

A *Thousand Acres*, de Jane Smiley: entre a traxedia shakespeariana e o melodrama

Xerardo Fernández Álvarez

RESUMO Inicialmente quérense delimitar as diferencias entre *A Thousand Acres* de Jane Smiley e o *Rei Lear* de Shakespeare. A seguir faise un resumo do argumento da primeira das obras, para a continuación centrarse en aspectos salientábeis como o proxecto feminista, a orde patriarcal/capitalista ou o xogo de aparencia/realidade, todo isto acompañado por fragmentos do libro nos que se exemplifica o explicado.

ABSTRACT The author begins by establishing the differences between Jane Smalley's *A thousand acres* and Shakespeare's *King Lear*. After a plot summary of Smalley's work, she goes on to concentrate on its noteworthy characteristics, such as the feminist agenda, the patriarchal-capitalist system, or the interplay between appearance and reality. Excerpts from the book illustrate the argument.

101

Destacada xa polas súas primeiras críticas como unha translación ao Medio Oeste americano do *Rei Lear*, de Shakespeare, do que constitúe unha versión “extraordinariamente fiel á vez que fondamente subversiva”¹, a novela *A Thousand Acres*, de Jane Smiley² parece ter gañado a batalla pola súa autonomía. Sen dúbida, manter o tipo na confrontación cun peso pesado das obras mestras non é pouca cousa, especialmente se o contendente consegue facerse cunha popularidade que inclúe varios premios importantes (entre eles o Pulitzer e o National Book Critics Circle Award, ambos en 1992), a censura

¹ Marina Leslie, “Incest, Incorporation, and *King Lear* en Jane Smiley's *A Thousand Acres*”, en *College English* 60/1, 1998, p. 31

² Jane Smiley. *A Thousand Acres*. New York: Knopf, 1991. Existe unha tradución castelá de 1992, *Heredarás la tierra*, a cargo de Iris Menéndez para a Editorial Tusquets. As citas da novela (así como as dos textos de apoio) son traducións propias da obra orixinal e aparecen referidas en paréntese ao final de cada cita.

nunha comunidade educativa no estado norteamericano de Washington en 1994 e unha pobre versión cinematográfica con estrelas de sona³.

As escasas análises da que é a obra máis importante da autora ata hoxe tenden a tomar dúas perspectivas: unhas céntranse nas implicacións resultantes da apropiación e subversión dunha peza de extraordinaria riqueza literaria, á que exprime para dar conta do dano causado por unha orde patriarcal extrema; as outras optan por atender o seu factor diferenciador máis marcado, isto é, o carácter fundamente americano derivado do retrato pormenorizado das comunidades rurais do Medio Oeste nos últimos anos 70 e principios dos 80, nos que o rural norteamericano sufriu unha importante crise económica. Sen embargo, estas perspectivas rara vez parecen conciliábeis. Se por unha banda a apropiación do *Rei Lear* basicamente resulta nunha moi suxestiva ficción feminista, a descrición da Iowa rural parece non cumprir máis función que a de fornecer unha color local que sirva de pano de fondo para a glosa da obra shakespeariana.

102

Mantendo no horizonte inmediato a cuestión de se a novela contén algo que non derive en última instancia de *Rei Lear*, o presente traballo pretende ilustrar como ambas as dúas perspectivas sinaladas arriba se precisan mutuamente, e non só iso, senón que a achega orixinal da novela resulta precisamente desta conxunción. Así, mentres unha Ginny desorientada narra a súa loita para desembarazarse da autoridade nun cosmos rural patriarcal presentado cun delicado realismo, *A Thousand Acres* parte da traxedia clásica e avanza cara ao melodrama para constituírse nunha orixinal reflexión contemporánea sobre o contraste entre a aparencia e a realidade.

A Thousand Acres comeza cunha situación similar á do *Rei Lear*. Ostentando o liderado tácito no imaxinario condado de Zebulon en virtude do tamaño e prosperidade da súa explotación rural, o viúvo Larry Cook decide retirarse e, nunha manobra pensada para aforrar impostos de sucesión, deixar as súas propiedades en forma de sociedade limitada ás súas tres fillas –dúas das cales, Ginny e Rose, traballan na granxa cos seus homes (Ty e Peter, respectivamente) e viven ao servizo do seu autoritario pai, mentres a menor das tres,

³ A película, dirixida por Jocelyn Moorhouse sobre un guión de Laura Jones e protagonizada por Jessica Lange (Ginny), Michelle Pfeiffer (Rose), Jennifer Jason Leigh (Caroline) e Jason Robards (Larry Cook) foi estreada en 1997 nos EE.UU. por Polygram co mesmo título que a novela.

Caroline, inicia a súa carreira de avogada na capital do estado e desmárcase por completo da operación-. A decisión marca o inicio do deterioro paulatino da relación entre todas as partes implicadas, deterioro provocado pola senilidade incipiente de Cook que, xunto co seu alcolismo, incapacítalo para calquera tarefa, e pola súa terca insistencia en conservar o poder absoluto que sempre tivera. A isto súmase a revelación no curso do relato dos abusos sexuais sufridos na adolescencia polas dúas fillas maiores, Ginny e Rose, a mans do seu propio pai. Conscientes non só do dereito que as asiste, senón da necesidade de tomar as rendas dunha explotación que vai acumulando enormes débedas a medida que se procura sacar proveito da súa nova situación legal, Ginny e Rose acaban enfrontadas ao seu pai en todos os sentidos, incluíndo unha loita perante os tribunais pola granxa que as acaba beneficiando ao tempo que dá o toque de gracia ao seu pai, moi debilitado física e emocionalmente. Con todo, a conxunción das esixencias bancarias e a crise económica faise implacábel, e o embargo tórnase finalmente tan irremediábel como o desmembramento familiar, acentuado pola crise matrimonial de Ginny e Ty, pola morte de Peter nun accidente de tráfico e polo distanciamento paulatino entre Ginny e Rose, no que ten gran parte a xorda disputa polo amor de Jess Clark, un veciño retornado tras moitos anos de ausencia. A narración corre por enteiro a cargo de Ginny, que ao final da historia abandona a granxa e ao seu marido para iniciar unha nova vida traballando como camareira nun bar de estrada. Víctima non só dos abusos físicos do seu pai, senón tamén da auto-anulación que supuxo o seu patriarcado, Ginny reflexiona en retrospectiva sobre os vencellos que a uniron á terra na que viviu e sobre a dolorosa asunción da conciencia do ocorrido.

103

Aínda que é obvio que a simpleza deste resumo non permite dar conta da riqueza da obra nin da mestría no aproveitamento dos seus recursos, si abonda para presentar as similitudes de partida entre *Rei Lear* e a novela de Smiley. A maioría das análises da relación entre ambas as dúas obras coinciden en sinalar que o éxito de Smiley –que aproveita a situación fundamental da súa fonte xunto con algúns dos seus asuntos e tensións á vez que evita unha excesiva dependencia dela– radica no acerto de asumir valerosamente unha serie de desviacións con respecto á obra teatral que permiten poñer en cuestión a súa mensaxe fondamente patriarcal. Segundo Kathleen MacCluskie, “*Rei Lear* esixe que a audiencia acepte unha ecuación entre a natureza humana e o poder masculino. É preciso que a audiencia crea que as fillas teñen uns certos deberes para cos seus pais para poder así experimentar o pracer da mágoa e o medo na traxedia e sentir así o caos que resulta da ruptura deses vencellos

ancestrais”⁴. Para subverter esta mensaxe, Smiley comeza por conceder a voz directamente ás fillas que se enfrontan á autoridade masculina; así, a historia é contada integramente dende o punto de vista das chamadas “irmás malvadas”. Isto permite desenvolver as súas personalidades en todas as facetas, incluíndo a sexualidade, mentres que en *Rei Lear* “a maldade de Goneril e Regan quedaba reducida máis claramente a unha mera función da trama, ao tempo que a narración, linguaxe, e organización dramática do texto shakespeariano definen a resistencia das fillas ao seu pai respecto da súa condición de mulleres, da súa sexualidade e da súa posición dentro da familia”⁵.

A personaxe que ostenta esta voz é Ginny, a narradora que pasa por unha serie de experiencias que rebentan os cimentos do mundo que ela coñecera no curso dos 36 anos da súa vida. Ginny sempre aceptara a autoridade do patriarcal e concebírase a si mesma como filla ou como esposa, ata que de súpeto os cambios radicais se multiplican arredor dela mentres a súa vida persoal se desmorona: trala operación de herdanza das propiedades, atópase sustentando un poder que ten que asumir urxentemente; a súa irmá Rose –que conserva un recordo vívido do horror e debece por unha compensación– obrígaa a lembrar os abusos do pai, que Ginny reprimira no fondo do seu subconsciente; os seus valores familiares cambaléanse cando o seu matrimonio se resente polo regreso de Jess Clark, con quen comete adulterio e a quen deberá o renacer da súa sexualidade adormecida. Estes e outros feitos, que ameazan ou reafirman a súa identidade, empurran a Ginny, senón a reconstruíla, si polo menos a asumir o dano sufrido. En consecuencia, Ginny rompe co seu matrimonio e coa granxa que son, en certo xeito, a mesma cousa, xa que Ty (homófono inglés de “tie”: “atadura”) coincidía na maioría das opinións de Larry Cook e respectábao (demasiado incluso como para dar crédito aos abusos dos que fala a súa muller). Abandonando a granxa para comezar unha nova vida, “Ginny, máis conscientemente que a Carrie de Dreiser, procura unha terra sen homes, un lugar onde ningún home poida impoñer o seu xeito de facer as cousas sen importarlle o demais”⁶.

⁴ Kathleen MacCluskie, “The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*”, en *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, editado por Jonathan Dollimore e Alan Sinfield, Manchester: Manchester UP, 1985, p. 98.

⁵ Tim Keppel, “Goneril’s Version: *A Thousand Acres* and *King Lear*”, en *South Dakota Review* 33/2, 1995, p. 110.

⁶ Margaret Rozga, “Sisters en a Quest—*Sister Carrie* and *A Thousand Acres*: The Search for Identity en Gendered Territory”, *Midwestern Miscellany* 22, 1994, p. 28.

Outros elementos súmanse a esta desviación fundamental, como por exemplo a delineación dunha orde alternativa: “se os supervivintes de *Rei Lear* só son homes, como para indicar un xusto retorno á orde patriarcal, *A Thousand Acres* remata só con mulleres, entre elas as fillas de Rose, as únicas representantes da vindeira xeración”⁷. Este final apunta ao que Kathleen MacCluskie postula como obxectivo primordial do proxecto feminista, ausente, claro está, da obra de Shakespeare: subliñar o feito de que a alternativa á orde patriarcal e ás relacións heterosexuais non é o caos, senón a posibilidade de novas formas de organización social e relacións afectivas⁸. Fronte ao pai (non xunta el), unha posíbel representante desta alternativa é a nai, ausente tanto en *Rei Lear* como en *A Thousand Acres*. Agora ben, se a ausencia da nai en *Rei Lear* redundaría na solidez da orde patriarcal e acentuaría, se cabe, o impropio do renuncio das fillas fronte ao pai⁹, na novela de Smiley a ausencia da nai está compensada polas lembranzas que dela teñen as fillas, especialmente as de Ginny, que a recorda así: “o feito é que encaixaba. Pertencía a clubes, ía á igrexa, cambiaba patróns de vestidos coas outras mulleres. Sempre tiña a casa limpa e criounos do mesmo xeito que as mulleres dos veciños criaban ós seus fillos, o que quere dicir que fomentaba a autoridade do noso pai e non demostraba especial cariño ou curiosidade polos nosos sentimentos” (p. 223). A pesar disto, a defunta señora Cook está lonxe de ser unha apostila á orde patriarcal: o seu valor subversivo procede precisamente da súa ausencia, ou mellor dito, da fascinación que a súa ausencia exerce sobre Ginny. Unha vez morta, a nai ausente simboliza a posibilidade dunha orde alternativa ao pai e a súa memoria destila un misterio polo que o poder do pai podía ter sido, cando menos, mitigado. De feito, Ginny parece contemplar a materialización desta posibilidade en varias ocasións, en particular despois da violenta discusión entre Larry Cook e as súas fillas maiores trala que o patriarca abandona a vivenda familiar, na que permanecera só ao enviivar, e unha vez que Rose lle pediu a Ginny que fixese un esforzo por lembrar os abusos. Aproveitando que queda baleira, Ginny entra de novo na casa familiar para intentar buscar un rastro da súa nai, tal e como acostumaba a facer de nena cando investigaba o seu armario na procura dunha pista que lle indicase cómo serían as cousas se estivese aínda viva: “a marcha de

⁷ Keppel, p. 113.

⁸ MacCluskie, p. 98.

⁹ No seu traballo “The Absent Mother en *King Lear*” (in *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference en Early Modern Europe*, editado por Margaret W. Ferguson, Chicago: U of Chicago P, 1986) Coppelia Kahn ofrece unha lectura distinta desta cuestión, argumentando que a nai está presente no texto en forma dun “subtexto materno”.

papá abrirea a posibilidade de atopar a miña nai” (p. 225). Esta visita á casa, o seu paseo polas estancias nas que o pai abusara dela e da súa irmá, será o detonante que traerá por fin claros recordos dos abusos á mente de Ginny.

Quizais a introducción do abuso incestuoso sexa a variación máis rupturista con respecto á obra de Shakespeare, na que o incesto tan só é unha suposición gratuíta¹⁰. Resulta estraño que Keppel pare pouco neste asunto, non só porque o incesto é o instrumento que empurra o lector a solidarizarse coas irmás Cook, senón porque a comparación de Keppel entre as dúas obras trata moi particularmente do discurso feminista que a novela propón fronte ao discurso patriarcal da obra de teatro, e o abuso é, sen dúbida, a imaxe máis rotunda da dominación patriarcal na novela, poñendo de manifesto a política masculina da posesión: “eramos súas e de ninguén máis, súas para facer con nós o que lle petase, como a charca, ou as casas, ou os cochos, ou a colleita” (p. 191).

106

Marina Leslie ofrece unha interesante lectura do incesto en *A Thousand Acres*. Para Leslie, o incesto é a pedra de toque da relación entre a novela e a obra de Shakespeare: “situando o innenarrábel trauma do incesto no centro dramático e literal da novela, Smiley refai *Rei Lear* de xeito que desestabiliza a narración do pai tanto na novela coma na obra teatral”¹¹. Leslie é consciente das desvantaxes que entraña esta manobra. Deixando á parte o risco de comprometer a apropiación da obra reducindo a súa universalidade a un caso moi particular de incesto forzado (risco apuntado por algúns críticos¹²), os intentos subversivos de Smiley corren o perigo de caer en saco roto mentres a súa estratexia fundamental sexa a de socavar a fonte ata o punto de extraerlle ás súas esencias máis amargas:

o que revela o tratamento novelístico de Smiley é a íntima conexión entre a memoria e a revisión na perpetuación dos mitos herdados, sexan estes familiares ou sociais. Este é un proceso que, se se entende

¹⁰ Para a consideración do incesto na obra de Shakespeare vid. o estudio anteriormente citado de Kahn, ou os de Lynda Boose, “The Family en Shakespeare Studies; or –Studies en the Family of Shakespeare; or– The Politics of Power”, en *Renaissance Quarterly* 40, 1987, e “The Father and the Bride in Shakespeare”, en *PMLA* 97.3, 1982, ambos de Lynda Boose.

¹¹ Leslie, p. 34.

¹² Por exemplo Edmund Fuller (en “Kind and Unkind Daughters. A Review of *A Thousand Acres* by Jane Smiley and *The Quondam Wives* by Mairi MacInnes”, en *Sewanee Review* 101, 1993), fronte a isto, a propia Leslie (p. 43) suxire que a dubidosa fiabilidade dos datos estatísticos sobre o incesto non descartan a posibilidade de que sexa unha práctica máis habitual (máis universal) do que se pensa.

adecuadamente, produce nada menos que un novo xeito de ler a obra de Shakespeare e o traballo cultural que esta realiza na súa construción da traxedia de Lear como a intersección do persoal e o político¹³.

Así, a mesma decisión de desafiar a *Rei Lear* mediante a súa reconstrución leva a unha trampa. Referíndose ás problemáticas lecturas feministas das obras de Shakespeare¹⁴, Leslie suxire a imposibilidade de escapar á dominación exercida pola traxedia se ao mesmo tempo se quere sacar partido do seu valor. Para acadar un certo grao de subversión, o desafío precisa que a figura patriarcal sexa central; esta necesidade de partida, en consecuencia, desvirtúa o desafío e faino fútil.

E aínda máis, a novela presenta o absolutismo de Larry Cook sucumbindo baixo o seu abuso destructivo da muller, pero só para ceder o seu lugar a outro rexime patriarcal:

Ao final, a granxa non vai parar ás mans de Harold Clark, ou, como cre Cook, ás mans das súas fillas, senón ás de Marv Carson, o banqueiro que pon os cartos sobre a mesa para apropiarse da granxa cando os prezos caen a principios dos 80. A representación da sociedade limitada na novela alude tanto a imaxes absolutistas dos súbditos (onde o pai exerce a propiedade e o dominio sobre as persoas), coma á organización capitalista do poder (onde a familia como unidade de poder productivo está sometida ao poder empresarial, que se apropia dela ou a absorbe). Smiley non nos pide que laiemos a perda dun modo de vida que ela condena por estar na bancarrota emocional e espiritual (ademais de económica), pero si suxire o poder perdurábel do patriarcado, sen parangón como fonte de significado social e de memoria cultural incluso trala morte dos pais¹⁵.

107

¹³ Leslie, p. 35.

¹⁴ Leslie menciona en concreto as seguintes: Linda Bamber, "The Woman Reader en *King Lear*", en *King Lear*, editado por Russell Frasier, New York: Penguin, 1987; Peter Erickson, "Rewriting the Renaissance, Rewriting Ourselves", en *Shakespeare Quarterly* 38, 1987; Carol Thomas Neely, "Constructing the Subject: Feminist Practice and the New Renaissance Discourses", en *English Literary Renaissance* 18, 1988; Ann Thompson, "Are There Any Women en *King Lear*", en *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, editado por Valerie Wayne. Ithaca: Cornell UP, 1991; e MacCluskie (vid n. 3).

¹⁵ Leslie, p. 44.

Se a marcha de Ginny é fructífera ou se a súa decisión debe ser valorada cando non se lle presentan outras opcións, é algo que está por considerar. En calquera caso, como indica Leslie, é certo que a súa liberdade final fica intensamente vencellada ás fondas secuelas emocionais producidas pola persistencia do seu pai e pola memoria dos seus abusos¹⁶. Neste marco, a latente resignación de Ginny coa súa identidade equivalería no nivel da diéxese á sumisión da novela (a filla) ao poder da obra teatral (o pai dominador) no nivel intertextual.

A intelixente equivalencia que Leslie establece entre división do reino/absolutismo en *Rei Lear* e sociedade limitada/capitalismo en *A Thousand Acres* resulta un portal máis que axeitado para adentrarnos no que considero a desviación máis productiva da novela respecto da obra: a substitución da traxedia canónica polo melodrama como xénero articulador da historia. Como se verá, este é, en definitiva, o piar sobre o que pivota boa parte da actualización en clave feminista que a novela fai da obra teatral; deste xeito, a consideración de *A Thousand Acres* como un melodrama literario permite non só explorar os seus horizontes propios, senón situar a relectura de *Rei Lear* e os valores máis puramente americanos da novela baixo o mesmo paraugas.

108

Sen dúbida, é pura especulación pensar que foi a súa proximidade ao melodrama o que motivou unha versión cinematográfica tan rápida de *A Thousand Acres*, pero en calquera caso esta etiqueta xenérica antóllasenos especialmente axeitada por varias razóns. O melodrama garda unha estreita relación coa traxedia, á que substitúe como xénero de narracións que sitúan ao individuo en conflito coa orde establecida. A diferenza entre ambos xéneros é, maiormente, diacrónica, non funcional, xa que responde ao feito de “estaren inscritas en diferentes circunstancias históricas sociais, económicas e culturais”:

a traxedia pertence a unha xerarquía social, organizada arredor da monarquía e a igrexa, que integra a existencia individual nunha orde sagrada de trascendencia articulada sobre as forzas do ben e do mal. [...] a nosa identificación co proceso de asunción de conciencia do heroe, coa súa contemplación introspectiva das súas propias divisións internas, é a fonte da lección na traxedia. A propia caída está relacionada con ritos de sacrificio comunais, e é un mecanismo de catarse

¹⁶ Leslie, pp. 47-48.

antes que de profundización no coñecemento. Sen embargo, coa destrucción das xerarquías sociais tradicionais e o final das ordes de transcendencia xorde o problema de cómo fundar unha nova orde ética, cómo probar a existencia do ben e do mal e atopar os medios para a súa expresión dentro dun marco secular e dun xeito que satisfaga as necesidades éticas e psíquicas do individuo burgués. [...] o melodrama intenta facelo buscando unha nova orde moral escondida na vivencia individual nun mundo cotián, ordinario¹⁷.

O melodrama, pois, é un xénero contemporáneo que sitúa os conflitos derivados de cuestións socio-culturais no ámbito doméstico burgués: o conflito do heroe no melodrama non é co seu destino nunha orde social polos demais tolerada, como na traxedia, senón cos mesmos valores que fan desta orde un instrumento de represión. É por isto que o melodrama se sustenta principalmente na representación dunha orde patriarcal ou capitalista (ou ambas cousas), e reproduce asuntos tales como a explotación e marxinalización da muller, a familia como instrumento de conciliación entre as necesidades productivas e as reproductivas, o tabú da sexualidade feminina, a submisión do fillo ao patriarca e á súa orde productiva capitalista, etc.¹⁸. Como é lóxico, a preferencia por estes temas non presupón un tratamento revolucionario destes (e de feito en moitas ocasións o melodrama funciona como forma enormemente conservadora); con todo, “o interese das posturas feministas na relación entre o melodrama e as vidas do seu público maioritario ten suxerido que este xénero probe unha estrutura que se relaciona coas condicións materiais da vida das mulleres”¹⁹.

A consecuencia fundamental da elección do xénero melodramático é o requisito case insalvável dunha coidada presentación do trasfondo económico, social e cultural no que descansa a orde represiva. No caso de *A Thousand Acres*, un dos seus elementos máis destacados é a recreación do “mundo implacábel e insular do rural, das relacións simbióticas entre un labrego e a súa terra, así como entre os membros da comunidade rural”²⁰. O vívido realismo co que

¹⁷ Pam Cook (ed), *The Cinema Book*, London: British Film Institute, 1985, p. 89-90. Para o tratamento do melodrama a autora recorre, entre outros, aos argumentos de Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination*, New Haven: Yale UP, 1976, e de Robert B. Heilman, *Tragedy and Melodrama*, Seattle: U. of Washington P, 1968.

¹⁸ Cook, p. 73 e seguintes.

¹⁹ Cook, p. 80.

²⁰ Dunha reseña anónima no *Publishers Weekly*, 23 de agosto de 1991, p. 4.

Smiley debuxa o rural do Medio Oeste norteamericano constitúe para algúns estudiosos “o asunto desta novela, como representación emblemática do soño agrario americano tal e como se concibe tradicionalmente”²¹. Un soño que acaba por sucumbir fronte á presión duns bancos voraces por definición e debido á súa incapacidade para conciliar a necesidade de funcionar como un eficiente negocio e os problemas derivados da titularidade familiar. Tal é o caso da granxa dos Cook, que ironicamente prosperou debido, en gran parte, ao fracaso e desaparición das granxas adxacentes, que foron sendo absorbidas por Cook.

110 A indagación na estrutura melodramática, pois, parece unha forma máis que axeitada de levar a cabo unha aproximación global á novela de Smiley. A maioría das ousadas desviacións con respecto a *Rei Lear* non son máis que as operacións necesarias para trasladar a historia do marco trágico ao marco melodramático, no que *A Thousand Acres* conxuga dúas ordes sociais represoras: Ginny e Rose sofren o xugo do patriarcado e dun sistema precapitalista e, nese sentido, son ao mesmo tempo mulleres anuladas pola abafante forza do patriarca e traballadoras sometidas ás esixencias productivas da explotación agrícola. Neste eixo sitúase a identificación entre a explotación da muller e a explotación da terra; a propia Smiley, simpatizante dos movementos en favor da agricultura biolóxica, ten apuntado esta equivalencia en relación coa súa novela: “a muller, como a natureza ou a terra, foi sempre vista como algo para ser usado. O feminismo insiste en que a muller ten un valor intrínseco, do mesmo xeito que o ecoloxismo cre que a natureza ten o seu propio valor, independentemente do seu uso por parte do home”²². A escolla do punto de vista das fillas fronte ao do pai é necesario se o que se pretende é presentar o individuo en conflito co sistema; situar a un patriarca enfrontado á orde patriarcal carece de lóxica, ou cando menos de riqueza narrativa. O abuso sexual permanece como a desviación máis radical, pero non deixa de ser unha manobra especialmente acertada para introducir os conflitos no ámbito doméstico e remitir as dúas ordes represivas ao mesmo símbolo, enlazándoas definitivamente.

²¹ Jane S. Bakerman, “The Gleaming Obsidian Shard’: Jane Smiley’s *A Thousand Acres*”, en *Midamerica: The Yearbook of the Society for the Study of Midwestern Literature* 19, 1992, p. 127.

²² En Martha Duffy, “The Case for Goneril and Regan. A Review of *A Thousand Acres*, by Jane Smiley”, *Time*, 11 novembro, 1991, p. 92.

O marco melodramático e a súa necesidade dun cosmos económico, social e cultural é obxecto doutra importante instrumentalización en *A Thousand Acres*. As ordes represivas do condado de Zebulon descansan nunha estrutura social e familiar que resulta tan esixente coma os propios labores do campo. Esta estrutura impón a súa represión por medio do que Ginny chama “a marabillosa máquina das aparencias” (293), que debe ser preservada por riba de todo:

resulta imposible quedar curto á hora de enfatizar a importancia das aparencias nesta novela, porque Smiley argumenta que as comunidades se apoian en imaxes superficiais para poderen funcionar do mesmo xeito que moitos asumen que a paz e fermosura do soño agrario americano son necesarias para o benestar da nosa nación. Xúlgase a xente pola súa aparencia, pola das súas casas e granxas²³.

Ginny refírese a isto constantemente, sobre todo nos momentos en que a esixencia de manter as aparencias pesa máis sobre ela e a súa familia: primeiro trala exclusión voluntaria do seu pai, en que Ginny considera o feito de que “a maioría dos asuntos dunha granxa redúcense á cuestión de gardar as aparencias” (p. 199), e máis tarde, nos momentos previos á audiencia na que se decide a propiedade sobre a granxa, cando o seu avogado lles pide que “leven vestidos todos os días, e teñan a herba cortada e o porche limpo” (p. 284).

III

Deste xeito, a tensa discordancia entre aparencia e realidade constitúe o “outro gran tema” en *A Thousand Acres*, así como a súa contribución máis orixinal. As ferramentas que artellan este tema son diversas. O incesto, por exemplo, aparece non só como unha cata nas fonduras de *Rei Lear*, senón como a proba doméstica do engano das aparencias: representa o paralelismo entre o papel das mulleres no funcionamento da granxa dos Cook e o seu papel como mitigadoras do impulso sexual do patriarca. Igualmente, a granxa estará a salvo sempre e cando o abuso se manteña en secreto, se reprima (do cal é revelador o feito de que a destrución da granxa coincida coa afloración destes horrores); así mesmo, a orde social no condado de Zebulon estará segura mentres non se conciba a mera posibilidade de que o labrego máis destacado esconda unha falta de tal calibre, e así os habitantes de Zebulon endexamais darán crédito aos rumores dos abusos. Os esforzos por reprimir a escoura que

²³ Bakerman, p. 128.

produce o patriarcado, así como a incomodidade subconsciente das mulleres cun sistema que as somete, ilústranse simbolicamente co comentario de Ginny cando Jess a atopa limpando a casa: “para as mulleres labregas é motivo de orgullo que pareza que a terra non entra nunca nas súas casas” (p. 120). Isto explicaría en parte as expectativas de Ginny con respecto a Jess, un home que nunca tivo nada que ver coa represiva organización productiva da granxa.

O comezo dos abusos coincide ademais coa morte da súa nai e coa ruína e marcha definitiva da familia Ericson, uns veciños cos que Ginny sempre mantivera unha excelente relación. Con toda a súa falta de recursos e a xestión descoidada das súas terras, os Ericson representan a felicidade para Ginny (p. 43 e seguintes); a súa marcha cando Ginny cumpre os 14 anos marca o comezo da súa infelicidade permanente: “Mirei como a señora Ericson me miraba e, segundo o lembro agora, creo que sentín toda a tenrura e a diversión e a felicidade esvaíndo arredor de min” (p. 136). O feito de que a casa na que Ginny e Ty viven, fose a dos Ericson –un lugar que Ginny aprecia só “como se aprecia unha casa nova, porque está poboada polo teu futuro, pola familia e os nenos que a encherán con barullo e caos e praceres afanosos e satisfactorios” (p. 136), non fai máis que subliñar o papel destes como símbolos da disparidade entre a felicidade e a prosperidade nunha orde patriacal/capitalista.

112

Os abusos de Larry Cook sobre Ginny e a súa irmá son o índice non só da súa dominación sobre elas, senón tamén da perda de capacidade de Ginny para discernir o valor da discordancia entre aparencia e realidade, unha capacidade que tiña de pequena. Nunha das seccións máis emotivas da novela, Ginny detén a súa narración para compartir un recordo co lector. O recordo trata da conciencia que un ten de que o corpo propio late e está vivo por debaixo dunha morea de roupas (p. 278), unha conciencia que ela entende como característica dos nenos. Ginny dedica o resto do capítulo a analizar como a conciencia do seu corpo se desenvolveu no curso da súa vida, como estivo chea de vergoña e medo, como o seu corpo se converteu nalgo especialmente bochornoso ao principio do seu matrimonio, como tivo que loitar contra el e alcanzar un acordo consigo mesma para esquecelo, e conclúe afirmando que “unha cousa que Papá me levou cando entraba na miña habitación pola noite fora a memoria do meu corpo” (p. 280).

Isto establece unha conexión definitiva entre a sexualidade e a conciencia do físico por unha banda e a oposición entre aparencia e realidade pola outra,

e lévanos directamente ao papel de Jess Clark como catalizador do desexo sexual de Ginny, ata entón anulado. Pero Jess tamén é quen lle ensina a Ginny unha das grandes leccións acerca da oposición entre o que é e o que parece. Co seu retrouso, “as aparencias enganar”, Jess dá varias mostras de que é moi consciente desta dicotomía, como por exemplo deixar a relación con Ginny para comezar unha con Rose sen que aquela se entere, ou ter catado ao seu pai, Harold Clark, adiviñando que adoita comportarse de xeito que non se descubran as súas verdadeiras intencións. A súa perspicacia, ao cabo, faino tan interesante coma pouco recomendábel²⁴, e será el, por exemplo, quen se dea conta de que a infertilidade de Ginny, que leva xa cinco abortos, pode ser culpa dos fertilizantes que se filtran dende a terra ata a auga do pozo.

As imaxes relativas ao veneno salpican a novela e asisten ao tema da aparencia/realidade: tanto a infertilidade de Ginny coma o cancro de peito de Rose son os dous exemplos máis sonoros, pero tamén están a cegueira de Harold Clark cando queima os ollos cun produto químico, ou o alcolismo de Pete e do propio Larry Cook. A imaxe máis potente disto é a conserva envelenada que Ginny prepara coidadosamente nun arrebato de odio contra a súa irmá Rose e a destrución desta uns anos máis tarde, cando Rose xa morrera debido ao cancro. Se o bote co repolo envelenado é a proba de que nesta novela “todos os acreedores teñen algunha débeda”²⁵, o feito de que Ginny se desfaga da conserva simboliza a súa reconciliación co seu pasado e o seu desexo de comezar unha vida de novo.

Pero sen dúbida a estrutura simbólica máis importante no que se refire á discordancia aparencia/realidade é a relativa á auga. A granxa esténdese sobre uns terreos que orixinalmente non eran terra cultivábel, senón pradeiras asolagadas que foran desecadas e transformadas en terras productivas mediante un complexo sistema de drenaxe subterránea que sempre fascinou a Ginny:

unha das miñas primeiras lembranzas, de feito, é a de [Ruthie Ericson e mais eu] agochadas sobre a grella que cubría un deses pozos de drenaxe, deixando caer pedriñas e garabullos por entre os barrotes. O

²⁴ É curioso que cara ao final da novela Rose lle confese a Ginny que o propio Jess non era en absoluto o que prometía ser, e que o seu intento de facer unha vida de parella con el fose un decepcionante fracaso.

²⁵ Leslie, p.41.

tintinar da auga goteando na negrura debía ser o que nos atraía, e incluso agora o recordo trae unha sensación estraña, e non polo perigo que aquilo supuña para unhas neniñas coma nós. O que se me vén á mente é a nosa nenez pendurada sen coidado ningún na pátina máis fina do mundo moderno, sobre capas e capas de rocha, [...], capas de épocas escuras, e non me parece tanto que esteamos en perigo (o meu pai revisaba as grellas a miúdo), canto que pasasemos fugazmente, como se simplemente as nosas vidas transcorresen daquela, e a lembranza é a única fotografía dunhas nenas anónimas e descoñecidas que podían ter vivido e ter morto, pero en calquera caso esvaíron no pozo negro do tempo.

Sen dúbida lembro isto con tanta claridade porque se nos castigaba duramente (...) por subir á grella que tapaba o pozo, aínda que non me lembro ben de cál era o castigo (p. 47).

114 Mencionada en moitas ocasións, a auga oculta baixo o solo recorda que a granxa e a súa construción social se atopan en terreo substraído. Como Ginny di, “non había xeito de dicir a simple vista que a terra baixo os meus pés de nena non era a materia primixenia sobre a que liamos na escola, pero era nova, creada por canles de tella das que o meu pai falaba con satisfacción e reverencia” (p. 15). Hai toda unha realidade completa escondida baixo a terra e non resulta sorprendente que Ginny sempre atope unha forma de relacionala con seu pai, posto que é un símbolo da escuridade interior de Larry Cook e do seu próspero resultado.

A insistencia de Cook en que as nenas se aparten dos pozos concorda co seu tratamento como facedor do secreto. A súa súpeta decisión hereditaria é difícil de comprender sen pensar que ten unha razón oculta, e o mesmo ocorre coa maioría das súas decisións, sobre todo cando comeza a perder o raciocinio: ten un completo dominio do binomio realidade/aparencia do que Ginny non pode escapar. Rose é consciente da capacidade manipuladora de Cook, e ríffalle a Ginny por non saber enfrontarse a el: “xa sei que a súa cara é un mar negro e sempre sempre sempre [*sic*] se ten a tentación de darse por vencido e sucumbir. Teslle que fitar de volta” (p. 216). Pola súa parte, Ginny admite que non ten forma de saber o que realmente pensa: “é mesmo o feito de estarmos aquí as dúas tratando de atopar a maneira de entendela mellor. Dáme a sensación de que hai correntes axexando por debaixo todo o tempo. Por momentos

penso que estou pisando terra firme, pero de repente descubro que hai algo movéndose debaixo. Sempre hai un misterio. Nunca di realmente o que pensa” (p. 104). A existencia dunha realidade acuática subterránea fai da granxa un mundo inseguro e inestábel, como o propio Cook. As imaxes de auga que o caracterizan teñen que ver co feito de que Larry Cook é a granxa:

ao mellor hai unha distancia que é a distancia óptima para ver o teu propio pai, mais aló da mesa do comedor ou da habitación, nalgún lugar a medio camiño: faise máis pequeno debido ás árbores ou o contorno do outeiro, pero as súas características aínda son visíbeis, a súa linguaxe física é recoñecíbel. Pois ben, esa é unha distancia que eu nunca dei atopado. El xamais pareceu máis pequeno pola paisaxe –as leiras, as casas, o piñeirál que nos protexía da nortada eran tan parte do meu pai coma se fosen unha casca que lle medrara do pelello (p. 20).

A auga ten outros significados na novela. Os recordos máis felices de Ginny, por exemplo, son de cando ía coas súas irmás nadar no estanque da parcela de Mel, o derradeiro lugar da granxa en drenarse. O estanque representa a auga ceiba na superficie e o desenfado co que Ginny sempre gozara dela simboliza a liberdade logo perdida: “tan só flotar boca arriba durante o que parecían ser horas, absorbendo a frescura da auga e vivindo no azul do ceo” (p. 95). O estanque era, ademais, o lugar ao que Ginny recorría cando precisaba evadirse; é lóxico, pois, que nun momento de crise Ginny busque a mesma sensación: “o alivio polo que devecía era físico [...], decidín ir nadar, simplemente montar no coche e ir nadar” (p. 246). Como queira que o estanque xa non existe, Ginny lembra unha vella charca escondida, “feita pola man do home pero natural, o único lugar onde o mar dentro da terra afloraba á superficie” (p. 247). A auga, como esta da charca, tamén pode cubrir cousas que deben permanecer ocultas, dándolle así a volta ao seu significado como algo en si oculto: “non te podías tirar de cabeza de ningún modo –lembro como sempre tiñamos que sacar obxectos da auga que despertaban a nosa curiosidade inocente– pratos das rodas, latas, bidóns de aceite abolados. Agora eu miraba o lugar dun xeito escuro. Era imposible dicir o que alí había” (p. 247). O feito de que “a rapazada do instituto sempre o considerase seu” acentúa as connotacións sexuais da charca que, ademais, é o lugar onde Ginny e Pete se atopan por casualidade e onde acordan tacitamente non dar saída á atracción que senten un polo outro.

Para rematar convén apuntar unha última consecuencia da viraxe da traxedia ao melodrama: non hai catarse en *A Thousand Acres*, nin admisión do erro no enfrontamento co sistema establecido; pero si unha fondísima asunción de conciencia. Entroncando co tema da aparencia fronte á realidade, Ginny avanza ao longo dunha gradual asunción de conciencia, da absorción dun coñecemento que, como narradora, ten coidado de reproducir nos termos e coa temporización coa que ocorre. A medida que recupera o recordo dos abusos do seu pai, que recrea a súa relectura da realidade enganosa da granxa e do cosmos socio-cultural no que se encontra, Ginny transmite ao lector a idea de que a súa historia non é só a dunha muller loitando desesperadamente por liberarse do xugo patriarcal-capitalista, senón a dunha persoa asumindo unha perspectiva amarga e verdadeira que lle dará unha personalidade máis fonda e capacítaraa para afastarse dun mundo destrutivo e, ao cabo, destruído.

116

A clave definitiva para este descubrimento da realidade das cousas –que inclúe o carácter represor do sistema no que vivira nunha xorda felicidade– vén da relación que Ginny ten coa súa irmá Rose e que permite reconsiderar a lectura feminista da novela. O conflito co pai sitúa as dúas irmás facendo valer a súa cota de poder e intentando materializar a posibilidade dunha orde non patriarcal. Neste intento é Rose quen leva a voz cantante e, na súa determinación, forza a Ginny a lembrar os abusos e afirma o seu devedo por unha restitución: “quero o que era de papá. Quéroo. Sinto que xa paguei dabondo, ¿non si? ¿Canto pesa unha teta? ¿Medio kilo? Aí tes o meu medio kilo de carne. E unha furcia adolescente, ¿canto custa? ¿Cincuenta pavos por noite? Aí van os meus dez mil pavos. Quero que sinta remorsos, e que saiba as cousas que fixo e a clase de persoa que é” (p. 303). A preponderancia de Rose sobre Ginny débese ao seu forte carácter e a personalidade máis feble da súa irmá; Ginny sempre admirou a Rose, envexa a súa condición de nai e cede á súa influencia dando por sentado que é sabedora da verdade. Sen embargo, segundo a relación coa súa irmá se torna máis e máis complicada, o lector percibe que o coñecemento que Ginny vai acumulando non se reduce á sumisión ao patriarcado, senón á negación de si mesma intrínseca á submisión a calquera clase de autoridade.

A escena crucial despois do funeral de Pete, na que unha Rose borracha lle revela a Ginny os seus sentimentos máis fondos, comeza cunha invitación a compartir a verdade, invitación coa que Ginny non está de todo cómoda:

- “Pregúntame o que queiras. Calquera cousa.”
 —“¿Por que?”
 —“Porque che quero dicir a verdade.”
 —“Pois dima”. Dixen tal, pero sabía que non a quería escoitar. (p. 299)

A “verdade” que resulta da conversación non é a dos abusos paternos, xa revelada anteriormente na novela, senón a da auténtica Rose, a que lle acaba de roubar o home e asumiu sen discusión a autoridade sobre a granxa. Esta verdade fáiselle patente a Ginny, que agora contempla a súa irmá con novos ollos: se antes a tiña por unha misteriosa mensaxeira da súa nai –ata o punto de crer que “Rose, por si mesma, por ser a reencarnación de mamá, daría coas respostas e levaríaa a cabo” (p. 94)–, agora ve nela á herdeira do egoísmo e crueldade do pai: “tería sido mellor que non me dixese nada, porque agora eu vía máis do que nunca quixera ver. Vía a Papá, e tamén a vía a ela” (p. 308).

Ginny por fin entende que debe buscar un camiño pola súa conta, porque baixo a sombra de Rose a súa situación non vai mellorar e incluso pode resultar na súa destrucción, como lle ocorrera a Pete:

“A diferenza, Ginny, é que ti podes confiar en min. Ti e mais as nenas. Non vos vou facer dano.”

117

Pero xa nolo fixera, ¿non?

Deuse conta de que eu me mostraba escéptica, e volveu á carga. “Incluso cando che digo a verdade, non é para che facer dano. É porque é a verdade, e tela que aceptar. Pero non te vou sacrificar en nome dos meus principios, ou facerte a vítima da miña parte malvada, nin me vou dicir a min mesma que estou facendo algo por ti cando cho estou facendo a ti, nin vou finxir que non o estou facendo cando o certo é que si.”

Eu non cría unha palabra do que me dicía.

Mentras me afastaba notaba a súa presenza detrás de min, non camiñando tralos meus pasos senón seguíndome coa mirada, e entón sentín unha certa intimidación con Pete. Sentín esa sensación que el tivera de estar por fóra do seu corpo, de observalo e esperar o mellor del. Saía o sol. Aínda así, eu estaba tan esperta como unha denosiña, e o

remuíño dos meus pensamentos converxía nun só punto de fuga, a certeza de que Rose fora moito para min, de que acabara comigo. Non estaba de acordo con ela en que o último que pensara Pete antes de morrer fora en Papá. Sen dúbida fora nela, en como o sobrepassara e o esmagara sen remedio (p. 304).

Ao final da novela o lector está xa empapado do coñecemento tan dolorosamente gañado por Ginny. Tralo veredicto sobre a propiedade da granxa, favorábel ás dúas irmás, Ginny acada unha visión da súa vida e do espacio onde se desenvolvera directa, non enganada:

Normalmente nunca vía o meu contorno na súa totalidade. Centrábame nunha cadeira que acababa de limpar ou un cadro que atopara nunha tenda de antigüidades en Cabot ou nun currunchiño que parecía especialmente presentábel ou acolledor. Aquela noite regresei á miña casa como se dunha estraña se tratase, e lembrei a un vello amigo de Papá que unha vez me falara de cando chegara a luz eléctrica. A diferenza da familia de papá, a familia de Jim nunca tivera un xenerador de gasolina para alumear a casa. Cando conectaron os cables e a familia se reunira na cociña para asistir ao grande acontecemento, as primeiras palabras da nai sobre a nova era foran: “¡Que sucio está todo!”. Esas podían ter sido as miñas primeiras palabras sobre a nova era (p. 328).

118

De feito, pódese dicir que é mediante a súa narración retrospectiva como Ginny comprende o alcance da historia que conta e das súas consecuencias. O ton que mantén durante a novela é o dunha persoa avanzando dende a intuición ao coñecemento, de alguén que vai debullando unha realidade que se soubera no pasado, pero que fora esquecida.

A columna vertebral da novela complétase cando Ginny retorna á granxa para recuperar algunhas cousas antes de que sexan poxadas xunto co resto das propiedades. Ao marchar, para un momento nun pozo para escoitar a auga, tal e como acostumaba a facer de pequena: “Co ruído do vento case non daba escoitado o pingolexar eterno do mar baixo o solo” (p. 365). Os elementos subterráneos son substituídos por elementos que se manifestan na superficie, e Ginny definitivamente sabe o que é.

Xerardo Fernández Álvarez