



A FIELD IN ENGLAND: AGUJEROS EN EL TIEMPO

Por Mariana Freijomil

DESDE LAS SOMBRAS A LA TIERRA

En la oscuridad oímos los estallidos de las bombas y los gritos de un soldado en la distancia. El comandante jefe busca a Whitehead, el ayudante de un viejo alquimista que quiere recuperar ciertos escritos y herramientas perdidas en algún lugar próximo al campo de batalla. La cámara en plano subjetivo atraviesa los arbustos.

El inicio de *A Field in England* obliga al espectador a posicionarse en un espacio y un tiempo lejanos mediante la mirada del protagonista. El futuro desertor se abre paso entre los matorrales, desde la tierra a la que hace referencia el título de la película, un escenario filmado y trasmutado en un tiempo concreto que marcó la historia de Inglaterra: las Guerras Civiles del s.XVII. Es un momento de fractura y marcas profundas, capaz de imaginar espectros. Whitehead mira a lo lejos y se ve a sí mismo, de espaldas, junto al soldado que le ayuda a desertar y otros dos compañeros. Los personajes son sombras que proyectan el pasado e intuyen su propia naturaleza, fruto de la de los hombres cuya historia se perdió en la batalla.

La película de Ben Wheatley remite formalmente a *Culloden* (1964) de Peter Watkins. En ambas películas el espectador se ve salpicado por trozos de tierra, las explosiones alteran la percepción de la imagen y del sonido. En el film de Watkins la puesta en escena se nutre del directo televisivo para introducir al público en el pasado. Los primeros planos del general que habla a cámara en las escenas más cruentas, donde la imagen tiembla y se distorsiona el sonido, se hermanan con la percepción alterada que padece Whitehead.

El paisaje en el que se adentran los cuatro desertores no es un simple escenario idílico. Alejarse de la batalla significará hacerlo de su propio presente y por ello el espacio que atravesarán adquirirá connotaciones alegóricas que podemos rastrear en otros ámbitos. Pintores como Thomas Gainsborough ya hicieron un uso alegórico del paisaje resaltando el valor económico de la tierra en retratos de la nobleza inglesa como en **Robert Andrews y su esposa** (1749), donde se la muestra como una entidad productiva y signo de riqueza. La pintura del Romanticismo enfatizaría una variable de este género pictórico: el tiempo, que en los paisajes de Caspar David Friedrich se manifiesta a través de las huellas de su paso (ruinas de iglesias, piedras monumentales) y su dimensión infinita (el horizonte de un mar o una puesta de sol). El film **Winstanley** (1975) de Kevin Brownlow y Andrew Mollo muestra la vida de los ingleses después de la guerra que sirve de punto de partida en **A Field in England**, y hace un uso del paisaje y de la naturaleza que aúna las dos características que hemos destacado en la pintura romántica. Los **diggers**¹ de Gerrard Winstanley labran tierras comunales en busca de autonomía y dignidad pero también actúan según sus creencias espirituales. Durante los discursos del ideólogo del movimiento, la omnipresencia del paisaje alcanza dimensiones místicas: es un bien de Dios al que todos los hombres deben tener acceso. El campo vacío de los últimos planos nos habla del fin de un sueño de libertad pero también del tránsito de sucesivas generaciones con los mismos ideales.

En **A Field in England** el campo también se filma en toda su inmensidad, resaltando la pequeñez de los personajes que literalmente se pierden en él. Huir de la batalla será huir de una concepción cronológica del tiempo. Caminar será sumirse en un transcurrir sin límites. Los planos en los que se muestra el bullicio de vida que hay en la tierra a ras de suelo buscan lo atemporal en la materia, cómo la vida se perpetúa y con ella el paso del tiempo. Para profundizar en esa materia hará falta algo menos contemplativo: cavar.



MAGIA Y OSCURIDAD

El relato está dividido en tres partes, cada una de ellas encabezadas por un **tableaux** en el que los personajes están suspendidos en el tiempo. Sus gestos congelados anticipan la escena que se desarrollará a continuación. Después de la primera suspensión, los fugitivos tirarán de una cuerda y aparecerá el brujo O'Neill, que les forzará a buscar un tesoro en el territorio. Para ello se servirá de las habilidades típicas de su naturaleza: su alma es móvil, posee el don de la ubicuidad y acceso a cualquier lugar en el espacio y en el tiempo gracias a un espejo oscuro y las fórmulas robadas al maestro que anteriormente compartía con Whitehead. El mago también es capaz de contactar con entidades poderosas y obligar a obedecer a sus semejantes, ya sea mediante invocaciones al diablo o sustancias psicotrópicas, en este caso un guiso de setas.

O'Neill someterá al protagonista, a través de un acto de posesión y tortura, con el fin de aprovechar sus artes adivinatorias y obtener una localización exacta donde empezar a cavar. Desde el inicio Whitehead da la impresión de ser un hombre más docto en lo teórico que en lo humano ("las páginas de los libros son más fáciles de manejar que las personas"), pero con una inmensa curiosidad que ya al inicio le hace intuir su propia naturaleza de espectro y le estimula

a acercarse a lo desconocido, aunque sea con temor. Mediante el trance de la posesión entrará en contacto con las fuerzas encerradas bajo llave en el campo y comenzará involuntariamente su iniciación como mago².

Bajo el dominio del brujo sólo es posible obedecer y cavar. Trower y Friend no paran de hacerlo mientras el protagonista reza. Es entonces cuando, abriéndose paso entre las nubes, aparece en el cielo una esfera oscura y palpitante que sólo Whitehead, entre horrorizado y maravillado, puede ver. Esta aparición, de la que dirá que es un "un planeta enfermo", podría recordarnos a la que atraviesa la Tierra en **Melancolía** (Lars Von Trier, 2011) pero dista de compartir la misma naturaleza destructiva. Es una esfera de sombras que parece devorar cielo y tierra, vulnera el espacio sumiendo el paisaje en la oscuridad, vaciándolo de todo tiempo al carcomer la imagen del escenario en el que caminan los desertores pero también la pantalla, que al llenarse de negro se funde con el vacío de la sala. La tristeza y extrañeza que aflige a los prisioneros del brujo es el desencadenante de esta revelación que avanza hacia el espectador: comienza en la guerra y se perpetúa en un cautiverio absurdo. La conciencia de desubicación de los espectros que cavan tiene como respuesta de los astros todas las sombras, todos los tiempos, incluido el nuestro.

ENTIERROS Y RETORNOS

Friend, el personaje que menos parece apenarse por la situación del grupo, muere en una pelea aparentemente sin sentido. El agujero será su tumba. El descanso del cuerpo aún caliente queda supeditado a una promesa de futuro: no tendrá sepultura cristiana hasta que no extraigan el oro de la tierra. Sin embargo, Whitehead decide honrar a su amigo y romper esa espera con un entierro improvisado: arrastra el cadáver por el campo y lo cubre con hierbas y matojos mientras canta una canción que el fallecido les había enseñado en vida. Para finalizar la ceremonia se tumba junto al difunto y lo acompaña, contagiando su tristeza y ansiedad al resto de los personajes. El campo se pone del revés, cielo y tierra intercambian lugares, expresando una distorsión en el lugar, en paralelo a la pena y el frenesí de los prisioneros.

Al final lo que prometía ser un tesoro resultan ser unos huesos humanos. El futuro expresado en la posibilidad de hallar riquezas ha descubierto los restos de un pasado olvidado. A su vez, el cuerpo de Friend es un presente que se superpone al de los restos de otros que caminaron por la misma tierra. Presente, pasado y futuro se han conjugado en agujeros, se han estado persiguiendo en el mismo espacio, y esta cohabitación quebrará el campo desde el cielo que lo cubre. El protagonista aceptará esta ruptura y llegará a una simple conclusión desde su tumba simbólica: "Soy mi propio señor", dice mirando a cámara. De esta forma asume su contemporaneidad. Agamben define esta noción desde el concepto de una oscuridad activa que nos sugiere la esfera que aparece en plena campiña inglesa:

"(...) el contemporáneo no es sólo quien, percibiendo la sombra del presente, aprehende su luz invendible; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, leer en él de manera inédita la historia, "citarla" según una necesidad que no proviene en absoluto de su arbitrio, sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. Es como si esa luz invisible

que es la oscuridad del presente, proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por su haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora."³

Al aceptar este cruce de tiempos, el rostro de Whitehead se transforma en un pasado que reclama al ahora del espectador. Su consciencia como sombra pasajera, igual de olvidada que los huesos que acaban de desenterrar, le hace ser capaz de leer otros tiempos y su proceso se traslada a la audiencia. El antes ayudante del alquimista se reconoce atrapado en un tiempo y espacio concreto: el campo del que no puede salir, debido al control del brujo, es una prisión de la que sólo podrá huir formando parte de ella, siendo ella y adquiriendo toda su dimensión infinita.

Su entrega al tiempo pasa por atravesar la tierra para alcanzar la libertad. La fusión con el tiempo pleno se consuma alterando la consciencia mediante las mismas setas que han adormecido la voluntad de sus compañeros. La sobredosis lleva a su mente al pasado, a los gestos de horror ante la batalla, sus contracciones durante la posesión y a la confrontación de su propia mirada con la de su opresor. Los instantes se mezclan y se distorsionan sin respeto al orden cronológico de los acontecimientos al que hemos asistido, repitiéndose y amplificando sonidos, texturas y gestos, mientras el campo se deforma y ruge con el viento.

Su aceptación de la plenitud espacio-temporal es la consciencia plena de ser una sombra más en la oscuridad de los tiempos que a la vez es proyectada en la oscuridad de una sala de cine. La oscuridad que le mira somos nosotros, quedando incluidos en esa imagen de tiempo intempestivo.

En este marco, el tiempo pierde su poder determinante y anula a la muerte. Whitehead vencerá al brujo. Sus amigos morirán. Aunque Friend haya aparecido en el duelo final cual Lázaro, totalmente inconsciente de su propio fallecimiento, volverá a morir. Él y Trower serán enterrados. El ahora brujo, antes tildado de cobarde, accionará el paso del tiempo: unirá las piezas del espejo negro que permitía controlarlo, tomará las armas y buscará de nuevo el campo de batalla para per-

derse entre sus matojos, los mismos de los que salió al inicio de la historia. Nosotros volveremos a sumergirnos con él en el tiempo histórico, en la batalla, pero al abrir los ojos a la misma no la veremos. Ella nunca nos determinó. Sólo lo hicieron los rostros de los difuntos, los que habíamos dejado olvidados en el hoyo y que aguardarán volver mirándonos desde la pantalla, admirando la oscuridad del presente. Son historias olvidadas de las que nadie supo nunca nada aunque siempre vuelvan a nosotros, siempre a nosotros.

¹ La base de las ideas de este movimiento se encuentra en las obras Gerrard Winstanley tituladas *The New Law of Righteousness* (1649) y *The Law of Freedom* (1652). En 1649 esta comunidad ocupó tierras comunes y empezó a distribuir las y cultivarlas fuera de las leyes de los propietarios locales. El movimiento fue precursor de ideas relacionadas con el socialismo utópico pero se disolvió a causa de ataques de mercenarios. En Winstanley, Gerrard (2005) *La ley de la libertad en una plataforma*. Madrid: Editorial Tecnos.

² Delgado, Manuel (1992) *La magia, la realidad encantada*. Barcelona: Montesinos. Pp 44-66.

³ En Agamben, Giorgio (2008) *¿Qué es lo contemporáneo?* Salón Kritik. 8 de diciembre de 2008. Ver en http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php

