

Comunicaciones

Área temática de las jornadas: Aproximaciones temáticas a los bordes y las fronteras

Fronteras como zonas de contacto: violencia, memoria y olvido en dos novelas de Graham Swift

Cristina Andrea Featherston Haugh

cfeatherstonhaugh@yahoo.com

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En *Waterland* (1983) el narrador, Crick, profesor de historia no duda en afirmar que "la enseñanza de la historia es la enseñanza de los errores" (235) y, a lo largo del relato, establece los límites imprecisos y cruzados entre un estado del ser (agua) que deviene a lo largo del relato otro (tierra). *Waterland* aparece como un texto fascinado por los límites, las elevaciones, las fronteras, las barreras, los comienzos y los finales (Daniel Lea 73). En la novela que Swift publica en 2011 (*Wish you were here*) reaparece esta idea de frontera como zona de contacto entre odio y amor, entre vida y muerte, paz y violencia, memoria y olvido. Es una región en la que convergen, se encuentran y desencuentran vidas transfiguradas por los traumas de la violencia familiar y estatal que deben lograr una región en la cual los opuestos (memoria/ olvido, violencia/ no violencia) entren en diálogo y arriben a esas regiones fronterizas, a la "waterland" que es el único espacio, aunque precario, de salvación frente al hundimiento que rodea a los personajes.

Palabras clave: memoria- olvido- violencia- trauma- guerra.

Abstract

In *Waterland* (1983) the narrator, Crick, a History professor does not hesitate to state that "the teaching of history is the teaching of mistakes" (235) and, throughout the tale, he establishes the ambiguous and cross border between the state of being (water) which turns into another (land). *Waterland* is a text fascinated by boundaries, elevations, borders, barriers, beginnings and ends. (Daniel Lea 73) In the novel published by Swift in 2011 (*Wish You Were Here*) the same idea of border as a contact zone between hatred and love, life and death, peace and violence, memory and forgetfulness appears again. It is a region in which lives transfigured by domestic and state violence converge, meet, become separated and try to reach a place where the opposites (memory/ forgetfulness, violence/ non-violence) can come into dialogue and arrive at borderland regions, at the "waterland" which is the only space, even if it is precarious, of salvation when faced to the sinking that surrounds the characters

Keywords: memory- forgetfulness- violence- trauma- war.



C. Featherston: “Fronteras como zonas de contacto ...”

La idea de frontera, de borde, es una de las presencias más ubicuas de la vida social. Ayudan a definir quiénes somos, dan forma a nuestro mundo y contorno a nuestros alrededores. La preservación de los bordes/fronteras políticos ha dado lugar a lo largo de la historia a muchos de los más violentos conflictos¹ y sigue produciéndolos en el mundo actual.

Surge en seguida en ese ámbito la pregunta de quiénes controlan esos bordes y quiénes pueden cruzarlos. Finalizada la llamada Guerra Fría y la consecuente multiplicación o rediseño de los límites políticos, se reavivó hacia la década de los 80 el interés por el estudio de las fronteras: variados estudios teóricos ampliaron el significado mucho más allá de las definiciones meramente literales o territoriales y profundizaron los “estrechos vínculos entre bordes físicos de los estado-nación y los bordes sociales y culturales de pertenencia e identidad” (Naples, 2015, 2).

Y, sin embargo, la idea de frontera no es privativa del mundo político. Aparece también operativa y presente a la hora de deslindar desviación y normalidad, lo legítimo de lo ilegítimo. Asimismo, en las sociedades contemporáneas, la demanda por las integridades, por el derecho a la autodeterminación personal puede ser leída —como lo hace Nancy Naples (2009)— como un reclamo de respeto del borde, de la frontera de la integridad y decisiones personales.

Sin embargo, la idea de frontera puede ser enfocada como punto de contacto, como lugar de enriquecimiento, espacio o tiempo productivo de intercambio. Esta noción, sobre la que trabajaron profundamente autoras feministas chicanas y de otras nacionalidades, resulta sumamente productiva porque viene a desestabilizar la idea de que el borde es mera separación, para enriquecer esa noción con la constatación de una zona *in between* que se comporta como una tercera cultura. Gloria Anzaldúa define ese enfoque de un modo que, por su relevancia es significativo para nuestro trabajo: “Aparece en las zonas fronterizas una zona *in between*, una inestabilidad radical en la que la sangre vital de dos mundos se fusiona para formar una tercera experiencia cultural, una cultura fronteriza, entendida como zona existencial de contacto” (Anzaldúa 3).

Aunque proveniente de otros campos culturales, esta noción enriquecida de “borde” como ‘contacto y fricción’ nos resulta pertinente para abordar dos novelas de la literatura británica contemporánea. Precisamente, la idea de frontera se presenta en la novela *Waterland* de Graham Swift desde el título mismo: *Waterland* (1983) refiere a la interpenetración entre estos dos elementos al parecer tan diferentes como el agua y la tierra. Los Fens, espacio donde se desarrollará la mayor parte de la historia, son tierras que jamás dejan de pertenecer al mar. El narrador, Tom Crick, profesor de historia que está a punto de obtener su pensión anticipada —situación precipitada por la actitud de su mujer, que ha raptado a un niño, y por la decisión del comité ejecutivo escolar de direccionar a los jóvenes hacia “relaciones prácticas y directas con el mundo actual” (Swift, 1993, 28)—, define las tierras en las que se ha criado diciendo que “estrictamente son tierras que jamás dejan de pertenecer al mar, que siempre están en proceso de ser rescatadas de él” (18). En estas tierras amenazadas por el agua, que genera una permanente indeterminación, una imposibilidad de trazar fronteras definidas, el hombre, en nombre del progreso, como mecanismo de imponer orden en los Fens, decide desde el siglo XVII recuperar solidez, quitárselas al agua. Los holandeses, pueblo práctico y con

¹ En este sentido, resulta pertinente recordar el trabajo de Lewis Richardson, *Statistics of deadly quarrels*, en el cual establece una relación directa entre las fronteras que posee una nación y el número de conflictos armados en los que ha participado. Aunque esta proporción no es sustentada por los números estadísticos, no deja de ser importante tener en cuenta la relación de que los bordes (en general) han dado lugar a varias conflagraciones.

visión de futuro, intentaron, contratados por el rey Carlos y más adelante por lord Francis, duque de Bedford, ganar tierra, definir fronteras. Los antepasados de Tom Crick, pescadores, hombres del agua, se opusieron al drenaje: el narrador ignora los motivos históricos de tal rechazo, pero hipotetiza que pudo deberse a que tal proceso no les convenía o pudo deberse a la decisión de respetar el orden natural, a su decisión de mantener su tierra tal como la naturaleza la había hecho:

Mis antepasados eran hombres de las aguas. Alanceaban peces y cazaban patos con redes. (...) Llegaron los holandeses (...) con su visión de futuro. Y los antepasados de mi padre se les opusieron; y dos de ellos fueron ahorcados por hacerlo (...). Y en algún momento de todo este proceso, por curioso que parezca, los antepasados de mi padre se pusieron de parte de los drenadores y los rescatadores de tierra. (Swift, 1993, 79)

El profesor de historia trata de advertir a sus alumnos de lo que sus antepasados conocían claramente: el agua actuaba como una gigantesca difuminadora de límites. Posiblemente, sea una razón central para la oposición de sus antepasados al drenaje. Anhelaban vivir sin ataduras. Su actitud les valió a dos de ellos morir en la horca.

La idea de frontera imposible de fijar o delimitar se mantiene a través del fracaso de varios intentos, reiteradamente saboteados por la naturaleza con mayor eficacia que el hombre: el agua que había tratado de ser drenada y encauzada por obra del mismo sedimento, en lugar de acelerar su corriente hacia el mar, desdibuja el cauce y, en la desembocadura donde la fuerza del río no es digno rival para la fuerza de las mareas, el agua termina alcanzando las esclusas, y, con el paso de los años, el intento de ganar tierras, de poner un límite, terminó siendo contraproducente porque, tras abrirse un desgarrón de cuatro metros, las tierras se inundaron a mediados del siglo XIX.

Precisamente, esta imposibilidad de demarcación, que regirá los más dispares aspectos de la historia y del discurso, se encarna, en primer lugar, en los antepasados de Crick que, de hombres de agua, pescadores, pasaron a unirse tras la inundación de 1713 para trabajar con las esclusas: se unieron al destino de los Fens que “no consistía en luchar a favor sino en contra del agua” (Swift, 1993, 21). El narrador lo sintetiza, en una palabra: se hicieron anfibios, es decir, habitantes de tierra y agua, y es precisamente este último elemento el que, a lo largo de la historia, borra las fronteras:

Si trabajas con agua, tienes que conocerla y respetarla. Cuando te esfuerzas por dominarla, tienes que comprender que algún día puede subir y arrasarlo con todo lo que has construido. Porque, ¿qué es el agua, niños, qué es eso que trata de dejarlo todo al mismo nivel, que no tiene prisa ni color propio, que no es más que una forma líquida de la nada. (Swift, 1993 21)

Paralela y connatural a la imagen simbólica de los Fens, aparece en la novela el habitante animal de esa tierra: la anguila. El narrador se detiene morosamente a describirla y a recuperar las distintas y antiguas teorías sobre su origen. Desde Aristóteles, pasando por Lineo y otros ilustres biólogos, se ha discutido el origen de la anguila europea para concluir que el misterio radicaría en que desovan en una zona y luego recorren millones de kilómetros para morir. Imagen inquietante de la imposibilidad de toda determinación precisa de territorios y geografías, anguilas que migran sin reconocer determinaciones.

Del borramiento de fronteras espaciales, el narrador intradieético se desplaza hacia la imposibilidad de establecer límites precisos y demarcatorios entre el “aquí y ahora”, requerido por su rebelde y contestatario alumno Price, y la sugerencia de una alternativa a la clasificación, definición y determinación de los tiempos. Y no se trata, como algunos críticos han afirmado, de que la novela se ponga del lado de quienes

C. Featherston: “Fronteras como zonas de contacto ...”

auguran “el fin de la historia”; sino de la necesidad de relacionar el presente con los datos recogidos del pasado, para así poder proyectarse hacia el futuro.

Price, el alumno inconformista que interpela al profesor y de algún modo genera la extensa respuesta que es la casi totalidad de la novela, reclama desde el nihilismo:

Fue uno de vosotros niños, un muchacho de pelo rizado que se llamaba Price (...) quien un día interrumpiendo la Revolución francesa y expresando la conocida protesta que todos los profesores de historia saben que tarde o temprano tendrán que oír (para qué sirve la historia) afirmó tajantemente que la historia era un cuento de hadas”

(La maldición de los profesores. El fastidia clases. En cada clase hay un alumno así. Pero este es diferente...)

Lo que importa —prosiguió Price— es el aquí y ahora. Y no el pasado. El aquí y ahora y el futuro. (...) Lo único que importa de la historia, creo, es que ha llegado a un punto en el que probablemente esté a punto de concluir (Swift, 1993, 16)

A partir de esta rebelión sorda y apocalíptica de Price, Tom Crick comienza a drenar las historias de su pasado, de su tierra y de dos familias. No se presenta en un orden cronológico, no se presentan como síntesis o grandes explicaciones —actitud en la que algunos lectores han creído advertir una filiación de la novela con las tendencias posmodernistas—, sino como una vacilante necesidad de ordenar el caos circundante (Schaffrath 84). El narrador tiende a ser consciente de la dificultad de reconstruir el pasado porque la memoria es indefectiblemente selectiva y asociativa y nunca sigue caminos definidos; sino que, como se le presenta a Tom, es un mosaico de hechos que no solo interrelacionan el presente con el pasado, sino que también entretejen la historia de las familias (los Atkinsons y los Crick), la historia de una localidad (la consolidación del territorio, el cultivo de la cebada y luego su ruina) con la historia de una nación y del mundo. La memoria reconstruye la historia de la región que se remonta a los mismos orígenes de los Fens; sobrevuela los intentos realizados durante el siglo XVIII por ganar tierras a las aguas; relata los comienzos humildes de la fábrica de cerveza y los diversos emprendimientos de la familia Atkinson. Sin embargo, su atención queda capturada por dos fechas que resultan clave en los tres niveles del relato: 1943, año en que “a lo largo y a lo ancho del globo terráqueo, en ese mismo momento había una guerra” (Swift, *País* 33), y año en que en la noche del 25 de julio aparece flotando en el río el cadáver de Freddie Parr. Aun cuando el relato insiste en que a los jóvenes que habitaban en las aguas estancadas de los Fens no les llegaban indicios de esa contienda universal, los años de la Segunda Guerra, así como el recuerdo de la Primera que se hace notar cada tanto en el dolor de la rodilla de Henry Prick, atraviesan el relato.

Otro período central, íntimamente ligado a la concepción de la “historia” como disciplina académica es el de la Revolución francesa. Interesante destacar que, en el plano del discurso, el tratamiento del tema curricular Revolución francesa se reviste de los rasgos propios de un “cuento de hadas”; al tiempo que, en más de una oportunidad, la historia de las familias se codifica en términos propios de la disciplina histórica. Nuevo borde difuminado: ahora, la división tajante entre historia y ficción. Los discursos se interrelacionan, se interpenetran. Verdad y ficción se entremezclan; la memoria, como el agua quita solidez, lima el estatismo de los bordes. Esta región fronteriza en el plano del discurso y de la historia podemos ejemplificarla con una cita en la que Crick relata a sus alumnos los acontecimientos de lo que la historia oficial ha dado en llamar la Revolución francesa:

Cuando los niños de la Revolución francesa derribaron a su tiránico padre, Luis XVI, y a su malvada madrastra, María Antonieta (...) al cabo de un tiempo descubrieron que

eran huérfanos y que el mundo que creían suyo era un lugar desnudo e incómodo. (...) De modo que corrieron al lado de su padre adoptivo. (Swift, 1993, 284)

El texto desnuda, de este modo, la artificialidad de la historia y señala, una vez más, el desconocimiento de los límites definidos porque los hechos históricos (destitución de Luis XVI) son textualizados con los recursos expresivos y con los elementos actanciales propios de los cuentos de hadas. La historia, en sus diversas y proteicas manifestaciones, puede ser vista como un discurso artificial —lo que Mónica Fludernik denomina metaficción que, en más de una oportunidad, de acuerdo con esta narratóloga “lejos de debilitar la ilusión del mundo ficcional, lo intensifican” (Fludernik 63)—. Linda Hutcheon, por su parte, nuclea bajo la denominación de “metaficción historiográfica” a este tipo de relatos. Sin embargo, la apelación a las metalepsis permanentes, al relato dentro del relato a la manera de las muñecas rusas, la imposibilidad de trazar una frontera entre la historia y la historia de los Crick devienen en el resguardo más seguro frente a los embates del aquí y ahora. El cadáver de Freddie Parr, el suicidio de Dick, el aborto de Mary Metcalf, el robo de un niño en el supermercado son algunas de las manifestaciones de la informe y caótica realidad. Linda Hutcheon, al llamar la atención sobre la historicidad de algunas novelas posmodernistas y enfrentarse en este aspecto con quienes niegan esa condición al arte posmoderno², considera que las “metaficciones historiográficas” son consustanciales a la literatura posmoderna, que se caracterizaría; además, por la autorreflexividad (Fludernoik prefiere el nombre de metanarrativa, 62) y la abierta intertextualidad paródica (Hutcheon 63).

En *Waterland*, los personajes que se niegan a historizar/ficcionalizar se sumergen en un estado amnésico que indefectiblemente los conduce a la idiotez, en el más estricto sentido de la palabra de cortedad de entendimiento, tontería. O también puede desembocar en la locura. Dos casos ilustran estos caminos: Dick, producto incestuoso de las relaciones entre Helen y su padre Ernest Atkinson, vive en un presente inescrutable que lo arrojará al suicidio cuando Tom, a sus instancias, le revele el secreto guardado en el baúl de su dormitorio: es producto de la relación incestuosa, precultural entre Mary y su padre Ernest Atkinson. Asimismo, Mary Metcalf, cuando pierda la capacidad de inventar historias, de sentir curiosidad por el mundo, de buscar significados, va a devenir en loca: en el estacionamiento de un supermercado, se roba un bebé, confesando/creyendo ser la madona, la Virgen María. Tras el aborto del hijo concebido con Tom, posiblemente con la intención de protegerlo de los celos de Dick, Mary abandona toda curiosidad, todo intento de comprensión, de superación del caos, y esto deviene en locura y la correspondiente reclusión. El narrador es claro a la hora de definir las escapatorias frente a la falta de sentido: hacer que las cosas sucedan, dedicarse a la bebida o contar historias. Como historiador, prefiere los relatos. Como historiador, ha profundizado el sentido de la historia y sabe que todo progreso es lábil, precario, frágil:

Mi humilde modelo de progreso es el del rescate de tierras. Que está repetida e interminablemente recuperando lo que va perdiendo. Una actividad terca y vigilante. Una actividad aburrida pero valiosa. Una actividad dura y sin gloria. Pero no confundáis el rescate de tierras con la construcción de imperios. (Swift, 1993, 285)

Casi treinta años después de la publicación de *Waterland*, en el año 2011, Graham Swift retoma la problemática de las relaciones de interpenetración entre espacios y entre el pasado, el presente y el futuro. La novela a la que nos referiremos señala un distanciamiento de los característicos narradores de Swift: hombres, en general,

² Hutcheon se refiere específicamente a Terry Eagleton y a Frederic Jameson.

reflexivos y deseosos de interpretar su presente. En el caso de la novela *Ojalá estuvieras aquí*, la voz narrativa está ejercida por una tercera persona omnisciente que conoce y revela todos los secretos de sus personajes. El título retoma una de las más divulgadas frases que se colocaban en las postales de comienzos de siglo XIX: por un lado, era el testimonio de que el emisor estaba en otro lado, al tiempo que comunicaba su deseo de compartir ese espacio. De acuerdo con las investigaciones de Rebecca Sears, las tarjetas postales habrían sido creadas y distribuidas en los Estados Unidos de Norteamérica, en Chicago, con motivo de la Exposición Mundial del año 1893. El título, precisamente, alude, en primera instancia, al texto que Jack joven había enviado a Ellie en una tarjeta postal; mientras, pasaba una de las dos únicas vacaciones que tuvieron junto a su madre Vera en Brigwell Bay.

La novela presenta una pareja matrimonial de mediana edad: Eilee y Jack Luxton que han vendido sus respectivas y heredadas granjas, arruinadas por las sucesivas epidemias de la vaca loca y de la aftosa, para dedicarse, a instancias de Eileen, a una actividad turística. Eilén suma a lo obtenido por las ventas la herencia que le ha sido legada por el tercer marido de su madre, que ha abandonado a Eilén a los 16 años: lo llamarán tío Toby. Desde el comienzo del relato, a través de los monólogos internos de los personajes, nos adentramos también en las oposiciones espaciales presentadas. Si en *Waterland* el título mismo hacía referencia a una interpenetración espacial, en el caso de la novela del 2011, los espacios aparecen divididos, determinados, delimitados: las granjas, por un lado; por el otro, el campamento de caravanas, en las antípodas de la vida rural que Jack había llevado hasta ese momento: “Convertirse en propietario de algo que estaba en el extremo opuesto a aquella granja de raíces tan profundas: hogares de vacaciones, sobre ruedas. O “unidades”, como les gustaba llamarlas. Pero Ellie y él habían hecho un buen movimiento” (Swift, 2014, 35).

El fragmento resulta revelador en cuanto a los contrarios que se funden e interrelacionan: las raíces profundas de la granja con su historia parecen oponerse a las caravanas en movimiento, pero que, paradójicamente, permanecen estacionadas en un *camping* que promete serenidad y calma. El roble de más de 500 años, respetado incluso por el “querido” Robinson en una de sus remodelaciones, se halla en las antípodas de las caravanas rodantes que albergaban, temporada tras temporada, a los chispeantes veraneantes. En un primer momento, vemos solo la dicotomía en la que el cambio se presenta como ruptura con un pasado consuetudinario y estático; pero luego advertimos que las caravanas, fundamentalmente la casa del Atalaya, se van poblando de imágenes del pasado. Contrariamente, en la granja, todo es remodelado, aunque se conserva el roble en cuyo pie está la tumba de Luke, el perro familiar. Es también el árbol junto al que se suicidó Michael, enfermo de cáncer.

En ese espacio aparentemente dicotomizado reaparece la oposición temporal entre el presente (el *here and now* de Price) y el futuro. Una vez más, es Ellie quien enuncia su posición frente a estos tiempos:

Hasta hacía poco tiempo esto podía expresar perfectamente la postura de Ellie ante la vida: el pasado es el pasado y los muertos, muertos están.

Pero dos días atrás, al salir Jack por la mañana en un viaje extraordinario cuyo destino último era precisamente el borde de una tumba, Ellie había sentido que algo se movía en su interior, como un contrapeso. (Swift, 2014, 39)

Podríamos adelantar que la historia narrada en la novela es un paulatino pero tenaz desmantelamiento de estas asunciones de Ellie. El párrafo citado refiere a dos movimientos contrapuestos que resultan epítome de las relaciones de los personajes con el pasado. Ellie anhela alejarse de la tumba de su madre, evadir la relación con quien no

había sido perdonada por ella; pero, al mismo tiempo, el viaje de Jack, en sentido contrario al encuentro del cadáver de su hermano, despierta en la protagonista la necesidad de reconocer que las tumbas no están tan cerradas y los muertos no están tan muertos.

En primer lugar, porque, como en *Waterland*, el pasado ha ido construyendo y sedimentando el presente de Jack. Por otra parte, porque la historia se inicia con un acto irreversible que pone en movimiento las memoraciones: la irrupción de una carta cuyo primer destino fue la granja Jebb ya vendida a otros dueños, en la que se comunica la muerte del hermano menor de Jack, Tom, y la necesidad de “repatriar” sus restos. Inmediatamente, el matrimonio recibe la visita del sargento Richard para acelerar los preparativos. Jack, que comparte su vida con Eileen desde hace más de 26 años, cree que irán juntos, pero Eileen se niega a encontrarse con ese pasado metonímicamente representado por Tom. Tom, que ha abandonado la granja al cumplir los 18 años para no tener que matar al padre que ha sacrificado a su querido perro Luke, regresa muerto, pero no silenciado de Irak. Es el año 2006. Ya se ha iniciado, a partir de la caída de las torres, la guerra al terror. Y Jack se ve obligado a dirigirse, una vez más, al borde de las tumbas familiares. El arribo de la misiva y la posterior llegada del comandante Richards para concertar los detalles acerca del funeral oficial ponen en marcha la analepsis de Jack que rememora su relación con el hermano menor, Tom, desde el momento en que el bebé se incorporó a la familia Luxton, en ese momento, floreciente. La muerte de Tom se interpone en el matrimonio de 26 años porque el muerto apela, decididamente de diferentes modos, la relación de cada cónyuge con el pasado:

Él sabía que desde la llegada de aquella carta algo se había instalado entre los dos. Solo una carta, y entre ellos se había erigido una muralla invisible. Si ahora él se levantaba e iba hacia ella chocaría con aquella muralla. (Swift, 2014, 111)

El pasado de cada uno aflora con su carga de traumas y rencores contenidos y, en esta oportunidad, levanta entre ellos un muro impenetrable, una frontera insalvable. La perspectiva narrativa adoptada nos permite, incluso conocer los momentos finales de Tom, su encuentro con la muerte; pero, fundamentalmente, su reaparición en el auto de Jack como fantasma que lo acompaña, que se interpone para que Jack no repita el acto suicida de su padre. Opuesto al fantasma de *Hamlet* con el que dialoga intertextualmente, este fantasma no viene a pedir venganza, no viene a reclamar no ser olvidado, sino que viene a restablecer el sosiego a través de la comprensión del pasado. En las antípodas del rey Hamlet muerto, el fantasma de Tom reclama la aceptación del pasado como modo único de proyectarse hacia el futuro. No hay fosos entre uno y otro, pero el pasado, representado en su figura fantasmal, exhorta a allanar la distancia que se ha interpuesto entre los esposos:

Oye, a través del ruido de la lluvia, el coche que se acerca. Decide -cambio de planes súbito, impetuoso- salir de su escondite al pie de la escalera y levantar el arma. Y ve a Tom allí de pie, apoyado en la puerta de la casa, por la que Ellie tiene que pasar. Está en una postura que le resulta vagamente familiar, como bloqueando la puerta. Va vestido con su uniforme de soldado, de la cabeza a los pies. Lleva puesta la ropa con la que murió, y su cara, sus ojos, también parecen los de un soldado. Y esta vez Tom habla, aunque no hubiera hecho falta. Dice: “Dispárame a mí primero, Jack. Dispárame a mí si te atreves. No seas imbécil: no hagas lo que estás pensando. Por encima de mi puto cadáver”. (Swift, 2011, 303)

Tom Crick creía que, para escapar de la llana monotonía de la realidad, uno podía ilusionarse con el hacer, con el progreso, podía abandonarse a la locura, al alcoholismo o

al suicidio, o podía contar historias. Jack incorpora, al abandonar la idea de suicidio, un cuarto camino. Deja la escopeta en el paragüero y sale con un paraguas a recibir a su esposa, que está llegando por la puerta custodiada por el fantasma de Tom. Caminan hacia el abrazo final, custodiados por un soldado muerto destrozado por una bomba que ahora se transforma en guardián, en garante de la necesidad de encuentro. Los tres descubren que no deberían haberse ido jamás. La novela concluye con una puerta que se abre para reunir en un abrazo a dos personas que se han elegido mutuamente y que, a partir de ese momento, podrán caminar juntas aún bajo la lluvia que azota a la isla de Wight.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Fludernik, Monika. *An introduction to Narratology*. London: Routledge, Taylor, Francis Group, 2009.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic metafiction". *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Irlam, Shaun. "Wish you were here". Exporting England in James Grainger's *The Sugar Cane*". *ELH* 68 (2001): 377-396.
- Naples, Nancy y Jennifer Bickham Mendez (Eds). *Border Politics: Social Movements, Collective Identities and Globalization*. New York: New York University Press, 2015.
- Naples, Nancy A. *Social Problems*. Vol 56 N. °1 (February 2009): 2-20.
- Richardson, Lewis. *Statistics of Deadly Quarrels*. Chicago: Quadrangle, 1960.
- Schaffrath, Stephen. "The Many Facets of Chaos Versus Order Dichotomy in Graham Swift's *Waterland*". *Interdisciplinary Literary Studies* 4/2 (Spring 2003): 84-93.
- Swift, Graham. *El país del agua*. 1985. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Swift, Graham. *Ojalá estuvieras aquí*. 2011. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2014.
- Sears, Rebecca. "Postcards Project: Wish you Were Here. *Art on Paper* 14/1 (2009):12-14.