

PARODIA Y PASTICHE EN LA OBRA DE D.M. THOMAS

Juan Ignacio Oliva Cruz
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

Parody, nowadays defined in terms of textual imitation, is present on a major scale in contemporary British literature (Fowles, Bradbury, Lodge, Rushdie, Carter...). Together with pastiche—a multiparodical structure—, they both occupy their place inside the metafictional discourse of self-conscious novels. D.M. Thomas (Cornwall, 1935) goes a step further in his treatment of parody and because of that he has been accused of plagiarism, after publishing *The White Hotel*. This essay tries to analyse this debate and study both parody and pastiche in his previous novels—*The Flute-Player* and *Birthstone*— and, specially, in reference to *The Russian Quartet* (*Ararat, Swallow, Sphinx, Summit*), appeared from 1983 to 1987.

La obra de D.M. Thomas se ha caracterizado hasta el momento, y principalmente, por el pastiche cercano a la obra original. Especialmente en *The White Hotel*, los críticos que han comparado la novela “testimonial” de Kuznetsov (*Babi Yar*)—donde se narran las matanzas de judíos en la segunda guerra mundial desde los ojos de la testigo Dina Pronicheva— con la protagonista de *The White...*, coinciden en que la mayoría de imágenes, símbolos y personajes aluden al mundo del escritor ruso. También otros apuntan el remedo de varios casos de Sigmund Freud (especialmente el de “The Wolf Man” y el de “Dora”), así como de la polémica tensión entre éste y Jung, que caracterizó el trabajo de ambos. Con diferente fortuna, Thomas ha sido denostado por ello con acusaciones de “plagio”, de las que el autor ha tratado de defenderse.

En una entrevista de David Wingrove a Thomas, aquél explica cómo

se produjo la unión del material freudiano y el de *Babi Yar*: "... the novel started as a poem about Freud and Jung, followed by another poem —“The woman to Sigmund Freud”— which became “the first of the poetical pieces in the novel”. Thomas liked the “open-ended” poem, but he felt it was not finished, so he continued to write “three more sections”. It was at this point that things “clicked” when he read *Babi Yar*”¹.

Lady Falls Brown, en su artículo sobre el “plagio” de Thomas, considera que “todo el libro” está influenciado por la obra de Kuznetsov de manera más que considerable. Así, por ejemplo, el simbolismo de los bosques como continuidad de la vida, las llamas con cuerpos quemados, el gato de Kolya que sobrevive a pesar de todo, el personaje de Lisa como pastiche a su vez de Dina Pronicheva, Maria Kuznetsova (la madre del escritor), o Martha Semerik (la abuela), se encuentran en *Babi Yar* de manera prácticamente literal. Incluso en los registros morfosintácticos Lady Falls establece un cotejo que pretende indicar el plagio². La polémica más interesante se establece, sin embargo, teniendo en cuenta que el relato de Kuznetsov alude totalmente a su carácter testimonial: “IT ALL HAPPENED. Nothing has been invented and nothing exaggerated. It all happened with real, live people, and *there is not the slightest element of literary fantasy in this book*”³. Las barreras entre la imaginación creativa y la mera copia son realmente difíciles de establecer, pero si tenemos en cuenta que Kuznetsov pretende “grabar” un holocausto real para fijarlo en la memoria colectiva, entonces no hay nada malo en retomar el clisé de esa realidad y, como en un juego de manos, hacerlo revivir. La autora de la crítica a Thomas, a nuestro parecer, está llena de prejuicios hacia lo que constituye toda literatura: la arbitrariedad, la fantasía de toda creación, su cualidad evocadora. Si bien es cierto que Thomas debió haber reflejado más directamente su deuda para con Kuznetsov (y el no hacerlo demuestra, quizás, una cierta intranquilidad de conciencia) como hizo con la de Freud (cfr. la nota del autor al comienzo de *The White...*⁴), también es verdad que la contribución de Thomas como constructor, elaborador y reunificador de mundos diversos con el propio del poeta (como dice Swinden)⁵ es sutil y relevante. De todas formas, establecida ya la polémica, habrá siempre críticos que estimen la obra de Thomas como un *bluff* (Kendrick, Hilton, Amis⁶), o, por el contrario, defiendan la posibilidad de juego con el *collage* literario como una técnica más de la referencia a la tradición (Lee, Duchene, Swinden⁷).

En “The Spirit of *The White Hotel*”, Marsha Kinder se refiere a la intertextualidad de Thomas de muy distinta manera. “Intertextuality is one means of manifesting the “historical sense”, for it implies that all writing is made out of other writing”⁸. La autora alude a la capacidad del autor inglés de recrear el pastiche dentro del pastiche, como en la técnica

de caja china que posteriormente utilizará en *The Russian Quartet*. Así, el personaje de Lisa es consciente de utilizar el mito de “Don Juan”, tomado a partir de la ópera de Mozart, para recrear su poema “Don Giovanni”, o el uso de la obra de Dante (*Vita Nuova*, de estructura autobiográfica) con respecto a la marcha de su hermano al “nuevo mundo”, y su “suicidio” —lo que confirmaría una de las hipótesis de Freud— al decidir quedarse y casarse con un ruso⁹. Hay, además, una referencia clara a la parodia textual en las cartas de Lisa, a la *manière* de las cartas de Tatiana a Eugenio Oneguín (en la obra homónima); además de cadenas de alusiones a Shakespeare, Pushkin (obviamente, es el autor preferido de Thomas), Heine, Rabelais, Yeats, Goethe, Heráclito... El pastiche, por último, se efectúa a través de la mezcla de relatos en tercera persona (con narrador omnisciente) y en primera persona (como archivos, documentos de la biografía de Lisa en estado primario), lo que produce el efecto de recopilación documental buscado por Thomas¹⁰.

La censura de plagio, pues, que se le hace a Thomas, no es más que un miedo, por parte del crítico, a ser engañado por algún atrevido autor novel. El avance experimental que suponen las novelas de este autor, por otro lado, puede desembocar en una reescritura continua cada vez más manida. Las fronteras entre la repetición y la recreación pasan, indudablemente, por el tamiz de la imaginación creadora que despierte las nuevas sugerencias para el futuro. Así, en el caso de Thomas, veamos cómo una historia llama a otra historia y establezcamos la hipótesis de trabajo.

La cita de *A Midsummer Night's Dream*, que aparece en *The White Hotel*, va a convertirse en el emblema de las obras de Thomas:

The lunatic, the lover, and the poet,
Are of imagination all compact...¹¹

Podríamos considerar, como en Fowles, que todas las novelas de este autor parten de una misma base creativa y se repiten, de modo que la variación agranda, inspira y perfecciona sus historias. A “The lunatic” pertenecen las desviaciones psicológicas: el sanatorio mental para tratar a los disidentes en *The Flute-Player*, la esquizofrenia de *Birthingstone*, la histeria de Lisa en *The White...*, y, una vez más, los manicomios de *Sphinx*. Locura es, en cierta medida, lo que induce a todo artista a crear y todo aquello que se desvía de la norma; por lo tanto, Thomas se ve a sí mismo (como escritor) como una parte de esos automarginados, asumiendo así las contradicciones fowlesianas.

“The lover” amplía en su significado el vasto mundo de los sentimientos y su exaltación, que produce estados de excitación plasmados en muchos momentos en la literatura con muy diversa

intención (cfr. *cras amet qui nunquam amavit...*, del final de *The Magus*). Así en *The Flute-Player*, los personajes sobreviven a los avatares históricos que van contra ellos a través de la fuerza cohesionadora del amor de Elena, la “flautista”; o en *The White Hotel* y *Sphinx* se alude al símbolo del tren del amor —fuerza imparable de conducción a través del destino y símil del recorrido vital— y los nombres de muchas protagonistas en *The Russian Quartet* se corresponden con él (Liubov: love: amor). “The lover” es un ser desatado que, cuando se une con “the lunatic”, se convierte en un obseso y establece su reino en el ambiguo terreno de la desviación sexual; la violencia del mundo (que deriva en “pornografía social”: inversión de valores, castración, violación, que podemos apreciar en *The White...*, *The Flute-Player*, *Ararat*, o en la sátira de *Summit*¹²) y la pulsión del individuo (la necesidad de conseguir el orgasmo como sedación de la hiperalteración del artista, cfr. los amigos de Elena en *The Flute...*, las ansias de Jo, Lisa, que les hacen tener visiones en *Birthstone* y *The White...*, la obsesión sexual de los escritores rusos: Rozanov, Surkov, en *The Russian Quartet*, o, con propósito cómico-político diferente, el *ménage à quatre* de *Summit*) hacen que la dualidad clásica “amor y muerte”/“odio y vida” se parodien como referencia al melodrama y con un peculiar y narcisista punto de vista.

Hemos de observar, llegado este punto, que el registro de la obra de Thomas, el peculiar tono de voz de sus historias, es el del creador elitista que quiere que sus lectores se den cuenta de los fuegos de artificio de su obra, el del *enfant prodige* caprichoso y genial, asaltado por un mundo de alucinaciones y referencias poéticas particulares; esto es lo que hace que la actitud del lector sea, muchas veces, distante y admirativa a un tiempo, y que las historias (improvisaciones y variaciones de unas dentro de otras, pastiches y parodias de aquel mundo amado por el escritor) se vean como imitaciones o recreaciones arbitrarias de la fabulosa capacidad mimética de Thomas. Realmente los relatos no son “novelas” en el sentido clásico de la palabra, sino híbridos de historias y recreaciones poéticas, que han ido en gradación ascendente hasta la total ruptura genérica de *Sphinx* (que consta de tres partes: una dialogada, otra narrada y la tercera en verso); esto hace que el artificio narrativo no sea el contar un suceso y producir el consiguiente interés receptivo (como decía Forster)¹³, sino la remodelación de la anécdota repetida hasta su agotamiento expresivo.

“The poet” alude, de este modo, al propósito del autor, a su peculiar visión desencantada del mundo en que vive —que lo aísla por su propia condición—, y a los protagonistas de sus novelas, todos ellos creadores con mayor o menor fortuna desde el diletantismo de Jo (*Birthstone*), o la varia fortuna del poeta luchando contra la censura (en *Flute...*), hasta las olimpiadas de la improvisación, en que la poesía alcanza el rango de deporte espectacular.

Locos, poetas, amantes; la imaginación los conduce a un terreno poco firme donde la realidad de lo creado y la ficción de la realidad se encuentran. No hay posibilidades de escapar sanos y salvos de un mundo de espejos y estatuas de sal en el que están hechizados de por vida, y que los llevará a un *détachement* en absoluto romántico, sino agrídulce y excéntrico, producido por la lucha existencial. En este sentido, el poeta de Thomas es un antihéroe dentro de su historia: cuarentón, enfermo, solo, su vida es un refugiarse en las vidas de otros (Pushkin, Akhmatova, Pasternak, *King Solomon's Mines*...), y ver cómo aquéllas son a la vez tan estériles y creativas como la suya propia, remitiéndolo al origen de la literatura. Desde esta perspectiva múltiple, Thomas se dedica a contarnos lo que sus fantasmas no pudieron por causas muy diversas, porque la sociedad de su tiempo o sus propias circunstancias se lo impidieron. Así, en la obra más experimental de Thomas (el "cuarteto ruso"), la recreación poética y el *ethos* narcisista thomasiano se permiten todos los registros del lenguaje paródico:

"I'm terribly locked in myself. So tightly locked that sometimes I can hear of a whole plane full of people being killed —or a friend telling me he's got cancer— or a dissident being arrested —without feeling; even with a slight *frisson* of excited pleasure. Other times, I can't help being others, I can't help becoming others. Everyone, everything. Not a sparrow falls without my knowing about it, and suffering its death".

"Ah, that's from the Bible!" She said, smiling.

"Yes!"

"I could give you tranquilizers, but it's not really an answer, is it?"¹⁴.

En la cita de *Ararat* se resume todo lo dicho anteriormente: el loco, poeta, amante, se encierra en sí mismo y experimenta la paradoja de su egoísmo y se fragmenta, se desintegra en otras voces; no puede evitar la rabia y la pasividad que su estado le produce y al mismo tiempo es el dios de su universo creado, el orgulloso señor de sus historias que le hacen, dentro del discurso, filosofar sobre ellas, citar la referencia (la Biblia) y burlarse de sí mismo, cambiando de lo trascendente a la comicidad amarga de la ironía.

Las posibilidades del pastiche se ejemplifican en *The Russian Quartet* en las estructuras siguientes:

1) La traducción personal de *Egyptian Nights* de Pushkin, y su conclusión arbitraria en *Ararat*. Pushkin había dejado esta obra inacabada y era, en cierto modo, lógico que alguien propusiera un final para la historia. Como en el espejo que posibilita la "caja china", los avatares de

Charsky —un poeta e improvisador ruso— que es visitado por un *improvisatore* dotado, incluso, de mayor creatividad que él, y los objetos de sus narraciones (“Cleopatra y sus amantes”) se filtran en otras historias superiores que remedan o imitan los mismos hechos. Así, por ejemplo, a Surkov, a Rozanov —como a Charsky y al *improvisatore*— les envuelve la noche, motivo recurrente en *Ararat*, que comienza con una improvisación de Rozanov una noche en Gorky y que tiene como oyente a una ciega (“la noche en los ojos”). La tradición oral del relato se imbrica, de este modo, con la recurrencia simbólica y *Ararat* transcurre de la noche a la madrugada y el despuntar del día con el que la narración acaba, como en los relatos de Scheherazade en *Las mil y una noches*. Noche hay, también, en los relatos de Surkov y Charsky, así como en las “noches egipcias” de Pushkin, y los vasos comunicantes de unas historias a otras quedan de manifiesto en el artificio arbitrario de la narración; no existen, pues, cajas totalmente cerradas, sino que, al contrario, las recurrencias permean éstas igual que el agua pasa por distintas telas hasta mojar la madera del fondo, como la omnisciencia posibilita la permeabilidad de leitmotifs en la novela.

“Egyptian Nights”, además, permite la recreación de un mundo ya “inventado” —que a su vez había recreado a Pushkin— y faculta la *mise en abyme* de la literatura. La conclusión de Thomas observa las reglas de mimesis del estilo pushkiniano pero, como en la novela experimental, se permite dos finales bien diferentes, a través de un recurso ya clásico: la vuelta atrás del escritor preocupado por el desenlace de su propia obra, incapaz de decidirse por uno de ellos. El segundo es una versión completamente diferente de la historia que, en cierta manera, se burla del *ethos* del primero y es mucho más corto y conclusivo; el escritor, asumiendo un poder divino, mata absurdamente al *improvisatore* y lo decapita, en medio de la revuelta decembrista rusa (hecho real de la historia de ese país). La invasión del autor en el relato, la inclusión de hechos históricos reales, la manipulación de los personajes, indefensos —como las piezas de un tablero de ajedrez—, caracterizan la *vis* cómica y metafictiva de Thomas y la conducen al “capricho” (al “maggot”, que diría Fowles) que está en el substrato de toda narración.

2) La recreación pseudo-pornográfica de *King Solomon's Mines*, que le permite personalizar y actualizar, desde el punto de vista de la censura, una obra clásica de la literatura juvenil (en *Swallow*). La obra de Rider Haggard se convierte en un pastiche del mundo adolescente de Thomas, del rito iniciático del sexo, de la historia de aventuras y viajes, del ambiente exótico, de crítica al mundo imperialista que describe (visto con ojos de hoy) y, en fin, del texto primario en sí, de donde parte.

3) La inclusión, como en el *roman fleuve* tradicional, de fragmentos autobiográficos y poemas publicados como obras independientes (en *Swallow* cfr. la biografía de Thomas, su recreación en la improvisación del narrador británico (Southerland); entre los poemas considérense también las piezas sueltas, o el “Don Giovanni” de *The White...*). Todo ello muestra, por un lado, la capacidad inclusiva de la narrativa contemporánea y, por otro, la calidad narcisista del texto de Thomas. En sus fragmentos autobiográficos se observa un manejo sutil de la autocrítica, la ironía y, al mismo tiempo, el egocentrismo caprichoso.

4) La aparición del texto histórico apócrifo, como la pieza “Isadora’s Scarf” en *Sphinx*, que se documenta como real con entrevistas televisivas y que viene a ser el origen de las improvisaciones de Corinna Riznich o Markov (en *Swallow*). La mimesis de la realidad hace posible su crítica posterior, la intención imitativa satírica, la discusión sobre las fronteras entre la realidad y la ficción, y la sujeción —en un caso como éste de experimentación narrativa— al realismo, en última instancia.

5) La variación del relato con historias que parten de un mismo *leitmotif*: por ejemplo, muchas *Egyptian Nights* o *Night*, de Mickiewicz, en *Ararat* o *Swallow*. La posibilidad de recreación imitativa del pasado puede verse, también, desde un punto de vista sincrónico y, de este modo, Thomas actúa sobre sí mismo y su inmediata producción. Escribir “a la *manière de*” permite la enmienda, el remedo múltiple, la sugerencia de los puntos de vista, la confrontación de textos paralelos, la alusión a la inexistencia del verdadero “plagio”, y un largo etcétera de variaciones sobre un mismo tema.

6) La recreación poética de lo anteriormente narrado, que constituye una variación genérica muy importante (como en el final de *Sphinx*, donde, a modo de recapitulación, se versifican hechos ya acaecidos y en clímax ascendente). La ruptura de los géneros amplía registros y describe ambientes antes narrados— al igual que las arias suceden a los recitativos en la ópera, y los dotan de tintes dramáticos, recreación poética y diferente perspectiva.

7) La reducción temática que posibilita la técnica de la “caja china” conforme avanza una nueva historia, y, por el contrario, la amplificación de lo anecdótico en un nuevo libro (el caso más claro es la historia de *Summit*, a partir de la entrevista a O’Reilly en *Swallow*; artificio que constituye todo *The White Hotel*). De esta forma, los principales símbolos y recurrencias de *Ararat* subsisten en *Swallow*, ya debilitados, y éstos a su

vez en *Sphinx*, como los tiempos de una forma sonata de tema unitario en una partitura musical.

8) La aparición del humor en todos sus registros, a partir de la parodia estilística de autores —que se utiliza con profusión en *Birthstone*—, que produce la polémica ya discutida en *The White Hotel* y su remedo freudiano, y que en *The Russian Quartet* permite el pastiche de lo serio y lo sarcástico, lo irónico y lo lúdico, a través de la inclusión total: poemas traducidos por Thomas o tomados de otros autores (el de Blok, citas del *Libro de las lamentaciones* del poeta armenio Nareg, los monólogos conscientes y versificados de Thomas en *Swallow* y *Sphinx*, escritos “a la *manière de*”..., etc).

9) La imbricación de un complejo mundo de referentes literarios, pictóricos y musicales que “encanta” los relatos y abre posibilidades creadoras tanto en el autor como en el lector: Tchaikovski, Debussy, Mozart, Turgueniev, Chejov, Gogol, Shakespeare, el Hermitage, Molière, la ópera, la *soap-opera*, “Dallas”, *Dynasty*, el cine, el *star-system*,...¹⁵.

10) Por último, la aparición en su superestrato lejano del mundo poético de Thomas, que se autoparodia en las novelas y utiliza sus símbolos para cohesionar las historias (un caso claro es la “piedra Logan”, que va a ser *leitmotif* de *Birthstone*, pero también el mundo de Akhmatova, traducida por Thomas en *The Way of all the Earth*, el de Pushkin en *The Bronze Horseman*, la extrapolación de lo inglés y lo ruso, los duendes de la literatura de Cornualles, la superposición de lo armenio y la “guerra fría” entre occidente y oriente).

La estructura, pues, de *The Russian Quartet* parte de lo anecdótico —y de la censura previa a *The White Hotel* que, muy probablemente, puso la semilla de la “improvisación” en la mente fecunda de Thomas—y podría extenderse hasta el agotamiento de sus recursos; el escritor escogió darle la forma de cuarteto y, de este modo, delimitó un campo abierto e imitativo donde hay lugar para toda clase de registros. De la unión del mundo personal de Thomas, y los “fantasmas” que lo pueblan, con el más amplio universo de sátira política y observación atenta de la realidad parcial que nos rodea, surge el ámbito narrado por su autor. La aparición de espías (“swallows”), líderes políticos, escritores rusos, y un largo etcétera de temas y personajes “tipo” (que son clisés parodiados por Thomas), faculta un tratamiento *sui generis* de la novela “negra”, que se diluye entre muchas otras parodias y acercamientos de matización muy diversa: ironía, sarcasmo, cariño, crítica, simpatía... El resultado más claro es el pastiche original, que no detenta ningún centro temático concreto,

sino que, por el contrario, se entrelaza arbitrariamente a partir de la sugerencia de sus formantes.

¿Qué resulta de todo este pastiche amplio y abierto de Thomas? La creación literaria a través del artificio de la creación, la posibilidad de no agotar los recursos expresivos del escritor porque, en última instancia, no se está contando ninguna historia, sino que es la historia misma la que se encuentra en primer plano: su cualidad mimética inclusiva. En cierta forma, el relato domina sobre el relator, el capricho del flujo de la imaginación hace que la flor de la narración se abra en muchas capas, y condene la acción a su contemplación subjetiva y reminiscente.

La tiranía de la creación es un yugo suave, y Thomas coloca su cabeza laureada con masoquista satisfacción; en el complejo mundo de sus referentes hay lugar para el autor, cautivo en la torre de ébano que edificaba y, al mismo tiempo, cautivador de una realidad fictiva y libre que teje sus hilos en la memoria.

Notas

1. David Windrove, entrevista a D.M. Thomas, "Different Voices", *London Magazine*, Feb. 1982, págs. 32-34; citado por Lady Falls Brown en, "The White Hotel: D.M. Thomas's Considerable Debt to Anatoli Kuznetsov and Babi Yar", *South Central Review*, vol. 2, nº 2 (1985), Univ. of Houston, Texas, pág. 61.
2. "Thomas, therefore, credits his inspiration for *The White Hotel* to two sources: his interest in Freud and his reading of *Babi Yar*. The role Freud played varies, but the one constant in Thomas's many versions of the novel's development is the *profound impact of the Russian work*. (...)" (Lady Falls Brown, "D.M. Thomas's Considerable Debt...", op. cit., págs. 63-64).
3. Anatoli Kuznetsov, *Babi Yar*, New York, Pocket Books, 1971, pág. 244; citado por Lady Falls Brown, op. cit., pág. 63.
4. "One could not travel far in the landscape of hysteria —the terrain of this novel—without meeting the majestic figure of Sigmund Freud. Freud becomes one of the *dramatis personae*..." (D.M. Thomas, "Author's Note", en *The White Hotel*, Penguin, 1983, pág. 6). Compárese ésta con la forma de agradecer la influencia de Kuznetsov, al lado del *Copyright*: "The lines from W.B. Yeats on the title-page are quoted by permission of M.B. Yeats, (...) I also gratefully acknowledge the use in Part V of material from Anatoli Kuznetsov's *Babi Yar* (...), particularly the testimony of Dina Pronicheva" (y continúa explicando la autonomía de la parte primera, "Don Giovanni", aparecida como poema. El tratamiento de *Babi Yar*, mucho más amplio, se disimula entre anécdotas para el argumento del libro: cuatro versos de Yeats en la portada, extraídos apropiadamente de *Meditations in Time of Civil War*, y su propia obra).
5. Patrick Swinden, en *Critical Quarterly*, Winter 1982, págs. 79-80: "The appearance of Dina in Thomas's narrative, and the transmission of parts of her recorded experience to the fictional Lisa, make an important structural contribution to the theme of personal and anonymous suffering". El artículo, titulado "D.M. Thomas and *The White Hotel*", habla en favor de lo que Brecht denomina abandonar la sensación de "propiedad literaria" de los materiales y ahondar en la recreación del pasado sin pudores falsos.
6. Críticas particularmente negativas al libro de Thomas son las de: David Kendrick, a través del artículo de Isabel Hilton, "Author of *White Hotel* in Storm over "Deception", aparecido en *The Sunday Times*, 28 March, 1982, pág. 2 E; o la de Martin Amis, "The D.M. Thomas Phenomenon", *Atlantic*, April 1983, pág. 124.
7. Por el contrario, otros autores, a pesar de darse cuenta de la cercanía del pastiche, no dudan en afirmar la fuerza creativa del relato de Thomas. Entre ellos: Hermione Lee, "The Booker Prize: Matters of Judgment", *Times Literary Supplement*, 30 Oct., 1981, pág. 1268; Anne Duchene, "Feed the Heart of Freud", *Times Literary Supplement*, 16 Jan., 1981, pág. 20; o el ya citado artículo de Patrick Swinden, "D.M. Thomas and *The White Hotel*".
8. Marsha Kinder, "The Spirit of *The White Hotel*", *Humanities in Society*, Vol. 4 (1981), Univ. of Southern California, pág. 154, *passim*.
9. Lo que hace que, a causa del determinismo histórico, vaya a vivir a Rusia, se encuentre con Kolya y lo adopte, decida ir a Babi Yar y allí sea violada con la bayoneta y muerta. El no hacer caso a sus presentimientos en contra de proclamar su condición de judía y no tener hijos hace que la elección que toma (la idea orteguiana de lo que se deja de ser) sea casi un suicidio y vaya contra su propia condición.
10. Marsha Kinder, "The Spirit of *The White Hotel*", op. cit., pág. 158. M. Kinder caracteriza esta dualidad de posición defensiva de Thomas con respecto a los horrores

- del relato y añade que la mezcla de personas se da también en Lisa como sujeto u objeto, y el personaje de Sigmund Freud, de quien se habla y quien habla a su vez. (Ibid., págs. 158-161).
11. D.M. Thomas, cita de Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, al comienzo del acto V, cuando Teseo habla de la transformación de la realidad a los ojos de los amantes, que ha hecho ver hermoso lo feo y ha embargado los sentidos como al poeta su hermoso delirio (en op. cit., Penguin Classics, London, 1981 (repr.), comienzo acto V, *passim*); aparece en *The White Hotel*, op. cit., pág. 105, aludiendo al escrito "inflamado" de Lisa Erdmann. Compárese éste con la cita de la misma obra shakespeariana en *Summit* ("I have had a most rare vision"), Gollancz, 1987, pág. 125, con el registro irónico de la sátira burlesca, tras todos los malentendidos sucedidos a causa de la *logotardiis* de O'Reilly y el cúmulo de desafortunados incidentes. En este sentido, *A Midsummer...* actúa como referente superior de *Summit*.
 12. Compárese con el estudio de la novela gótica y, especialmente, la obra de Ian McEwan y Angela Carter. La desviación social produce los monstruos de la violencia sexual y la tortura y transgrede todas las normas de su ámbito; sobre esto es posible también establecer una comparación con Salman Rushdie.
 13. E.M. Forster, en *Aspects of the Novel*, 1927: "Sí —Dios mío, sí— la novela cuenta una historia"; tomada a partir de su inclusión en Pilar Hidalgo, *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*, Universidad de Málaga, 1987, pág. 137.
 14. D.M. Thomas, *Ararat*, Abacus, London, 1984 (repr.), págs. 22-23.
 15. Véanse, entre otros, los siguientes ejemplos:
 - 1) "Last night she had felt terribly ignorant; so many references she couldn't pick up. She hadn't even heard of Mickiewicz, though the Russian had said he was a great poet, whose talent for improvising had moved Pushkin to write *Egyptian Nights*". (*Ararat*, pág. 177). Véase cómo hay una alusión a la propia condición de cita, y al mismo tiempo su clarificación de que toda literatura proviene de otra, según el caleidoscopio: Mickiewicz-Pushkin-Thomas.
 - 2) "Like *Egypt* dragging up the weight of *Anthony...*" (*Sphinx*, pág. 206)
 "The city grew as dark as *Dürer*" (ibid., 208)
 "She hammered out some *Chopin chords...*
 "*The Hammerklavier* resounded..." (ibid., 230). Son referencias al pasado histórico, eruditas y creadoras de "ambiente".
 - 3) "I'll send you a *Bob Dylan* record from home" (*Swallow*, pág. 280)
 "a promise from the Tiger that he'd give her a copy of the *latest Digest*/He crooned a few phrases from *Casablanca...*" (*Summit*, pág. 107). Referencias, por último, al mundo real que nos rodea y que hace incluir personajes políticos como Brezhnev, y objetos como la CIA, la compañía Aeroflot,... y alusiones al cine, a cantantes populares y revistas. Nótese, también, la irónica comicidad de la tercera cita que hace hincapié en la "ignorancia" e "incultura" de los presidentes de las naciones más poderosas del mundo (como en la confusión de O'Reilly con el nombre de Tchaikovsky (Tsiolkovsky?) y un político ruso, que se relaciona con el poco manejo de los idiomas que tiene el presidente y que le impide, aún más, comunicarse (en *Summit*, pág. 158).