo blindado que cae a un río; posteriormente, intentan escapar corriendo a campo traviesa sin saber que se encuentran en un campo minado, lugar donde Mónica sufre terribles mutilaciones al pisar uno de los artefactos explosivos allí enterrados y Lucas recibe un disparo de fatales consecuencias; al llegar a Ruica, son tomados prisioneros, Balbuena es víctima de una violación múltiple y Vidal y sus compañeros se ven forzados a matar cuando perciben la posibilidad de una amenaza contra sus vidas, a veces sin que medie siquiera la menor provocación por parte de los habitantes locales. En suma, todo lo que antes de llegar a Kosovo definía la posición de los personajes en el mundo como sujetos sufre un profundo desplazamiento haciéndoles perder toda estabilidad, removiendo lo que tenían por más cierto y permanente incluso en el plano ético. A pesar de que Vidal revela su propósito de querer ayudar a los lugareños, el peso de los acontecimientos hace que esa declaración de principios se estrelle reiteradamente contra una realidad que supera la determinación del joven soldado, por profunda que ésta sea. Es así como, cuando es enviado por el teniente Alonso a examinar a Mónica después de que ésta resultara seriamente lastimada al pisar una mina, Vidal toma la decisión de asfixiarla y así detener su sufrimiento a la vez que les evita a sus compañeros tener que cargarla con el consecuente riesgo adicional que esto hubiera supuesto. No cabe duda de que la vida más allá de la frontera, como explica Bhabha, implica “. . . a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the ‘beyond’: an exploratory, restless movement caught so well in the French rendition of the words *au-delà*—here and there, on all sides, *fort/da*, hither and thither, back and forth” (1). Los principios que Vidal ha elegido para regir su vida se ven claramente alterados una y otra vez, provocando en el personaje un trastorno y una falta de tranquilidad que se irán incrementando a lo largo de su movimiento sin descanso dentro de la “zona de exclusión.”

Los guerreros de Calparsoro ni siquiera poseen una motivación ideológica para hallarse en los Balcanes. Por el contrario, carecen de un sentido político que pudiera, al menos, justificar y darle una razón de ser a todos los escollos y aflicciones a los que están expuestos. Con respecto a este punto, es muy revelador lo que el sargento Rubio sostiene cuando él y sus compañeros se dirigen hacia Ruica, antes de que se inicie la sucesión de hechos desgraciados que siega la vida de algunos de ellos: “Nosotros ahora en el ejército profesional hacemos gestión de crisis. Somos como una empresa trabajando para otra empresa que se llama Europa.” Lo aseverado por Rubio no sólo transforma la intervención militar en Kosovo en un asunto empresarial --dado que el léxico empleado por el suboficial pertenece al campo semántico del mundo de los negocios-- sino que además refuerza la idea que se nos repite desde el comienzo de la película acerca de la neutralidad de las fuerzas multinacionales. La profesionalización del ejército, en el contexto del filme, se encuentra en relación inversamente proporcional a la convicción: participar en el conflicto no es algo que se haga por principios políticos. Al contrario de todas las representaciones cinematográficas de la Guerra Civil

Española, en donde a los contendientes no sólo les iba la propia vida sino también la definición de lo que España sería una vez finalizado el enfrentamiento, *Guerreros* nos muestra profesionales que no están comprometidos con la guerra de los Balcanes, jóvenes a los que, como ellos mismos aseveran, les tiene sin cuidado la guerra. Pelean sin ideología y sin pasión, movidos algunos por el ingenuo idealismo de querer ayudar a “esta gente,” sin precisar si se refieren o toman partido por alguno de los bandos involucrados en la guerra, como se concluye de la carta que Vidal le escribe a su padre: “Pienso en esta gente y en cómo puedo ayudarles. No es fácil. Se han estado matando a destajo y siguen haciéndolo. Mueren civiles que no siempre podemos salvar, pero con que alguno de ellos viva gracias a nuestra ayuda, merece la pena intentarlo. No siempre funciona. Al menos tengo la seguridad de estar haciendo un trabajo útil en un país vecino.”<sup>7</sup>

Por otra parte, la frase del sargento Rubio sobre la profesionalización del ejército español nos fuerza a mirar a España en un contexto mayor, integrada a Europa, en donde son otras las naciones que parecen haberse quedado aisladas y estancadas en el tiempo, así como décadas atrás lo estuvo España bajo el gobierno de Francisco Franco. Lo que Vidal escribe a su padre en referencia a los kosovares -- “[s]on de aquí al lado, pero parece que viven en otro siglo, como si se hubieran detenido en el tiempo” -- es una declaración que bien podría haberse sostenido de España durante el franquismo. De alguna manera, Calparsoro asimila la realidad de anquilosamiento de los Balcanes con la vivida en España por muchísimos años, lo cual podría permitir aventurar la hipótesis de que el filme insinúa que la historia española de ese período les es tan ajena a estos jóvenes soldados como Jabllanica, la villa en la que se hallan destinados. De este modo, a la despolitización declarada por Rubio se suma la carencia de memoria histórica. El asombro con que Vidal comenta sobre el evidente estado de retraso en los Balcanes denota, en cierto modo, ignorancia sobre la situación de subdesarrollo que imperaba en su propio territorio nacional hasta unas pocas décadas antes del conflicto entre serbios y albaneses. De acuerdo con un estudio llevado a cabo por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) al cumplirse veinticinco años de la muerte de Franco, la generación que Vidal y sus compañeros representan se encuentra entre las primeras en ser socializadas en un medio más desarrollado y con un mejor nivel de vida (Moral 40), razón que explicaría su alto nivel de consumismo -- característica que se aprecia de modo tangencial en el filme cuando el teniente Alonso reprende a los soldados bajo su mando porque todos, sin excepción, han solicitado un adelanto de sueldo, no logrando el oficial explicarse en qué gastan el dinero--, lo cual se ve acompañado por su indiferencia (41) y apoliticidad (42). No es un despropósito, entonces, sostener que Calparsoro emplea el desplazamiento de sus personajes para volverse hacia España y tender una mirada crítica hacia ella.<sup>8</sup> Al descentrar el punto de vista desde donde se observa el propio país, Calparsoro hace que la rigidez de las categorías que configuran la identidad nacional pierdan pie y muestren su carácter de contruidas y, por lo mismo, su condición de desmontables y modificables.

El sentimiento de extrañeza que acompaña este desplazamiento es acentuado por la presencia de cinco diferentes lenguas. Al español y al francés, deben sumarse el inglés, como el idioma común denominador o lengua intersticial, más el albanés y el serbio. El personaje de Mónica, la intérprete que viaja con el destacamento español, materializa esta especie de Babel lingüística y cultural que Calparsoro crea en su filme. En ruta hacia Ruica y ya en la “zona de exclusión,” los soldados españoles y franceses se cruzan con civiles serbios que se marchan de la provincia después de que sus casas han sido quemadas por los albaneses. Estos serbios ven a las fuerzas de la OTAN como defensoras de quienes los obligan a abandonar sus hogares en tan precarias condiciones y, consecuentemente, atacan a los españoles y franceses con palos y piedras. El cabo primero Ballesteros desahoga su miedo y enojo embistiendo contra Mónica, debido a su origen serbio:

BALLESTEROS. ¿Cómo se ponen tus paisanos, eh, Mónica?... ¿Qué pasa? ¿No tienen cabras pa' tirarles piedras?

MÓNICA. No son paisanos míos. Yo soy española.  
 BALLESTEROS. ¿Pero tus padres son de aquí o no?... ¿Estamos aquí pa' protegerles o qué?  
 MÓNICA. ¿Pa' proteger a quién? ¿A los serbios o a los albaneses?  
 BALLESTEROS. A todos.  
 MÓNICA. Pues a lo mejor no lo saben.  
 BALLESTEROS. Pues pa' eso estás tú aquí, pa' que lo entiendan.

Las palabras de Ballesteros ponen a la luz la aún existente obsesión por la pureza racial que siglos atrás llevó a los monarcas católicos a explugar a moros y judíos, y, en el presente, a los movimientos españoles de corte neo-nazi a rechazar la presencia de extranjeros y de grupos étnicos percibidos como miembros espúreos de la península Ibérica.<sup>9</sup> Mónica, en cambio, reclama sin titubear su identidad española, lo que pone en el tapete la diversidad de inmigrantes venidos a España, personas que en sus apellidos y rasgos físicos revelan su origen étnico, pero que se sienten parte de la cultura a la que han sido trasplantados. Mónica se nos muestra como la encarnación del multinacionalismo, una española de origen serbio, que, además de sus dos lenguas maternas, habla inglés y albanés. La pérdida de Mónica es, sin duda, la más traumática para los soldados, dejando al teniente Alonso sumido en el mutismo e incapacitado para tomar decisiones. A lo único que el oficial se aferra es a las ordenanzas: “Hay que seguir el reglamento, si no, estamos perdidos.” Este “hallarse perdido”<sup>10</sup> después de la desaparición de la intérprete no es una mera coincidencia. La muerte de Mónica deja al teniente, literalmente, sin palabras puesto que ella era la portadora del habla. A pesar de que el filme muestra a varios de los soldados de las diferentes nacionalidades hábiles en su dominio del inglés, Mónica representa la única posibilidad de entender, aunque sea mínimamente, los sentimientos, esperanzas y temores de los dos pueblos enfrentados en el conflicto. Cuando ella le pregunta a Ballesteros si están allí para proteger a los serbios o a los albaneses, hace suyas la incertidumbre y --por qué no-- el recelo que están a la base de la hostilidad con que una y otra nación mira a los intrusos, revelándose no sólo como una intérprete, sino también como alguien capaz de llevar a cabo lo que Homi Bhabha denomina “traducción cultural,” esto es la capacidad no solamente de trasladar unas frases de un idioma a otro, sino sobretudo la capacidad de trasponer las diferencias culturales, de hacerlas pasar de un lugar a otro --desplazarlas--, desarticulando el binarismo Yo/Otro, puesto que lo que representa la identidad del Yo debe ser descifrado y reinterpretado desde unos códigos que lo hagan comprensible para el Otro y viceversa. La “traducción” efectuada por Mónica es así “an experience of liminality which questions . . . what it means to speak ‘from the centre of life’” (14), en este caso, hablar en castellano, como ciudadano español, miembro de la Unión Europea. Mónica es como el crítico que, de acuerdo con Bhabha, “must attempt to fully realize, and take responsibility for, the unspoken, unrepresented pasts that haunt the historical present” (12). Los soldados sufren ataques de uno y otro bando, facciones a las que a duras penas pueden reconocer, presentándoseles, las más de las veces, como una masa indiferenciada. La insistencia del teniente Alonso de que hay que mirarse a la cara porque es así como nos reconocemos descansa en unos códigos culturales compartidos que son su condición de posibilidad. Una vez ausentes esos códigos, cualquier reconocimiento queda imposibilitado y toda identidad se ve diluida. Como Ballesteros asevera: “A mí me da igual arreglar la luz para los serbios o los albanos. Me da igual esta guerra. Esto no es ni una guerra. Quiero irme a casa.”

En efecto, después de que trece de sus compañeros pierden la vida y de cumplir “la misión” de restituir el servicio eléctrico en el poblado de Ruica, los seis sobrevivientes --cinco españoles y un francés-- son autorizados para volver a casa. Pueden regresar luego de haber pasado por experiencias tan traumáticas como emboscadas, campos de minas, violación múltiple, hambre, detención e incomunicación y después de haberse visto forzados a matar para salvaguardar la vida. Estos jóvenes han completado lo que Homi Bhabha

denomina “rite of extra-territorial and cross-cultural initiation” (9), entendido como la experiencia del desplazamiento en el cual “the borders between home and world become confused . . . become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting” (9).

A través de una película que es una historia de desplazamiento, Calparsoro ha hecho que sus guerreros incursionen y se aventuren más allá de las fronteras de lo que les es conocido, experiencia que los ha forzado a cuestionar el carácter absoluto de su cultura, de su idioma y de su visión de mundo. En ese *territorio más allá de su territorio* han comparecido otras maneras de situarse en el mundo, otras lenguas, otras historias, otras narraciones y otros dramas, que los llevan a reevaluar lo que les es familiar. La vivencia del espacio intersticial como iniciación extra-territorial y del cruce cultural los obliga a un permanente despegarse de lo que tenían por seguro, ya que los riesgos que deben enfrentar desestabilizan el precario equilibrio de los escasos referentes culturales a los que pueden aferrarse en la “zona de sombra,” una franja donde la identidad nacional resulta descentrada a través de la desorientación geográfica, el multilingüismo y el desafío de llevar a cabo una traducción cultural que, las más de las veces, fracasa.

### Notas

<sup>1</sup> Aunque Calparsoro es originalmente de Cataluña, su familia se mudó a San Sebastián a los pocos meses de nacer Daniel. Actualmente, el director reside en Fuenterrabía, Guipúzcoa.

<sup>2</sup> En el año 2003, la película fue nominada a tres premios Goya, por mejor dirección de producción, mejor canción original y mejores efectos especiales. También fue postulada a un premio Camerimage, en Polonia, por su fotografía.

<sup>3</sup> En sendos artículos, María Pilar Rodríguez y Ryan Prout coinciden en señalar que la sensación de extrañamiento de los jóvenes representados por Calparsoro se encuentra en estrecha relación con la sociedad vasca post-industrial a la que los personajes pertenecen. Rodríguez y Prout aseveran que los filmes de Calparsoro se oponen abiertamente a la presentación del País Vasco como un lugar paradisíaco e idílico. Por el contrario, el director utiliza como marco escénico ciudades sucias y violentas, donde las drogas y el SIDA han encontrado su lugar de residencia.

<sup>4</sup> Entre las categorías que producen una conciencia de las posiciones del sujeto, Homi Bhabha también incluye las posiciones de raza, de género, de generación, de ubicación institucional y de orientación sexual (1).

<sup>5</sup> En su estudio sobre el filme *Pasajes*, Ryan Prout sostiene que las tres primeras películas de Calparsoro conforman una trilogía que se distingue por una estética de la desorientación geográfica, el vacío moral y el existencialismo urbano. Esto permitiría entender *Guerreros* en continuidad con las obras que la anteceden, en tanto que el tema de la desorientación y el desplazamiento parecen ocupar un puesto destacado dentro de las preocupaciones del director. Si en *Guerreros* la desorientación geográfica halla su expresión en la “zona de exclusión,” en *Pasajes* se presentan espacios marginales materialmente hablando, tales como corredores, ascensores, el metro, paseos peatonales y los perímetros de urbanizaciones urbanas deprimidas (283).

<sup>6</sup> En relación a la entrada de España a la OTAN, es necesario recordar que ésta no estuvo exenta de polémica. Como John Hopper aclara, España se unió a la OTAN en 1982, bajo el gobierno de la Unión de Centro Democrático. Aunque en ese momento el PSOE se mostró crítico de este proceso llevado a cabo sin mayor debate público y a pesar de que había prometido durante su campaña electoral que realizaría una consulta a la ciudadanía acerca de la posibilidad de que España se retirase de dicha organización, con posterioridad apoyó la idea de que España permaneciera como país miembro de la entidad dado que semejante afiliación era imprescindible para ser aceptada como nación plenamente europea. En el plebiscito que tuvo lugar el 12 de marzo de 1986, se les preguntó a los ciudadanos si consideraban conveniente que España permaneciera en la OTAN. De seguir como miembro de la organización, la participación de España no incluiría su incorporación a la estructura militar integrada. El gobierno de Felipe Gozález no solamente apoyó la continuidad de España

en la alianza, sino que presionó a los miembros del PSOE para que se pronunciaran en la misma dirección, siendo ésta la opción que contó con la mayoría de los votos (50-51).

<sup>7</sup> Al respecto, cabe recordar el texto con que, a modo de epígrafe, Vicente Aranda abre su película *Libertarias*: “21 de julio. Ha comenzado la guerra civil española, la última guerra idealista, el último sueño de un pueblo volcado hacia lo imposible, hacia la utopía.” En contraposición, la guerra de los Balcanes para los soldados de los países miembros de la OTAN fue un asunto meramente profesional. Les correspondió hallarse en Kosovo como bien podrían haber sido destinados a servir en otra región y a razón de cualquier otro conflicto. Calparsoro hace hincapié en este detalle, la despolitización no de la guerra civil de Kosovo, sino de las fuerzas multinacionales enviadas a resguardar el retorno de la población albanesa que previamente había tenido que abandonar la provincia ante las políticas de limpieza étnica llevadas a cabo por los serbios, posición que dista profundamente de la de los brigadistas internacionales que apoyaron al bando republicano durante la Guerra Civil Española.

<sup>8</sup> Con todo, cabe preguntarse por qué un director vasco se interesa en viajar tan lejos para llevar a cabo este comentario sobre su propio país. Quizás una de las claves se encuentre en la introducción del narrador citada en este trabajo. En ese texto, Kosovo es presentada como una “provincia balcánica,” no serbia. Si se toma en cuenta que el filme fue producido en el año 2002 y que los eventos que representa tienen lugar en el año 1999 --es decir, nueve años antes de que Kosovo declarara unilateralmente su independencia de Serbia--, es claro que Calparsoro quiere señalar un paralelismo entre el deseo de soberanía de la provincia balcánica y el del País Vasco. El director representa en *Guerreiros* un conflicto que no dista, en lo fundamental, del anhelo del País Vasco de convertirse en una nación independiente. La película se abre y cierra en Ruica, la pequeña aldea poblada por albaneses y que es atacada por paramilitares serbios al inicio del filme. Al final, los albaneses invaden el pueblo y lo recuperan. El director no sólo presenta a los serbios desde una perspectiva negativa por sus actitudes hacia los albaneses, sino que también los muestra crueles con el grupo de prisioneros compuesto por cinco españoles y un francés. Es durante su detención en Ruica --aún bajo el dominio serbio-- que Balbuena es brutalmente violada por un grupo de soldados. De los albaneses, en cambio, y sin negar que se los muestre llanos a usar la violencia, se nos ofrece una imagen que pareciera interpretar sus actos de agresión como la reacción a los abusos cometidos por los serbios al hacer explotar la central eléctrica de Ruica y masacrar a los civiles que allí vivían. Ruica, invadida por los serbios y recuperada por los albaneses, es el marco que abre y cierra el filme respectivamente. El enfrentamiento en el que mueren casi todos los soldados franceses y donde Gómez pierde la vida es iniciado por uno de los franceses que abre fuego al negarse los albaneses a deponer sus armas. Estos albaneses son los sobrevivientes del ataque al poblado de Ruica que vemos al comienzo de la película. Resulta irónico que los destacamentos de la OTAN que se dirigen al pequeño pueblo kosovar para reparar la central eléctrica destruida por los serbios inicien un ataque precisamente sobre aquellos a quienes se suponía debían ayudar. Cuando hacia el final de la historia los albaneses entran en Ruica para expulsar a los serbios y tomar dominio del lugar, el teniente Alonso se vuelve a encontrar con el albanés con quien intentara negociar la rendición de armas. El albanés es enfático en señalar que él y sus hombres nunca tuvieron intenciones de atacar a los destacamentos francés y español: “Welcome back. Don’t worry, we are not your enemy. We have never been. Hey, I’m a fan of Real Madrid myself. Fix the lights and you can go free. . . . OK, good men, connect the lights of my people and you can go home.” Aunque todavía prisionero, el trato que Alonso recibe de parte del albanés está exento de brusquedad. La alusión a uno de los clubes españoles de fútbol más conocidos a nivel internacional da cuenta de la intención del guerrillero de mostrar una cierta camaradería. La escena contrasta radicalmente con el interrogatorio al que el oficial español es sometido por el jefe de los paramilitares serbios que tienen Ruica bajo su control cuando los españoles arriban al pueblo. El oficial serbio acusa a Alonso y sus soldados de ser espías de la OTAN, de no estar autorizados para entrar en la “zona de exclusión” y de proteger a la UÇK (*Ushtria*



*Çlirimtare e Kosovës*) o Ejército de Liberación de Kosovo (ELK), a cuyos miembros llama “those savages.” El ELK fue la guerrilla paramilitar separatista albanesa que operó en la región durante dieciocho años, siendo disuelto en 1999. Su principal objetivo era luchar a fin de conseguir la independencia de Kosovo, primero de Yugoslavia y, posteriormente, de Serbia. Las autoridades yugoslavas --en su momento-- así como las serbias consideraron al ELK un grupo terrorista. No cabe duda de que Calparsoro ha logrado encontrar una situación análoga al conflicto entre las posiciones que abogan por la soberanía de la nación vasca en contraposición a las posiciones centralistas.

<sup>9</sup> Con respecto a la emergencia de movimientos juveniles neo-nazis en España, Xavier Casals señala que estas agrupaciones acusan a los inmigrantes de “corromper las costumbres del país receptor” (277), de allí que propongan la práctica de la eugenesia social radical a fin de exterminar lo que ellos consideran “escoria” social (278).

<sup>10</sup> Aunque la percepción de sentirse perdido encuentra su máxima expresión en la imposibilidad de hablar y tomar decisiones experimentada por el teniente Alonso, hay otros momentos en el filme, antes y después del deceso de Mónica, en que los soldados hacen explícita la sensación de no saber dónde se hallan. Lucas, por ejemplo, antes de ser atacado por los albaneses camino a Ruica y justo después de que el vehículo blindado de los españoles fuera apedreado por los serbios que abandonan Kosovo, reclama: “¿Dónde cojones estamos ahora? . . . Yo he venido aquí de buen rollo y ahora me estoy cagando en su puta madre.” Ballesteros, por su parte, una vez que Mónica ha muerto, asevera: “No sabemos ni a qué lado de la frontera estamos.”

## Obras citadas

- Aranda, Vicente. Dir. *Libertarias*. 1996. DVD. Beverly Hills, California: Venevision International, 2004.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge: London and New York, 1994.
- Calparsoro, Daniel. Dir. *Guerreros*. 2002. DVD. Beverly Hills, California: 20<sup>th</sup> Century Fox / Venevision International, 2004.
- Casals, Xavier. *Neonazis en España. De las audiciones wagnerianas a los skinheads (1966-1995)*. Barcelona: Grijalbo, 1995.
- Hooper, John. *The New Spaniards*. Penguin Books: London and New York, 2006.
- Moral, Félix. *Veinticinco años después. La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 2001.
- Prout, Ryan. “Femme foetal: the triple terror of the young Basque woman in *Pasajes*.” *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. London / New York: Arnold Publishers and Oxford University Press Inc., 2000. 283-92.
- Rodríguez, María Pilar. “Dark Memories, Tragic Lives: Representations of the Basque Nation in Three Contemporary Films.” *Anuario de cine y literatura en español*. 3 (1997): 124-44.