



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TESIS DE LICENCIATURA

**Relativismo moral en *One Good Turn* (2006) de Kate
Atkinson**

Elena Avanzas Álvarez

Departamento de Filología Anglo-Germánica y Francesa

Dirigida por la Dra. María Socorro Suárez Lafuente

Julio de 2013

Agradecimientos

A mis padres, porque no estaría aquí sin su constante esfuerzo y empeño en que aprendiese inglés y su continuo apoyo. Cinco años de carrera con dos periodos de exámenes finales no fueron fáciles, pero conseguí superarlos gracias a vosotros. También a mi hermano, por lo orgulloso que siempre está de mí.

A Ébel, por el apoyo, la confianza ciega y las conversaciones a cualquier hora y en cualquier momento. Por recordarme cuánto me gusta escribir las veces que se me olvida y por todo lo que ha leído durante los últimos seis años. Pero sobre todo, por el buen humor, el optimismo, la calma y el hacer que todo sea mejor.

A mi tía Elena por su ayuda desde párvulos y enseñarme todo a lo que me podía dedicar en la vida a pesar de que las dos sabíamos en qué iba a acabar.

A Soco, por descubrirme a Kate Atkinson, que llegó a formar esta tesina. Pero sobre todo, por ser una gran compañera de lectura.

A mis amigas Noelia y María, porque nunca es demasiado tarde para quedar.

A Alison Barrow, por hacer posible la entrevista a Kate Atkinson a pesar de las restricciones de prensa y publicidad que la rodean.

A Esther, Carolina, Isabel C, Alejandra, Rubén y Luz Mar por ser una constante inspiración y creer en mí.

A Tomás Aramburu por tener razón, en algunas cosas malas y otras buenas.

ÍNDICE

Abstract	4
Epígrafe 1: Introducción	5
Epígrafe 2: Bio-Bibliografía de Kate Atkinson	8
Capítulo 1: Relativismo moral, semiótica textual y psicoanálisis aplicado. Tres marcos teóricos en relación	19
Capítulo 2: Jackson Brodie: La creación del detective postmoderno a través del relativismo moral	35
Capítulo 3: Gloria Hatter: Una perspectiva de género en el relativismo moral	62
Capítulo 4: Conclusiones	85
Bibliografía	87
Apéndice: Entrevista a Kate Atkinson	90

ABSTRACT

Esta tesis de licenciatura se centrará en el relativismo moral adaptado a la novela *One Good Turn* (2006) de Kate Atkinson y su relevancia en la creación del detective postmoderno encarnado en la obra por el personaje de Jackson Brodie. Además, se explorará la perspectiva de género del relativismo en el personaje de Gloria Hatter. Se analizará el texto a través de tres marcos teóricos: relativismo moral, semiótica textual y psicoanálisis aplicado para concluir que los dos personajes de la novela se sirven del relativismo para sobrevivir y rearticular sus identidades. Además, este relativismo proviene de un contagio metafórico al enfrentarse al tabú de la muerte de uno de sus familiares, tragedia que ambos personajes experimentaron en su adolescencia.

Keywords: relativismo moral, semiótica textual, psicoanálisis aplicado, tabú, muerte, feminismo, identidad, *One Good Turn*, Kate Atkinson, Jackson Brodie, Gloria Hatter.

INTRODUCCIÓN

Mi primera toma de contacto con la novela de detectives fue a través de *El Sabueso de los Baskerville* de Sir Arthur Conan Doyle en 2001. Desde entonces, he explorado un género que está en constante evolución y que cuenta con una rica tradición en la cultura británica. Fue en parte esta afición la que me llevó a estudiar Filología Inglesa en la Universidad de Oviedo, aunque el género en sí no cuenta con una asignatura específica. Aún así, mi pasión me llevó a tratar el tema con la Dra. Suárez Lafuente de la misma universidad que me puso en contacto con la obra de Kate Atkinson en 2011 y quien incluso me permitió trabajar en el análisis de *One Good Turn* (2006) en una de sus asignaturas. Fue en aquel momento cuando comencé a seguir a la autora británica sobre la que versa esta tesis de licenciatura.

Fueron también varios y muy diversos los motivos que me llevaron a escogerla y a su obra para mi primer trabajo de investigación. Una de ellos es la escasa atención que Kate Atkinson y su obra reciben académicamente a pesar de la complejidad y riqueza de su prosa. Las bases de datos disponibles a través de la intranet de la Universidad de Oviedo¹ ofrecen artículos relacionados con su primera novela *Behind The Scenes at The Museum* (1995), pero es escaso el material acerca de su serie de detectives protagonizada por Jackson Brodie a pesar de lo famosa que se ha hecho. Otro de los motivos es la necesidad de reconocer y empoderar a las autoras contemporáneas. Existe una larga tradición de “clásicos” de la literatura inglesa que se compone de obras de amplio reconocimiento y gran calidad, pero que también se caracteriza por tener una mayoría de autores: hombres, blancos y Cristianos. Por tanto, la temática y el punto de vista de sus obras dista bastante de la realidad de la mitad de su población contemporánea: las mujeres. Además, se suelen ignorar las producciones actuales ya

¹ https://acceso.uniovi.es/dana-na/auth/url_default/welcome.cgi

que al ser demasiado recientes, carecen del tiempo necesario para disfrutar de “sobrevivir al paso del tiempo”, argumento muy extendido y que ignora sistemáticamente la literatura producida en los últimos cincuenta años. Además, hoy en día también existe una gran producción literaria a cargo de mujeres que sigue, lamentablemente, ignorada a pesar de los premios específicos para estas producciones como el *Women’s Prize* del que Atkinson ha sido finalista varias veces. Esta situación conlleva a una doble discriminación a la hora de ver su producción literaria reconocida y por tanto, estudiada.

Finalmente, mi interés en la filosofía y en la ética me llevó a leer aquellas novelas de detectives que cuestionan la moralidad y las decisiones que ésta lleva nos lleva a tomar. Aunque reconozco la relevancia de las primeras obras en la tradición detectivesca que trazan una clara distinción entre el bien y el mal socialmente entendido, son aquellas que cuestionan tal distinción las que más me interesan.

Como consecuencia, cuando tuve la oportunidad de escuchar una entrevista al profesor Jonathan Dancy de la Universidad de Texas en el *Late Late Show* de Craig Ferguson logré poner la ética y la literatura de detectives en relación. El profesor Dancy es un famoso defensor del particularismo moral, corriente dentro del relativismo moral que busca una total abstención de la moralidad para juzgar cada situación justamente. Tras investigar el particularismo moral, decidí centrarme en el relativismo moral, una versión menos radical pero más aceptada y de la que deriva directamente el particularismo moral.

Poniendo en común todos estos factores, la obra de Kate Atkinson *One Good Turn* (2006) resulta perfecta, además, una vez comencé la investigación teórica para esta tesis de licenciatura ya estaba más que familiarizada con la novela de Atkinson. Resultó, pues, mucho más fácil teniendo en mente la historia y los personajes a los que iba a aplicar el marco teórico, realizar la investigación teórica.

Con todo ello, pretendo arrojar un poco de luz sobre la obra de Kate Atkinson y sobre todo, exponer la importancia que las publicaciones contemporáneas – y especialmente aquellas escritas por autoras – tienen y la necesidad de investigarlas. Fue, por ejemplo, gracias a esta contemporaneidad que tuve la increíble oportunidad de entrevistar a Kate Atkinson y de ver la evolución de su producción literaria. Además, el personaje principal de su serie de detectives, Jackson Brodie, es uno de los más ricos

detectives postmodernos y de hecho, es el mejor ejemplo de la evolución que la figura del detective ha sufrido desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, un siglo caracterizado hasta el momento por una fuerte demanda de literatura de detectives.

Esta tesis de licenciatura se centrará en el relativismo moral expuesto por Neil Levy en *Moral Relativism* (2002) como principal teoría tras *One Good Turn* (2006). La semiótica textual permitirá adaptar la obra de Levy – que se centra en el mundo real y de referencia – al marco ficticio que ofrecen las novelas. Finalmente y basándome en un artículo de Gill Plain, el relativismo será puesto en relación a la figura del detective a través de teorías psicoanalíticas. Estas tres secciones conforman el marco teórico que luego será aplicado a la novela para analizar a dos de los personajes principales: Jackson Brodie y Gloria Hatter. Ellos son dos de los muchos otros personajes que conforman la novela, pero son los más complejos y quienes mejor ejemplifican el relativismo moral.

1. BIO-BIBLIOGRAFÍA

Kate Atkinson irrumpió en la escena literaria inglesa en 1995 con la publicación de su primera novela *Behind the Scenes at the Museum* (1995). Desde entonces, se ha convertido en una de las más conocidas y celebradas autoras tanto dentro como fuera del Reino Unido. Sus novelas policíacas con el detective Jackson Brodie como protagonista la convirtieron en un éxito nacional e incluso han sido adaptadas por la BBC, granjeándole una posición más relevante aún. A pesar de su fama, ha logrado mantenerse casi en el anonimato durante los últimos años, y ha limitado sus apariciones a pequeñas librerías, entrevistas radiofónicas y podcasts disponibles en iTunes. Tras participar activamente en la adaptación de la BBC de sus novelas se la ha podido ver esporádicamente en televisión, normalmente acompañada por Jason Isaacs, el actor que da vida a Jackson Brodie en la pequeña pantalla. Nada se sabe de su vida privada y es escueta la información relativa a su formación y su trayectoria vital hasta la publicación de su primera novela en 1995. La información disponible online sobre la autora no arroja mucha luz más allá de sus producciones literarias. En su página web oficial se puede encontrar información sobre las novelas protagonizadas por Jackson Brodie, un apartado especial para *Behind the Scenes at the Museum* (1995), otro dedicado al resto de sus publicaciones y por último uno denominado “Kate”. Este se limita a ofrecer un par de detalles sobre su vida privada: “Kate Atkinson was born in York and now lives in Edinburgh”² junto con menciones de los premios recibidos y su nombramiento en 2011 como Miembro de la Orden del Imperio Británico por su servicio a la literatura. Hace falta recurrir a la página web del British Council y a artículos y entrevistas,

2

<http://www.kateatkinson.co.uk/kate/>

generalmente de principios del siglo XXI, para encontrar algunos datos más sobre una de las autoras más reconocidas del Reino Unido.

De acuerdo con la página web del British Council, Kate Atkinson nació en York en 1951 donde sus padres eran propietarios de una tienda de suministros médicos y quirúrgicos, tal como serán los de Ruby Lennox en *Behind the Scenes at the Museum* (1995). De acuerdo a Alex Clark para *The Guardian*, Atkinson se educó en la Queen Anne Grammar School y al terminar sus estudios se matriculó en la Universidad de Dundee, a quinientos kilómetros de su familia y su ciudad natal. Clark (2001) cita a Atkinson en relación a este periodo de su vida: «“I knew nothing about life,” she says, “I didn't even know where Dundee was.”» Se licenció en 1974 en literatura inglesa al mismo tiempo que contraía matrimonio con un compañero de estudios y se aventuró a compaginar su primera hija y un doctorado sobre las historias cortas americanas. El artículo de Clark ofrece la visión de la autora tras esta decisión: «“I thought doing a doctorate and having a baby would be a good combination. Actually, having a baby isn't a good combination with anything”» (Clark 2001). De este periodo de su vida es famoso el rechazo que el tribunal hizo de su doctorado en la exposición oral, acto que según declaró a Clark estuvo motivado por políticas interdepartamentales. Aunque en el presente Atkinson aún denuncia esta injusticia, considera que esta fue clave para convertirse en escritora: « “Your life is made by the failures in it, not the successes,” she says. “And I wouldn't have become a writer without failing my doctorate”» (Clark: 2001). Tras este incidente, el British Council habla de su carrera como profesora universitaria en Dundee, pero Alex Clark ofrece una visión muy distinta de su vida: tras el fracaso de su matrimonio y con dos hijas a su cargo, Atkinson buscó cualquier trabajo disponible, uno de ellos como criada, que logró compaginar con unas horas de docencia. Fue en esta época cuando comenzó a escribir, como indica Clark: «“It wasn't really writing”, she says, “but a combination of biography and therapy, a way of making internal chaos into objective external order”» (Clark: 2001). De estos borradores resultaron sus primeras producciones literarias, en forma de historias cortas, que aparecen en 1981. Sería una de esas historias con la que ganaría el concurso de *Woman's Own* en 1986 momento tras el cual ocurrieron dos cosas. La primera, que contrató a un contable ya que «“women have to be grown-up about money”» (Clark: 2001) y la segunda, un ataque de agorafobia que la mantuvo recluida en su casa durante

un año. Ningún psiquiatra consiguió un tratamiento efectivo y la propia Atkinson logró salir de esta crisis leyendo un vasto número de libros sobre fobias.

Una vez superado este problema, Atkinson continuó escribiendo. Quedó finalista en el premio *Bridport* de historias cortas en 1990 y finalmente le fue otorgado el premio *St. James* en 1993 por su relato “Karmic Mothers” que también le procuraría su primer contacto con las adaptaciones a cargo de la BBC al formar parte del ciclo “Tartan Shorts.”

Durante los años noventa un agente la descubrió y le ofreció un acuerdo literario para publicar su primera obra. Kate Atkinson comenzó entonces a escribir novela y de ese trabajo resultó *Behind the Scenes at the Museum* (1995). Tardó tan sólo tres meses en escribirlo y el libro se convirtió en un éxito de la noche a la mañana. Compitió con *The Moor’s last Sigh* de Salman Rushdie y la biografía de Roy Jenkins Gladstone por el premio *Whitebread* del año y fue Atkinson quien ganó, aunque fue una sorpresa. «“I never had a qualm about it,” she remembers. “I had great confidence in that book.”» (Clark: 2001). Pero, a pesar del medio millón de ejemplares vendidos y del reconocimiento de la crítica que le otorgaba el premio *Whitebread*, los medios de comunicación no parecían aceptar la narrativa de Atkinson. Clark cita el famoso titular que describía a Atkinson como la autora que “rejects marriage and the family, and believes we should live in tribes ruled by women” y esta fue una de las críticas más suaves que la obra recibió. En retrospectiva, Atkinson confiesa a Clark que «“With hindsight, I wouldn't have done so many interviews,” she says. “I wouldn't have indulged them - most of them were bitches”» (Clark: 2001). Como consecuencia, hoy en día es casi imposible conseguir una entrevista con ella o su participación en algún tipo de evento.

Behind the Scenes at the Museum explora, en palabras de Fiola Tolan que la reseñó en su artículo “‘Everyone has left something here’: The Storyteller-Historian in Kate Atkinson’s *Behind the Scenes at the Museum*”: “feminist interaction with postmodernist deconstructions of historiography.” La novela se centra en Ruby Lennox cuyo protagonismo se establece durante su concepción en 1951, en el primer capítulo. A partir de este momento, Atkinson explora la vida cotidiana de Ruby en su entorno familiar de clase media inglesa. El matrimonio de sus padres se va deteriorando mientras la pequeña Ruby convive con sus hermanas mayores, Patricia,

extremadamente seria y alienada de la familia y Gillian, la hija preferida, siempre en busca de atención y admiración. La narración por parte de Ruby combina a un narrador omnisciente, como en el momento de su concepción, con la focalización a través de su punto de vista infantil. En varias escenas, Ruby no sabe lo que ocurre, siendo un buen ejemplo las semanas que sus padres la envían a casa de sus tíos. Mientras tanto, su historia se va entrelazando con la de su madre, su abuela materna y la madre de esta, cubriendo pues los eventos del último siglo desde un punto de vista femenino.

Esta revisión histórica centrada en cómo los eventos afectaron a las mujeres es conocido como *herstory* y busca dar voz a aquellas mujeres olvidadas por la historia. Alice, la bisabuela de Ruby, por ejemplo, se casó con un hombre que tras la boda reveló su verdadera identidad como un adicto al juego y a la bebida. Alice se limitaba a sobrevivir mientras cuidaba de sus seis hijos en una pequeña cabaña, hasta que ya cansada se escapó una noche. Esta historia se repite con extrañas y asombrosas similitudes en Nell, la hija de Alice y abuela de Ruby, y una vez más en la hija de Nell y madre de Ruby, Bunty. Las tres generaciones de mujeres se vieron atrapadas por una sociedad que esperaba que llevaran una vida doméstica y en la que, sin ningún tipo de anticonceptivos, se veían ahogadas por un gran número de hijos. Aún así, Nell y Bunty no abandonaron a sus familias como hizo Alice y son sus historias las que componen la mayor parte de la *herstory*, al haber convivido con las dos guerras mundiales. Nell y Bunty vieron a sus parejas morir en la guerra y, como consecuencia, se quedaron solteras en una sociedad patriarcal que esperaba de las mujeres “respetables” que se casasen y cumpliesen con sus supuestas obligaciones domésticas. Todo esto se acumula en la historia de Ruby, quien ve a su abuela materna y a su propia madre luchar contra sí mismas y las normas que la sociedad les ha implantado mientras buscan la felicidad.

Ruby y sus hermanas desean constantemente una madre distinta, y la protagonista incluso llega a creer que su madre es otra y la está esperando en algún otro lugar. Todos los problemas familiares se agravan cuando Gillian muere atropellada en una salida familiar en la víspera Navidad y su madre entra en un estado catatónico en el que clama “my Gillian, my Pearl” (Atkinson 1995: 245) mientras, las hermanas Lennox superan la muerte de su hermana y siguen con su infancia y Patricia experimenta su despertar sexual. De éste nace una niña, que sus padres la obligan a dar en adopción mientras a Patricia la encierran en un convento, práctica bastante común en la época. La

vida de Ruby sigue su curso sin más sobresaltos, aparte de su infelicidad con su familia y la soledad a la que sucumbe tras la desaparición de Patricia. Finalmente, descubre que tuvo una hermana gemela, Pearl, a la que accidentalmente ahogó en la bañera y de la cual hay sólo una mención durante el capítulo de su concepción. Como consecuencia, Ruby es la única superviviente de todas sus hermanas y recae en ella continuar la historia familiar, si bien es cierto que *Behind The Scenes At The Museum* (1995) se centra principalmente en su infancia y adolescencia, dedicando tan sólo unos capítulos a su vida adulta. Tras el descubrimiento del incidente con Pearl y la consecuente terapia la historia de Ruby termina.

El estilo es sencillo, pero llama a quien lee a reflexionar y tomar notas constantemente. La trama está excepcionalmente cuidada y trata todo tipo de temas, tales como el adulterio y la muerte desde un punto de vista infantil e incluso humorístico característico de la prosa de Atkinson. Además, su preocupación por dar voz a las mujeres durante el siglo XX quedará aparcada tras esta novela para retomarla en *Life After Life* (2013), de cuyos orígenes se ven trazas en *Behind The Scenes At The Museum* (1995).

Su segunda novela, *Human Croquet*, se publicó en 1996 y continuó el interés de Kate Atkinson en la conjunción y el diálogo entre lo macro y lo micro a través de la historia culturalmente construida y las historias familiares. En la entrevista a *The Guardian* se cita a Atkinson describiendo esta como “her darkest and also her best [novel]” (Clark: 2001). Escrita, en parte, como cuento de hadas y, en parte, como misterio, cuenta la historia de Isobel Farifax y su infancia en Lythe, un típico barrio residencial inglés en los años sesenta del siglo XX. En la investigación de su familia y, por tanto, de su entorno, donde una vez vivió un tutor isabelino llamado William Shakespeare, Isobel se ve atrapada en las tramas del famoso autor inglés. Todo esto la lleva a descubrir la verdad sobre su familia, afectada por la Segunda Guerra Mundial y reminiscente de la historia de los padres de Ruby Lennox. La doctora Jules Smith en la página web del British Council cataloga *Human Croquet* (1996) como una parodia energizada por un el realismo mágico y una narradora con una personalidad febril. Pero, como suele ocurrir con las obras de Atkinson, no se limita a un solo género o a un solo tipo de historia y Smith también se refiere a ella como un misterio multidimensional de un asesinato. Además, la novela se ve enriquecida con la intertextualidad gracias a las

obras de teatro de Shakespeare y la conexión de la narradora a través del espacio compartido que él habitó y ella habita.

Su tercera novela, *Emotionally Weird*, publicada en el año 2000, sería la última antes de que Atkinson comenzase la saga del detective Jackson Brodie. *Emotionally Weird* también sigue la historia de una familia a través de las mujeres que la integran, pero esta vez la autora incluye elementos detectivescos, siendo una muestra del estilo que seguirán sus novelas posteriores, donde la detección se funde con el día a día de personas comunes. Además, incorporó su obsesión por *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll, obra que dice haber leído semanalmente durante cinco años seguidos. Aún así, el proceso de creación para esta novela no fue fácil y en un momento se encontró «“so written out”» (Clark: 2001) que destruyó todo el trabajo de un año. Sólo cuando se acercaba al final de la obra, «“in a vague, mystical way”» (Clark: 2001), todo cobró sentido. En *Emotionally Weird* (2000) la importancia de la narración oral dentro de las familias se manifiesta en los dos personajes principales: Effie y su madre Nora se refugian del mal tiempo en una isla escocesa cuando comienzan a contarse historias. Atkinson juega con la realidad, la ficción y el lenguaje al hacer que ambas mujeres modifique constantemente sus relatos que han sido construido su vida familiar: a veces las historias no coinciden con la realidad y otras veces, la realidad no coincide con las historias que han formado la narrativa familiar. Por ello, consiste en una exploración de la ficción y la realidad a través del lenguaje y cómo las historias se incorporan a las identidades familiares. Es, por tanto, una conclusión al tema que Atkinson inició en *Behind the Scenes at the Museum* (1995) y continuó en *Human Croquet* (1996).

En 2002 publicó *Not The End of the World*, una colección de historias cortas reminiscente de sus inicios como escritora a principios de los años ochenta y una de sus obras menos conocidas. Durante este periodo, también creó dos obras de teatro: *Nice* (1996) y *Abandonment*, que se estrenó como parte del Festival de Edimburgo en el año 2000, localización que le servirá de inspiración más tarde para *One Good Turn* (2006).

Finalmente, en 2004 sale a la luz la primera de las novelas que le otorgarán fama a nivel nacional, basadas en el detective Jackson Brodie. La novela, *Case Histories* (2004), sigue al detective – ahora retirado del servicio activo – en su investigación de tres casos aparentemente nada interesantes ni remotamente conectados. Al ser clave

para el personaje principal, esta novela será analizada en el capítulo referente a Jackson Brodie.

La siguiente entrega de la saga, *One Good Turn*, se publica en 2006 y se convierte en finalista del premio *British Book Awards Crime Thriller of the Year*. Continuando con Jackson Brodie como personaje central, la novela indaga más en el pasado de éste y cómo influyó tal experiencia para convertir a Brodie en uno de los más complejos e interesantes detectives de la ficción inglesa. De vuelta al Reino Unido como acompañante de Julia en el festival de Edimburgo, Jackson Brodie se ve involucrado por casualidad en un accidente de coche del cual son testigos todos los personajes de la obra y a partir del cual se desarrolla la acción.

La tercera de las novelas de Jackson Brodie *When Will There Be Good News* apareció en 2008. En ella, además de seguir a Jackson Brodie, Atkinson ensalza el misterio principal de la novela con críticas sociales. Entre ellas, están diversos temas de actualidad tales como la inmigración desde Europa del este, especialmente de mujeres jóvenes excelentemente cualificadas pero que sólo obtienen trabajos como criadas, o la situación de los niños dependientes de los servicios sociales.

Cabe destacar la mayor presencia de Louise Monroe, la detective escocesa que hizo su primera aparición en *One Good Turn* (2006), como contrapunto institucional y femenino de Brodie, a la vez que pone un ingrediente romántico. Monroe es convencida por Reggie, una adolescente que se gana la vida como niñera de una aclamada médica?, para investigar la desaparición de ésta, a pesar de que su marido asegura que está cuidando de una tía gravemente enferma. La detective decide conciliar esta búsqueda con otra en la que está demasiado implicada y sin saber que el pequeño favor que le hace a Reggie la está llevando de vuelta a su viejo amigo Brodie. Mientras tanto, este se ve implicado en la investigación de un caso pasado en el que una madre y sus hijas fueron atacadas en plena excursión en Devon, dejando uno de los crímenes más sangrientos y sin justificar junto con una única superviviente, una de las niñas, Joanna Mason. Al desenvolverse la trama, la médica desaparecida resulta ser una adulta Joanna Mason y su ausencia nada tiene que ver con la liberación del asesino de su familia, como se nos hacía creer. Mason es víctima de un secuestro a manos de unos mafiosos con los que su marido no conseguía saldar una deuda. No sólo eso, sino que en *When Will There Be Good News* (2008) hay un profundo análisis psicológico, siendo Joanna

Mason el mejor ejemplo. La novela no sólo contiene la cita que resume concisamente la narrativa de Atkinson, “A coincidence is just an explanation waiting to happen” (Atkinson 2008: 402), sino que también está plagada de citas que versan sobre la vida, pero más importante, sobre aprender a vivirla «“Just because a terrible thing happened to you once didn't mean it couldn't happen again”» (Atkinson 2008: 429).

It wasn't fair, he thought peevisly. "Who said life was fair?" his father had said to him a hundred times. He had said the same himself to his own daughter. ("It's not fair, Daddy.") Parents were miserable buggers. It SHOULD be fair. It should be paradise. (Atkinson 2008: 208)

La última de las novelas de Jackson Brodie salió a la venta en 2010 bajo el título *Started Early, Took my Dog*. En ella, Jackson Brodie se encuentra en York buscando a su anterior ex-esposa que al final de *When Will There Be Good News* (2008) resultó ser una espía encubierta que le robó todo su dinero. También le está siguiendo la pista a los padres biológicos de una mujer neo-zelandesa llamado Hope cuyo pasado tras la muerte de sus padres resultó ser más oscuro de lo que ella creía. Durante la investigación, Jackson se encuentra con Tracy Waterhouse, policía retirada y sin familia que ocupa sus días como guarda de seguridad en un centro comercial y que al principio de la novela compra impulsivamente una niña a la toxicómana más conocida de la zona. El caso de Jackson le lleva a Tracy y sus colegas – todos hombres – quienes investigaron el asesinato de una prostituta en Lovell Park y cuyo hijo de cuatro años convivió con el cadáver de su madre durante tres semanas hasta que la policía la encontró. Este niño más tarde desaparecería tras la intervención de Linda Pallister, trabajadora social que trata de todas las maneras posibles de evitar a Tracy y el interés de esta por el niño.

Según la trama se va resolviendo, la novela muestra la característica hiperconectividad típica de las novelas de Kate Atkinson. Todos los personajes se conocen entre ellos y guardan selectivamente sus secretos. Sólo así se descubre finalmente que el niño desapareció tras acusar a su padre del asesinato de su madre y que éste padre era uno de los colegas de Tracy que realmente asesinó a la mujer de Lovell Park y pidió a sus compañeros que le ayudasen a taparlo. En relación a Hope, Jackson cree que este niño desaparecido podría ser ella hasta que se revela el verdadero sexo de éste a mitad

de la novela. Entonces cree haber perdido la pista que iba a resolver el caso hasta que se hace la pregunta adecuada: ¿Cuántos hijos tenía la mujer de Lovell Park? Ésta tenía dos, un niño de cuatro años y una niña de dos. Tras indagar en el pasado de los policías implicados en el caso, Jackson descubre que la niña fue llevada por uno de los agentes a una conocida pareja de la zona que no podía tener hijos. Éstos aceptaron a la niña y emigraron a Nueva Zelanda a las pocas semanas para no levantar sospechas. La historia de Hope es, por tanto, reflejo de la de Courtney, la niña que Tracy Waterhouse compra al principio de la novela. Aún así, es Courtney quien permanece un misterio y sólo en el último capítulo focalizado a través de Jackson se descubre que había visto la descripción de una marca de nacimiento que tiene la niña en algún otro caso. Mientras, Tracy y Courtney han adquirido otras identidades como Imogen y Lucy respectivamente y han escapado del país.

Finalmente, en marzo de 2013 se publicó *Life After Life*, la primera novela no protagonizada por Jackson Brodie en nueve años. Atkinson escogió a un personaje femenino para su vuelta a la narrativa y cómo posible heredera de Ruby Lennox. La novela se centra en Ursula Todd, nacida en la Inglaterra rural el 11 de febrero de 1911 y muerta a los pocos minutos de nacer. O no. Su nacimiento se repite cíclicamente hasta que la protagonista, citando el tema en el que se centra la novela, “gets it right” (Atkinson 2013: contraportada). Aunque muchos lectores han hablado de los supuestos viajes en el tiempo de Ursula, llegando a compararla con el bestseller internacional de Audrey Niffenegger *The Time Traveler’s Wife* (2003), Atkinson describe un viaje mucho más simbólico para su personaje principal, que además no recuerda los cambios de escenario. La vida de Ursula podría resumirse como todas las posibles vidas que, habiendo nacido mujer, inglesa, económicamente acomodada y en 1911, podría haber llevado. Pero sus historias y aventuras son también aquellas de las mujeres que vivieron en la primera mitad del siglo XX en Inglaterra y que fueron la materialización de uno de los mayores cambios de la historia. Esta brecha se personifica en la relación que Ursula tiene con su madre, Sylvie, y el conflicto que entre ellas crea el voto femenino, el derecho a ir a la universidad, el aborto, el adulterio y el rol de la mujer en la sociedad. Todos estos temas aparecen en el típico estilo de Kate Atkinson: fragmentado y altamente interconectado, pidiendo a quien lee, ya persona activa su total participación para descifrar y conectar parte de la trama. Esta participación va directamente ligada a

la exploración que Atkinson hace de los mayores hechos históricos del pasado siglo, tanto en el sentido de la macrohistoria como de la microhistoria. Aunque las dos guerras mundiales y el nazismo son claros referentes históricos, *Life After Life* (2013) subraya la necesidad de considerar esos macro eventos de forma más personal, y es a través de Ursula, y por lo tanto desde un punto de vista femenino, que se nos presentan las consecuencias. El principal tema, la fluidez cíclica del tiempo y de la historia, hace que Ursula presente tantos puntos de vista como es posible siempre con rigor histórico y prestando especial atención a las omnipresentes diferencias de género, clase e, inevitablemente ligada al nazismo, raza.

Todas estas obras han convertido a Kate Atkinson en una de las más famosas escritoras en su Reino Unido natal. No sólo eso, sino que ha logrado reconciliar a gran parte del público con la literatura: las obras de Atkinson se caracterizan por tener infinitas capas de interpretación haciendo llegar la historia de distintas formas a distintas personas, desde editores hasta la audiencia de *Richard and Judy*, un programa matinal con uno de los más famosos clubs de lectura nacionales, que nombró *When Will There Be Good News* (2008) como su libro del año 2009. Finalmente, la adaptación de las novelas de Jackson Brodie como una miniserie de la BBC convertiría a Atkinson en un nombre de referencia para un público más amplio.

La página web del British Council, a través de la Doctora Jules Smith, también le dedica un apartado crítico donde se hace hincapié en la fluidez y versatilidad de Atkinson como autora al jugar con los géneros literarios como ninguna otra autora había hecho antes, dialogando y a la vez desafiando las barreras que muchas veces se creen firmemente establecidas e inamovibles. Esta plasticidad se extiende también a la trama con novelas llenas de trucos, juegos y desapariciones que atrapan a quien lee sólo para dejarle libre más tarde si, y sólo si, trabaja para ello implicándose y trabajando con el texto. En la narrativa de Atkinson nada es obvio ni directo y todo está conectado, y quien lee debe enfrentarse al texto de forma activa e involucrarse lo máximo posible. Por ejemplo, en *Case Histories* (2004) uno de los personajes – una chica joven que mendiga por las calles y se encuentra con todos los personajes de la obra - resulta ser la hija, dada en adopción años atrás, de la protagonista de un caso que Brodie investiga. Esta relación nunca se hace manifiesta salvo por pequeños detalles que el lector debe

hilar para, al final de la novela, saber qué fue de aquella niña cuya madre fue condenada por supuestamente matar a su marido.

Este estilo resulta en una prosa fragmentada, presentada en capítulos que a su vez se organizan en secciones mayores dentro de la obra. Estas pueden simplemente hacer referencia al día de la semana en el que la acción tiene lugar, como en *One Good Turn* (2006) o hacer referencia al marco temporal de los personajes como en *When Will there Be Good News* (2008) donde aparecen bajo “Yesterday”, “Today” y “Tomorrow”. Como consecuencia, las novelas de Atkinson son famosas por hacer trabajar a quien se enfrenta a ellas. En una búsqueda de *Behind The Scenes at the Museum* (1995) en internet, la página web de la Wikipedia dedicada a la novela ofrece el árbol genealógico de Ruby, ya que sin él es especialmente complicado entender las relaciones de todos los personajes. De hecho, en la página web Good Reads donde personas de todo el mundo pueden llevar la contabilidad de sus lecturas y publicar reseñas, se pueden encontrar críticas a Atkinson como la siguiente: “This is one of those books i [sic] just can't get thru [sic]. The first 100 pages had so many characters, brothers, sisters, uncles, and aunts, etc...Too many names and characters to keep track of.”³

A pesar de críticas como la arriba mencionada, Atkinson disfruta de un gran prestigio entre las comunidades literarias online y es una figura clave en la exploración de la literatura moderna desde el feminismo.

Finalmente, sólo cabe señalar una vez más su aportación a la literatura durante los últimos diecisiete años. *Behind The Scenes at the Museum* (1995) marcó una nueva etapa en la literatura del Reino Unido al transmitir al gran público la necesidad de dar voz a los millones de mujeres que la perdieron durante el siglo XX. La consecuente incursión de Atkinson en la literatura de detectives significó una evolución de la figura del detective masculino. Este cambio resulta especialmente significativo y será explorado junto con otros aspectos relevantes de su obra en la entrevista que concedida a través de su publicista, Alison Barrow el 30 de enero de 2013, está incluida en esta tesis de licenciatura (ver Apéndice).

³ <http://www.goodreads.com/review/show/26971070>

1. RELATIVISMO MORAL, SEMIÓTICA TEXTUAL Y PSICOANÁLISIS APLICADO. TRES MARCOS TEÓRICOS EN RELACIÓN

El desarrollo filosófico, humanístico y literario de los últimos años ha mostrado una especial atención hacia cuestiones éticas y morales. La brecha que el siglo XX supuso en lo referente a dichos valores fue el detonante de este desarrollo, en el que aspectos tan cotidianos como la legislación o la venta de literatura han experimentado un cambio drástico. Por ello, este estudio sobre la literatura de crímenes ejemplificada por *One Good Turn* (2006) reunirá a varias disciplinas para explorar, primero de forma teórica, el reciente cambio social directamente relacionado con el éxito de las novelas de crímenes para luego aplicar dicha teoría a la obra mencionada. La siguiente introducción teórica tiene tres partes principales. La primera versará sobre el relativismo moral, la segunda sobre semiótica textual, para poder aplicar la primera parte a la literatura y la última, sobre el psicoanálisis aplicado a las novelas de crímenes para explicar la evolución de la figura del detective.

2.1. RELATIVISMO MORAL

Es importante comenzar delimitando el concepto de relativismo moral. El diccionario filosófico perteneciente al proyecto "Filosofía en Español" lo define como:

[Aquel] que postula la equivalencia moral de los diversos sistemas morales constatados, al negar la posibilidad de declarar válidos o inválidos, en función de una tabla absoluta de valores universales, a determinados sistemas morales.

Esta nueva tendencia moral ha sido ampliamente explorada en el siglo XX desde su aparición a raíz de un cambio ideológico en la forma en la que se enfocaban las investigaciones promovido por el antropólogo estadounidense Franz Boas del que hablaremos más adelante.

Mientras, cabe mencionar a Neil Levy y su obra *Moral Relativism* (2002) como breve introducción a esta corriente filosófica. En ella se explora el relativismo moral tanto desde un punto de vista teórico como desde un punto de vista práctico, ejemplificado con eventos y hechos de la vida cotidiana y con historia contemporánea. Además, al hablar de moralidad es importante establecer una primera premisa y es que los seres humanos nos servimos de ella para emitir cualquier tipo de juicio. Estos son especialmente importantes ya que se derivan directamente de nuestra percepción del mundo, que a su vez es un reflejo de los sistemas morales en los que hemos sido enculturizados, es decir, somos productos de nuestro entorno. Carlo Caduff en su artículo "Anthropology's ethics: Moral Positionalism, Cultural Relativism, and Critical Analysis" (2011) se vale de Judith Butler para explicar este mismo fenómeno sobre la subscripción de los agentes sociales a ciertas normas. Cita a Butler, quien lo explica breve pero claramente: "self-crafting always takes place in relation to an imposed set of norms" (Caduff: 2011: 475). Por lo tanto, en nuestra propia construcción (*self-crafting*) es clave nuestra moral, que es aquella con la que hemos crecido, y nuestros juicios se ven afectados ella. Por este motivo, la teoría que presenta Levy comienza con una pequeña introducción que clasifica diádicamente los juicios en absolutos y relativos. Los absolutos son aquellos que dependen sólo de hechos relacionados con el objeto sobre el que se emite el juicio y no son dependientes del contexto exterior. Por el contrario, los relativos son aquellos que dependen de algo más, de un contexto exterior. Esta categorización puede parecer simple, pero una vez aplicada podría tener consecuencias muy graves en nuestra sociedad. Aunque la correcta utilización de los conceptos absoluto y relativo se puede convertir en una herramienta para enfrentarse a la fluidez cultural a la que estamos expuestos, sus detractores la consideran una amenaza. Argumentan que podrían tener consecuencias fatales si el binomio arriba mencionado se aplica a cuestiones morales. Caduff (2011) afirma que la moralidad es la estrategia por la que "social agents tell right from wrong" (2011: 466), pero si también la moralidad se puede cuestionar y relativizar ¿respecto a qué es relativa? Levy (2002)

propone dos opciones: o la moralidad es subjetiva al ser relativa a los sentimientos u opiniones de las personas, por lo que podríamos afirmar que la moralidad es una cuestión de gustos y opinión, o lo es culturalmente, reconociendo que cada cultura tiene distintos comportamientos que acepta como moralmente válidos y que pueden, o no, coincidir con aquellos de otras culturas. Es decir, o existen tantas moralidades como sujetos o existen tantas moralidades como culturas. Este es uno de los mayores problemas a la hora de teorizar el relativismo moral y por ello Levy define el relativismo moral como la conjunción de las siguientes premisas:

- a) Las afirmaciones morales son verdaderas sólo relativamente a un estándar o marco.
- b) Este estándar o marco no es únicamente justificable en sí mismo.

Así, se ve que el marco respecto al cual la moralidad es relativa no queda definido, pues puede ser personal o cultural y tal marco no puede postularse como una verdad absoluta. Como consecuencia, el relativismo puede ser visto como una amenaza, tanto para el individuo como para el grupo: si los juicios son relativos por ser comparados con un estándar y, al mismo tiempo, ese mismo estándar no puede demostrarse como únicamente correcto en sí mismo, nos encontramos ante la imposibilidad de emitir un juicio justificado. Además, los estándares pueden ser muchos e incompatibles entre sí por lo que una única afirmación moral puede ser verdadera en relación a un estándar y falsa en relación a otro y, al mismo tiempo, no nos es posible juzgar cuál de esos estándares es mejor. Es, por tanto, imposible emitir un juicio objetivo, ya que siempre estaríamos haciéndolo bajo la influencia de nuestros propios estándares morales. Este es el marco teórico básico del relativismo, pero se necesita una explicación de por qué es imposible juzgar distintos estándares y ésta se encuentra en los desarrollos antropológicos del pasado siglo.

El siglo XX se considera un punto de inflexión histórica y cultural. El llamado “turn of the century” trajo consigo una revolución cultural, científica, artística y moral que provocó una ruptura y un cambio tan drástico con el siglo XIX y sus valores casi comparable a aquella producida en el siglo XVIII con la Ilustración. Para la mayoría de las naciones occidentales, este cambio se vio especialmente reflejado en el auge de los

estudios antropológicos que promovían una actitud más respetuosa y objetiva ante culturas ajenas tras una larga historia de colonialismo e imperialismo. Carlo Caduff (2011) estudia los agentes responsables de esta rotura ideológica. El cambio fue posible gracias al antropólogo norteamericano Franz Boas quien, a principios del siglo XX extendió el uso del concepto de cultura. Boas cambió el curso de la antropología y la ética para enfrentarse a las construcciones culturales heredadas del siglo XIX. Estas se caracterizaban por el evolucionismo cultural y el método comparativo, que trajeron consigo consecuencias etnocéntricas como el racismo o la situación de la mujer como ciudadana de segunda clase. Boas abogaba por un cambio que permitiese reconocer la singularidad y la validez de la diversidad cultural global, promoviendo así la tolerancia y creando los cimientos para el relativismo, no sólo cultural, que hemos heredado en el siglo XXI.

Pero el desarrollo del relativismo durante el siglo XX, como bien señala Caduff, no se debe sólo a Boas sino también a sus discípulos, como también afirma el catedrático de ética y filosofía política José Rubio Carracedo. En *El Hombre y la Ética* (1987) presta especial atención a Melville Herskovits, discípulo de Boas, a quien cita breve pero concisamente “las valoraciones son relativas al fondo cultural del cual surgen” (Rubio 1987: 243), argumento respaldado por otra cita en el artículo de Caduff, también hecha por Herskovits: “Every society has [...] an ethical system that the individual members rarely question” (Caduff 2011: 470). Se deduce pues que las culturas se justifican a si mismas y gracias al relativismo se pueden cuestionar las bases sobre las que se asientan. Más aún, el filósofo español señala que “el etnocentrismo occidental se ha fundamentado sobre el evolucionismo cultural y el método comparativo” (Rubio 1987: 244). Se trata entonces de admitir que cada sociedad está abierta a variaciones según distintos criterios tales como sexo, género o clase social. Por tanto, se concluye que es necesaria una actitud relativista incluso hacia la propia cultura para poder asegurar un clima de tolerancia y convivencia, pero también para promover el cambio y la evolución cultural. Uno de los ejemplos más significativos es el derecho al voto y el reconocimiento legal como ciudadanas de las mujeres en las naciones occidentales en el siglo XX.

Apoyándose en estos tres autores y sus obras pueden vislumbrarse los cimientos sobre los que el relativismo, en este caso cultural y que más tarde dará paso a la tesis de

enculturización, se asentará y llamará a una posición ética más tolerante. Los estudios antropológicos ayudaron a abrir las mentes de unas naciones marcadas por siglos de atrocidades como la esclavitud, el genocidio y un latente racismo que intentaban justificarse con supuestas superioridades raciales, morales y religiosas. Ahora, en el siglo XXI es necesario continuar el cambio y todas las consecuencias que este trae para enfrentarnos a la fluidez que caracteriza nuestra época.

La tesis de la enculturización, fruto del mencionado desarrollo antropológico, explica que nuestros valores son el resultado de un proceso de subscripción a unas normas culturales. Esto significa que nuestros valores son el resultado de haber crecido en una sociedad en particular, de una forma específica y en un momento dado. Esta tesis está altamente respaldada por evidencias antropológicas que señalan que aunque hay desavenencias morales dentro de las sociedades, hay razones suficientes para trazar unos valores compartidos generalmente por todo el grupo que permiten la convivencia y limitan la fricción entre los individuos de la misma comunidad. Desde el punto de vista antropológico esta tesis aportó la libertad suficiente para observar otras culturas con una mente más abierta, recordando siempre que no se es mejor que el objeto de estudio y que las diferencias son meramente circunstanciales, un “accidente de nacimiento.” Caduff (2011) señala la importancia de esta necesaria distancia cultural citando al antropólogo Didier Fassin, quien insiste en la centralidad de la abstención moral junto con una actitud antropológicamente reflexiva para el correcto estudio de los agentes sociales. Este distanciamiento se verá reflejado en un constante cuestionamiento de las propias creencias y resultará en una mayor conciencia de nuestro ser, es decir, una exploración y reconocimiento del “awareness of the self”. Finalmente, teniendo en cuenta toda esta evidencia antropológica y moral, cabe concluir que la moralidad es convencional, ya que varía de grupo a grupo, dentro de los cuales existe incluso más variedad. Es imposible, pues, establecer la supuesta superioridad moral o cualquier tipo de jerarquía entre los distintos grupos que enriquecen a la humanidad. Como agentes sociales adscritos a cierta cultura, nos es imposible emitir un juicio objetivo al estar contaminados por nuestros propios valores.

El relativismo moral se relaciona directamente con la tesis de enculturización en que ambos persiguen el mismo fin, ya subrayado por Boas y sus discípulos a principios de siglo: un clima de tolerancia intercultural e incluso interpersonal en el que ninguna

cultura o doctrina sea considerada superior a otra. Estas dos teorías han sido consideradas como las únicas válidas para conseguir la tolerancia siendo, en palabras de Levy, “[moral relativism] the only morally right position to take” (2002: 58). Esta es a su vez una afirmación muy controvertida ya que parece fallar en su propio postulado: si el relativismo moral es la única posición moralmente correcta ¿no está un sujeto enculturizado emitiendo un juicio por el cual crea una jerarquía moral ensalzando el relativismo que habíamos postulado como imposible anteriormente? El relativismo resuelve este aparente problema ateniéndose a las leyes de la lógica por las que una falsa premisa conlleva una falsa conclusión. Este proceso puede explicarse sencillamente utilizando lógica proposicional: si $P \rightarrow Q$, pero P es falsa, entonces también lo es Q . El filósofo David Wong, al que Levy (2002) cita, afirma que el relativismo nos compromete a nosotros a la tolerancia, teniendo en cuenta nuestras creencias morales. Se vale, pues, del principio de justificación por el cual no es legítimo imponer nuestros propios requisitos a otras personas ya que no podemos justificarlos. Si a este principio además se le añade la creencia de que el relativismo moral es verdadero, es posible alcanzar un clima de tolerancia. La solución a lo que a primera vista parece una paradoja, “[relativism is] the only morally right position to take” (Levy 2002: 58), está en admitir que el postulado mismo es una relativización y no un principio moral absoluto, por lo que no existe la contradicción arriba indicada.

A pesar de haber solventado la mayor crítica al relativismo moral, aún queda otro gran problema. Si adoptamos el relativismo moral y todo es relativo, nos vemos ante la imposibilidad de comparar y por tanto juzgar nuestro entorno. La solución a este problema se encuentra en el argumento de la transición, que establece que sí que podemos comparar valores esenciales. Pero añade que debido a la evolución histórica de la sociedad en la que hemos sido educados y enculturizados, tal comparación se verá claramente afectada por todo lo relacionado con nuestro presente estado. Se necesitaría, por tanto, un criterio independiente para juzgar tales creencias y valores. En *Moral Relativism* (2002), Neil Levy ejemplifica este argumento citando a la filósofa Martha Nussbaum en su comparación de dos estados: alfabetismo y analfabetismo, y al filósofo Alasdair MacIntyre que apela al cambio producido en la ciencia al desbancar las teorías de Galileo a la afincada visión aristotélica. Al afrontar estos dos ejemplos como miembros de una sociedad que disfruta tanto del alfabetismo como del progreso

científico gracias a los descubrimientos de Galileo, no podemos evitar sino ver progreso. Levy argumenta que esto se debe a que emitimos nuestro juicio y nuestra valoración claramente influenciados por nuestra suscripción a un grupo de valores y creencias de los cuales no podemos dissociarnos. Caduff (2011) hace referencia al filósofo Michel Foucault en su obra *The Use of Pleasure* (1984) donde postula que “moral action is indisociable from the forms of self-activity” (2011: 474). En otras palabras, nos identificamos con nuestros propios valores y nos es casi imposible dissociarnos de ellos para emitir otro tipo de juicio. Nuestros valores se convierten, pues, en un estándar que utilizamos para emitir cualquier juicio y, como consecuencia, no tenemos otra opción más que identificar el cambio en los dos ejemplos citados anteriormente como progreso histórico. La alternativa no es una opción a considerar ya que desde nuestro punto de vista aparece como incoherente e implicaría admitir que se ha producido un declive moral y que nuestro presente estado es un regreso histórico. Por último, Levy cierra la sección afirmando que “had change occurred on a different direction, we would have perceived it as progress” (2002: 154) .

La anterior postulación sería hipotética sin un ejemplo que no la falsee. Por tanto, ya que previamente se ha expuesto y explorado el relativismo moral y sus implicaciones, queda ahora por demostrar la utilidad del relativismo a través de un ejemplo que Neil Levy expone en *Moral Relativism* (2002):

Unos padres religiosos se cuestionan la enculturización religiosa de su hija y dudan entre tres opciones. Este ejemplo plantea cuestiones sobre la libertad del individuo para tomar sus propias decisiones y para separarse de su sociedad y educación, es decir, para deconstruir su entorno. Las opciones que Levy ofrece son tres y son las siguientes: la primera, que los padres la eduquen en su misma religión sin cuestionarla, estableciendo por tanto los valores y normas de tal religión como los mejores. La segunda, educarla como atea para evitar que considere la religión una necesidad. Esta opción puede parecer la mejor a primera vista, pero un análisis más exhaustivo demuestra que no es óptima, teniendo en cuenta y respetando las creencias de sus padres. La tercera y última, sería educarla como miembro de una religión a la vez que se le inculca la importancia de cuestionar sus propias creencias y, por tanto, dándole la oportunidad de entender y tolerar otras prácticas religiosas.

Neil Levy es partidario de la última opción que está claramente relacionada con el relativismo. La tesis de enculturización demuestra que crecemos y nos formamos en un entorno cuyas normas y valores consideramos estándar. Ahora bien, el relativismo es la herramienta que permite cuestionar y deconstruir tal entorno y abre la mente de los individuos ofreciéndoles la oportunidad de apreciar y tolerar otras culturas. Esto ocurre gracias a que el relativismo desbanca nuestras propias creencias como mejores para re-categorizarlas como simplemente propias por lo que, aunque a nosotros nos pueden parecer perfectas, pueden no serlo para cualquier otro sujeto. Como consecuencia, disfrutamos de la libertad para aceptar nuestro *self-crafting* mientras respetamos el ajeno.

2.2 SEMIÓTICA TEXTUAL

En *Moral Relativism* (2002), Neil Levy analiza la moralidad y el relativismo desde un punto de vista práctico, ejemplificado con casos reales y, por tanto, teniendo en mente una aplicación al mundo real. Ahora bien, aunque la moralidad y la enculturización son parte intrínseca de todo ser humano, esta aplicación a la literatura precisa de una explicación propia. Una de las mayores críticas al relativismo moral es “anything goes” (Levy 2002: 204) que, aunque perjudicial en la aplicación en el mundo real del relativismo moral, encaja perfectamente en la aplicación de esta a la literatura.

En *Lector in Fabula: La Cooperación Interpretativa en el Texto Narrativo* (1979) el filósofo italiano Umberto Eco explora la literatura desde un punto de vista técnico. En su capítulo octavo, “Estructuras de Mundos”, se centra en la semiótica textual y explora los niveles de ficción que se surgen desde que quien escribe comienza una obra hasta que esta es recibida por quien la lee. Eco distingue estos distintos niveles de ficción y realidad teniendo en cuenta la relación entre quien escribe y quien lee: la persona que crea una obra en el mundo real también tiene presencia en la obra ficticia como narradora, por lo que se produce una doble articulación de su identidad. Ya en el mundo ficticio, y convertida en narradora, compone una historia que puede tener, o no, similitudes con el mundo real. Una vez el texto llega a manos de quien la lee en el mundo real, esta persona entra en el mundo ficticio – uno de los infinitos posibles -

articulando a su vez una doble identidad que no termina hasta que el texto entero es leído. Eco toma prestado el concepto de “mundo posible” de los estudios de lógica, convirtiendo la literatura en uno de ellos. La aplicación y puesta en práctica del relativismo moral en estos mundos ficticios no ofrece sino beneficios ya que, al estar claramente delimitado como ficticio, es decir, no “real”, el cuestionamiento que Levy propone no es percibido como una amenaza por quien lee, sino como un marco seguro en el que experimentar y dialogar, y es que en literatura “anything goes”. Se pueden extraer de *Lector in Fabula* (1979), seis principios que describen y limitan la obra de ficción y su alcance en relación al mundo real y que serán extremadamente útiles para el estudio del relativismo moral aplicado a la literatura:

1) Los mundos posibles son indispensables.

Estos mundos posibles, tomados prestados de los estudios de lógica y semántica, son conjuntos llenos, estructuras culturales que están amuebladas, pero no por ello son sustantivas. Aplicados a la literatura, se percibirá cada obra de ficción como un mundo posible, completo en sí mismo pero no por ello real, convirtiéndolo en un marco seguro.

2) No se lamentará que la novela no “represente” la realidad

Se pide a quien lee que adopte una actitud interpretativa ante los distintos y extraños mundos que puede encontrar en la ficción que, aunque como veremos en el siguiente punto tienen relación con el mundo “real”, no se trata de este.

3) Algunas propiedades se toman prestadas del mundo “real” y se ajustan a la experiencia del lector, mientras que otras sólo son válidas en ese mundo.

En este caso Eco toma prestada la fábula de *Caperucita Roja* y señala que, aunque Caperucita es una niña como cualquiera, “real”, que lleva una cesta como aquellas que podríamos imaginar existen en el mundo de referencia, el hecho de que el Lobo adquiera características humanas tales como el habla, y que luego la engulla sin producirle un rasguño, implica que se trata claramente de una desviación del mundo “real”. Esta mezcla de propiedades es aceptada por el lector y, ateniéndonos al marco ficticio, se interpretan como verosímiles.

4) Los individuos se construyen añadiendo propiedades.

Estas propiedades tienen carácter acumulativo y los personajes no se completan hasta que el lector no termina la obra. Pero, al igual que ocurre en el mundo “real”, el texto no tiene por qué enumerar todas esas propiedades, ya que muchas resultarán

irrelevantes para la narración y otras muchas deben ser deducidas. En el ejemplo de *Caperucita Roja*, el hecho de que se la describa como a una niña y no se indiquen otras propiedades, nos hace inferir que se trata de un ser humano en desarrollo, con todas las rasgos que la caracterizan como tal: dos ojos, una nariz, etc.

5) Por tanto, ningún mundo posible puede ser autónomo del real.

Existe una superposición entre ambos y se deduce que un mundo posible en la narración toma prestados elementos del mundo de referencia para el lector.

6) Finalmente, el mundo “real” también está construido y por tanto está sujeto a la tesis de la enculturización.

Dentro de la enculturización a la que estamos sometidos, entran también la narrativa y su estructura. Esto explica por qué, por ejemplo, a los lectores europeos nos es tan complicado entender estructuras narrativas circulares y no lineares, como aquellas presentes en África y Oceanía donde no se sigue el patrón occidental de inicio, nudo y desenlace. Para convertirse pues, en un lector más competente, es necesario aplicar el relativismo moral que llama a una actitud tolerante donde la mente se abre a otras narraciones y a otros mundos posibles.

2.3 CONTAMINATION IN CRIME FICTION

El relativismo moral, cuyos principios ya han sido establecidos y relacionados con el marco de ficción que ofrece la literatura, tiene una gran influencia dentro del famoso y recientemente explorado género de la literatura de crímenes. En su artículo “From ‘The Purest Literature We Have’ to ‘A Spirit Corrupt’: Embracing Contamination in Twentieth-Century Crime Fiction” (2008) Gill Plain explora las novelas de detectives y su desarrollo en Gran Bretaña haciendo hincapié en el cambio en su percepción de literatura corrupta a superventas durante el siglo XX. Este paso de condena a admiración, coincide con el desarrollo del relativismo antropológico, que también incitará un cambio social y marca, pues, un cambio a nivel perceptivo en la sociedad moderna. Plain basa su artículo en la descripción de “purest” (la más pura) y “corrupt” (corrupta) en relación a la evolución de la figura del detective en estas novelas y que será desarrollada más adelante. A pesar de contar con un detective moralmente

correcto socialmente en sus inicios, este género fue condenado y Plain cita a Edmund Wilson quien califica la lectura de la literatura de detectives como “simply a kind of vice” (2008: 4) y éste añade más tarde que “[d]etective-story readers feel guilty” (Plain 2008: 4). Esta primera reacción al género era la más extendida entre los puristas, que llegaron a crear un halo de corrupción y contaminación moral alrededor de los textos que también afectaba a quienes los leían. Aún así, el género logró llegar a ser de los más demandados en la historia de la literatura y cobró especial relevancia en Gran Bretaña, donde los orígenes de la tradición detectivesca pueden retrotraerse hasta el siglo XIX. Pero la contaminación de la que habla Plain no sólo se limita a quienes la leían, sino también a quienes la escribían. La siguiente cita contiene la tesis en la que se basa su artículo: ‘*Strong Poison* is a novel in which the bodily desires of the detective infect the narrative [...] If you do not want your detective to get contaminated do not give them a body’ (2008: 5). Se produce pues, una contaminación en doble sentido y por tanto de una simbiosis entre la figura del detective y la narración en la que se adentran quienes leen la obra.

El problema de la contaminación corporal como tabú ya había sido introducido y analizado en la literatura por Sigmund Freud en su obra *Totem y Tabú* ([1913] 2011). En ella se ofrece un amplio examen del cuerpo como tabú en varias sociedades aunque se percibe claramente la enculturalización de Freud en una sociedad aún colonial y, por tanto, etnocéntrica, lo que se refleja claramente en los ejemplos de su obra. “Tabú” es una palabra polinesia que designa lo sagrado o lo inquietante, lo peligroso, lo prohibido o lo impuro y es el antónimo de “noa”, lo cotidiano. Lo tabú designa aquellos elementos que se ven rodeados de prohibiciones o restricciones que aunque carecen de fundamento son indispensables para el funcionamiento de las sociedades. La función del tabú es, pues, la de protección de ciertos objetos, personas o momentos y su infracción conlleva un castigo que, tanto quien lo infringe como quienes le rodean, consideran irremediable: “el tabú se venga a si mismo” (Freud [1913] 2011: 33). Existen varios tipos de tabú, aquellos permanentes como la muerte y quienes la sufren, o pasajeros, aquellos que brindan protección en momentos tales como el parto y el postparto. Freud subraya que una de las principales características del tabú es su transitividad, ya que el tabú es contagioso y se debe evitar el contacto con todo aquello sobre lo que recae; es pues un temor objetivado. En literatura, uno de los mejores ejemplos de tabú, de su

transmisibilidad y de su objetivación casi demoniaca se encuentra en *The Scarlett Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne. Es Pearl, la hija ilegítima de una mujer casada, Hester Prynne, y el reverendo Arthur Dimmesdale, quien la sufre por ser el fruto y la personificación del tabú del adulterio. Freud señala que los orígenes del tabú están ligados a lo demoniaco, por lo que esta personificación provoca un sentimiento de horror instintivo y rechazo en la sociedad en la que se desarrolla.

La muerte ha sido siempre un tabú central a la mayoría de las sociedades y Freud analiza sus consecuencias sociales y personales prestando atención a algunos tabúes que podemos claramente concebir como primitivos o exteriores, pero que están relacionados con muchos de nuestras sociedades actuales. Tal es el caso del tabú nominal con respecto a los muertos: se prohíbe pronunciar el nombre del fallecido porque se considera parte de su persona. En muchos países, aún se considera una ofensa hablar mal de quien ha muerto y tal infracción es digna de sanción. Señala también que los tabúes relacionados con la muerte son de los más rigurosos porque intentan prevenir el contacto y futuro contagio con el supuesto origen demoniaco del tabú, en este caso, la muerte.

En relación a la literatura de crímenes o detectives, la muerte se convierte en otro protagonista más, haciendo que el tabú sea no sólo un elemento clave de la narración sino en un objeto lúdico.

Siguiendo a Plain, la literatura tradicional de detectives es considerada como conservadora por crear dicotomías que carecían de permeabilidad para satisfacer aquellas carencias morales percibidas en la época por utilizar el tabú de la muerte. Es decir, los detectives de esta época, tales como los creados por Wilkie Collins o Agatha Christie, eran moral y políticamente correctos y se definían en contraposición al “Otro”, al asesino, el que creaba el tabú y la contaminación. La narración se centraba en la lucha entre el bien personificado por la figura del detective, y el mal, personificado por el asesino. Pero en la medida que este tipo de literatura se desarrolló, era de esperar que la figura del detective evolucionase de acuerdo con el resto de la sociedad. Si el siglo XX vio grandes avances sociales entre los que cabe destacar la antropología y el relativismo, resulta natural que el detective también se beneficiase y como consecuencia, llegase a un estado de simbiosis. Se concluye al examinar la producción literaria que el intento de mantener una mínima barrera entre el “*Self*” y el “Otro”

fracasó y a partir de este momento se creó la figura del detective moderno. Plain justifica esta idea afirmando que el “cancer is not alien to the body, it is of the body” (2008: 6) es decir, la corrupción y la muerte personificadas por el cadáver no pueden disociarse del hecho de que existen gracias al cuerpo de la víctima. A su vez, el detective es capaz de relacionarse con ellas a través de su propio cuerpo y por tanto, es imposible evitar la contaminación. Gill Plain cita a Julia Kristeva y *Powers of Horror* (1982) que explica el papel del cadáver en la narración «“corpe is [...] death infecting life [...] the in-between”» (2008: 3). La presencia de un cuerpo en la literatura de detectives conlleva una contaminación y, como consecuencia, un contagio, del cual la figura del detective es la primera víctima. Este contagio también se produce en quien lee la obra y sigue al detective en las seguras fronteras del mundo ficticio. Como consecuencia, existe una doble articulación del contagio: del cadáver al detective dentro del marco ficticio y de la figura narrativa del detective a nuestro propio cuerpo durante la lectura. Por ello, en contra de lo que se creía, la figura del detective no es ni puede ser inmune a la contaminación por parte del tabú, ya que está en constante contacto con él, y como consecuencia las diferencias entre lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo moral y lo inmoral empezaron a tambalearse.

Esta relación entre la literatura de crímenes y el tabú de la muerte comenzó a considerarse como abyecta debido a la tensión que creaba. Esta proviene del diálogo que se produce en la dicotomía que crean el tabú de la muerte y el “noa” que representa la vida diaria del detective en contacto con la muerte en la ficción y el acto cotidiano de la lectura en el mundo real.

Todo esto llevó a una nueva identidad y una nueva concepción de los personajes centrales de las novelas de detectives y Plain recurre una vez más a Kristeva (1982) para explicar este fenómeno «“it is not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system order”» (2008: 7). Si la literatura de detectives ya se consideraba abyecta al crear un diálogo entre el tabú y lo noa, el personaje principal de las obras, también se ve afectado. Por tanto, la figura del detective, un aliado de la moralidad y el orden, también se vuelve abyecto y gana en permeabilidad, complejidad y profundidad como personaje. El detective moderno sigue siendo la personificación del orden simbólico, pero ha sufrido la contaminación del tabú de la muerte por parte de los cadáveres a través de su cuerpo y se convierte en un topo, un infiltrado en el sistema

con una doble identidad. Es una figura corrupta, que es parte del orden simbólico al enfrentarse al crimen, pero que a su vez se ve afectado por su trabajo y su entorno. Jonathan Dollimore explica el recelo que este tipo de personajes causa afirmando que:

there is nothing that the dominant order fears more than contamination by an other; hence society's need to identify and demonise non-conforming figures, those made different through gender, race, class or sexuality (Plain 2008: 8).

Si la figura del detective está contaminada e infiltrada en el orden simbólico ya no existen barreras que lo definan y lo confinen. Plain señalan que si el "Self" se ve contaminado por el "Otro" entonces esta contaminación, que revela un estado de simbiosis, se puede considerar una herramienta. El elemento clave en esta transformación es que la simbiosis se puede, pues, utilizar para deconstruir y volver a articular los miedos sociales o tabúes. El detective los conoce y se enfrenta a ellos diariamente y por tanto está dotado de la capacidad para entender al "Otro". Como consecuencia, la figura del detective se redefine y lo pone en relación con el criminal al que se enfrenta, convirtiéndose así en una figura abyecta debido a la doble articulación de su identidad. Esto conlleva personajes más complejos, pero también la capacidad para entender al "Otro" de la que ya hablaba Levy en *Moral Relativism* (2002).

La conclusión a la que llega Plain es que la literatura de detectives está construida sobre la contaminación debido a la presencia de un cadáver. Aunque tal construcción no resultaba obvia al inicio de su publicación, el paso del tiempo junto con un análisis exhaustivo tanto del lenguaje como de la figura del detective no hacen más que apoyar esta teoría. Lo más importante de toda esta exploración son las consecuencias que tiene para una sociedad que ha hecho de las novelas de crímenes uno de sus productos culturales más vendidos. Esto se debe a que al presentar el tabú y enfrentarnos a él a través de la figura del detective, que ofrece la seguridad del orden simbólico y a la vez la experiencia del Otro, estamos articulando nuestros miedos como sociedad. Además, también los estamos inscribiendo, pues todo aquello que se aparece en producciones artísticas se beneficiará de una mayor exploración y de un mayor conocimiento del tema por parte del gran público. Tanto el proceso de articulación

como el de inscripción son los pasos previos a la final confrontación que podría ser la justificación del éxito de este tipo de novelas. Podría decirse que se trata de herramientas sociales en las que podemos ver lo peor de nuestra cultura entre las seguras fronteras de la ficción y, por tanto, obtenemos la libertad de explorar y confrontar nuestros tabús.

Poniendo esta contaminación en relación con el relativismo, sólo cabe concluir que tanto el relativismo como la literatura de crímenes vieron su máximo desarrollo en el siglo XX. La contaminación de la figura del detective fue un proceso largo pero estable que llevó a la completa simbiosis del “*Self*” y el “Otro” y cuyo cambio sólo puede verse justificado por una actitud relativista en el plano de referencia del lector. A medida que en la ficción la figura del detective se contamina, se hace más humano y, en el mundo real, quien lee se ve más capacitado para aceptar la alteración que hace del orden simbólico. Debido a este fenómeno, el público de hoy en día tolera e incluso prefiere a aquellos personajes cuyas faltas y rebeldía alteran el orden: la figura del detective que se rebela contra su jefe, el policía corrupto o el forense que no puede recuperarse de la pérdida de un ser querido. Todos estos estereotipos son sólo posibles gracias a una actitud relativista por parte de quien lee, que busca, aunque muchas veces inconscientemente, una alteración del orden simbólico que le permita deconstruir, explorar y volver a articular sus propios miedos. Gracias a esta evolución, podemos encontrarnos con personajes como Lisbeth Salander en la trilogía *Millenium* (2005-2007) de Stieg Larsson: mujer, joven, sexualmente activa y bisexual, inteligente, huérfana y menospreciada por la sociedad, sufre una brutal agresión sexual a manos de su tutor legal que nos confronta con el peligro en un plano real y provoca en quien lee un amplio abanico de sentimientos negativos, desde la repulsión hasta la ira. Cuando más tarde Lisbeth decide vengarse reproduciendo su violación en su agresor, quien lee se ve encarando el mismo acto, pero con consecuencias completamente distintas: Lisbeth, contaminada, decide enfrentarse al orden simbólico y deconstruirlo, decide que esta vez será una mujer la que agrede a un hombre, haciendo un traspaso de poder y rompiendo la distinción de “*Self*” y “Otro” por un proceso de simbiosis sólo posible a través de su realidad corporal. La víctima se convierte en agresora y viceversa, y quien lee, haciendo uso de la herramienta del relativismo moral que le permite encarar situaciones como la descrita, deja de lado las distinciones morales entre el bien y el mal

para simpatizar con Lisbeth: la violación pasa de ser condenada a tolerada gracias al contexto, la relativización y la deconstrucción de paradigmas sociales binarios.

2.4 CONCLUSIÓN

Se concluye que el relativismo moral es una teoría filosófica fruto de los avances sociales, científicos, filosóficos y literarios del siglo XX. Tiene, además, una gran aplicación práctica en la vida real, si bien en determinadas situaciones el relativismo moral podría considerarse polémico. Todos los problemas que derivan de la aplicación de la teoría al mundo real desaparecen al aplicarla a la literatura, pues la semiótica textual demuestra que esta ofrece unos claros límites ficticios. Mientras que una de las críticas al relativismo moral es que podría dar a entender que todo vale, esta crítica se transforma en una ventaja en la literatura al ofrecer libertad y fomentar la creatividad. Gill Plain habla de la libertad a la que se enfrenta la figura del detective y lo importante que es el relativismo al exponer una teoría de contagio del tabú de la muerte desde el cadáver hasta, por último, quien lee la novela. Si bien este contagio se consideraba negativo, una exploración de las consecuencias de este muestra que promueve una rearticulación y mejor entendimiento de lo abyecto. Es decir, aquello que como cultura catalogamos negativamente puede en realidad llevarnos a ver que en realidad lo abyecto es intrínsecamente parte de nuestra cultura y por tanto, es necesario explorarlo y entenderlo. Será a través de la literatura de detectives y de la figura del detective y gracias al marco ficticio que como sociedad podremos explorar, deconstruir, negociar y rearticular tales abyecciones para lograr un estado simbiótico que conlleve respeto y tolerancia.

2. JACKSON BRODIE: LA CREACIÓN DEL DETECTIVE POSTMODERNO A TRAVÉS DEL RELATIVISMO MORAL

Jackson Brodie aparece por primera vez en la novela *Case Histories* publicada en 2004. Él es el protagonista indiscutible de esa y otras tres novelas más que compondrán el cuerpo de la serie Jackson Brodie, serie por la cual Kate Atkinson ganará fama en el Reino Unido. Jackson es un ex-militar, ex-policía tornado detective privado que intenta adaptarse a su nueva vida de civil mientras lidia con un divorcio y un acuerdo de custodia de su hija Marlee con el que irónicamente está en desacuerdo. Reside en Cambridge y en comparación con sus anteriores misiones, los casos a los que se enfrenta le resultan aburridos, aunque *Case Histories* (2004) mostrará que ninguno de ellos es lo que parece. El caso principal de la novela es el de la desaparición de Olivia Lange. En los años setenta, la pequeña Olivia, de tres años, desapareció de una acampada en el jardín de su casa mientras su hermana mayor Amelia dormía a su lado y sus otras dos hermanas, Julia y Sylvia y sus padres descansaban en sus dormitorios. Ya en 2004 unas adultas hermanas Lange contratan a Jackson tras la muerte de su padre, un mediocre matemático de la ciudad, que les condujo a limpiar y organizar la casa familiar donde, sorprendentemente, encontraron en el despacho de su padre el peluche favorito de Olivia. Esta lo llevaba a todas partes y la noche de su desaparición lo tenía a su lado en la tienda de campaña como bien recuerda Amelia. Al principio, Jackson cree estar ante un caso frío, pues tras treinta años duda en poder dar con el verdadero paradero de Olivia, viva o muerta. Pero, tras la insistencia de Amelia y el constante flirteo de Julia, Jackson acepta el caso y con desgana comienza su investigación.

El detective comparte su atención en este caso con otros tres. El de la señora Binky Rain, una afectada dama de clase alta quien asegura que sus gatos están siendo asesinados por algún enemigo. El de Theo Wyre, un abogado cuya hija de diecinueve años fue asesinada en su primer día como secretaria en el despacho de su padre por un

sujeto desconocido en un suéter amarillo y de cuya identidad, paradero o verdaderas intenciones no se sabe nada. Y finalmente el de Michelle cuya hermana se encuentra desaparecida tras un periodo en la cárcel por haber asesinado a hachazos a su marido. Unidos por el tema de una muerte violenta y traumática en la familia, a lo largo de la novela las relaciones entre todos los personajes se van cruzando y estrechando. Las coincidencias son sólo explicaciones esperando emerger. En todo este aparente caos de casos irresolubles, el detective Brodie carga con su propio trauma: la agresión sexual y asesinato de su hermana mayor Niamh cuando él sólo contaba con doce años y el posterior suicidio de su hermano mayor, consumido por los remordimientos. Al final de *Case Histories* (2004), todos los casos se ven resueltos excepto el de Jackson. A Olivia la asesinó su hermana mayor Sylvie tras ver a su padre llevarla al despacho donde ella misma había sufrido años de abusos sexuales. La señora Binky Rain tiene un codicioso sobrino que intenta asesinar de Jackson al ver peligrar su millonaria herencia, pero fracasa y ciertamente, los gatos estaban desapareciendo, pero no debido a ninguna conspiración. Michelle resulta ser la verdadera asesina del marido de su hermana y la hija desaparecida de esta aparece durante toda la novel, encontrándose con todos los personajes, como una vagabunda. Al final, encontrará cobijo y tranquilidad con Theo Wyre, el padre de Laura. Aunque su hija no era quien él creía, su muerte no tuvo ningún tipo de relación con su vida sino que fue una coincidencia, algo totalmente aleatorio. La novela se cierra con Jackson en ruta hacia Francia donde, tras heredar dos millones de libras de la señora Binky Rain, se instalará en un chalet en los pirineos con Julia Lange.

Case Histories (2004) muestra la complejidad y vulnerabilidad de las relaciones familiares y las explora en el caso extremo de que una muerte sacuda a la familia, desde varios puntos de vista tanto personales como policiales. En el centro se encuentra Jackson Brodie en quien convergen todos los casos y personajes y cuyo pasado es clave en su creación como detective. Jackson es el detective postmoderno por antonomasia teniendo en cuenta la evolución de la figura del detective en la literatura de crímenes que ofrece Gill Plain en su artículo “From ‘The Purest Literature We Have’ to ‘A Spirit Grown Corrupt’: Embracing Contamination in Twentieth-Century Crime Fiction” (2008) Es a través de Jackson Brodie y de su cuerpo que se produce la contaminación de la que habla Gill Plain. Este es también el que lo pone en contacto con el tabú de la muerte a través de la agresión sexual y asesinato de su hermana mayor, Niamh. Su

trayectoria vital, en relación con el marco que es la novela en sí misma, convierte esta muerte en un elemento indispensable y clave para la narración. Es decir, se trata de un elemento indispensable en tanto que la muerte de Niamh es el evento que define por antonomasia a Jackson Brodie. Es el crimen sin resolver la que lo ha motivado a lo largo de los años y el que surge en los momentos más íntimos y de mayor conexión con los otros casos y otras personas. Jackson se convierte pues, en una herramienta indispensable para el lector al ser contaminado y encontrarse en una situación de *inbetweenness*: es gracias a él y a sus eventos vitales que la novela existe, pues es el protagonista, pero además también se encarga de guiar al lector a través del mundo ficticio al converger en él todas las acciones.

Contrasta, pues, la figura de Brodie con los arquetípicos detectives de la Edad de Oro británica – como Mrs. Marple o Poirot – donde la división entre lo moralmente aceptable y aquello que no lo es y la muerte y la vida estaba claramente dibujada. En el universo de Brodie es difícil marcar la línea entre la vida y la muerte y más aún dentro de su identidad como detective. No existe para él una barrera entre lo propio o *noa* – la vida, una moralidad impecable – y lo “Otro” o tabú – la muerte. Esta evolución es lógica si se tiene en cuenta que el detective, en constante contacto físico y psicológico con la muerte y con el crimen, no puede ser inmune a ninguno de los dos. Como resultado, la figura del detective se enriquece y gana fluidez para verse completamente desarrollada durante el siglo XXI. Es su figura, de hecho, una de las que mejor refleja la evolución literaria de la segunda mitad del siglo veinte. Una de las características claves de esta contaminación reside en que el detective sigue siendo un representante del orden simbólico, lo que conlleva a una mayor complejidad en su identidad. Es decir, Brodie se ve atrapado entre su posición en el orden dominante al pertenecer –o haber pertenecido – al cuerpo de policía y su propia contaminación por el crimen sin resolver de Niamh. Esta dualidad le convierte por tanto en un topo un intruso que desencadena un estado de simbiosis pues lucha contra el crimen a la vez que, gracias a la contaminación, lo comprende. En el caso de Brodie, la agresión sexual y la muerte de su hermana le hacen recapacitar sobre la posición de la mujer en la sociedad actual y su vulnerabilidad. Como consecuencia, esta obsesión se refleja en las veces que, como hombre, piensa en lo fácil que sería atacar a las mujeres con las que se va encontrando. También reflexiona sobre formas con las que las mujeres – aunque siempre tiene en mente a su hija Marlee

– podrían defenderse de un ataque como el que acabó con su hermana. Esta defensa se convierte entonces en abyecta ya que utilizaría los recursos del “Otro2 – hacer daño – para defenderse, comportamiento conocido en nuestra sociedad como “defensa propia”.

La clara moralidad que distinguía el bien del mal en novelas de épocas anteriores entra en juego en el personaje de Brodie, y el relativismo se convierte en la herramienta que puede llegar a justificar el “mal” entendido socialmente. Esta faceta moral convierte a Brodie en un personaje muy humano y con el que es muy fácil conectar ya que su sufrimiento personal y su contaminación se trasladan a quien lee. Si el detective se contagia a través de su cuerpo en el mundo posible en el que existe, quien lee también es susceptible de tal contagio a través de su propio cuerpo. Es Jackson Brodie quien protagoniza la novela y a través del cual se construye el mundo posible que es la narración y en quien convergen todas las historias. Podría decirse que Brodie hace de guía; como consecuencia, quien lee termina por aceptar sus términos. Hay, aún así, casos mucho más claros, como el de la agresión sexual y el asesinato de Niamh, pero *Case Histories* (2004) presenta otros escenarios donde la relativización de Jackson – y por consiguiente la de quien lee – se hacen necesarias para acceder a las capas más internas del texto. El mejor ejemplo es el asesinato de Olivia a manos de Sylvia para ahorrarle años de abusos sexuales por parte de su padre. Sylvia, todavía una niña y traumatizada, sólo ve una forma de salvar a su hermana pequeña de una infancia terrible y es matándola. Por supuesto, esta situación que se presenta como una solución extrema está apoyada durante la novela por la pasividad de la madre de las hermanas Lange ante los abusos y la falta de conexiones sociales de la familia con la comunidad, resultando en la total imposibilidad de recibir ayuda o ser rescatadas. Se convierte entonces en tarea de quien lee dibujar la línea entre lo que entiende como “bueno” y lo que entiende como “malo”, pero también de lo que acepta y tolera y aquello que no.

Estos son los antecedentes de *One Good Turn* (2006) que comienza dos años más tarde de *Case Histories* (2004) con Brodie de visita en Edimburgo como acompañante de Julia Lange, todavía una actriz amateur, en pleno Festival. La acción no se focaliza a través de Brodie hasta el capítulo cuarto donde aparece como público en los ensayos de la obra. Se le retrata en este primer encuentro como un salvador al haber financiado la obra de Julia, *Looking for the Equator in Greenland*, para poder llevarla al Festival, pero cuyos verdaderos motivos están escondidos tras su pareja y su felicidad.

Esta situación le pone en situaciones bastante comprometidas respecto a la compañía, pero él siempre se ve como “just a guy [...] who had more money than they did” (Atkinson 2006: 54).

Comienza una conversación con Julia, personaje que ganará protagonismo durante la novela, en la que recuerda cómo ella se negó a aceptar un alojamiento lujoso que el dinero de Jackson podría proporcionarles «“everyone else living a life of penury while I’m in the lap of luxury? I don’t think that’s right, sweetie”» (Atkinson 2006: 56). Es especialmente significativo el uso de “right” en el discurso de Julia si se tienen en cuenta sus futuras acciones en la novela. De vuelta a la narración, Jackson deja a Julia en el ensayo para visitar Edimburgo y es en este momento cuando reflexiona sobre su identidad, siendo ex-militar, ex-policía y ahora ex-detective privado para acabar quedándose con lo único que le queda: su rol como novio de Julia. Ambos son supervivientes, unidos por la muerte de sus hermanas y es a través de ese trauma que logran conectar. Aún así, *One Good Turn* (2006) verá el deterioro y la posterior ruptura de la pareja ofreciendo varios puntos de vista y relativizaciones sobre este tipo de relaciones. Debido a la fuerte influencia que esta relación tiene sobre Jackson, el deterioro es clave para su identidad y las consecuencias de la ruptura serán exploradas en la siguiente novela de la saga, *Will There Be Good News* (2008). Esta nueva definición de Jackson resulta especialmente problemática al dejarle privado de algo que le defina a parte de su relación con Julia. Además, tampoco se siente a gusto con la idea de haber heredado esos dos millones de libras y la seguridad económica que conllevan, pues considera que por el contrario, no le otorgan posición social “Real money was old money [...] it came from enclosing your peasants’ fields” (Atkinson 2006: 60). De hecho, este tren de pensamiento le lleva a su ahora ex-esposa, ya casada con otro hombre y esperando un hijo con él, a quien todavía recuerda técnicamente como su esposa. Jackson recurre a su educación católica para explicar esta percepción del matrimonio como indisoluble. Todo esto contribuye a la deslocalización de Jackson como personaje – sin un trabajo que lo defina, a punto de ser abandonado por Julia, con una ex-esposa que técnicamente todavía considera esposa – y que se aumenta durante la novela. En un momento de su paseo por el Festival, Jackson reflexiona “In my day, he thought, comedy was funny. *In my day* – that was what old people said, their days already behind them” (Atkinson 2006: 61). Es, por tanto, esta deslocalización del

personaje lo que fuerza una definición y llevará a Jackson a adoptar una actitud relativista para lograrla. El relativismo de Jackson está pues, motivado por su nueva situación y a lo largo de la novela se manifestará en sus monólogos internos y especialmente en su vocabulario.

Si el lenguaje es una herramienta para describir el mundo, siendo *One Good Turn* (2006) una novela, el lenguaje se convierte en el origen y esencia de los personajes. Es a través del lenguaje que el mundo donde los personajes viven es construido y la acción de la novela transcurren. El lenguaje es pues parte del marco que delimita la obra como ficticia y crea, de acuerdo con las teorías de semiótica textual, el mundo posible en el que todo la acción tiene lugar y los personajes son creados. Por ello, llama especialmente la atención la relación del personaje principal, Jackson, con el lenguaje. Tal relación es tan obvia e importante, que incluso él mismo – en momentos muy meta-literarios - reflexiona sobre ella. Recorriendo el Festival y en pleno momento de deslocalización, recurre a las palabras de otros para describir el lugar. «Too chichi. “Chichi” was something Julia said. Jackson’s vocabulary seemed to be full of other’s people words these days» (Atkinson 2006: 62). Su deslocalización es no solo metafórica sino también física, pues Jackson, se sorprende de que a pesar de ser mitad escocés por parte de padre, se encuentra totalmente perdido en Edimburgo. De hecho, su formación como militar parece haberse desvanecido y deambula por la ciudad buscando lugares famosos, como el Castillo para poder orientarse. No le ayuda ser un conductor nato y amante de los coches «reduced to being a pedestrian (“reduced” being the apposite word here , because, let’s face it, pedestrians were inferior creatures)”» (Atkinson 2006: 63). Resulta irónico que con su herencia haya podido comprarse un gran coche, un Mercedes, para luego verse privado de él – se encuentra en el granero de su chalet en Francia – y por consecuencia, completamente inútil. El dinero y el poder que conlleva, aparecen aquí como relativos al contexto. De nada le sirve a Jackson tener un coche de lujo si se ve reducido a ser un viandante en Edimburgo, de nada excepto para cuestionar su propia identidad y plantearse lo relativo de esta. Todo se resume al final de la sección del monólogo interior en una conversación en la que Julia le acusa de sentirse menos hombre por no tener un coche, teoría que Jackson se apresura en desmentir:

Julia was wrong, it wasn't not having a car that had unmanned him, it was the money. Real men had to earn a had crust. They had to labour [...] they didn't spend their days filling up their iPods with sad country songs and feeding apples to French donkeys (Atkinson 2006: 64).

Vuelve su deslocalización con respecto al lenguaje al presenciar el enfrentamiento entre Paul Bradley y Terry Smith que inicia la novela: “They had different terms for it up here, they probably had different terms for everything up here.” (Atkinson 2006: 65). La importancia del lenguaje y los términos cobra especial importancia al final del capítulo cuando Martin Cunning le lanza el maletín con su portátil a Terry Smith para noquearlo y proteger a Paul Bradley. Jackson se ve atrapado en la situación y su instinto militar y policiaco le hace actuar impulsivamente. Su primera reacción era parar a Terry pero al haberlo hecho Martin, vuelca sus atenciones en él. Jackson se convierte entonces en un testigo del incidente en contraste con su posición de oficial al mando que inconscientemente siente la necesidad de poner en práctica. Al ver a las dos policías jóvenes acercarse, decide que no quiere ser parte del incidente y aunque le da su número de teléfono a Martin ofreciéndole su ayuda en el futuro, se va de la escena del crimen. La abandona, pero no por ello deja de actuar como un policía pues previamente ha memorizado la matrícula de Terry a pesar de que no planea notificársela a la policía. Su idea es que alguien más la habrá apuntado y la estará notificando. Esta acción es una de las primeras que comienza la redefinición de Jackson durante *One Good Turn* (2006). Es muy llamativo el hecho de que apunte la matrícula sin tener ninguna intención de hablar con la policía. Cabe preguntarse pues, el verdadero motivo de su fijación con la matrícula y su implicación – consciente o inconsciente – con el incidente. Se cierra el capítulo con la aclaración de su rol “If he wasn't in charge then he didn't want to be part of it. He was just an innocent bystander, after all” (Atkinson 2006:67). Esta es la primera relativización consciente de Jackson y es muy interesante que sea sobre su identidad en relación al incidente que genera y está en el centro de la narración. Su comportamiento durante tal evento fue claramente el de un policía o un militar, pero su negación a participar abiertamente en la investigación resulta desconcertante. No quiere ser partícipe a no ser que esté al mando, por al mismo tiempo se va del escenario auto-convenciéndose de que es un simple transeúnte, a pesar

de que se va con el número de matrícula memorizado como cualquier policía habría hecho. En este momento, Jackson aún no se ha redefinido como parte activa de la investigación – de hecho su rol en *One Good Turn* (2006) como civil es muy parecido al de investigador privado en *Case Histories* (2004) – pero la relativización de la que se sirve, apunta a su futuro dentro de la novela.

La acción vuelve a Jackson en el séptimo capítulo mientras visita el castillo. Completamente solo en Edimburgo y rodeado de grupos de turistas, los admira y piensa “[I]t would be nice to belong to a group” (Atkinson 2006: 95) como si él mismo ya no se considerase parte de uno, parte de la sociedad. Este pensamiento muestra los sentimientos de Jackson sobre su identidad en relación con el grupo. No puede identificarse como parte de uno ni tampoco puede hacerlo como un individuo al margen. Esta carencia es la primera de las pistas sobre su moralidad que no le ofrecerá pertenencia a ninguno de los grupos: ni policía, ni civil, ni marido, ni ex-marido, ni novio, ni ex-novio. De todos modos, esta actitud es nueva ya que admite “he had been at his most comfortable when institutionalized, in the army and then in the police” (Atkinson 2006: 95). Intenta también escapar de la reputación de los escoceses – de los que se considera parte al ser su padre escocés – de tacaños y recuerda haber comprado una yunta de vacas para un pueblo en África. Este acto altruista es contrario a la supuesta tacañería escocesa y por tanto, Jackson concluye que él no puede ser escocés.

Vuelve el tema del dinero, que será una constante en sus monólogos interiores y el conflicto que este siempre le causa. En este caso, admite sentirse culpable e intentar deshacerse de él de forma metafórica culpando a su herencia puritana. En dos capítulos, Jackson ya se ha auto-definido y a la vez intentado escapar de tales definiciones complementarias dos veces: es civil, pero es militar, es católico pero es puritano, es inglés pero es escocés, es marido pero es ex-marido. Todo ello contribuirá a sus reacciones relativistas más adelante. Hasta este momento, en estos capítulos introductorios, Atkinson se esfuerza en mostrar un personaje atrapado entre dos mundos y cuyo único recurso para navegar entre ellos es el uso de la relativización.

Uno de los momentos más importantes más importantes de este capítulo es en el que recuerda lo que le une a Julia. Mientras lo socialmente aceptado es que una pareja comparta gustos e intereses, Jackson y Julia comparten un trauma: el asesinato de sus hermanas y el suicidio del hermano mayor de él y la hermana mayor de ella, además del

efecto que ambas acciones tuvieron en sus madres, dejándolos desamparados. Él reflexiona sobre esta conexión y concluye que aunque podría no ser sano es mucho más fuerte que el vínculo entre personas que comparten gustos. El pasado de ambos es también significativo del contagio metafórico característico de las novelas de crímenes, sobre todo dentro de las familias. En el caso de Jackson, este evento le llevará a la armada, a la policía y finalmente a ser un detective privado. La relación con Julia será una constante fuente de preocupación y cuestionamiento para Jackson como lo es la relación con su padre, claramente afectada por la muerte de sus dos hermanos que dejó a Jackson como único hijo y motivo por el cual no le fue permitido trabajar como minero “[it] made him more precious in some way, not that the old bastard had ever shown it” (Atkinson 2006: 102) y se unió al ejército.

Retomando la relación con Julia, Jackson vuelve a moverse entre dualidades opuestas al admitir que lo que más le gusta de ella es su independencia y, lo que menos, su independencia. El hecho de Jackson sea para Julia un romance de vacaciones, que viene y va – literalmente, pues ella vive en Londres y él en los Pirineos – provoca dos reacciones muy distintas en la pareja: él lo ve como algo negativo y ella como algo positivo.

Todas estas reflexiones ocurren mientras explora la ciudad y termina visitando el monumento en memoria de los soldados fallecidos donde Jackson no se emociona al ver los tributos a las víctimas de la Segunda Guerra Mundial, pero sí que lo hace con un mínimo monumento en recuerdo de los “Tunnellers”. Se trata de otra relativización, pues lo que le hace emocionarse es el grabado de canarios y ratones y no los soldados caídos entre los que además se encuentra uno de sus familiares. No es la única relativización de Jackson con respecto al ambiente militar del que es producto, de hecho en la página siguiente al pasaje arriba descrito, reflexiona sobre la jovialidad de Edimburgo durante el Festival y la consciente ignorancia de que en algún lugar no muy lejos, la vida no es tan fácil:

It was strange to think that somewhere – far away in a country about which people knew nothing – there was a war going on. But there there was always a war going on somewhere. War was just the human condition. War had fed, clothed and paid Jackson in its time so perhaps

he shouldn't be the one to complain (Although someone should)
(Atkinson 2006: 103).

La cita es bastante polémica si se pone en relación con lo bien que Jackson decía sentirse estando institucionalizado. Si bien echa de menos pertenecer a un grupo y dicha nostalgia le hace añorar su vida en el ejército, su juicio sobre la guerra le coloca en una posición contradictoria. El ejército, cuyo origen, motivación y propósito es la guerra, es la institución que ha hecho de Jackson quien que es, pero él mismo cree que alguien debería protestar. Ese alguien no es él, pues se mantiene al margen igual que hizo al no ofrecer el número de matrícula de Terry Smith a la policía. Por ello, es posible concluir que Jackson se rige por un código moral bastante flexible y relativo en cuanto a su propia persona y el rol que tal persona debe de jugar en las acciones. Todo esto, como ya ha aparecido anteriormente, es consecuencia de las dualidades de su identidad y tal relativismo y flexibilidad es lo que le permite cuestionar, deconstruir y rearticular su propia identidad constantemente. Además, esta rearticulación conlleva fluidez y la capacidad de adaptarse casi mímicamente al entorno que al fin y al cabo, es la estrategia clave para la supervivencia de las especies.

El capítulo décimo vuelve a focalizar la acción a través de Jackson y es en él en el que la trama comienza a mostrar elementos de novela policiaca. En autobús, Jackson se va a Cramond y de allí a la Isla de Cramond, diminuta, no habitada y famosa por la calzada que la une con el pueblo. Recorre la isla prestando atención a los bunkers construidos durante la Segunda Guerra Mundial y una vez más, a pesar de las apariencias, se define como individuo y no como parte del grupo al que pertenece delimitado por su sexo, su género y sus acciones en ese momento: “He didn't like to think what kind of weirdos might be lurking in a place like this. Obviously he didn't include himself in the weirdo category” (Atkinson 2006: 134). Continúa su paseo como civil cuando ve en las rocas un cuerpo e intenta convencerse a sí mismo de que es tan sólo un montón de ropa, pero el policía en él está seguro de lo que ha visto. Es también su experiencia como policía lo que inconscientemente le permite hacer una valoración de la víctima: “a young woman, jeans and a vest top, bare feet, long hair [...] hundred and twenty pounds, five foot six [...]” (Atkinson 2006: 136). En este momento, Jackson deja de lado su identidad como civil y muestra su lado institucionalizado, casi clínico.

If she'd been alive he would have automatically thought, what a great body, but in death this judgement was translated into a lovely figure – aesthetic and asexual as if he was contemplating the cold, marble limbs of a statue in the Louvre (Atkinson 2006: 136).

Continúa la descripción de la chica de forma fría para ofrecerle luego un gesto humano al acariciarle la mejilla y pensar en lo cruel de haber muerto antes de tiempo y en recompensa por lo que le espera a manos del forense. En ese momento la marea, que está subiendo, empieza a arrastrar a la mujer mar adentro y Jackson lucha con todas sus fuerzas intentando aferrarse al cadáver, primero intentando salvarlo de volver a mar abierto y más tarde sacando – o eso cree él – una fotografía para la policía. Se lanza entonces al mar tras el cuerpo para recordar las dos veces que había salvado a alguien de morir ahogado, una estando de servicio y otra como civil. Este recuerdo es muy significativo pues muestra que la personalidad de Jackson vuelve a estar dividida en dos, una de ellas su pasado como militar y como policía y otra como civil. También recuerda un incidente estando de vacaciones en el que un terrier saltó al mar, su dueño tras él para salvarlo y tras los dos, dos hermanos intentando salvarlos. Sólo el terrier salió vivo del incidente y Jackson habría sido la cuarta víctima más si no fuese porque su hija Marlee se lo impidió. La hija de Jackson aparece por tanto como una modificadora externa de su conducta e incluso de sus decisiones que son fruto de su moralidad. Es por ella por lo que Jackson suprimió al policía que llevaba dentro y no saltó tras los tres hombres en busca del terrier. En esta escena en la Isla de Cramond, Marlee no está presente, así que Jackson se deja llevar por su deber y se va mar adentro, pero el recuerdo de su hija lo hace volver en sí : “He thought how ironic it would be if he drowned trying to save a corpse [...] If he wanted to save himself he was going to have to let her go. But he couldn't” (Atkinson 2006: 140). Este incidente casi mortal también lleva a Jackson a, inconscientemente, ofrecer una plegaria a la Virgen María, “a recessive instinct” (Atkinson 2006: 141), lo que le vuelve a redefinir como católico tras la anterior mención a su puritanismo. Por último, para cerrar el capítulo, se da cuenta de por qué el agua no es su elemento y, en esta escena, le atrae y representa la muerte al recordar el cuerpo de su hermana siendo sacado del canal tras ser agredida sexualmente

y asesinada. Esta relación refleja abiertamente el contagio del crimen a través del cuerpo en estado puro y la repetición de una situación que, como si de un trauma se tratase, deja a Jackson incapaz de reaccionar.

En el capítulo decimoquinto, tras ser rescatado, lo llevan a una posada donde le ofrecen whiskey, sopa y le lavan la ropa, dejándolo envuelto en una manta y, por tanto, vulnerable y en un estado bastante cuestionable. Los primeros agentes en llegar le interrogan al ser el único testigo y también sospechoso del avistamiento de un cuerpo en el mar. Debido a su lamentable aspecto y a lo inverosímil de la historia, le presionan haciendo que el policía que Jackson lleva dentro se altere. Su supuesta y posible identidad como sospechoso está completamente infundada y como consecuencia sufre un ataque de ira mientras escucha las preguntas. Su primera reacción – que por suerte no puede llevar a cabo ya que está muy débil – es pegar un puñetazo al agente, pero una vez más y gracias a la dualidad y al relativismo de su pasado como policía, logra contenerse: “the guy was just doing his job” (Atkinson 2006: 182). Aparece entonces la detective Louise Monroe quien le presenta una tarjeta en la que “Sergeant” ha sido tachado y reemplazado a mano por “Inspector” que incita el siguiente comentario interno por parte de Jackson: “A newly minted inspector. He hoped she didn’t have anything to prove” (Atkinson 2006: 183). Este comentario podría analizarse desde varias perspectivas y una de ellas sería teniendo en cuenta que Louise es una mujer otorgándole a la suposición de Jackson un tono patriarcal. Aún así, cabe otra explicación y es aquella influenciada por su tiempo en el cuerpo de policía. No hay más comentarios relacionados respecto al género de Louise, por lo que la primera interpretación quedaría falseada. Directamente relacionado con las suposiciones en relación al género, Jackson se ve a sí mismo desde los ojos de Louise: un hombre adulto, londinense, que no tiene ningún tipo de ocupación más que visitar la Isla de Cramond completamente sólo y que ahora está siendo interrogado por la policía con respecto a un cadáver, mientras muestra su vulnerabilidad al estar desnudo y envuelto en una manta tras ser rescatado. Es importante señalar la importancia que una vez más le da Jackson a no tener un empleo y, aún así, el uso que hace de su conocimiento policial incluso cuando ya no lo está poniendo en práctica y va en su contra como civil. Su obsesión – claramente influenciada por su padre – por tener un trabajo, y cómo el haber heredado los dos millones de libras le cambió y cuestionó su identidad, es

significativa de la presión social sobre su género y clase social. No se trata de un heredero de “old money”, como bien aseguró anteriormente, y aún así no tiene trabajo, ni lo necesita. Esta tensión entre sociedad, clase y género es también un detonador del relativismo de Jackson, ya que es la única herramienta que le permite navegar entre lo que él es y lo que se espera de él.

Volviendo a su actual situación, mientras es interrogado por Louise, se cuestiona “[...] what he would have been doing if he’d been in charge of the investigation” (Atkinson 2006: 184). Esta le pregunta si realmente ha visto un cuerpo, debido a que su reacción tranquila no encaja con lo esperado. Lo que Louise no sabe es que Jackson, a través de la muerte de su hermana y de su posterior trabajo, ya ha sido contagiado durante su trabajo como militar y policía y la relación de ambas profesiones con el tabú de la muerte. Procede entonces a enumerarle los estados en los que se ha encontrado cuerpos a lo largo de su vida y, aunque Louise reacciona positivamente, él no deja de compararla con el enemigo “Name, rank and number, tell the enemy nothing else” (Atkinson 2006: 185). De hecho, Jackson crea una dicotomía entre civiles y cuerpos de seguridad entre la que se mueve relativizando según le convenga. Dependiendo de su posición, se refiere a la otra parte de la dicotomía como extraña y exterior a su ser, pero resulta llamativa la fluidez con la que cambia de rol de subalterno a otro. Como bien afirma Plain (2008: 6) cuando cita a Kristeva: “cancer is of the body” que aplicado a la situación hace que la enemiga – el cáncer – Louise sea también parte de la anterior realidad corporal de Jackson como miembro del cuerpo de policía. Aún así, los dos provienen del mismo lugar, igual que el cáncer proviene del mismo lugar que las células normales del cuerpo, haciendo que la definición de “enemiga” se convierta en simbiótica y acerque a Jackson y a Louise.

Jackson vuelve a ser parte de los detectives al hablarles de las fotos que tomó del cuerpo y recuerda cómo esa foto estará mezclada con las de su viaje a Venecia con Julia, pues la cámara es suya. Este contraste entre un viaje romántico y la fotografía de un cuerpo sin vida trata de forma visual lo abyecto de la muerte y su personificación en los cadáveres. El cuerpo sin vida – “death infecting life” afirma Kristeva (1982) - cuestiona la vida de Jackson y Julia, pero para Jackson no es un problema, como le sugiere un policía. «“You photographed a dead body” the butch DV said suddenly, giving him a *crazy psycho look*» (Atkinson 2006: 188). Pero para Jackson – ex-militar,

ex-policía y ex-detective y personificación de la abyección que altera el orden por su dualidad – tal mezcla de imágenes no supone ningún tipo de abyección o shock visual y por ello, su respuesta a la pregunta arriba citada es un calmado: «“Of course I did”» (Atkinson 2006: 188).

Al finalizar esta escena con Louise, su primera toma de contacto, queda clara la atracción de Jackson por la sargento y su progresiva separación de Julia, representativa de la evolución de su identidad durante el resto de la novela. Esta alienación con Julia se hace más evidente cuando, de vuelta a Edimburgo, él le oculta el incidente y lo sustituye por un simple: «“I went to Cramond”» (Atkinson 2006: 190). Finalmente, admite su necesidad de tomar el control cuando todos los equipos llegaron al lugar del incidente, y es en este monólogo interno donde desaparecen las dudas sobre su percepción de Louise como mujer policía y explora la realidad de sus sentimientos:

[...] it had been surprisingly hard watching louise Monroe being the one in power. Twice in one day he had observed women younger than himself wielding more authority. Nothing to do with them being women (his only precious child was a girl, after all), more to do with Jackson not being a man. A real man. Real men didn't accept money off dead old ladies and live in France (Atkinson 2006:191).

El capítulo se cierra con una escena en la que Jackson es atacado por Terry Smith mientras reflexiona casi de forma premonitoria sobre el peligro en relación al género y cómo las mujeres, cree él, son más vulnerables a cualquier tipo de ataque en las calles. Al salir de la obra de Julia, se encuentra una vez más perdido y termina en un callejón oscuro. Esta situación le hace pensar en los consejos que como policía les da a Julia y Marlee basados en su género.

Jackson was forever warning Marlee (and Julia, come to that, but she never listened) about the foolishness of going down dark alleys. [...] Of course, if you were a girl, if you were a woman, you didn't need to go down a dark alley to be attacked (Atkinson 2006: 193).

Esta afirmación de Jackson resulta especialmente cierta en relación con nuestra presente sociedad y, además, está justificada en *Case Histories* (2004) y la propia experiencia familiar de Jackson y Julia. La reflexión podría considerarse parcial en cuanto a que generaliza los peligros a los que se enfrentan las mujeres, que a ojos de Jackson es el mundo en general: “Jackson would have been happier if the women in his life never left the house” (Atkinson 2006:193). Pero Kate Atkinson no es una escritora parcial y, de serlo, como demuestra el grueso que compone su obra, lo es a favor de las mujeres. En la escena en la que nos encontramos a Jackson en un callejón oscuro, es él quien resulta atacado y no ninguna de las mujeres en su vida. Es el ex-militar quien afirma “wasn’t afraid of dark alleys, he thought he probably posed more of a threat himself in a dark alley” (Atkinson 2006:193) quien recibe una paliza y casi muere a manos de un desconocido. Este incidente cuestiona, deconstruye e intenta re-articular las concepciones de género en relación a los peligros y la naturaleza de los crímenes que existen hoy en día, en especial para aquellos que se enfrenta a ellos con formación militar o policial. En un momento llega a hacer referencia a las películas de Rocky y su articulación de la identidad masculina bajo el estereotipo del hombre fuerte, capaz e incluso bruto, y afirma que éstas ofrecen instrucciones a los hombres sobre cómo vivir. Finalmente, Jackson deja a un lado los recurrentes problemas de hombría que lleva acarreado toda la novela y admite que “[h]e was going to have to forget fighting like a man and fight like a girl” (Atkinson 2006: 196). Es decir, tendrá que recurrir a las estrategias que tanto insistió en enseñarles a Marlee y Julia para defenderse. El peligro de ser atacado pierde su construcción de género en esta escena y cuestiona a Jackson tanto como hombre como policía para acabar obligándole a romper con los estereotipos impuestos por la sociedad, e incluso por él mismo. Es una situación de vida o muerte lo que le hace replantearse sus ideas haciendo que Jackson acepte que el género no es relevante en aquellas situaciones comunes a todos los seres humanos, como lo es la decisión entre luchar por su vida o morir. Se cierra aquí la historia de Jackson durante la primera parte de la novela, el martes.

La acción vuelve rápidamente a Jackson el miércoles en el capítulo decimoséptimo. Tras el incidente con Terry Smith, se despierta en la cárcel. Esta situación le permite la articulación de una triple subalternidad: Jackson, que se comporta como un policía, es un civil, y no sólo eso, sino que es un criminal como

consecuencia de una situación en la que se vio obligado a comportarse como él cree que lo hubiese hecho una mujer. Se trata de una articulación de su identidad tan lejana de su propia percepción como es posible y es una de las consecuencias del proceso de relativización que hasta ahora había utilizado en su propio beneficio. Además, contra todo pronóstico, es declarado culpable de asalto a Terry Smith a pesar de que los actos de Jackson – que supuestamente había terminado con la vida del perro de Terry – podrían calificarse legalmente como “defensa propia”, una de las pocas relativizaciones que permite el sistema legal: producir daño sólo si hay un motivo mayor, que es la protección de uno mismo. Es curioso que Jackson descarte esta opción. Recordando el incidente en el que el perro de Terry cayó muerto mientras corría hacia él para atacarle, Jackson admite no haberse ido de la escena cuando, al morir el animal, Terry Smith se quedó petrificado por la pena y el shock, “[...] somehow it didn’t feel right just to walk away” (Atkinson 2006: 211). Esta reacción finalmente le llevará a ser arrestado por la policía y él seguirá relativizando para poder ponerse en el lugar que le interesa y sobrevivir: “Jackson supposed that, through a policeman’s eye, it didn’t look good” (Atkinson 2006: 211). Es esta estrategia la que le llevará a declararse culpable ante el juez y admitir así lo que le espera al haberse convertido en “Otro” y estar al otro lado con respecto a su anterior identidad, algo que él mismo había admitido que le parecía interesante.

Jackson vuelve a aparecer en el capítulo vigésimo, esta vez acompañado de Louise, con quien la relación se va estrechando a lo largo de *One Good Turn* (2006). Hay entre ambos una mutua atracción y los monólogos internos que acompañan sus momentos juntos gozan de un alto nivel de relativización. Al ver a Louise tomando un café Jackson no puede evitar pensar en su cuerpo, realidad a través de la cual se relacionan, “It was the bad Jackson, obviously, that was thinking about Louise’s ankles, the evil doppelganger who lay in ambush within his brain” (Atkinson 2006: 234). Pero el tren de pensamiento de Jackson no se para ahí. La dualidad que domina su identidad se tambalea en este momento de admiración por Louise y se pregunta a sí mismo cuáles de sus pensamientos son los “buenos” y cuáles los “malos”. Como si de una confusión entre el doctor Jekyll y Mr. Hyde se tratase, se pregunta a sí mismo “[w]hich one was good and which one was bad?” (Atkinson 2006: 235). Este cuestionamiento no le afecta sólo a nivel emocional – Jackson tiene una relación seria con Julia a pesar de que intuye

que el fin de la misma está cerca – sino a niveles más profundos sobre el origen y las características del bien y del mal. Si a pesar de tener una relación con Julia esta se está deteriorando, considerar a la sargento Monroe como lo hace no es más que una evaluación de sus futuras posibilidades. Por tanto, el bien y el mal en los pensamientos de Jackson quedan a merced de una evaluación relativista de su vida y sus relaciones sentimentales, sobre todo si se tiene en cuenta el futuro descubrimiento de la infidelidad de Julia.

Continúa la cita con Louise, que le ofrece un punto de vista mucho más comprensivo que el de Julia pues al fin y al cabo, Louise es policía y parte de la antigua identidad de Jackson y Julia una civil y única definidora de su nueva identidad. Una vez más, hace unos comentarios sobre el catolicismo para oír el verdadero motivo por el que Jackson se declaró culpable en la vista: «“It just seemed easier to please guilty”» (Atkinson 2006: 236). Esta justificación de Jackson encaja perfectamente con todos los procesos de relativización que ha hecho durante la novela, ya que deja a un lado etiquetas como “bien” y “mal” para enfocar la situación desde un punto de vista más práctico: era más fácil declararse culpable que explicar cómo Terry había llegado hasta él, lo cual nos remontaría al principio de la narración. Es entonces cuando Louise directamente lo califica de idiota por no haberse declarado inocente a pesar de su pasado y de la evidencia física que demuestra que Terry Smith le atacó:

“You’re an expoliceman, a man of previously good character, it’s your first offence.”

“I’ve crossed over to the dark side.”

“Why?”

“I wanted to know what it was like.”

“And?”

“Dark” (Atkinson 2006: 236).

La conversación vuelve al momento en el que se conocieron y Louise le informa de que no se ha encontrado el cuerpo de la chica que Jackson casi muere intentando rescatar. Tampoco se sabe nada de Favours, la agencia cuya tarjeta Jackson encontró en el cuerpo de la chica. Aún así, él intenta entablar una conversación con Louise como si

fuese un policía más implicado en el caso, lo que le lleva a darse cuenta del motivo detrás de todos los eventos en los que ahora ha participado “Let’s face it, Jackson, you feel unmanned” (Atkinson 2006: 237). La respuesta de Louise es claramente profesional e intenta, a pesar de que Jackson se ve a sí mismo como a un policía, mantenerle al margen pues, después de todo, Jackson es un civil, para terminar diciéndole « “[...] on paper you just you don’t look good” » (Atkinson 2006: 239).

En el siguiente capítulo, Jackson pasea por las calles de Edimburgo reflexionando sobre su relación con Julia, hasta que se tropieza con un malabarista y se produce un enfrentamiento en el que es atacado verbalmente. Como respuesta a todos los problemas anteriores Jackson decide plantarle cara al joven hasta que se da cuenta de la realidad. “He was turning into his enemy, his own worst version of himself” (Atkinson 2006: 270). Hasta ahora, Jackson se había referido a Louise como “enemy”, pero en este caso lo utiliza para referirse a sí mismo, señalando simbólicamente su transformación pues existe una relación directa entre el “Otro” – el enemigo, el cáncer del que Kristeva habla – y él mismo. De civil millonario al llegar a la ciudad, tras los encontronazos con Terry y su noche en la cárcel, Jackson se ha convertido en el subalterno de quien él creía ser, ha descubierto una dualidad en su personalidad, es consciente de ella, y ahora, por fin, admite su transformación, poniendo fin al estado de simbiosis que comenzó al definir a Louise Monroe como enemiga anteriormente.

El siguiente capítulo en el que vemos a Jackson, el vigesimoséptimo, convierte por fin a Jackson en detective. En un tour por Edimburgo, ve la furgoneta rosa de Favours, la empresa de la tarjeta que había encontrado en la chica muerta y decide ir tras ella. Aún así, Jackson juega con su doble identidad una vez más y se hace pasar por un civil a la vez que interroga a la responsable de la furgoneta sobre el negocio: bonito nombre, a qué se dedican, dónde podría ver las oficinas. Finalmente y tras no conseguir ninguna de las respuestas que buscaba, entra en una de las casas donde las chicas de Favours están limpiando y se activa en su mente la mentalidad militar. “The army felt so long ago now and yet it remained like a pattern in him”(Atkinson 2006: 326). Se acerca a la limpiadora a la que ha seleccionado con precisión militar y por un momento, se da cuenta de su posición como intruso en la casa y de que le va a resultar muy difícil acercarse a ella sin asustarla, ya que no puede escudarse tras ninguna institución que socialmente le defina como “bueno”. La mira desde lejos y piensa en su cuerpo,

ensalzado por lo apretado que es el uniforme de Favours, para acabar fijándose en su físico “she had a great behind” (Atkinson 2006: 237). Esta admiración por el cuerpo femenino que Jackson demuestra, aparece en claro contraste con su reacción como padre de Marlee: “One day, one day too soon, men would look at his daughter in the same way. And if he saw them looking at her like that he would beat ten kinds of crap out of them” (Atkinson 2006: 328-329). Tal contraste sólo puede realizarse a través de una relativización: para Jackson, como hombre adulto, el cuerpo femenino es deseable. Pero para Jackson como padre, el cuerpo femenino de su hija no debería serlo para el resto de los hombres. Tras conseguir hablar con la mujer, Jackson se dirige a los cuarteles generales de Favours cuyo eslogan “We do what you want us to do!” (Atkinson 2006: 324) ofrece a quien lo lee ambigüedad, libertad y margen para relativizar. Cuando Jackson no logra identificar a la mujer que encontró en Crammond al carecer de su nombre, le ofrecen “someone else” (Atkinson 2006: 333) y extrañado, les pregunta qué tipo de agencia son, para obtener la respuesta acorde a su eslogan: «“What kind of agency would you like us to be?”» (Atkinson 2006: 333).

La acción vuelve a centrarse en Jackson en el trigésimo capítulo mientras espera a que Julia se cambie tras una actuación. Allí en el camerino, Jackson se encuentra rodeado de mujeres cambiándose, sin preocuparse de su presencia como hombre. Llama la atención que, habiendo estado en otro lugar, la situación habría sido muy violenta, pero se trata de una relativización social normalizada. Jackson es uno más dentro de los camerinos, donde el desnudo es común y está aceptado y además, está con Julia en el rol de novio, lo que le otorga pertenencia al grupo y no lo señala ni como foráneo ni como peligroso.

En contraste con su identidad y relación con Julia, Jackson pasa a reunirse con Louise en un pasaje en el que abundan las comparaciones entre ambas mujeres y él se cuestiona constantemente. Además, decide reunirse con Louise en las oficinas de Favours y aunque ella acepta, pone de relieve la relativización de Jackson que sigue sin ser un policía pero no deja de comportarse como tal: «“[...] You should have phoned me before you came here. Oh no, wait a minute, you’re not a policeman, are you? *You shouldn’t have been here in the first place*”» (Atkinson 2006: 353). Al entrar en las supuestas oficinas, se las encuentran vacías y en un momento de auto-referencia al género que está tratando, Atkinson describe una estereotípica escena policiaca

americana: "If they had been Americans they would had had their guns out by now, Jackson thought, but as it was, being Scottish and half-Scottish, they had nothing to defend themselves with but their wits" (Atkinson 2006: 353).

Además, es en este capítulo en el que Jackson pronuncia la frase que resume breve pero concisamente la mayor parte de la producción literaria de Atkinson, el motivo detrás de sus historias y también presente en *Will There Be Good News* (2008): «“A coincidence is just an explanation waiting to happen”» (Atkinson 2006:357). Brodie y Louise tan sólo encuentran una de las pequeñas muñecas del set de matrioskas que aparece durante toda la novela. Este elemento es clave ya que produce una referencia meta-literaria a la estructura de *One Good Turn* (2006): la novela está contruida como un set de matrioskas. Cada historia contiene otra historia y todas están relacionadas. La que Jackson encuentra en el suelo, en lo que aquella misma mañana eran las oficinas de Favours, es la más pequeña, la última, y decide guardársela en el bolsillo una vez Louise le explica qué es. Resulta muy significativo que Jackson necesite a Louise para explicarle qué es la pequeña muñeca teniendo en cuenta la importancia del elemento tanto en la historia como en la construcción de la novela, pues es indicativa de cuánto Jackson la necesita. Tras este fallido plan, Louise y Jackson se van juntos y empiezan a conocerse, siendo el punto álgido de la conversación la referencia a Julia y cómo Jackson reacciona al mencionarla a Louise. Una vez más, su identidad cambia radicalmente al no encontrarse con Julia – su único punto de articulación de su nueva vida – y al estar con Louise que representa no sólo su pasado como policía sino lo que podría ser y lo que está pretendiendo ser. El capítulo termina con una despedida y la frustración de Jackson al no recibir un beso de Louise. Además, se responsabiliza completamente del cuerpo que encontró en Crammond, a la que Louise llama “tu chica” en relación a Jackson y él piensa que tiene razón, debe de ser suya, ya que nadie quiere responsabilizarse de ella, nadie quiere ni siquiera aceptar su existencia.

Sólo un capítulo después, la acción vuelve a Jackson, que se va a pasar el día al circo gracias a una entrada que Julia le regaló. Aún con la muñeca matrioska en su bolsillo reflexiona sobre ella: “The layers of the onion. Chinese boxes, Chinese whispers. Russian whispers. Secrets within secrets. Dolls within dolls” (Atkinson 2006: 376). Además, en este pasaje en su tren de pensamiento que resulta especialmente

caótico. Aparece Julia en relación a las entradas del circo, la infancia de Jackson y su primera visita al circo. el qué relaciona todo con la atracción de Julia por otras personas, su temor de que tuviese una relación con el difunto Richard Moat y el todavía desconocido motivo de su muerte. Jackson utiliza su experiencia como policía e intenta averiguar el por qué alguien querría matar a un cómico inglés de segunda fila. Los motivos podrían ser imposibles de averiguar y recuerda entonces una investigación pasada donde un hombre de ochenta años había asesinado a su esposa con un martillo porque le había quemado la crema de avena. La justificación del hombre fue que su esposa llevaba cincuenta y ocho años quemándola y aunque otro oficial se escandalizó y sugirió al hombre que podría haber hablado del tema, en cambio, Jackson entiende al criminal gracias a su estado de simbiosis. “[...] [T]hat wasn’t how it worked in a marriage, Jackson knew that.” (Atkinson 2006: 377). Se trata de una gran relativización moral y, aunque no justifica el crimen de manera abierta, sí que muestra comprensión y en ningún momento Jackson juzga o condena al asesino. Son recurrentes a partir de este capítulo las menciones a Julia y su comportamiento adornadas con las sospechas de Jackson de que algo va mal: “Maybe Julia wasn’t lying exactly, just not telling the truth” (Atkinson 2006: 378)

Se encuentra al salir del circo con una mujer con un parecido extraordinario con su chica ahogada y de las sombras sale Terry Smith para atacarla. Jackson se apresura a ir en su ayuda mientras el tumulto de gente que sale del circo se queda impasible “There were other people closer but they seemed benignly unaware of a girl being strangled in front of their eyes” (Atkinson 2006: 381). Esto constituye una crítica a la pasividad de la sociedad moderna que podría ser parcialmente consecuencia de una relativización. Si a quien atacan no es de nuestro interés – y sería muy complejo definir los parámetros por los que se define actualmente al hablar de “interés” – no hacemos nada. Pero Jackson corre a salvar a quien cree que es su chica y acaba viéndose en una pelea con Terry Smith por segunda vez en un día. El altercado termina con el público acusándole de haber atacado a Terry. Decide entonces escapar para evitar ir a la cárcel, reflexión que viene directamente de su experiencia como policía y que va totalmente en contra del código moral que supuestamente acompaña a la institución. Una vez más, Jackson se mueve en su relativización. “What was he capable of? He wondered” (Atkinson 2006: 383). En este momento, mientras se esconde de la policía, su supuesta chica

muerta le salva de ser encontrado tras taponarle la boca y ponerle un cuchillo en la yugular. Es importante subrayar la inversión de los roles tradicionales de la novela policiaca en relación al género que hay en esta escena. Es ella quien lo salva a él mientras lo amenaza y se presenta como un peligro físico si él no la obedece. Además, es ella quien le ofrece toda la información de forma voluntaria y sin dejar que Jackson la intimide. Le informa de que es amiga de la chica cuyo cadáver Jackson encontró en Cramond; ambas provienen de Rusia y el parecido entre ellas es mera coincidencia. Finalmente le pide que deje de entrometerse porque ella puede solucionarlo todo aunque Jackson no está muy seguro de en qué se está entrometiendo y qué hay que solucionar. Lo que se creía una coincidencia resulta ser, como bien afirmaba Jackson, una explicación: su chica muerta era amiga de esta que lo retiene en un callejón oscuro y a la que Terry Smith casi mata.

Jackson la persigue para obtener más información y es ella quien proporcionará a quien lee la siguiente conexión al susurrarle “Real homes for real people” el eslogan de Hatter Homes y además, añade “ask for Jojo” (Atkinson 2006: 388). De esta forma, las muñecas matrioska que representan las distintas historias dentro de la novela convergen: Jojo relaciona a Jackson con Gloria y Graham Hatter, Gloria con Terry Smith y Tatiana “Jojo”, Terry Smith con Paul Bradley y este último con Martin Cunning que a su vez también está relacionado con Jackson Brodie. Louise está relacionada con Jackson y con la chica muerta y por tanto se incorporará más adelante. Este es el último capítulo de la sección del miércoles para Jackson.

El jueves, ya en el capítulo trigésimo séptimo, Jackson se despierta en su apartamento en la cama junto a Julia y compara su vida y su relación en el pasado y en el presente. Se ve entonces claramente que la dinámica entre la pareja ha sufrido muchos cambios recientemente. Aún así, hay un pasaje extremadamente relevante para definir a Jackson y que arroja luz sobre su rol dentro de la relación: "Once he had made love to her while she slept and she'd hardly even twitched when he came inside her, but he didn't tell her about it afterwards because he wasn't sure how she would react" (Atkinson 2006: 406). Este relato ofrece una visión de Jackson que casi no encaja con las acciones que se han desarrollado durante *One Good Turn* (2006), incluso considerando su relativismo moral y cómo este afecta a su identidad. Aún así, él mismo admite que técnicamente lo que ocurrió fue una agresión sexual, es decir, una infracción

grave, condenada socialmente y perseguida por la policía, algo que él mismo habría perseguido. Relaciona el incidente con detenciones que él mismo ha hecho por abusar de mujeres y acaba considerando un caso de necrofilia de un hombre que trabajaba en una funeraria y no creía estar haciendo ningún mal. Esta última referencia es parte del humor negro y ácido que caracteriza la prosa de Atkinson y que además cuestiona creencias y ritos que en nuestra sociedad se establecen como absolutos, tales como los tabú de la muerte y el sexo, en este ejemplo en conjunción.

La acción vuelve al presente donde Julia le ha preparado el desayuno y la relación parece haber vuelto a la normalidad, pero es sólo una apariencia. La escena se ve interrumpida por Martin llamándole para pedirle ayuda gracias a la tarjeta que Jackson le ofreció durante su primer encuentro en el cuarto capítulo. Cuando se lo explica a Julia comete el error de, para comprobar si realmente ella está prestando atención, decirle que va a ir a ahogarse causando un momento incómodo. Jackson recuerda a Sylvia, la hermana mayor de Julia que resultó ser la asesina de Olivia en *Case Histories* (2004) quien se ahogó en su propia bañera tras descubrirse su implicación. “[A] formidable act of will that Jackson almost admired” (Atkinson 2006: 415), mostrando una vez más una relativización por parte de Jackson al admirar la capacidad de Sylvia para cometer suicidio y la respuesta negativa que tal acción – y su admiración – provocaría en la sociedad. Pasa entonces a pensar en Julia y en por qué la quiere, cómo ella flirtea y a la vez ayuda a quienes lo necesitan, para llegar de nuevo en este capítulo a la segunda escena donde Jackson relativiza y sus pensamientos no encajan con las acciones en *One Good Turn* (2006): objetiviza a Julia y su supuestamente flirteo automático – según Brodie, hasta con objetos – para decir “send her out to old people’s homes to give old guys the illusion of virility, make them feel good about themselves again” (Atkinson 2006: 419). Esta objetivación de Julia como un servicio público, y además uno al que Jackson está al mando, no encaja con su visión de Marlee e incluso de Louise. Además, hay en su razonamiento unos estereotipo de género y edad bastante común y persistente en la sociedad que se manifiestan de la siguiente forma: “Whereas old women, no matter how frail, never seemed as pitiful” (Atkinson 2006: 419).

El siguiente capítulo, que se focaliza a través de Jackson, es el cuadragésimo segundo, donde ya se encuentra trabajando para Martin Cunning como guardaespaldas

en una firma de libros. Llama la atención el trabajo de Jackson a pesar de su nivel económico y que a la vez lo considere “babysitting” (Atkinson 2006: 415). Al no estar con Julia, sus pensamientos vuelven a Louise y por ello se siente culpable, reprochándose a sí mismo: “Very, very bad dog” (Atkinson 2006: 450). Martin le mantiene ocupado y le confiesa el incidente con Paul Bradley por lo que Jackson se pregunta de forma irónica y con una intención muy meta-literaria por parte de Atkinson: “Could Martin tell the difference between fact and fiction? He was a writer after all” (Atkinson 2006: 452). Este capítulo no tiene mucho espacio más para desarrollar el personaje de Jackson excepto por una interacción directa con Martin:

“Cosmic justice is after me”

“Cosmic Justice?” [...]

“I committed a crime” Martin said. “And now I must be punished. An eye for an eye” (Atkinson 2006: 458).

Al final del capítulo aparece Tatiana “Jojo” y le ofrece más información a Jackson, siendo siempre ella la que lo encuentra a él y reteniendo siempre el control. Hablan sobre Hatter Homes y se cierra la sección con Jackson y Martin en una farsa en la que pretenderán comprar una casa.

El siguiente capítulo lleva a Jackson y a Martin a inspeccionar Hatter Homes y en las seis páginas que ocupa, exploran una casa acompañados de Maggie, la secretaria y amante de Graham, sin ningún incidente. Aún así, mantienen un diálogo en el que Martin desenmascara a Jackson y expone abiertamente su constante relativización moral:

« “I think that’s illegal” Martin said.

“I think you’re right.”

“I thought you’d used to be a policeman.”

“I did”» (Atkinson 2006:467)

Es importante destacar que este capítulo no ofrece ninguna información relevante en cuanto a Jackson, ya que está focalizado a través de Martin y es a través de

él que se retrata a Jackson. El siguiente capítulo en el que la acción se focaliza a través de Jackson es el cuadragésimo quinto.

Este comienza de una forma en la que Jackson llevaba tiempo explorando pero que por fin se manifiesta: se hace pasar por policía al visitar a Gloria Hatter. « “[I]t came out automatically. It had seemed the most natural thing in the world to say “Inspector Brodie”» (Atkinson 2006: 477). Además, al acercarse al final de la novela, las conexiones entre los personajes y sus tramas se van haciendo cada vez más obvias mientras Jackson sigue con la idea de la muñeca matrioska en la cabeza: “Everything was connected. Everything in the whole world” (Atkinson 2006: 477). Y de hecho aquí se establecen las conexiones entre todos los personajes de la novela: mientras habla con Gloria aparecen Tatiana, Terry y Martin. Terry ataca a Tatiana y a Jackson y este se defiende, pero es finalmente salvado por Martin, que Jackson había dejado en el coche aparcado frente a la casa, quien dispara a Terry desde el jardín. Aunque se trata de un crimen – es la segunda persona que Martin asesina – no se muestra como tal gracias a una relativización. Mientras que la prostituta rusa con cuya vida acabó pesa sobre su conciencia y espera que la justicia cósmica lo aniquile a él también, esta muerte tenía un propósito: salvar a Jackson. Se van de la escena del crimen gracias a la benevolencia de Louise y ambos vuelven a sus rutinas.

Jackson aparece brevemente en el capítulo cuadragésimo octavo de vuelta en su apartamento y tras haber encontrado en el baño un test de embarazo positivo. Se alegra al saberlo y afirma que “The lost Olivia would somehow be born in Julia’s own baby” (Atkinson 2006: 499) debido al contagio que la muerte de Olivia causó en Julia y cómo ese dolor que fue lo que les unió a los dos ahora dé lugar a una nueva persona.

El siguiente capítulo para Jackson es el quincuagésimo primero en el estreno de la obra de Julia. Aunque llega tarde, teniendo en cuenta el momento y el estado de su relación con Julia, Jackson no se permite a sí mismo error y admite que “murder and mayhem weren’t good enough excuses for missing Julia’s show” (Atkinson 2006: 509). Tras la representación ambos se reúnen y hablan, llegando así al embarazado de Julia, cuando está le hace saber, aunque no abiertamente, que no lo va a tener. La respuesta de Jackson « “Jesus, Julia, you can’t be thinking of doing that”» (Atkinson 2006: 511) es un reflejo de la moral católica que le ha perseguido durante toda la novela y que le ha redefinido. Discuten sobre su relación y salen a la luz aspectos importantes como el no

haber discutido nunca el si tendrían hijos, hasta que Jackson reclama su parte del embarazo. Julia entonces le contesta: «‘I’m sorry, Jackson. It’s not. It’s not yours’» (Atkinson 2006: 512). Así finaliza la sección del jueves para Jackson.

En el tramo final de *One Good Turn* (2006), el viernes, hay una focalización a través de todos los personajes, dos de las cuales pertenecen a Jackson. En el capítulo quincuagésimo cuarto, Jackson se pone en contacto con Louise y reflexiona sobre su discusión y consecuente ruptura con Julia. Tras la afirmación que cerró el capítulo donde estuvieron juntos por última vez, Jackson ha relativizado una vez más y tras decirle que él no era el padre respondió: “[h]e didn’t care, that it didn’t make any difference who the father was and he shocked himself because it was true [...]” (Atkinson 2006: 522). Esta ruptura y este dolor le llevan a recordar a Niamh y el importante papel que tanto ella como su agresión sexual y asesinato han jugado en su vida, incluso en lo más privado de ésta: “But he really wondered if his heart hadn’t been buried with his sister all those years ago [...]” (Atkinson 2006: 523). En su encuentro con Louise hablan de todo el crimen y finalmente de Martin quien está acusado de haber matado a Terry Smith para salvarle la vida a Jackson. Louise entonces le recuerda:

“Martin needs you to give evidence on his behalf, he killed someone. He saved your life. He was your friend.

“He’s not my friend.”

“Anyway” (Atkinson 2006: 528).

Finalmente, en el brevísimo capítulo quincuagésimo octavo, que sólo consta de diez líneas, Jackson se va en coche de Edimburgo para repentinamente dar la vuelta y declarar a favor de Martin. “It wasn’t posible to just walk away from that” (Atkinson 2006: 537). Este final cierra el arco que el personaje de Jackson traza en cuanto a su identidad. Si al principio de la novela caminaba por Edimburgo echando de menos conducir y sintiéndose menos hombre por ello, ahora ha saldado tal carencia. Además, finalmente se ha decidido a colaborar con la policía como civil al declarar a favor de Martin, resolviendo en parte el conflicto entre su pasado y su presente que lo había atormentado durante toda la novela.

CONCLUSIÓN

One Good Turn (2006) representa un cambio en la identidad de Jackson Brodie. Si comenzó la saga siendo detective privado y entablando una relación con Julia Lange, en esta segunda entrega se ve su redefinición profesional y personal. Esta redefinición la lleva a cabo y se desarrolla gracias al relativismo moral que también estaba presente en *Case Histories* (2004).

Estas características, ampliamente ejemplificadas en la narración por sus acciones, forman al detective postmoderno que es fruto de la evolución cultural del siglo XX. Gracias a él quien lee se puede enfrentar a la articulación que la novela de detectives hace de nuestros fallos y miedos como sociedad desde un punto de vista más flexible y tolerante. En el caso de Jackson llaman la atención su admiración por Sylvia al ahogarse, la comprensión del hombre que asesinó a su esposa por quemar la crema de avena durante décadas y finalmente, su amor por el hijo que Julia espera aunque ella le diga que él no es el padre.

Puede concluirse que *One Good Turn* (2006) representa la redefinición de Jackson Brodie como el detective típico del siglo XXI. Éste es representativo de la fluidez, el relativismo, la necesidad de desenculturizarnos y todos los beneficios que estos procesos conllevan. Si bien durante la novela Jackson lucha contra su definición de hombría, riqueza, amor, paternidad, engaño y defensa propia, al finalizar la narración ha conseguido rearticular todos estos conceptos para encontrar un nuevo punto de vista en el que él encaja. Es decir, la relativización le ha servido como herramienta para entender su entorno, adaptarse y por último, redefinirse a sí mismo. Proceso a través del cual quien lee le ha seguido y por tanto, ha presenciado una forma distinta de ver, hacer y entender y que, aunque delimitada al marco ficticio, ha tratado temas del mundo real, ofreciendo una visión más relajada y tolerante de éstos.

3. GLORIA HATTER: UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL RELATIVISMO MORAL

Gloria Hatter es uno de los personajes principales de *One Good Turn* (2006), apareciendo únicamente en esta novela de la saga protagonizada por el ex-policía y ex-detective Jackson Brodie. Ya que esta es una novela coral con un amplio elenco de personajes, es importante analizar la frecuencia con que aparece Gloria y el contexto en el que lo hace, pues son indicativos de su relevancia y cruciales para su identidad. La narración se focaliza en ella por primera vez en el capítulo tres y es a ella a quien se hace mención por última vez en la novela, aunque el capítulo en sí esté focalizado a través de otro de los personajes. Es en este tercer capítulo donde se implica a Gloria en el incidente entre Paul Bradley y Terry Smith, un evento del cual son partícipes y testigos todos los personajes de la obra y a partir del cual sus vidas convergen para luego tomar distintos rumbos y finalmente poner de relieve las distintas formas en las que están conectados. En esta primera toma de contacto con Gloria, se la describe como “estoica” dos veces en el primer párrafo, ofreciendo una primera aunque nada fiable aproximación al personaje. Además, no aparece sólo en boca del narrador sino en la de la propia Gloria quien afirma: “Queing was like life, you just shut up and got on with it” (Atkinson 2006: 40). Esta presentación sirve también para ofrecer una introducción a lo que será una de las principales atracciones de Gloria como personaje: su compleja moralidad que más adelante se desarrollará como relativista. Además, Gloria traza un arco en el que desarrolla su identidad, añadiendo nuevas características en cada capítulo y creando un personaje rico y complejo. La primera expresión de la moralidad de Gloria, que será explorada durante todo el texto y su relativismo demostrado con citas tomadas de toda la obra, aparece en forma de monólogo interno:

She could understand why someone might want to kill a queue-jumper. If it had been up to her she would have summarily executed a great many people by now – people who dropped litter on the Street for example (Atkinson 2006: 40).

Esta disparidad, entre seguir una norma que indica lo socialmente correcto y aceptado, como esperar la cola estoicamente, y la violenta respuesta que suscitan en Gloria quienes no cumplen ciertas normas crea un contraste entre lo establecido por la sociedad como “bueno” y aquello que el personaje considera como tal. Es decir, aunque saltarse una cola está socialmente mal visto y considerado como “malo”, no tiene ningún tipo de castigo o consecuencias mayores ya que se considera una infracción menor y casi rutinaria. Visto desde la perspectiva de Gloria, tal infracción podría llevar a la ejecución. Este es uno de los muchos procesos de relativización que lleva a cabo a lo largo de la novela y es una herramienta que le permite desarrollarse y evolucionar. El razonamiento de Gloria toma otra dirección al otorgar más importancia a la convención de esperar una cola y el saltarse tal convención está tan “mal” que se merece el mayor castigo social: la muerte. Para redondear y justificar su ideología, Gloria admite una afinidad por las reglas, “Rules are Good Things” (Atkinson 2006: 41) donde llama la atención el uso de las mayúsculas en “Good” y “Things”, poniendo de relieve la importancia de esta categoría para el personaje, trasladado a la imprenta y a través del mundo ficticio como si de nombres propios se tratase.

Directamente relacionada con esta conducta, aparece otra de las características que definen a Gloria: su necesidad, expresada en forma de fantasía, de ser algún tipo de guardiana social de cuya persona dependiesen las vidas de aquellos infractores de pequeñas convenciones sociales. Esta faceta se sublimará de forma aún más evidente en capítulos posteriores y culminará en el último en el que la narración se centra en Gloria, con la cita que definirá por completo al personaje, cerrando el arco moral que ha marcado durante toda la novela.

Esta primera toma de contacto con Gloria es crucial, pues es en ella donde quien lee se hace una idea de quién es este personaje. Es interesante considerar la importancia de los latentes prejuicios sociales y culturales con los que la autora juega conscientemente. Por ejemplo, juega con las ideas preconcebidas de forma subliminal

en relación a la situación de Gloria: geográfica, personal, étnica, cultural etc. Al principio se la perfila como una mujer de mediana edad, ama de casa y esposa de Graham Hatter, un poderoso constructor de Edimburgo. Aparentemente, ella se adhiere a los roles de género que la sociedad establece de acuerdo a su posición socio-económica y étnica, paseando una mañana por el Festival de Edimburgo con la esposa del mejor amigo de su marido sin ninguna otra ocupación y, en realidad, aburrida y desinteresada por la escena cultural de la ciudad. Además, Gloria dedica unas líneas a su matrimonio donde se ve por primera vez que, para encajar aún más en su rol y en los prejuicios socio-culturales de quien lee, que su relación con Graham es una farsa. Le desprecia y le retrata de forma siempre negativa y lo utiliza además para redefinirse a sí misma como su subalterna. Por ejemplo, Graham y su socio se enorgullecen de tener más dinero que sus ex compañeros de promoción. Se ofrece aquí la opinión de Gloria sobre el dinero, directamente relacionada con su moralidad al mostrar despreciar a su marido y rechazar su supuesto éxito social que para ella es simplemente avaricia. Gloria es todo aquello que Graham no es y viceversa, aunque según se avanza la novela la línea que los define a ambos, trazada únicamente gracias a sus acciones e ideas, se vuelve borrosa.

Su infancia se explora brevemente. De orígenes humildes, Gloria creció junto a sus padres de quienes es especialmente relevante el nombre de la madre, Thelma, una clara referencia intertextual al film *Thelma y Louise* (1991) que más tarde se convertirá en un elemento icónico y una clara prognosis para el personaje. Su padre, por otra parte, es descrito como un hombre bueno pero moroso que pasaba sus ratos libres inmerso en novelas de detectives. Es importante recordar que “bueno” lo es siempre a los ojos de Gloria pues la acción sigue focalizada a través de ella; y lo “malo” que aparece en la descripción de su padre guarda gran relación con el hecho de que fuese un ávido lector de novelas de crímenes. El género se relacionó durante muchos años con la decadencia moral y la corrupción y aplicando los conceptos que Julia Kristeva introduce en su obra *The Powers of Horror* (1982) esta supuesta decadencia adquiere la cualidad de contagio. Por ello, tanto la narración de Gloria como la aplicación de teorías psicoanalíticas sugieren que las novelas de crímenes son la fuente de aquello “malo” en su padre. Además, la de Gloria habría sido una infancia más o menos convencional sino hubiese perdido a su hermano en una fábrica local cuando ella sólo tenía catorce años.

De este evento, Gloria recuerda cómo sus padres la habían llevado al depósito a reconocer el cadáver y ya adulta, se pregunta a qué clase de padres se les podría ocurrir llevar a su hija adolescente a ver el cadáver mutilado de su hermano mayor. Es en este punto donde Gloria, al entrar en contacto con un cadáver, se contagia igual que Jackson lo hizo al ver el cadáver de su hermana.

Tras esta infancia más o menos convencional, Gloria conoció a Graham y se casó con él, haciendo especial hincapié en que todos en su círculo parecían creer que estaba embarazada, aunque no lo estaba, como si aquella fuese la única razón por la que un hombre como Graham se casaría con ella. Por otra parte, esta pequeña frase contiene una sutil crítica social a las razones tras el matrimonio de muchas parejas en la juventud de Gloria, dejando ver los prejuicios de la sociedad y lo que se esperaba como moralmente correcto si una mujer se quedaba embarazada fuera del matrimonio. De hecho, se menciona la incomodidad de los padres de ambos por optar los novios por el registro civil y organizar una pequeña e íntima boda en vez de la tradicional gran ceremonia. También se exploran los inicios de Graham y Gloria como pareja en un bar en los años setenta y donde la joven Gloria se presenta como una supuesta liberal aunque en realidad no puede mantener una conversación sobre marxismo y se limita a asentir a todo lo que su por entonces novio decía, aterrada de que alguna de las preguntas recayese sobre ella. En cuanto el capitalista y dominante Graham entra en escena, la arrastra tras de sí y desde entonces Gloria deja de ser Gloria Lewis, de una familia de clase media y trabajadora y se convierte en Gloria Hatter. Hay en este fragmento una crítica social al supuesto liberalismo y las tendencias de extrema izquierda que por entonces se pusieron de moda en Europa, atrapando a una incómoda Gloria, fingiendo interés por conveniencia, porque desde su punto de vista parecía ser lo correcto, mientras en su interior luchaba contra esas ideas. La siguiente cita resume su actitud en aquella época:

Gloria frowned because she didn't want to be working class, but everyone around her was murmuring their agreement – although there wasn't one of them who wasn't the offspring of a doctor or a lawyer or a businessman” (Atkinson 2006: 47).

Esta recesión al pasado de Gloria ayuda a perfilar al personaje, aunque ofrece un contraste con la mujer acomodada y de mediana edad que aparentemente se presenta en la novela. Aún así, queda un hilo que permite al lector hacer la conexión entre ambas identidades y es la dependencia del hombre con quien mantiene una relación emocional: si bien al principio fingía interés en el marxismo, una vez conoce a Graham y se casa con él, cambiará sus ideas por las de él y le seguirá tanto física como ideológicamente. Toda esta trayectoria vital desemboca en el personaje que se presenta en este capítulo tres, una fiel seguidora de las convenciones sociales, con claras ideas sobre el castigo del “mal hacer” aunque ese castigo parezca, desde un punto de vista social y externo al personaje, excesivo. También muestra una total falta de simpatía por su marido, perseguido por el equivalente escocés a la española Unidad de Delitos Económicos y Fiscales (UDEP) a pesar de que ella le recuerda afirmando que él sólo estaba “greasing the wheels” (Atkinson 2006: 48) acto que, desde la focalización del capítulo a través de Gloria, se considera llanamente corrupción. Tras este salto temporal, la narración vuelve al incidente entre Paul Bradley y Terry Smith donde nos encontramos a Gloria y donde Pam, su amiga, espera que las cámaras de circuito cerrado que vigilan las calles hayan grabado lo ocurrido. Esta es la primera mención de un tema recurrente alrededor del personaje de Gloria: la vista y su alto simbolismo en la sociedad Europea y Cristiana. Así, en este momento aparece una de las cualidades ligadas a la moralidad de Gloria que será clave para su construcción como personaje: “Gloria was fond of the helpful little robots that patrolled her garden with heir spying eyes. Once the eye of God watched people, now it was a camera lens” (Atkinson 2006: 49). Mientras que anteriormente, al hablar de su boda con Graham, se había declarado “agresivamente agnóstica”, este pequeño comentario arroja mucha luz sobre sus verdaderos valores y creencias. Si además, resaltamos su fantasía de ser una guardiana de las convenciones sociales, se hace más que evidente la necesidad que siente de vigilar constantemente el entorno que la rodea, prestando especial atención a la conducta humana. Esto implica no sólo una creencia en la corrupción, sino también en la necesidad de vigilar, controlar y juzgar tal corrupción.

Esa tarea, que anteriormente en la cultura Europea y Cristiana a la que pertenece Gloria se le designaba a Dios, se traslada ahora a las personas y adquiere un carácter individualista. En la novela aparece constantemente simbolizada por cámaras, no sólo

en la trama de Gloria sino también en la de Jackson Brodie y su extraviada cámara de fotos en la isla de Crammond. Pero es la conducta de Gloria la que merece especial atención pues hasta ahora ha expresado sus ideas en cuanto a lo laxo de la sociedad, que unido a la necesidad de vigilar constantemente sólo puede justificarse tras una creencia en la propia superioridad moral. Es decir, es esta supuesta superioridad lo que justifica y por tanto le permite vigilar, juzgar e incluso fantasear con el poder de sancionar y castigar con pena de muerte al resto del mundo. Esta posición articulada rotundamente en esta primera presentación de Gloria se verá negociada y re-articulada durante el resto del texto, siendo contextualizada y ejemplificada constantemente. Por último, este tercer capítulo se cierra con el desagrado que Gloria siente por las novelas de crímenes que habían ocupado gran parte de la vida de su padre. Este desagrado es irónico y una fuente de humor ya que Gloria en sí misma existe gracias a que es un personaje de una novela de crímenes. Sin ese género que tanto odia, se puede asumir que no existiría. Como contraste, menciona como su libro preferido *Anne of Green Gables*, la obra de Lucy Maud Montgomery publicada en 1908 que, según Gloria “represented a mode of being that although ideal, hadn’t yet become imposible” (Atkinson 2006: 50). Como en todas las obras de Kate Atkinson, la intertextualidad es clave y la mención de esta obra es especialmente significativa. *Anne of Green Gables*, aunque publicada como una obra de ficción para todos los públicos es famosa en la literatura infantil, cuenta la historia de una niña que se muda a vivir con uno hermano y una hermana de mediana edad quienes buscaban un niño para ayudarles en su granja. Cuando el orfanato les manda a Anne en vez de a un niño, deciden fríamente enviarla de vuelta ya que no creen posible que pueda servirles de ayuda alguna. Durante la novela que es la primera de una extensa serie Anne demuestra ser igual de válida que un niño y la familia finalmente la acepta. El estilo de la prosa es sencillo y reminiscente de relatos idílicos en la parte rural de Nueva Escocia donde la naturaleza tiene un papel protagonista. Además, Anne muestra una gran capacidad para superar todos los obstáculos de su vida, con su carácter dulce, su optimismo y su valentía. El relato tiene claramente en mente a un público infantil y por tanto presenta un claro contraste con las novelas de crímenes que Gloria odia.

Hacen falta cinco capítulos para volver a encontrarse a Gloria. Dan comienzo al capítulo octavo dos policías que le anuncian el verdadero paradero de Graham. Éste se

encuentra en cuidados intensivos tras sufrir un infarto cuando estaba en compañía de otra mujer a quien pagaba por los servicios prestados. Todo esto tiene lugar mientras una estoica Gloria invita a las dos jóvenes policías a pasar a su perfectamente decorado salón color melocotón donde toman el té y charlan casualmente a pesar de las circunstancias. Gloria se pregunta cómo se verá su casa a través de los ojos de un extraño con una calma fuera de lo común teniendo en cuenta la situación e indicativa de su futuro desarrollo como personaje. A mitad de la conversación se hace una pregunta, casi de forma casual: “it was odd that she was drinking tea [...] when she should have been rushing dramatically to the A and E to fulfil her spousal duties” (Atkinson 2006: 107). Este cuestionamiento de Gloria sobre su propio comportamiento resulta chocante e incluso incoherente en relación con el perfil de su moralidad ofrecido en el capítulo anterior. Para alguien que guarda con tanto celo las reglas y convenciones sociales, el hecho de que no siga las reglas que la sociedad dicta para las “buenas esposas”, incluso a pesar del verdadero estado de su matrimonio con Graham, es una contradicción. Siempre relacionada con la domesticidad, Gloria observa su propio salón intentando deconstruirlo. Adquiere especial simbolismo el abrigo de piel de castor que llevó a su boda con Graham y en el que aparece en una fotografía del salón. De él, resalta: “made from Canadian beaver at a time when people didn’t think about whether or not it was wrong to wear fur” (Atkinson 2006: 108). Este abrigo es un símbolo de Gloria y su propia moralidad y representa el cambio que ha surgido de su experiencia y trayectoria vital, cómo cuando su matrimonio empezó no se cuestionó si estaba bien o mal y ahora, con el tiempo, ese desconocimiento se ha vuelto juicio. Y el veredicto de tal juicio es que todo fue un error, especialmente al verse en la situación en la que se ve, con dos jóvenes policías comunicándole las verdaderas preferencias sexuales de su marido. Además, pensando en esa relación entre Graham y Jojo, la dominatrix, Gloria se pregunta si, en el fondo no era consciente de ello, para luego auto-reprocharse que “innocence was no excuse for ignorance” (Atkinson 2006: 110) una de las citas más simbólicas para este personaje y que aparecerá más adelante en relación a otras situaciones.

También desde su presente perspectiva, Gloria habría evitado su matrimonio y en cambio habría ido a Londres. Aparece entonces una fantasía fruto de la segunda ola del feminismo a la que, por edad, Gloria pertenecería. En ella, se desarrolla una realidad

alternativa y completamente utópica al más puro estilo *Sexo en Nueva York* donde Gloria habría conservado su figura, habría consumido ingentes cantidades de alcohol y habría disfrutado de una más que satisfactoria vida sexual con muchas y distintas parejas. Esta fantasía de supuesta liberación sexual en una vida de sofisticación y placeres es un contraste con la realidad de Gloria y se sirve de la intertextualidad, aunque la serie norteamericana no es mencionada directamente, para presentársela al lector. Cuestiona además, el rol de las mujeres en los medios de comunicación y las producciones artísticas y ofrece dos alternativas completamente opuestas y excluyentes: madre, esposa y ama de casa aburrida y decepcionada frente a una vida de continua fiesta donde el proceso de envejecimiento no tiene cabida y la vida sexual de las mujeres se idealiza y exagera, en resumen, una utopía sin consecuencias. Este tren de pensamiento se ve interrumpido por la preocupación de Gloria por el fin de la subasta en eBay de un pequeño ornamento. En caso de no tener la puja ganadora, fríamente culpa a Graham “to spoil things even when he was at death’s door” (Atkinson 2006: 110).

En su visita al hospital Gloria conoce a Jojo, la dominatrix con la que Graham se encontraba cuando sufrió el infarto y, en contra de toda convención social y creando una situación cómica, se van a tomar un café juntas lo que marca el inicio de la relación entre ambas mujeres. Así, Gloria descubre el verdadero nombre de Jojo, Tatiana, y su verdadera ocupación: dominatrix. De forma completamente tranquila, e hilarante debido a la naturaleza de su relación, hablan de Graham, quien ha hecho converger sus vidas en ese momento, y de sus preferencias sexuales. Durante esta conversación Gloria presta especial atención a los pendientes de Tatiana que tienen la forma de un crucifijo y la hacen reflexionar sobre la verdadera relación entre el simbolismo religioso y la religiosidad de quien los lleva aunque también de la ironía de tener instrumentos de tortura como joyas a pesar de su relevancia cultural. Una vez más, se adhiere a una convención social y se abstiene de preguntarle a Tatiana sobre su religión dando como razón “you couldn’t ask, people never did” (Atkinson 2006: 113). Esta reserva contrasta con la conversación previa en la que salieron a la luz las preferencias de dominación sexual de su marido y que se desarrolló de la forma más menos transcendental posible.

Para Gloria y Tatiana es posible hablar sobre Graham, marido y amante, aunque una conversación sobre religión se descarta debido a una convención social. Es, por

tanto, la relativización llevada a la conversación, especialmente por parte de Gloria al no preguntarle a Tatiana por algo tan visible como sus pendientes a pesar de haber tratado su trabajo como dominatrix con respecto a su marido. Por tanto, es en este capítulo donde la relación de Gloria y Tatiana se describe y marca como relativa, sólo en parte adherida a las convecciones sociales. La sublimación de esta relativización viene cuando Gloria retira quinientas libras del banco y las reparte equitativamente con Tatiana. Afirma entonces “they had, after all, earned Graham’s money in their own ways” (Atkinson 2006: 115). Este acto conlleva una crítica a las obligaciones del matrimonio en una sociedad patriarcal y Gloria reflexiona sobre el movimiento feminista en los años setenta. Por entonces, el debate se centraba en la concesión de sueldos para las amas de casa, pero ella plantea otra alternativa. Cree que esos sueldos deberían ser otorgados por mantener relaciones sexuales ya que el sexo es opcional y el trabajo de casa, no. Este razonamiento es otro de los pequeños pasos que alejan cada vez más a Gloria de la imagen de sumisa ama de casa y esposa presentada en el tercer capítulo y muestra además su gran capacidad para relativizar las situaciones. En este caso, entre la prostitución entendida de forma social y el punto de vista de Gloria que normaliza el intercambio de sexo por dinero dentro de la institución del matrimonio. Esta rearticulación, incluso perversión de la normal cultural, es una fuente de humor constante durante la novela. Se trata de una subversión de las tradiciones y las normas en las que aparece un elemento abyecto, es decir, algo que se considera como foráneo y choca por su inclusión dentro de ese discurso. Culmina con su conversación con Favours: We do what you want us to do! la empresa para la que Tatiana trabaja y sirve de tapadera para su verdadera ocupación, supuestamente dedicada a la limpieza. “Cleaning seemed to take a whole new meaning in Tatiana’s lugubrious accent, as if it were, paradoxically, a filthy (if not slightly macabre) activity” (Atkinson 2006: 116). El capítulo termina con las dos mujeres volviendo a las tareas que la sociedad teniendo en cuenta su género, situación socio-económica, edad, ocupación y origen geográfico les ha otorgado: Tatiana a su trabajo recogida por un coche negro con cristales tintados y Gloria a la habitación de su marido.

Se vuelve a focalizar a través de Gloria en el capítulo decimo primero, donde la acción vuelve a donde se había detenido en el capítulo anterior, en el hospital, sentada en la habitación de Graham. Allí considera la situación de su marido y su inminente

muerte desde una perspectiva nada sentimental, descartando por completo todo tipo de sentimiento de pérdida. Se sitúa en una perspectiva mucho más pragmática que la lleva a considerar el único aspecto positivo aparentemente: la donación de órganos. Esta actitud de Gloria ante su matrimonio y su marido terminal es siempre una fuente de humor debido a lo inadecuado de su naturaleza. Su primera presentación como esposa y ama de casa contrasta con su verdadera identidad y sus respuestas resultan extrañas y sorprenden constantemente a quien lee. Si Gloria es una persona que sigue las reglas y confía en las convenciones sociales y en hacer el “bien”, su verdadera reacción ante tal situación contrasta con su supuesto comportamiento, el que la sociedad y las convenciones esperan de ella. Aún así, es capaz de negociar y re-articular las normas y las convenciones sociales cuando quiere y lo considera necesario creando humor. Durante este tiempo Gloria se dedica a pensar en su hija y su nieta a las que detesta y en quienes no puede encontrar ningún apoyo ya que en diversas llamadas, su hija Emily exigía hablar con Graham en vez de con ella. Este tipo de relación crea otra capa de contraste con la imagen que el capítulo tres ofrecía de Gloria, pero también con la imagen preconcebida que Atkinson sabe que el lector se ha ido formando hasta ahora de ella.

Su tren de pensamiento vuelve a lo aparentemente inadecuado, siempre relacionado con su marido y sus acciones y focalizado a través de ella en símbolos relacionados con la vista, como hizo anteriormente con el sistema de vigilancia de su casa. Reflexiona entonces sobre las cortinas y con encubrir lo que uno hace, afirmando que “If you were doing something you were ashamed of then you shouldn’t be doing it” (Atkinson 2006: 145). Una vez más, se presenta el tema de la vigilancia, en esta reflexión representada por una auto-vigilancia de los propios actos y su presentación en la sociedad. Gloria rompe la dicotomía apariencia/realidad y presta especial atención a la coincidencia que según ella debería haber entre ambas. Aún así, esta cita es contradictoria comparada con su futuro comportamiento. Finalmente, este capítulo se cierra con una referencia clave hacia Gloria y su relativismo: “Gloria liked Robin Hood and its simple message –wrong punished, right rewarded, justice restored” (Atkinson 2006: 146). Aunque la cita en sí no es explícita sobre el tema, Robin Hood es famoso por el acto de robar a los ricos para dárselo a los pobres. Gloria, en su forma de ver el mundo, omite esta referencia a robar, que contiene claras connotaciones negativas, y lo

limita a la consecuencia de tal acto que es, básicamente y desde su punto de vista, la restauración de la justicia. Es interesante analizar el concepto de “justicia” para Gloria y cómo tal justicia es definida sin connotaciones negativas a pesar de que, al implicar el robo como socialmente entendido, tal concepto no sería considerado justo. Por tanto, Gloria se identifica con la figura de Robin Hood y lo hará durante el resto de la novela aunque siempre redefiniendo la figura del justiciero inglés a través del relativismo para así crear situaciones que la benefician.

Gloria vuelve a ser protagonista en el capítulo decimocuarto en su entorno doméstico. Su vuelta a su casa sin Graham supone una redefinición del espacio y de la relación de Gloria con él. Habiéndose deshecho de aquellos elementos de Graham que a ella no le gustaban, Gloria encuentra una nueva libertad en su propio hogar, aunque no deja de ser irónico que esta redefinición se limite al espacio doméstico que es, de acuerdo con la sociedad patriarcal y capitalista, donde la esposa de mediana edad de un hombre privilegiado debe estar. Gloria se blindada del exterior cerrando ventanas y puertas y baja al sótano a vigilar la propiedad desde el sistema de circuito cerrado que le ofrecen un control total sobre su casa y el jardín. Una vez más, este simple gesto le otorga control total a Gloria, es decir, alguien al cargo de que todo esté “bien” y como debe de estar en su propiedad. Ya que esta propiedad se está redefiniendo gracias a la ausencia de Graham, puede concluirse que como consecuencia la identidad de Gloria también está siendo redefinida. Llama especialmente la atención que esta es la primera vez que se la presenta tras las cámaras de noche lo que se traduce en una visión en tonos verdosos a través de las pantallas. Esta nueva visión también tiene un alto contenido simbólico pues son los ojos de los pequeños animales que visitan el jardín lo que más brilla y aparece como relevante. Es por tanto, una visión distorsionada de la realidad que refleja la propia visión de Gloria. Es también una representación completamente artificial, probablemente debido a quien está detrás de la visión: Gloria con su necesidad de vigilar y por tanto, juzgar. Es importante también el deseo de Gloria de rebuscar entre las hojas y detectar un intruso, un deseo frustrado por la cualidad estática de las cámaras.

El hecho de buscar un intruso implica que a priori se espera a tal intruso y por tanto, la obsesión de Gloria con la vigilancia se torna especialmente significativa al ser la sublimación de su espera de algo, o alguien que irrumpirá en su vida. Esa misma

noche, cuando se va la cama que los teléfonos empiezan a sonar, empleados y socios que preguntan por Graham. La reacción de Gloria es igual que su reacción a la presencia de su marido terminal y es aquella de total impasividad. Decide mentirles, negando saber el paradero de Graham. Por supuesto, esta serie de mentiras se ven justificadas al ser una de esas cosas que “went off better if you were quiet about it” (Atkinson 2006: 177). Aunque mentir se considera como algo “malo” en la sociedad, especialmente en una altamente influenciada por el Cristianismo, Gloria como siempre, encuentra una justificación para sus actos en contra de lo socialmente aceptado. Es en una de estas llamadas en las que se percata de que Graham también tenía una amante, Maggie, su secretaria. Gloria recordándola en una fiesta navideña en la que no le había prestado especial atención, emite un juicio de carácter completamente irracional sobre Maggie, en el que su subjetividad se establece como normativa: “Gloria felt suspicious of people who had no time for sugar, it was a personality flaw” (Atkinson 2006: 180). Se cierra este capítulo con la pregunta de Maggie lanzada al silencio, pues cree estar hablando con Graham, sobre el estado de Gloria y si Graham ya se ha deshecho de ella. Esta podría ser la respuesta a la búsqueda de un intruso por parte de Gloria previamente durante esa noche. Aún así, no se especifica sobre su reacción más allá de la sorpresa. Termina aquí la primera sección de la novela, que narra los eventos ocurridos durante el martes.

Gloria vuelve en el capítulo vigésimo segundo, ya miércoles. Se levanta en su casa de siempre, pero disfruta del día y de su nueva vida sin Graham, de su nueva identidad. El texto crea un contraste utilizando campos semánticos de ruido/silencio y oscuridad/claridad, ocupándose el ruido y la oscuridad de Graham y, por contraste, el silencio y la claridad como claves en la nueva identidad de Gloria. Vuelve el simbolismo de las cortinas y el campo semántico de la vista: “His death or the Fraud Unit, whichever came soonest, would reveal everything, throw open the curtains and the shutters and let the light in on every filthy corner” (Atkinson 2006: 252). Y también el poder de Gloria como vigilante ayudada por las cámaras: “An ounce of Brown feather and black bib. It would be nice to think that God’s eyes was on it, but failing that, both Gloria and the CCTV cameras would notice its fall” (Atkinson 2006: 252).

También vuelve la obsesión temática de Gloria con Robin Hood y cómo Graham se aprovecha de su riqueza en un claro ataque de *nuevo rico* cambiando de casa al ser

demasiado ricos para la que ya tenían. Gloria, por su parte, no entiende este razonamiento y piensa en donar el dinero, para ser así solamente ricos o donarlo todo y ser directamente pobres. Este inicio del capítulo decimocuarto muestra la complejidad moral de Gloria y su capacidad para relativizar, pues queda clara más adelante su verdadera actitud ante una gran cantidad de dinero a pesar de las constantes críticas a su marido. Retorna a Robin Hood al visitar un barrio residencial construido por Hatter Homes y caracterizado por la mala calidad y las estafas que sus residentes han sufrido al comprar esas viviendas y, desolada por la vista, decide dejar durante la noche un tiesto con plantas a la puerta de todas las casas. Más tarde, afirma creer en “the punishment fitting the crime [...] eyes for eyes, teeth for teeth” (Atkinson 2006: 255). Todas estas ideas que habían definido a Gloria como una “buena” persona, alguien que desea compartir la riqueza de su marido y se preocupa especialmente por los animales, contrasta y desafía algunas de sus acciones. Por ejemplo, haber trabajado como contable en la hasta ahora descrita como perversa empresa familiar – que no de su marido - y haber firmado durante años cualquier papel que la empresa y Graham le presentasen. Esta información supone un gran cambio en el personaje de Gloria, que utiliza la misma frase para criticarse a sí misma que había utilizado con Maggie, la amante de su marido: “Innocence was not ignorance” (Atkinson 2006: 259).

Este capítulo también ofrece una de las mayores muestras de relativismo en el personaje de Gloria, al afirmar que aunque Hatter Homes iba a ser destruida creyendo ella lo mucho que se merece tal destino, le habría gustado guardarse una pequeña pensión para ella. Hasta ahora ha quedado claro que Graham consiguió sus beneficios estafando a sus compradores, y ella lo sabía, pues les dejó un pequeño regalo a la puerta de sus casas. No cabe sino preguntarse cómo podría querer una pensión, a pesar de la frustrante vida con su marido, proveniente del engaño, la corrupción y la estafa que los compradores de Hatter Houses han sufrido a manos de la familia Hatter. Su inicial falta de relación con la empresa podría haber sido una buena excusa, pero habiendo presentado a Gloria como una contable que durante años estampó su firma en todo tipo de documentos, cambia la situación. Por tanto, Gloria relativiza el mal que Hatter Homes ha hecho utilizando el rumbo de su vida personal al lado de Graham como principal justificación. De hecho, también se hace hincapié en las quinientas libras que día a día había estado sacando de una cuenta doméstica que se alimentaba de los fondos

de Hatter Homes, remarcando que “It was entirely legal, it was a joint account [...] and if there was any justice in the world, Gloria would be gone with her black plastic bag of sawng. Seventy-two thousand pounds [...]” (Atkinson 2006: 261) Esto resulta en una nueva redefinición de justicia a los ojos de Gloria. No fue justo que Hatter Homes construyese casas defecutasas como en la que vive Louise Monroe pero a Gloria tampoco le parece justo quedarse sin su parte de tal corrupción y estafa usando como justificación las malas decisiones que ha tomado en su vida privada. Todo esto sólo puede justificarse si se relativiza la situación, si no se hace, Gloria es la igual de Graham y, el estado de su matrimonio no guardan ninguna relación con la estafa sufrida por los compradores de Hatter Homes. Por tanto, las acciones de Gloria no tienen ninguna justificación a no ser que se adopte un punto de vista relativista que le otorgue el derecho moral a hacer lo que está haciendo: substraer fondos de Hatter Homes para su uso privado sin tener en cuenta que tales fondos vienen de los compradores a los que los Hatter han estafado.

La trama vuelve rápidamente a Gloria en el capítulo veintiséis, todavía miércoles y con ella nuevamente en la casa. Se entiende entonces su relación con su jardinero y reflexiona sobre sus días, los cuales sitúa mayormente en la cocina. En una actitud autocrítica, se pregunta: “[...] where she had been when feminism occurred- in the kitchen making interested packed lunches, presumably” (Atkinson 2006: 293). La asociación de Gloria con la cocina y el rol de ama de casa no es la primera vez que ocurre, ni será la última ya que se la ve más a menudo en su entorno doméstico, que ella misma está redefiniendo y ha adquirido fluidez ahora que Graham no está, que en cualquier otro. Esta domesticidad se rompe cuando el círculo personal y profesional de Graham continúa llamando por teléfono y Gloria persiste en su mentira mientras reflexiona sobre la sociedad en la que se movía su marido. Hace, además, un comentario muy interesante, y en línea con el perfil moral que se había trazado en el capítulo anterior, sobre un juez amigo de Graham: «A judge who, if he were judged himself, would be found seriously wanting. “Justice has nothing to do with the law” he once remarked airily to her [...]» (Atkinson 2006: 296).

La moralidad de Gloria aparece también unas líneas más adelante cuando, viendo un movimiento en el jardín, coge sus prismáticos. Aunque el texto especifica que tenía los prismáticos para el avistamiento de pájaros, no dejan de ser un símbolo más

relacionado con el campo visual – el ojo de Dios, las cámaras- de los que se rodea Gloria y que han sido la quintaesencia de su personaje hasta ahora. Además, el texto clarifica que está en busca de un intruso, lo cual la dota una vez más del rol de vigilante y subraya su miedo a lo abyecto, aquello que le pueda irrumpir y perturbar y sea su última pérdida de control. Es también importante el carácter exterior de las amenazas de Gloria, pues ella siempre está en su casa, tras las cámaras o tras los prismáticos, a la espera de algún ente exterior que irrumpa en su dominio. Tal comparación con Dios gana fuerza esa misma mañana, al notificarle su jardinero su inminente marcha, ella decide regalarle un cuadro de mucho valor mientras se compadece de su mujer, a la que el jardinero debe de cuidar por una demencia. A pesar de la reticencia inicial de Bill, el jardinero, Gloria le convence: «“Come on. Take it. God doesn’t give with two hands”» (Atkinson 2006: 299). El significado de la frase hecha, bien extendida en territorios de habla inglesa, toma un nuevo significado en la historia al ser Gloria la que, literalmente, tiene el cuadro en las manos y está realizando la acción de dárselo a Bill. Una vez más, ella se autodefine como un vigilante, en este caso, llegando a compararse con Dios. Volviendo otra vez a Graham y debido al valor del cuadro, Gloria se plantea “[...] could he bear to be a poor man. Death might be a Good Thing for him” (Atkinson 2006: 300) al pensar en la situación que les espera en cuanto la UDEF se haga con las cuentas de Hatter Homes. Gloria ya había hecho referencia a las Good Things, con mayúsculas. En este caso, articula la situación renegociando lo socialmente malo – la muerte – teniendo en cuenta su odio hacia su marido de forma que la muerte del comatoso Graham cambia completamente su definición y pasa de ser algo negativo a ser algo positivo. Cabe destacar el proceso por el cual Gloria consigue racionalizar la situación para considerarla bajo otra luz, siempre utilizando el relativismo como herramienta. En un flashback a las reuniones familiares en Navidad, vuelve a situarse siempre en la cocina y afirma que “their parts were fixed” (Atkinson 2006: 304) siempre restringida a su rol de madre, esposa, ama de casa y cocinera y a la vez y en contraste, forzando la creación opuesta de la Gloria que emerge en soledad ahora que Graham está en el hospital. Esta dualidad en la identidad es de donde surge su relativismo de forma manifiesta en la conversación que mantiene con su hija Emily: “Gloria didn’t think of herself as a nice person at all, quite de opposite in fact, but she supposed these things were relative [...]” (Atkinson 2006: 305). Aparece en esta conversación el desprecio de Gloria por sus

propios hijos, pero sobre todo por Emily y termina afirmando categóricamente “Children weren’t necessary a Good Thing” (Atkinson 2006: 306). Esta constante organización entre “Good Things” y todo aquello que no lo es, es significativa en el uso de la palabra “good”, el uso de mayúsculas y en contraste, el latente desprecio por todo aquello que no lo es. Esta dualidad, tomada prestada de la sociedad, adquiere un nuevo significado para Gloria, es decir, ella mantiene esas dos categorías pero se sirve del relativismo para negociar y redefinir aquello que es “bueno” dejando a un lado las convenciones sociales. El capítulo sirve entonces para establecer cómo se siente en su derecho de emitir su propio juicio sobre lo que es bueno y lo que no, pero sobre todo, se siente en su derecho de redefinir lo que es justo.

La acción vuelve a centrarse en Gloria muy brevemente durante el capítulo trigésimo cuarto. Aunque el capítulo comienza con Gloria en el hospital, rápidamente se encuentra de vuelta en su casa y una vez más, se sitúa ante las pantallas del circuito cerrado. Allí, vigilando, vuelve a ver a las criaturas que se cuelan y para las que amablemente deja comida hasta que las cámaras dejan de funcionar y las pantallas quedan en blanco. Gloria, la vigilante, se ve privada de su mejor herramienta y de su poder, pero sobre todo, pierde el control. Resulta extraña su conducta de pasarse tanto tiempo ante las cámaras, aunque es significativa de su personalidad y un claro reflejo de su moralidad. En cuanto Gloria pierde su visión, se hace real el miedo que se infería de su obsesión con vigilar y este se persona cuando se oyen pasos en la primera planta. Su reacción es la esperada e incurre en un ataque de pánico. Es la última pérdida de control, la pérdida de su visión y recuerda la conversación en la que la amante de su marido le preguntaba si ya se había deshecho de ella. Es entonces cuando, sin vigilancia, aparece a las puertas del sótano el intruso, el otro, aquel que no que pertenece a la esfera doméstica y que Gloria esperaba que irrumpiese. Se crea entonces una situación conflictiva: Gloria está en su casa, símbolo de su supuesta identidad y su apariencia, su esfera pública, cuando aparece Tatiana y, sin herramientas para vigilarla, Gloria sucumbe y deja aparecer su verdadera moralidad dejando abiertamente entrar el relativismo en juego en el siguiente capítulo.

La acción vuelve a Gloria en el capítulo trigésimo noveno cuando a la mañana siguiente Gloria enciende una hoguera en el jardín para destruir todo lo relacionado con Graham en la seguridad de que pronto estará muerto. Observa entonces a los pájaros y

los categoriza como “Good Things”, pero esta categorización tiene detrás un razonamiento sin duda peculiar:

Birds (apart from magpies) were Good Things. Even when they were killing other things. The birds ate the worms, the worms might soon be eating Graham. Graham had eaten birds (chicken, turkey, duck, pheasant, grouse, partridge) and so the cycle of life would be complete [...] Graham always said he wanted to be burnt, not buried, at the end, but Gloria thought it would be a shame to deprive all those small industrious creatures of a good meal. [...] Let the punishment fit the crime (Atkinson 2006: 431).

Gloria utiliza un proceso razonado para justificar su moralidad y toda la clasificación que esta peculiar moralidad conlleva. Su odio por Graham, siempre merecido y justificado según su forma de ver al ser él un estafador, un mal marido y un impostor que se esconde tras cortinas cerradas, afecta, cuestiona y redefine categorizaciones. Aunque los pájaros pudiesen haber sido “not Good Things” por comer a otros animales y teniendo en cuenta la sensibilidad de Gloria hacia ellos, estos son parte de un círculo que acabará con Graham. A través de esta acción se redefinen siempre manteniéndose en los binomios en los que intenta moverse Gloria, un calco personal de aquellos que utiliza la sociedad. Siguiendo con los animales, entra en juego la violencia contra ellos en relación con la ópera de Sullivan *El Mikado* (1885).

[A] man who kicked a dog to death, for example, should himself be kicked to death, preferably by dogs but that wasn't really possible, the anatomy of a dog didn't lend itself to kicking. [...] Gloria would be happy to undertake the kicking herself if necessary (Atkinson 2006: 432).

Una vez más, Gloria sueña, ya no con ser un vigilante, sino en ser ella misma quien castigue, rol tradicionalmente designado a Dios en las sociedades Cristianas, de acuerdo siempre con su moralidad, a quienes hacen el “mal”. Vuelve al mismo tema al leer sobre un adolescente que asaltó una casa y como punto final, envolvió al periquito

de la dueña en celofán y lo tiró por la ventana. El razonamiento de Gloria sigue el ojo por ojo y se imagina lo bien que estaría hacerle lo mismo a ese adolescente. Entonces se pregunta “Was there no one meeting justice in this world?” (Atkinson 2006: 433) lo que vuelve a plantear y cuestionar el concepto de “justicia” no sólo social sino también personalmente. En la noticia hay tres acciones que la sociedad categoriza como “malas”: el asalto, el robo y el asesinato, aunque este sea de un periquito. De esas tres, la que más hiere la sensibilidad de Gloria es el crimen contra el animal. Por tanto, se puede concluir que su visión de la “justicia” no tiene el mismo centro que la “justicia” entendida desde el punto de vista de la sociedad. Mientras tanto, el teléfono sigue sonando y una de esas llamadas, la de una empleada de Graham, despierta en Gloria cierta compasión y ve que, tras tantos años al servicio de Graham, Christine se merece algo. Decide entonces enviarle una cesta de fruta ya que sería algo que a ella le gustaría recibir. Como si una simple cesta de fruta pudiese deshacer la catástrofe que va a arruinar Hatter Homes y dejar en el paro a todos sus empleados quienes, con un poco de suerte, lograrán esquivar la investigación de la UDEF. Mientras todo esto ocurre, Gloria piensa en enviarles algo bonito, un buen gesto, mientras en su casa irónicamente hay en el armario una bolsa de basura que contiene setenta y tres mil libras que periódicamente ha ido retirando de una cuenta de Hatter Homes. Esta situación, que aparentemente no tiene nada de justa, no presenta ningún tipo de problema para Gloria. Su “justicia” es por tanto una justicia relativa donde ella y su fallido matrimonio juegan una parte crucial. Unas líneas más abajo, descubrimos que el intruso que apareció a la puerta del sótano no es otra que Tatiana en busca de un trato.

A partir de este capítulo, Gloria no vuelve a aparecer sola. Ya en el cuarenta y cuatro, la narración vuelve a ella y a Tatiana, todavía en su casa donde más tarde se les unen Pam y Jackson. El trato de Tatiana vuelve a hacernos dudar de Gloria y su sentido de la justicia poniendo dinero de por medio. Le ofrece la mitad del dinero del dinero de las cuentas secretas de Graham antes de que la UDEF se haga con ellas y una vez más entra en juego el razonamiento de Gloria para justificar su aceptación del dinero con un tren de pensamiento bastante peculiar: recuerda la historia de unos caballos abandonados a su suerte en un establo, que la lleva a pensar en *Black Beauty*, la novela inglesa de 1877 escrita por Anna Sewell con un caballo como protagonista, “the saddest book ever written” (Atkinson 2006: 471). También recuerda todas las crueldades

cometidas contra animales sobre las que ha leído o ha experimentado y concluye que con el dinero sustraído de Hatter Homes podría evitar futuros abusos. Así de simple es el razonamiento de Gloria en este momento para justificar hacerse con más dinero del que ya tiene escondido en el armario. Es en este capítulo cuando también se descubre que Gloria no es quien dice ser, pues también es directora de Hatter Homes, como le dice Tatiana «“you’re important businesswoman”» (Atkinson 2006: 474). Si hasta ahora había dudas sobre la verdadera identidad de Gloria y su moralidad, este descubrimiento por parte de quien lee cambia por completo su idea del personaje. Ya no es la esposa, ama de casa y madre, es una persona más implicada en Hatter Homes y toda su estafa, es también, por tanto, un objetivo de la UDEF. En resumen, Gloria aparecería como una versión femenina de Graham sino fuese por su capacidad para relativizar la situación y a través de tal relativización, definirse como su subalterna.

En el capítulo quincuagésimo, Gloria y Tatiana están listas para irse tras un altercado en la casa de los Hatter en la que convergieron Gloria, Tatiana, Pam, Jackson, Martin y Terry y que terminó con Martin matando a Terry de un tiro justo cuando este estaba a punto de asfixiar a Jackson. Ahora, Gloria se despide de Graham en el hospital y una vez más vuelve a razonar sobre los crímenes y qué significan.

What were the true crimes? Capitalism, religión, sex? Murder – usually but not necessarily. Theft –ditto. But cruelty and indifference were also crimes. As were bad manners and callousness. Worst of all was indifference (Atkinson 2006: 502).

Se trata de una sección muy importante ya que resume de forma muy concreta la moralidad de Gloria y, especialmente, subraya su relativismo en relación a la consideración de asesinato como crimen, una clara prognosis del sorprendente final de la novela y la última caracterización de Gloria. También en este capítulo recuerda su primera visita a la empresa familiar de recién casada, cuando se había convertido en una Hatter y por tanto había adquirido una nueva identidad, el momento en el que comenzó su corrupción, su contaminación. Esta se manifiesta en su actitud y cómo se quedó impasible cuando su suegro le pidió a Graham ahogar a unos gatitos recién nacidos. Tardó en reaccionar, pero lo hizo y su suegro la detuvo afirmando “It’s just the way of

the world” (Atkinson 2006: 505). Es muy significativo que Gloria a partir de ese momento acepte la forma en la que funciona el mundo – aunque en realidad es cómo funciona el de los Hatter - como le sugiere su suegro, aunque en su interior empieza a desarrollarse la Gloria que aparece en esta novela.

De vuelta a la acción del presente, Gloria y Tatiana inician su escapada, y una vez más, Gloria se justifica a través de razonamientos que utilizan el relativismo como principal herramienta: “Gloria was breaking rules, although not her own” (Atkinson 2006: 506). Luego se dirigen a un complejo residencial Hatter y allí deja pequeños paquetes de dinero en las puertas, sabiendo el mal trabajo que había hecho Hatter Homes y lo defectuoso de las instalaciones. Como ella ya dijo, “innocence is not ignorance” y es esta acción la que lo demuestra. El capítulo se cierra con una cita con clara referencia a *Thelma y Louise*: “Feared by the bad, loved by the good. They were bandit Queens, they were robber girls. They were outlaws” (Atkinson 2006: 508).

Se cierra con este capítulo la acción de Gloria durante el jueves y se pasa al viernes, ya en el capítulo cincuenta y siete, el último que verá a Gloria presencialmente aunque no el último en el que aparecerá. En Ginebra, Gloria y Tatiana se reparten el dinero transferido desde las cuentas de Hatter Homes entre las dos sin problemas ni preguntas por parte del banco suizo al estar Gloria, como propietaria, completamente autorizada para retirar los fondos. Ya en un café, Gloria muestra sus dos teléfonos: uno personal, inundado de mensajes de la compañía de seguridad en relación al altercado que se había producido en su casa y de su hija. Otro con un mensaje que dice estar esperando desde el martes y el que le comunica la muerte de Graham. Sorprende entonces que fuese el martes el día que Graham sufrió el infarto estando con Tatiana así que resulta extraño que Gloria estuviese esperando tal mensaje, por lo que es este elemento de la narración el que adelanta el final del arco construido por la identidad de Gloria. Al principio de *One Good Turn* (2006) se presentaba como una adinerada ama de casa cuya vida había sido desperdiciada en un matrimonio y una familia que no la satisfacían. Ahora, en Ginebra y tras saber que el asesinato por encargo de Graham que había planeado se ha llevado a cabo marca el fin de su identidad. De hecho, es este último acto el que define realmente a Gloria y muestra su verdadera personalidad al lector. Comienza entonces a imaginar su vida en Suiza con todo tipo de lujos, en un chalet, con una cesta de gatitos durmiendo bajo el calor de una estufa. Es entonces

cuando el personaje de Gloria queda casi definido, resumiendo una vez más los razonamientos tras sus acciones durante toda la novela:

There was so much work to be done. She would move through the world righting wrong. Legions of kittens, horses, budgies, mangled boys, murdered girls, they were calling to her. Blessed are they which do hunger and thirst after righteousness: for they shall be filled (Atkinson 2006: 536).

Esta última referencia, de Mateo 5:6 está sacada directamente de la *King James Bible* de acuerdo con el sitio web bible.cc que ofrece todas las variantes. Aún así, la de King James es la única que contiene “which” para referirse a un antecedente supuestamente humano – una característica del inglés de la época en la que se escribió cuando todavía no había emergido el interrogante “who” como relativo - pero que en boca de Gloria y teniendo en cuenta su conexión con los animales, adquiere un nuevo significado. Durante toda la novela, Gloria se ha mostrado partidaria de los animales y ha fantaseado con vengar las injusticias que se cometen contra ellos. Este punto de vista hace que el comportamiento de los animales se considere como “bueno” – incluso demasiado bueno – y que necesiten que alguien les vengue, rol que Gloria se asigna rápidamente. Para rematar aún más su condición de vigilante y salvadora, Gloria lo expresa con sus propias palabras:

She would be feared by the bad. She would be a legend in her own lifetime. She would be cosmic justice. That should definitely be said with capital letters. Cosmic Justice. Incontrovertibly and without argument, Cosmic Justice was a Good Thing (Atkinson 2006: 536).

Esta es la definición de Gloria que ella llevaba buscando e intentando razonar durante toda la novela. Se enfrentará a los “malos” y se convertirá en una leyenda. No sólo eso, sino que será la personificación de la justicia cósmica, un término muy controvertido en las corrientes filosóficas actuales. La web Moral Objectivity lo define de la siguiente forma:

Cosmic justice is the belief that the universe is in some sense just, and that in some way the consequences of actions for human beings (or the effects of human nature generally) are rigged so as to ensure that they reflect the good or bad moral attributes of our actions or our nature.

En una exploración de la justicia cósmica en la misma web, se ve su relación con muchas religiones como el Cristianismo, del cual es obvio que Gloria es más participe al citar literalmente partes de la *King James Bible*.

[...] [C]osmic justice is traced as a consistent feature of metaphysical beliefs of the type that assert an absolute source of morality, otherwise known as eternalist beliefs. There a much more detailed analysis can be found of the manifestations of cosmic justice in Plato, Stoicism, Christianity, Kant, Hegel, Marx, Schopenhauer, and Classical Utilitarianism.

Finalmente, Gloria es re- definida en la última línea del último capítulo de la novela cuando Paul Bradley, quien ha estado relacionado con Martin durante los capítulos anteriores realizó la llamada al móvil pre-pago del que Gloria se deshizo tras extraer el dinero: “Congratulations, Mrs. Hatter.” He said. “Our business is concluded” (Atkinson 2006: 541). Todo ello pone en relación a Paul con Gloria y también a Paul con Terry con quien se enfrentó en el accidente que unió a todos los personajes en el primer capítulo. El primer capítulo de la novela gana entonces significado y es redefinido como un conflicto entre dos hombres contratados por el matrimonio Hatter por separado, para asesinarse el uno al otro. Esta acción que modifica el texto entero, iguala a Gloria con Graham a pesar de sus racionalizaciones, de su supuesta moralidad y de un sentido de la justicia que Graham no tenía y que ella se enorgullecía de tener. Se concluye pues, que de no ser por su gran capacidad para la relativización, Gloria sería un Graham más.

CONCLUSIÓN:

El personaje de Gloria Hatter es uno de los más ricos y complejos en la saga de Jackson Brodie. Desde sus inicios como supuesta esposa de un prominente constructor de Edimburgo hasta la última frase que la define como asesina, su personaje traza un arco moral que redefine completamente su identidad. Este cambio sólo es posible gracias al relativismo moral que caracteriza a Gloria y a su vez, sólo puede ser aceptado por quien lee si también adopta una actitud relativista.

Aunque las acciones de Gloria serían bastante cuestionables en el mundo de referencia de quien lee, el marco de ficción que es la novela ofrece una mayor libertad de actuación para ella como personaje y para quien lee su historia e inevitablemente la juzga. Gloria no es una detective, pero la teoría de Plain (2008) de que el contacto con un cadáver conlleva un estado de simbiosis y que yo pongo en relación directa con el relativismo moral, también es válida en su caso debido a la muerte de su hermano.

La exploración de su pasado demuestra que, siempre a sus ojos, su vida ha sido un cúmulo de malas decisiones que, en *One Good Turn* (2006) rectifica. Para hacerlo, se vale de una distorsión del relativismo moral y del feminismo para crear argumentos que legitimen y justifiquen sus actos. Sólo así, puede llevar a cabo aquello que ella considera como justo y “bueno”, como por ejemplo huir del país con dinero sustraído de la empresa familiar que su a vez proviene de estafas a la clase trabajadora y media de Edimburgo. Es muy interesante destacar que a primera vista estos razonamientos son completamente válidos y es sólo a través de un análisis exhaustivo y de una comparación con su marido, que se descubre la realidad de las acciones de Gloria.

4. CONCLUSIONES

Esta tesis de licenciatura me ha permitido aplicar un marco teórico principalmente filosófico y psicoanalítico para deconstruir y entender las novelas de detectives postmodernas de las que *One Good Turn* (2006) es uno de los mejores ejemplos. Todo ello me ha permitido explicar la figura del detective moderno a través del personaje de Jackson Brodie y que se caracteriza por una constante relativización de su entorno para sobrevivir.

Se concluye, pues que el relativismo moral ha permitido evolucionar a la literatura de detectives y de ésta evolución han resultado personajes principales más complejos. Aún así, es importante destacar que es necesario adaptar el relativismo al nivel de ficción a través de la semiótica textual para delimitar todo lo que ocurre en tal obra como ficticio. Esta barrera entre la ficción y el mundo real para quien lee es especialmente importante al tratar con el relativismo moral, pues hace que su premisa “todo vale” sea siempre válida y conceda una mayor libertad para articular y negociar a quien lee la obra. Una vez dentro de ese mundo ficticio, la figura del detective se merece la mayor atención al ser central e indispensable para la narrativa ya que a través de él y de su cuerpo que se accede a la acción. También es a través de él que se accede a la contaminación por el tabú de la muerte que propulsa su relativismo y que también se contagia a quien la lee, siendo este un paso indispensable para transmitir el relativismo moral.

Por tanto, si la novela de detectives ya se encargaba de articular y renegociar los temores de la sociedad – aquello etiquetado como “malo” – al incluir en el siglo XXI el relativismo moral, se convierten éstas en una herramienta social. Permiten articular un diálogo entre la moralidad, quien lee y la sociedad y aunque se crea una tensión que es extremadamente beneficiosa pues permite un acercamiento a lo abyecto, al subalterno,

aquello que como sociedad nos causa temor o repulsión. Como consecuencia, se cuestiona la dicotomía moral existente entre “bueno” y “malo” y se crea una situación de simbiosis que fuerza una recategorización.

One Good Turn (2006) es un gran ejemplo de la innovación producida en la literatura de detectives, pues tanto su personaje principal como otros más secundarios ejemplifican a la perfección este relativismo. Jackson Brodie es el detective postmoderno y relativista por excelencia, tanto que de hecho ni siquiera es ya detective pero actúa como tal. Este conflicto entre sus actos y la categorización como detective es posible gracias al relativismo: si son los detectives quienes resuelven crímenes, ¿al resolver Jackson un crimen, vuelve a ser detective? Pero su relativismo no se queda en su faceta profesional, sino que lo utiliza para navegar por su vida privada e incluso su situación social.

Gloria Hatter es uno de los personajes secundarios de la saga, pero principal en *One Good Turn* (2006). El motivo por el que decidí incluirla en esta tesis de licenciatura es que aporta una perspectiva de género a la novela de detectives. Su personaje no resuelve crímenes, sino que los comete, aunque se escuda tras una supuesta superioridad moral fruto de una distorsión del relativismo y del feminismo y articulado tras una gran manipulación del lenguaje. Gloria nunca roba, sino que coge lo que cree legítimamente suyo y apenas se preocupa por otros seres humanos con la capacidad de criticar sus acciones, sino que se alía con los animales quienes carecen de moralidad y capacidad de crítica.

Cabe concluir que las novelas de detectives son en parte responsables de la articulación, negociación y rearticulación de nuestra moralidad a nivel tanto cultural como personal. En el siglo XXI este género literario se torna especialmente relevante al contar con el detective postmoderno, relativista y contagiado como principal herramienta para cuestionar nuestra moralidad. Además, su estado de simbiosis y fluidez promueve una relajación de categorizaciones que socialmente podemos considerar como inamovibles. Como consecuencia, logramos cuestionar nuestra propia cultura a pesar de la fuerza de la enculturización, y por tanto, se abre una ventana al progreso y al respeto.

BIBLIOGRAFÍA

- Atkinson, Kate (1995). *Behind the Scenes at the Museum*. Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Atkinson, Kate (1997). *Human Croquet*. Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Atkinson, Kate (2000). *Emotionally Weird*. Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Atkinson, Kate (2002). *Not the End of the World*. Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Atkinson, Kate (2004). *Case Histories*. Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Atkinson, Kate (2006). *One Good Turn*. Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Atkinson, Kate (2008). *When Will There Be Good News?* Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Atkinson, Kate (2010). *Started Early, Took My Dog*. Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Atkinson, Kate (2013). *Life After Life* (Advanced Review Copy). Gran Bretaña. Transworld Publishers
- Autor Desconocido. 2011. *Kate Atkinson - British Council Literature*. [ONLINE] Disponible en at: <http://literature.britishcouncil.org/kate-atkinson>. [Último acceso 24 Mayo 13].
- Autor Desconocido. 2013. *Kate Atkinson - Biography*. [ONLINE] Disponible en: <http://www.kateatkinson.co.uk/kate/>. [Último acceso 24 Mayo 13].
- Barrow, Alison (2013), email 30 de enero. < a.barrow@transworld-publishers.co.uk >

- Barrow, Alison (2013), email 30 de enero. < a.barrow@transworld-publishers.co.uk>
- *Bones* (2005 – presente) , serie de televisión basada en las novelas de Kathy Reichs protagonizadas por la Dra. Temperance Brennan. Distribuida por Fox Broadcasting Company. España.
- Caduff, Carlo (2011). Anthropology's ethics: Moral positionalism, cultural relativism, and critical analysis. *Anthropological Theory* 2011 11, p. 465-480
- Clark, Alex. 2001. *The fragility of goodness*. *The Guardian*. [ONLINE] Available at: <http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/10/fiction.alexclark>. [Accessed 24 May 13].
- Claude. 2008. *Goodreads - Claude's Review of Behind the Scenes at the Museum*. [ONLINE] Available at: <http://www.goodreads.com/review/show/26971070>. [Accessed 24 May 13].
- Conan Doyle, Sir Arthur ([1887-1927] 2005 - 2007). *The New Annotated Sherlock Holmes*. Gran Bretaña. WW Norton.
- Conwell, Patricia (2009). *The Scarpetta Collection, Volume I: Postmortem and Body of Evidence (Kay Scarpetta)*. Estados Unidos. Simon & Schuster.
- Eco, Umberto ([1979] 1993). *Lector in Fabula : La Cooperación Interpretativa en el Texto Narrativo*. Barcelona. Lumen
- Foucault, Michael ([1978] 2006). *The Use of Pleasure*. Gran Bretaña. Penguin Books
- Freud, Sigmund ([1913] 2011). *Tótem y Tabú*. España. Alianza Editorial
- Hall, M.R (2013). *The Coroner* (Jenny Cooper #1). Gran Bretaña. PanMacMillan
- Hawthorne, Nathaniel ([1850] 2004). *The Scarlett Letter*. Canadá. Broadview.
- Jonathan Dancy Late Late Show . (2010). *Craig Ferguson 4/1/10C Late Late Show Jonathan Dancy PT1* . [Online Video]. 13/10/2010. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=_V4vQhpRwi4. [Última visita: 02 Junio 2013].
- Jonathan Dancy Late Late Show . (2010). *Craig Ferguson 4/1/10C Late Late Show Jonathan Dancy PT2* . [Online Video]. 13/10/2010. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=0-ZWgHvKRjQ>. [Última visita: 02 Junio 2013].

- Kristeva, Julia (1982). *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Traducido del francés por Leon S. Roudiez. Nueva York. Columbia University Press.
- Larsson, Stieg (2005 – 2007). *Saga Millenium*. Traducida del sueco por Martin Lexell y Juan José Ortega Román. España. Booket.
- Levy, Neil (2002). *Moral Relativism*. Gran Bretaña. Oneworld Publications.
- Niffenegger, Audrey (2003). *The Time Traveler's Wife*. Estados Unidos. MacAdam/Cage
- Online Parallel Bible. 2013. *Matthew 5:6*. [ONLINE] Disponible en: <http://www.biblecc.com/>. [Última visita: 07 Junio 13].
- Plain, Gill (2008) From 'The Purest Literature We Have' to 'A Spirit Grown Corrupt': Embracing Contamination in Twentieth-Century Crime Fiction. *Critical Survey*. Volume 20, number 1, pp.3-16.
- Proyecto de Filosofía en Español. 2013. *Diccionario Filosófico*. [ONLINE] Disponible en: <http://www.filosofia.org/filomat/df471.htm>. [Última visita: 07 Junio 13].
- Rubio Carracedo, José (1987). *El Hombre y la Ética*. Barcelona. Anthropos.
- *Thelma and Louise* (1991), película. 20th Century Fox. Estados Unidos.

APÉNDICE

ENTREVISTA A KATE ATKINSON

Kate Atkinson saltó a la fama con la publicación de las novelas protagonizadas por Jackson Brodie. A pesar de disfrutar ya de prestigio y de haberse dado a conocer a un público más amplio a través de la adaptación de la BBC de la serie de Brodie, la autora ha decidido mantener su privacidad. La poca información personal que ofrece su página web sólo puede complementarse con su perfil en la web del British Council. Además, sólo concede entrevistas promocionales tras la publicación de cada uno de sus libros, principalmente a radio y televisión. Es común entre autores conceder entrevistas via email a publicaciones online con fines promocionales para crear un mayor tráfico alrededor de sus nombres y sus publicaciones. Pero conseguir una entrevista con Kate Atkinson no es tarea fácil debido a las malas experiencias que tuvo cuando la entrevistaban durante la promoción de *Behind the Scenes at the Museum* (1995). Su página de Facebook no ofrece ningún feedback a sus seguidores; solo al investigar qué agencia se encontraba tras la publicidad de la autora pude contactar con una representante. Felicia von Keyserlingk, asistente de Peter Strauss, reenvió mi propuesta de entrevistar a Atkinson por la vía que fuese posible. Recibí una respuesta de Alison Barrow, relaciones públicas de Atkinson y con quien ya había mantenido contacto para solicitarle una *advanced review copy* de *Life After Life* (2013) para reseñar. Tras hacerle saber el tema de mi tesis de licenciatura y probablemente gracias al contacto previo, se ofreció a transmitirme mis preguntas a la autora. Al cabo de unos días, el 30 de enero de 2013, recibí un email de Barrow con las respuestas, sin especificar si estas habían sido redactas por la propia autora o si la había entrevistado Barrow. A pesar de las restricciones que rodean a la autora, las respuestas remitidas por Barrow desde su cuenta de correo contenían el siguiente mensaje:

Dear Elena

Thank you very much for your questions. I was very pleased to hear that you study my books at your university.

Kind regards

Kate x

La entrevista se componía de cinco preguntas en las que cuestionaba la figura de Jackson Brodie, el género policiaco, las figuras femeninas, los crímenes en el día a día y finalmente si la propia autora se consideraba una relativista, todo en relación a *One Good Turn* (2006). Aunque mi intención inicial era incluir esta entrevista en la 60, debido a las respuestas de Atkinson y a que estas están relacionadas con la trama de la novela que analizo y las conclusiones, creí conveniente utilizarla como un apéndice esclarecedor del contenido de la tesis de licenciatura. A continuación se cita la entrevista completa y original tal y como fue remitida por Barrow:

1

Q. In the traditional detective tradition there is a clear distinction between good (the detective) fighting bad (the crime and its perpetrator), but Jackson Brodie is flawed and almost a moral relativist. How much of that comes from his sister's crime and how much did that early tragic event "infected" him?

A. I think you have to remember that Jackson is a soldier and that has set his moral compass slightly different from other people. He has killed people (legitimately) during the course of his career and I suspect that could turn you into a moral relativist. (Also, being in the police, he has seen the worst of people). I see him as an extremely moral person (rather like Gloria – they are very alike) but not people who see the law as necessarily their guide. Outlaws in fiction are frequently arbiters of justice.

2

Q. Reading the Jackson Brodie series, I feel Louisa could have been a perfect and complex main character. Did you ever consider writing a female detective main character? Why/Why not?

A. Yes, I did, and if I had invented Louise in *Case Histories* that might have been the way I would have gone. It probably was the reason for introducing her in the second book, I just didn't have an idea how I wanted a female detective to be in the first book. Also I was trying to work within and around all the usual tropes associated with the detective genre and a male figure felt central to that (although, of course a lot of English crime novels involve female sleuths, Miss Marple being the greatest of them.)

3

Q. Crime is depicted as an everyday happening in your novels, taking away the sensational part of it and offering a more introspective and intimate look at it. What part did you want crimes to play?

A. Well, I do just see it as fiction rather than a rendering of real life. When you come across real murder it's truly horrible but also there's a commonplace element to it, it rarely has the intricacy and 'cleverness' of fictional death. Crime novels are just a form of puzzle really but I still think it's important to acknowledge that you're dealing with something awful and not totally trivialize it.

4.

Q. Mrs. Hatter has become one of my favorite characters. From the very beginning until the very last word, we see a character forming an arch with clear references to *The Master Builder*. Did you feel you

needed to give a voice to the silent, almost invisible wife in *The Master Builder*? How much do other works influence yours?

A. Yes, I love Gloria, she's a crusader. In my first novel, *Behind the Scenes at the Museum*, I think all the literary influences that had made me came pouring out, now less so but I often reference works in a more subtle way these days (we stand on the shoulders of giants, after all, every writer is the sum of all the writers who have gone before) and wonder if people will notice. (They usually don't).

5

Q. Your characters are extremely humane, that is, flawed. Yet, there is not a hint of judgment in your narrative. Do you consider yourself a relativist?

A. Not my job!

La última de las preguntas pretendía indagar en la postura de Atkinson sobre el relativismo, por tanto es especialmente significativa su escueta respuesta. Si además se pone en relación con su justificación de los asesinatos de Jackson como soldado "He has killed people (legitimately)" y su percepción del personaje "I see him as an extremely moral person" la verdadera posición de la autora sale a la luz. No solo eso, sino que lo compara con Gloria, uno de los personajes claves en *One Good Turn* (2006) y cuyas relativizaciones aparecen como extremadamente morales pero, inspeccionadas más de cerca, muestran que tan solo es una herramienta para beneficiarse. En ningún momento de la entrevista se hizo referencia a las leyes, y aún así Atkinson señala que tanto Gloria como Jackson son *outlaws*. Si bien es cierto que ninguno de los dos respeta especialmente las leyes, resulta interesante la mención de la ley en la defensa de ambos.

En cuanto a su cambio de perspectiva de género en relación a su personaje principal, Atkinson es clara cuando admite que intentaba inscribirse en la tradición literaria de literatura de detectives protagonizada por hombres. Además, admite que "I

just didn't have an idea how I wanted a female detective to be in the first book". Este conflicto entre la tradición masculina del detective y el interés de Atkinson por dar voz a personajes femeninos en sus obras la llevó a introducir a la sargento Louise Monroe en *One Good Turn* (2006). Aún así, es importante su mención de Mrs. Marple, la detective creada por Agatha Christie como la figura de la detective femenina. Existen antecedentes de detectives masculinos con dudosas reputaciones tales como Sherlock Holmes, creado por Arthur Conan Doyle, que era adicto al opio y atormentaba a sus vecinos haciendo chirriar su violín por las noches, y Phillip Marlowe de Raymond Chandler, el detective por antonomasia de la tradición americana, que vestía gabardina, bebía whisky y fumaba sin ningún auto-control. Pero para referirse a una figura detectivesca femenina, Atkinson recuerda a Miss Marple, la soltera, asexual, siempre correcta y siempre moral detective creada por Agatha Christie. Si se considera a Louise Monroe - una madre soltera y, en definitiva, un ser humano completo con su sexualidad incluida - se aprecia el deseo de la autora de reformar las figuras femeninas en la tradición de detectives que desde su punto de vista están ejemplificadas por Mrs. Marple. Si además añadimos el hecho de que Atkinson no supiese cómo introducir una detective compleja como personaje principal se manifiesta abiertamente la masculinización de este género literario y que conlleva una subalterna femenina adscrita a las normas del patriarcado. Por otra parte, cabe preguntarse qué imposibilitó al personaje de Jackson - a excepción de temer por la vida de las mujeres de su vida y creerse él invencible ante los mismos peligros simplemente por ser hombre - haber sido una mujer para su creadora.

En la tercera pregunta, relativa al uso del tabú de la muerte como elemento principal en sus novelas y el trato que hace de ésta, Atkinson establece una clara distinción entre realidad y ficción. Esta es la frontera necesaria, tanto para quien escribe como para quien lee, para tratar con la ficción de crímenes ya que permite a ambos enfrentarse a un hecho terrible desde una perspectiva de ocio. Aún así, Atkinson afirma que "I still think it's important to acknowledge that you're dealing with something awful and not totally trivialize it". Atkinson se sirve de los crímenes para hacer una denuncia social; por ejemplo, en *One Good Turn* (2006) trata la explotación sexual de las mujeres de Europa del Este por parte de la Europa occidental y el velo que la sociedad corre sobre estos delitos a pesar de la legislación que los condena.

La cuarta pregunta se refería a la intertextualidad por la cual Atkinson es famosa. Resulta curiosa su respuesta sobre la percepción del público de las referencias: “and wonder if people will notice. (They usually don’t)”. En *One Good Turn* (2006) hay referencias tanto subliminales como directas a la obra de teatro *The Master Builder* (1892) del dramaturgo noruego Henrik Ibsen. En ella se cuenta la historia de un constructor en decadencia que es visitado por una joven a la que le prometió un beso diez años atrás cuando todavía era una niña. Toda la obra versa sobre el valor de las promesas y las consecuencias de las crisis vitales mientras relega a las mujeres a dos roles: la tentadora joven que hace tambalearse la vida del hombre y la esposa fiel y devota que somatiza una vida de engaños y frustraciones. En la obra original, el nombre de la mujer se escapa a quien la lee y es el de Hilda, la joven, el que permanece en la memoria. Además, las intervenciones de la esposa se limitan a un par de líneas en todo el texto. Pero todo cambia cuando a esa esposa se le da voz en *One Good Turn* (2006) en el personaje de Gloria Hatter y ésta se alía con el referente de Hilda en la novela, Tatiana, para recobrar su libertad y desvincularse del constructor. La quinta pregunta y su evasiva respuesta cierran la pequeña entrevista que se llevó a cabo en enero de 2013.

Se concluye que Kate Atkinson y sus novelas protagonizadas por Jackson Brodie han supuesto un avance en la literatura británica y especialmente en la literatura de detectives. Aunque la autora descarta adscribirse a la corriente filosófica del relativismo moral, las acciones de sus personajes en las novelas dicen lo contrario. Es interesante contrastar la figura de Louise Monroe con anteriores protagonistas en las obras de Atkinson pues llama la atención que la autora tuviese problemas para inscribir una mujer detective cuando sus producciones anteriores se centraban en generaciones de mujeres de la misma familia. Finalmente, es necesario destacar la libertad de la que Atkinson disfruta y es consciente de disfrutar gracias al marco de ficción de sus novelas para tratar temas tabú como la muerte y cuestionar nuestra moralidad.