

EL «PUNTO DE VISTA» EN LAS NOVELAS  
DE D.M. THOMAS (I)

JUAN IGNACIO OLIVA CRUZ  
*Universidad de La Laguna*

ABSTRACT

It is the aim of this paper to analyze the narrative voice of the first eight novels written by D(onald) M(ichael) Thomas (1935-) in the decade of the eighties. Through the methods of improvising stories inside other stories, and the parodic perspective used by the author, most of the novels are produced in series and form part of a same material which is influenced by two powerful *leitmotifs*: the debt to Freud and psychoanalysis, and the recreation of Russian literature and the soviet dictatorship, the Pushkinian world and a tribute to some poets like Akhmatova, Pasternak, Mandelstam and Tsvetaeva.

D(onald) M(ichael) Thomas es un escritor *sui generis* en el panorama de la literatura británica contemporánea, lo que le ha llevado a ser uno de los autores que ha recibido a un tiempo las críticas y las alabanzas más desproporcionadas por parte de sus críticos y lectores. Thomas comenzó su carrera literaria escribiendo poemas con los cuales alcanzaría cierto renombre dentro del selecto y pequeño círculo de la poesía; sin embargo, y tras haber escrito media docena de libros de este género, a finales de la década de los setenta empezó a escribir novelas, a lo que se ha dedicado hasta el presente de forma continuada y regular.

Nacido en 1935 en Cornualles, en el suroeste de Inglaterra, el universo literario de este escritor es peculiar y complejo, y debe la mayor parte de su fuerza creadora a la yuxtaposición de dos motivos poderosos que se han convertido en obsesiones, como son sus fijaciones sexuales y sus problemas nerviosos, que le llevaron a los gabinetes psiquiátricos y a conocer mejor que nadie la vida y obra del maestro del psicoanálisis, y, por otro lado, sus estudios del idioma y del mundo ruso, especialmente en lo que respecta a la represión del arte por parte

de las dictaduras soviéticas. Además de traducir y publicar a Pushkin y a Anna Akhmatova en Inglaterra, Thomas ha citado, reformado, rehecho y recreado las obras de Freud y de otros escritores (Anatoli Kuznetsov, Boris Pasternak,...), utilizando una técnica literaria peculiar y ciertamente muy cercana al mundo paródico y metafictivo de la literatura postmodernista de los últimos treinta años. El mayor o menor «plagio» de otros autores que emplea Thomas en cada una de sus obras se suma, además, a su gusto por la revisión de sus propios poemas y temas novelescos, los cuales aparecen en novelas posteriores, de forma que, según sus palabras, la creación no es algo estanco y cerrado, y cada obra, cada núcleo temático puede «abrir» un mundo de recreaciones y re-escrituras que a su vez puede generar otras «improvisaciones» y otras «historias». En sus últimas novelas, D.M. Thomas ha llegado aún más lejos en este camino de parodia y «juego» literario, hasta el punto de recrear la vida y asesinato del presidente más famoso que ha tenido Estados Unidos en este siglo, John Kennedy, en la novela titulada *Flying in to Love*, de 1992, y de hablar por boca de Sigmund Freud, en su lecho de muerte, utilizando el género metafictivo de la pseudo-autobiografía -en *Eating Pavlova*, de 1994.

Dedicaremos este artículo a la revisión de las principales técnicas narrativas empleadas por Thomas para dar «voz» a sus personajes en sus primeras ocho novelas, que cubren una década de producción artística, la de los ochenta, desde la publicación de *The Flute-Player* que supone su ruptura con la poesía, hasta el *Quinteto Ruso* dedicado a Pushkin, con el que este escritor cierra otra etapa en su quehacer literario. Sobre todas ellas destaca *The White Hotel*, que fue la novela que suscitó mayor polémica y sorpresa por su estructura, y al mismo tiempo la que le ha dado fama y popularidad, así como una nominación de finalista del premio más importante de Gran Bretaña, el Booker Prize, el año en que ganara la celebérrima *Midnight's Children*, de Salman Rushdie.

En la primera novela de D.M. Thomas, *The Flute-Player* (1979), la narración sigue un convencional relato en tercera persona —un focalizador externo, heterodiegético, según la terminología genettiana—<sup>1</sup>. Este narrador-testigo nos cuenta, de forma lineal y cronológica, el devenir espacio-temporal de Elena, «la flautista», hacia la madurez y la estabilidad, y esta se compara con la de su país: Rusia.

El relato comienza *in medias res*, y progresivamente toma un rumbo de acción y reacción rápida: muchos años y estados diferentes de vida se suceden en los que los personajes, numerosos y sólo esbozados, aparecen y desaparecen en el transcurso. Lo que permanece es la recreación ambiental colectiva, y los aspectos

1. Cfr. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980; o, también, *Nouveau Discours du récit*, Paris: Seuil, 1983, y «Nouveaux nouveaux discours du récit», *Poétique*, vol. 16 (1985).

cambiantes de ánimo que, además de hacer desaparecer la individualidad a través de los símbolos, muestran la injusticia de la sociedad totalitaria y, por ende, la de todo colectivo contra lo individual. La tensión narrativa, pues, se crea y se destruye «a velocidad de capítulo», y en su desarrollo se entremezclan comentarios omniscientes, político-sociales, sobre el arte, la vida, los artistas...

...he was pleased to hear the poet say he was writing a novel. On the whole novels were more acceptable, more positive and realistic, and it was not beyond the bounds of possibility that he would get his book published.

He was greatly interested in the poet's novel. What was it about? Michael, who in private was consumed with guilt at writing prose, waxed warmly enthusiastic about it, and his cheeks flushed with the wine and knowledge of the characters coursing through his bloodstream. It was a poetic novel, he explained...<sup>2</sup>.

El narrador, lejano y ausente durante casi toda la obra, comenta sobre el deseo del poeta de escribir una primera novela. Este comentario no es, por sí mismo, irónico, pero sí lo es si tenemos en cuenta la personalidad del autor, que simultáneamente realiza esta actividad paralela. Parece como si en este momento autor y narrador se compenetraran, para hablar sobre un mundo conocido y adorado, fascinante por la terrible lucha de los escritores contra el sistema totalitario de la Rusia post-revolucionaria. De este modo, la novela se dedica a cuatro artistas rusos, cuyas vidas reales aparecen, como en un «eco», en los personajes de *The Flute-Player*. Tanto Akhmatova, como Mandelstam, Pasternak o Tsvetaeva son parte de Marion, Joseph, Michael o Elena, la «flautista», sobre la que recae el peso de la focalización.

The poet was never to forget the sight of his friend, manifested suddenly through the pines, her white dress, the familiar fur coat on one arm, a bunch of flowers clutched in her other hand, the familiar warm delighted smile as she caught sight of him. The blue and spacious gulf in the background; snow and black pines. So she had not abandoned him! (Their letters and cards lay abandoned in various shunting yards.) He was to capture this manifestation in one simple, fresh lyric after another, all different yet all the same, in which Elena and the trees, the rocks, the snow and the sea were blended<sup>3</sup>.

Por medio de este tipo de descripciones, la figura de Elena se inmortaliza, viene a simbolizar el eterno arte, la «musa» del escritor, la siempre presente testigo de la vida que late. La belleza lucha, así, por perdurar contra los elementos que la marchitan. La teoría del arte en el relato pasa por el cambio de

2. D.M. Thomas, *The Flute-Player*, London: Picador, Pan Books, 1980, pp. 85-86.

3. *Ibid.*, p. 63.

los personajes en el avatar vital, que terminan por ser los mismos personajes porque perpetúan los mismos papeles durante siglos, como si de «máscaras» de una común esencia se tratara. La fortuna *sicut luna*, muestra sus caras de payaso alegre o triste, y deviene en la labor artística. «The only thing that mattered was the next poem»<sup>4</sup>.

The poems, when she gave them to Elena, begging her to memorize them in case of «accidents», turned out to be love poems still, but of loss and jealousy, not joy. The only exception were poems about nature and about eternity, which she called «the flood subject»<sup>5</sup>.

Es la «voice of memory», que escribiera Akhmatova<sup>6</sup>, la cual habla también sobre el Neva, los armenios y los otros temas recurrentes, porque todos los poetas hablan de las mismas cosas. Es, también, la fuerza del arte: «...a seamstress, a model, a prostitute, in a whole series of menial and humiliating professions, yet who somehow never loses her purity, because of the strength of her virginal soul»<sup>7</sup>. Por eso, por esta fuerza, los personajes del pasado resurgen en las páginas de *The Flute-Player*, recordados por el narrador preciso, el día antes de San Valentín: «They stood silently mourning all the dead, known and unknown, friend and enemy, for ‘the dead are all on the same side’»<sup>8</sup>.

Tenemos, de este modo, los siguientes niveles de perspectiva narrativa:

1) Un narrador, distante y «convencional», que participa del conocimiento del autor sobre la historia, la creación artística, y que subjetiva sutilmente sus observaciones indirectas.

2) Un actante, simbólico y al mismo tiempo real, que es Elena, la protagonista sobre la que recaen los hechos y que parece expandirse insuflando otro nivel de interpretación en *The Flute-Player*.

4. Ibid., p. 92.

5. Ibid., p. 93.

6. Thomas ha traducido a Akhmatova en dos libros: *Way of All the Earth* y *Requiem and Poem Without a Hero*. Del primero, y en un libro titulado *Rosary*, la autora rusa publicó «The Voices of Memory», donde se habla de la transcendencia del arte, a través del suicidio por amor de un poeta: «*The Voice of Memory*... Olga Glebova-Sudeikina, a famous St Petersburg actress and beauty, was involved in a tangled love-affair which resulted in the suicide of a young cadet officer and poet, Vsevolod Knyazev. Akhmatova, too, was closely involved. *Poem without a Hero* re-creates this pointless tragedy, which is seen as representative of its era, and seeks to expiate it». (En D.M. Thomas, traductor de Akhmatova: *Way of All the Earth*, London: Secker & Warburg, 1979, p. 90).

7. D.M. Thomas, *The Flute-Player*, op. cit., p. 43.

8. Ibid., p. 121.

3) Una pléyade de personajes secundarios, que aparecen y desaparecen sin ser presentados, y que se corresponden con su profesión: the janitor, the poet, the painter... Cada uno es un clisé de su papel en la sociedad y de un carácter-tipo; el militar torturador, la prostituta por necesidad, el expatriado, el loco genial... Todos ellos constituyen la base de focalizaciones parciales que son criticadas por el narrador.

4) Por último, hemos de resaltar el cambio abrupto de perspectiva que constituye el final de la novela. La acción llega a un punto en que se ralentiza y la subjetivación del narrador le lleva a hacerse presente en la novela y participar de una complicidad, un «guiño de ojos» entre él y su protagonista, que sobreviven incluso a su proceso creativo. La visita del narrador finaliza suspensivamente una historia fecunda en sucesos y sentimientos, pero parca en introspección y detallismo, en la que la *poiesis* prevalece sobre la condición narrativa.

*Birthstone* (1980), la segunda novela de Thomas, está contada en primera persona; una primera persona desdoblada en múltiples voces interiores, cada una con cierta autonomía de carácter. La poetisa, el violento, la ninfómana, la acomplexada, la asesina,... son todas «personas» que afloran de la «margarita» de Jo, puesto que el poder creativo es una compensación de las naturalezas que se desintegran<sup>9</sup>. *Birthstone* está cargada de referentes literarios y musicales, pictóricos y simbólicos; también aquí la poesía se imbrica dentro de la narración, psicológica e introspectiva. En la novela abundan los monólogos interiores, que son más bien diálogos, debido a la multiplicidad de la mente de Jo:

Personalities split off because one person alone couldn't cope with an intolerable reality; yet was any reality tolerable?<sup>10</sup>.

Ésta parece ser la tesis fundamental de la obra: la incapacidad de aprehender la realidad que nos rodea y aprisiona, como si nuestro cuerpo fuera una celda de láminas incorpóreas. De esta manera, la protagonista se siente incapaz de entender qué sucede a su alrededor; sus relaciones con Héctor y Lola Bolitho se tiñen de interrogantes, y ambos parecen transformarse según el capricho de la mente de Jo. La focalización desde la perspectiva de una mente enferma es difícil y mutable, no puede comprenderse sino que ha de dejarse que transcurra intentando sobrevivir al caos. «Some trick of the faded light was mirroring the coast. «It must be a *fata morgana*», I said to myself, pleased with the phrase. It was one for my record of synchronicities. I'd been reading of Morgan Le Fay, Arthur's half-sister, the enchantress»<sup>11</sup>.

9. D.M. Thomas, *Birthstone*, Harmondsworth: King Penguin, 1982, p. 21.

10. *Ibid.*, p. 25.

11. *Ibid.*, p. 24.

Es la magia de un relato complejo, que intenta la subjetividad a través de la crisis de identidad y que, por extensión, afecta profundamente los cimientos de la realidad cotidiana. La metamorfosis de los actantes (Lola vieja, madura, joven y niña; Héctor, padre de Lola, hermano de Lola, hijo de Lola, marido de Lola...) los convierte en espejos de un arbitrario punto de vista que, como en la cámara fotográfica, se traslada de un foco a otro con la facilidad del profesional. Es un recorrido visual por la indeterminación existencial que, a pesar de su transcendencia, se completa con una hiperexaltación de los sentidos y una obsesión sexual rayana en la pornografía, lo que termina por hacer la narración mucho más convencional y egocéntrica.

It's a pity you weren't here last week,» he said. «You should have seen Lola in the can-can! They did Bach's *Orpheus in the Underworld*»<sup>12</sup>.

El absurdo de esta cita lo provoca la mezcla indiscriminada de referencias excluyentes y trata de llegar a demostrar la cercanía a nosotros de lo ilógico. En esta historia, como en *The Flute-Player*, el final intenta el guiño, esta vez con el lector como interlocutor más próximo; la narradora descubre la cara de Lola en otra mujer, una adolescente. Como en *The Collector* escrita por John Fowles en 1963, hay una promesa subyacente de continuidad en el descubrimiento y, al mismo tiempo, un final «abierto» que deja en suspenso la amenaza de la enfermedad de Jo.

*The White Hotel* (1981) es ya una novela mucho más experimental que las anteriores. En ella, Thomas juega con el cambio de primera a tercera persona, es decir, de la homodiégesis a la heterodiégesis en un relato variable, que juega con la realidad como en *Birthstone*, pero de manera mucho más sutil y efectista. Como bien señala Marsha Kinder, en *The White Hotel* hay tres «voces» importantes que se mezclan y cambian el foco de la narración de objetos a sujetos, de actantes a pacientes:

Three main voices shape the work -the voice of D.M. Thomas as implied author, which is first heard in the «Author's Note» and reappears in footnotes to Freud's case study and in selected passages throughout the last three novelistic sections; the voice of Sigmund Freud, who speaks both in letters contained in the Prologue and in the novelistic «Health Resort») and in his case study; and the voice of Lisa Erdman, who speaks in the first person in her poems, dreams, and letters but is also the consciousness through which most of the third-person sections are filtered<sup>13</sup>.

12. Ibid., p. 156.

13. Marsha Kinder, «The Spirit of *The White Hotel*», *Humanities in Society* (Univ. of Southern California), vol. 4 (1981), p. 158.

De esta forma nos encontramos con una narración a tres bandas que puede connotar desde el punto de vista de una paciente, su «médico/sacerdote/curandero/mago» (que tiene el poder de exorcizar su alma, de juzgar sus acciones) y un autor omnisciente «implícito» que actúa de narrador y que, por lo tanto, es el «verdugo» de las otras dos «víctimas».

Todo esto queda resumido en el esquema siguiente:

1.-	«Implied author»: (eye)	defensive omniscient writer narrator
2.-	«Sigmund Freud»: (eye)	fictitious analyst scientist theorist narrator/narratee
3.-	«Lisa Erdman»:	analysand narratee/narrator artist patient

El artificio es interesante desde el punto de vista técnico porque permite la multiplicidad estilística que configura *The White Hotel*: su pastiche multitextual y la variabilidad de sus referentes. La novela se asienta, como continúa diciendo M. Kinder, en una serie de oposiciones estudiadas por el desconstruccionismo:

As the two primary protagonists, Freud and Lisa represent many oppositions: history/fiction, male/female, analyst/analysand, reader/writer, narrator/narratee, scientist/artist, theorist/subject, rationalist/seer, etc. Yet in terms of point of view, they are treated very similarly. Both are first referred to in the third person in a text written by an inset author; yet their own authorial roles are acknowledged<sup>14</sup>.

La importancia de esta triple división estriba también en que hace posible la estructura general de la novela. Un capítulo como el último de *The White Hotel* sólo puede aceptarse como tal, si se entiende como una última «vuelta de tuerca»

14. Ibid., misma página.

del autor todopoderoso que intenta evitarnos tanto sufrimiento y se evade de la realidad, las diferentes perspectivas permiten, asimismo, la transformación de registros que, de ordinario, pertenecen a narraciones distintas. La clasificación, pues, quedaría como sigue:

*The White Hotel*

«prologue»	Focalizadores: Sandor Ferenczi, Sachs Kuhn, Sigmund Freud. (a través de cartas)
1.- «Don Giovanni» (Narración en primera persona/homodiegética)	Focalizador: Lisa Erdman (obra propia) (objeto de estudio para Freud)
2.- «The Gastein Journal» (Narración en tercera persona/heterodiegética)	Focalizador: Autor «implícito» (eye-witness) (Variaciones de Lisa, que inventa múltiples «personas»)
3.- «Frau Anna G.» (Narración en primera persona/homodiegética)	Focalizador: Sigmund Freud (juicio clínico de la paciente: Lisa)
4.- «The Health Resort» (Narración en tercera persona/heterodiegética)	Focalizador: Autor «implícito» (Lisa actúa como focalizador indirecto que emite juicios)
5.- «The Sleeping Carriage» (Narración en tercera persona/heterodiegética)	Focalizador: Autor «implícito» (indirectamente, Lisa, Kolya, y la historia real)
6.- «The Camp» (Narración en tercera persona/heterodiegética)	Focalizador: Autor «implícito» (subjetividad de su relato, fuera de la realidad)

Con respecto a «The Gastein Journal», a pesar de la tercera persona de la voz «autorial», Lisa es la que estuvo realmente presente en este entorno y todo gira, pues, a su alrededor. En palabras de Kinder: «Lisa's 'Gastein Journal' introduces the limited third person at first filtered through a fictional persona for the author, which alternates with that of her young fantasy lover. Midway through the narrative, Lisa introduces a series of imaginary postcards sent by various hotel guests, who are all projections or inner figures. From this point in the narrative, the limited



third person is extended to several characters, including the English Major (who is one of the many doubles for Freud),...»<sup>15</sup>. M. Kinder alude a la interpretación de Freud, en la propia novela, que comenta la complejidad autorial del diario:

The characters in her drama are interchangeable. Thus, the young man is from time to time (or even at the same time) Anna's father, brother, uncle, her lover A., her husband, and even the unimportant young man on the train from Odessa. Anna herself is (at times) the opera singer; but also the prostitute without a breast, the pale, thin invalid without a womb, the dead mistress in the common grave. Sometimes the «voices» are distinct, but more often they blend, melt into each other: «the spirit of the white hotel was against selfishness»<sup>16</sup>.

Obsérvense las grandes similitudes entre Lisa en esta descripción y Elena, la «flautista»: ambas son músicos, y se permutan en todo tipo de mujeres, la primera debido a su «enfermedad» y la segunda por su simbolismo. También Jo se parece a Lisa, ambas son tratadas por psiquiatras y temen enfrentarse con la horrible realidad que las rodea.

El resultado final de *The White Hotel* es la estrategia de la sorpresa, conseguida a través de las fluctuaciones de voces y la imbricación de un caso individual, fuertemente denotado, con la historia colectiva de una masacre, que convierte lo que era una sola perspectiva en un canto coral anónimo que no se olvida. A pesar de que la obra de Thomas es un proceso de desarrollo clínico, transformado arbitrariamente en crítica social y desgracia de la humanidad, esto es, de una sola focalización a la adecuación con la multiplicidad de la perspectiva histórica (o pseudohistórica), *The White Hotel* logra su resultado. El éxito se debe, sin duda, a la genialidad del artificio técnico que emplea, como las piezas de un rompecabezas, que conforme se va leyendo alcanza la polisemia a través de la ampliación.

En el caso de *The Russian Quintet* [*Ararat* (1983), *Swallow* (1984), *Sphinx* (1986), *Summit* (1987), y *Lying Together* (1990)] podemos hablar de una narración intradiegética; un relato, por tanto, en el que las historias se incluyen unas en otras, y todas ellas hacen referencia al último narrador: el mago de la historia, que arbitrariamente la hace crecer y multiplicarse.

El quinteto de Thomas está formado por una sucesión de vaivenes homodiegéticos dentro de la técnica de la «caja china». Así, por ejemplo, en *Ararat* el personaje de Rozanov da paso al improvisador armenio que inmediatamente hace entrar en escena a Surkov, y éste a su vez a Pushkin, éste a Charsky y al *improvisatore* (ya dentro de *Egyptian Nights*); por encima planea la omnisciencia de la creadora de la historia: Corinna Riznich (que aparecerá en *Swallow*, donde

15. *Ibid.*, p. 159.

16. D.M. Thomas, *The White Hotel*, Harmondsworth: Penguin, 1981, p. 142.

dará fin a su improvisación). Se produce, de este modo, una extraña simbiosis entre la homodiégesis y la heterodiégesis, como resultado de la presencia/ausencia del narrador «superior» en cada relato y, al mismo tiempo, la primera persona (ingenua en este caso) del narrador de cada historia. En este espectro de estructura múltiple y juego de actantes se plasma una historia total que pretende crear a través del propio artificio de la creación; es un metalenguaje cohesivo que se circulariza, como las ondas concéntricas del agua que no se estanca porque se filtra a través de los vasos comunicantes del narrador último.

Tal perspectiva puede esquematizarse así:

«The seven veils» de *The Russian Quintet* (en *Ararat* y *Swallow*):

1/ «voz autorial» omnisciente: último narrador.
2/ Corinna Riznich (narrador en tercera persona)
3/ Rozanov (narrador en tercera persona)
4/ improvisador armenio («voz de paso» a otras historias)
5/ Surkov (narrador en primera persona y en tercera persona)
6/ Pushkin (narra en tercera persona la historia de Charsky)
7/ el <i>improvisatore</i> (narra en tercera persona «Cleopatra e i suoi amanti»)

Triple polaridad narrativa (en *Sphinx*)

1/ Autor real (D.M. Thomas)
2/ Autor implícito omnisciente
3/ «Lloyd George» (narrador en tercera y primera persona)

Técnica narrativa convencional (en *Summit*)

1/ Narrador omnisciente, subjetivo y satírico
---

Ultimo plano narrativo (realidad y ficción se entremezclan, las «cajas chinas» se deshacen, en *Lying Together*)

1/ Don Thomas improvisa historias con otros escritores (Sergei Rozanov, Victor Surkov, Masha Barash), para escribir juntos una novela llamada <i>Lying Together</i>
---

Tal como se ha señalado, las focalizaciones son múltiples en el quinteto de Thomas, y acordonan la narración en compartimentos no-estancos. A pesar de que la mayoría de ellas estén narradas en tercera persona (la propia del improvisador que está siempre «por encima», pero que a veces desaparece en la encarnación de otras voces), aparece también la primera persona (el caso de Surkov), que luego se transforma, al retomarse la historia después de una digresión, sin ningún tipo de violencia en la recepción de la obra porque conocemos de antemano el artificio. Hay en el quinteto un juego de niveles y digresiones que lo hace muy interesante desde el punto de vista de la técnica. De este modo, los improvisadores varían, amplifican y toman las historias de la realidad y las «abren» a nuevas historias *a piacere*. Los cambios de nivel son abruptos a veces, en otras se clarifican antes de cortarse, o el corte coincide con un final de capítulo; hay vueltas a las historias de substrato que retoman nuevamente la acción, en un proceso fascinante de creación y desintegración de tipos, épocas y tiempos diferentes que conduce a la sugerencia. El resultado es como un jardín árabe en el que el agua ha de recorrer diversos pisos por medio del contrapesado de los canales: los errores de cada narrador se observan y comentan; los mismos *leitmotifs* pululan por las historias, que deberían ser cerradas pero no lo son porque son el producto de una sola mente que las unifica; la variación de una misma historia encuentra su camino también en la narración, como adstrato imitativo propio; y un largo etcétera de efectos completa un quinteto que se cimienta sobre el diamante ya tallado de la creación escrita.

Con esta obra plural se cierra una etapa en el recorrido novelístico de Thomas. A partir de sus creaciones posteriores, aunque se siguen utilizando los mismos temas de una forma obsesiva, especialmente los que se refieren a la mitología freudiana y las desviaciones sexuales, las voces narrativas se tornan más convencionales y populares. El autor se integra así en una línea menos experimental y más polémica que ha recibido críticas severas en muchos casos, especialmente en relación con su novela *Flying in to Love*, de 1992; no obstante, esto parece deberse a varias razones técnicas concretas, que tenemos la intención de tratar en otro artículo próximamente.