



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas

Los detectives entre las ruinas:
una lectura de *The Zero* de Jess Walter

Tesina

que para obtener el título de:
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)

Presenta:
Esteban Brena Serrano

Asesora:
Dra. Nattie Liliana Golubov Figueroa



México, D. F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Agradecimientos

A mis padres. A mis amigos.

A Paulina, por leer y releer esta tesina.

Gracias especialmente a la doctora Nattie Golubov por la ayuda y paciencia.

A la doctora Ana Elena González Treviño. A la maestra Charlotte Broad, al doctor Eugenio Santangelo y a la maestra Julia Constantino, por las sugerencias y comentarios.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM (IN401914) *El efecto América: subjetividad, consumo y globalización*. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

Índice

Introducción	1
Ruinas	17
Remedios	31
Detectives	42
Conclusión	55
Bibliografía	57

Introducción

Where now? Who now? When now?
Samuel Beckett

¿Dónde? Pregunta doble que hacen las reflexiones críticas sobre el 11 de septiembre del 2001. Es la pregunta hecha después del desastre, de un suceso que nos disloca del tiempo y del espacio cotidiano, del discurso. ¿En dónde estábamos, en dónde estamos ahora? A esta interrogante vital, una respuesta cotidiana: una gran parte del mundo fue testigo de la caída de las torres gemelas a través de la televisión. ¿Dónde estamos ahora? Si hacemos caso a los títulos de la bibliografía sobre el impacto de este evento en la cultura popular, nos encontramos en una época *después* (“after”) del 11 de septiembre, como si este evento marcara una brecha en la historia mundial. Un nuevo punto cero, pero también un mundo después de la caída material y simbólica de los Estados Unidos (caída cargada de connotaciones religiosas).¹

¿Dónde? duda ontológica de aquel que busca ubicarse en un espacio hecho extraño por la violencia; el sitio de las ruinas. Pero los espacios, las ruinas sobre todo, no dejan de invocar a la memoria. ¿Dónde estamos y en dónde habíamos visto esto antes? Una violencia espectacular puesta en escena una y otra vez en las pantallas del cine y la televisión y repetida ahora en vivo para los noticieros del mundo. Ninguna sorpresa,

¹ Algunos títulos que hacen alusión a la caída o al “after”: “Art After 9/11” de Roland Bleiker, “After the Fall: Cinema Studies Post-9/11” de B. Ruby Rich, “Entertainment Wars: Television Culture after 9/11” de Lynn Spiegel, *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment: The Day That Changed Everything?* de Matthew J. Morgan, *After the Fall: American Literature since 9/11* de Richard Gray, *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America* de Susan Faludi, *Film and Television After 9/11* de Wheeler Winston Dixon.

entonces, en que los eventos del 11 de septiembre fueran descritos frecuentemente como “una película”. Es en la ficción el sitio en que se busca el referente para los eventos de ese día; y quizá, también, es en la ficción donde los conflictos personales y políticos causados por este incidente son representados y transformados.

Durante la década anterior habían ocurrido gran variedad de actos terroristas al interior de los Estados Unidos: desde los atentados en Oklahoma en 1995, donde un auto bomba explotó en el centro de la ciudad matando a 168 personas, hasta un atentado anterior contra los edificios del World Trade Center en 1993. Lo que quiero remarcar aquí, con estos acontecimientos, es que las reacciones ante los atentados del 2001 fueron relacionados no tanto con estas iteraciones anteriores de ataques terroristas, sino con aquellos espectáculos vistos en la ficción.

A un mismo tiempo, por un lado, el impacto de los dos aviones Boeing 767 contra las Torres Gemelas de Nueva York es un acontecimiento único, sorprendente, y, por otro lado, una iteración más de un tipo de violencia a gran escala. Jean Baudrillard, en *The Spirit of Terrorism* (2002), escribe que, con los ataques al WTC en Nueva York, estamos frente al acontecimiento absoluto, la madre de todos los acontecimientos, “the pure event uniting within itself all the events that have never taken place” (2002: 4). Baudrillard hace una distinción entre acontecimientos mundiales, violentos o no, y acontecimientos simbólicos a escala global; es decir: “not just events that gain worldwide coverage, but events that represent a setback for globalization itself” (2004: 3). Según él, los ataques al WTC se encuentran en el orden de lo simbólico, del acontecimiento puro, como ha dicho anteriormente. Símbolo de una potencia global, Estados Unidos, ha fomentado la violencia mundial y, con ello, preparado las condiciones para su propia destrucción. Baudrillard ve la

destrucción de las Torres Gemelas como un ataque metonímico al capitalismo entero. Para él estos edificios, las Torres Gemelas, son tanto un objeto arquitectónico como simbólico del poder financiero y del liberalismo económico global; el objeto arquitectónico fue destruido, dice Baudrillard, pero el blanco real era simbólico (2002: 44).

El hecho de que fueran dos torres gemelas, para Baudrillard, representa una referencia original: una duplicidad que representa el fin de la competitividad del siglo pasado a favor de las redes y el monopolio (2002: 39). Además, el colapso de éstas es muestra de la fragilidad del poder global (2002: 43). Y, aunado a lo anterior, dice que: “*they did it, but we wished for it*” (2002:5), es decir, que los actores materiales del atentado fueron *ellos*, los *terroristas*, pero el motor detrás de ese ataque es el deseo de Estados Unidos, y de la propia civilización occidental, como si se tratara de una especie de suicidio (2002: 5). Más adelante, Baudrillard expresa que:

The countless disaster movies bear witness to this fantasy, which they clearly attempt to exorcise with images, drowning out the whole thing with special effects. But the universal attraction they exert, which is on a par with pornography, shows that acting out is never very far away, the impulse to reject any system growing all the stronger as it approaches perfection or omnipotence. (Baudrillard, 2002: 7)

El autor identifica, luego entonces, a las películas de acción y desastres, que mencionábamos al principio de esta introducción, como una forma de poner en escena y representar dentro de una ficción las fantasías suicidas de los estadounidenses. Sin embargo, para Baudrillard, estas ficciones no proveen una catarsis sino más bien un modelo para la destrucción.

De forma consciente o no, este “they *did it*, but we *wished for it*” también refleja los discursos militares al interior de Estados Unidos posteriores a los ataques del 11 de septiembre, una retórica del “Us vs. Them” (nosotros contra ellos) bien señalada por Judith Butler en *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*; un binarismo político como el usado por el entonces presidente George W. Bush Jr. en el que solo parecía haber dos posturas posibles “either you’re with us or you’re with the terrorists”, que hacían casi imposible mantener una postura crítica ante ambas partes y cuestionar los términos en los que esta oposición era creada (Butler, 2003: 2). Además, según Butler, dicha oposición binaria nos devuelve a la distinción anacrónica: “between civilization (our own) and barbarism (now coded as ‘Islam’ itself)” (2003: 2-3). Esta separación es un remanente o una vuelta a las ideologías imperialistas del siglo diecinueve utilizadas, en parte, para justificar la explotación e invasión de otros países que no eran considerados parte de la civilización (Said 1978) y, más recientemente, de la Guerra Fría.

Cercano a la postura de Baudrillard, Slavoj Žižek escribe que para la gran mayoría del público norteamericano las explosiones del WTC ocurrieron dentro de la televisión (es decir, en la virtualidad). Para Žižek, la transmisión de los atentados incluso parece adoptar el lenguaje de las películas de desastre pues: “when we watched the oft-repeated shot of frightened people running towards the camera ahead of the giant cloud of dust from the collapsing tower, was not the framing of the shot itself reminiscent of spectacular shots in catastrophe movies?” (Žižek, 2002: 11). Es como si los términos usuales de la mimesis fueran invertidos por la catástrofe, y la realidad imitara los códigos de la ficción. Más adelante, Žižek señala que los acontecimientos del 11 de septiembre, no fueron tanto una irrupción de la realidad en la fantasía del estilo de vida norteamericano sino, al contrario,

“it was before the WTC collapse that we lived in our reality, perceiving Third World horrors as something which was not actually part of our social reality, as something which existed (for us) as a spectral apparition on the (TV) screen –and what happened on September 11 was that this fantasmatic screen apparition entered our reality” (2002: 16). Para Žižek los crímenes y asesinatos en masa antes del 11 de septiembre eran vistos por el público norteamericano a través de la pantalla y, por tanto, como algo ajeno a ellos y a su realidad social; pero, contrario a la lógica usual, los ataques del 11 de septiembre no rompen con esta irrealidad, sino que es una instancia de estas imágenes espectrales de la violencia del tercer mundo en la televisión rompiendo con la realidad tal y como era, es decir, los ataques terroristas del 11 de septiembre irrumpen como fantasía en la realidad americana. De esto se podría inferir la causa por la que muchas personas identifican las escenas de destrucción del WTC con la televisión o el cine de Hollywood, pues el carácter espectacular de este acontecimiento realza su irrealidad. Žižek llega a remarcar que el motivo detrás de estos atentados no es tanto infligir un daño real y material a la ciudad de Nueva York -y en esto Žižek se acerca bastante a la postura de Baudrillard al respecto- sino que es un acto que pretende ser un espectáculo mediático (2002: 11).

Por otro lado, Jacques Derrida habla sobre la configuración de eso que llamamos 9/11, “the event is made up of the ‘thing’ itself (that which happens or comes) and the impression (itself at once ‘spontaneous’ and ‘controlled’) that is given, left or made by the so-called thing”, es decir, se constituye no sólo del hecho en sí mismo –el acto material- sino también de la recepción por parte del público y la sociedad acerca del significado simbólico (Derrida 2003: 89). En resumen, los acontecimientos del 11 de septiembre se constituyen tanto del acto como de los discursos y reacciones sobre éste; discursos que,

como bien indica Derrida, siempre están influenciados por la maquinaria económica, cultural, militar y social (Derrida 2003: 88, 92). El autor se encarga también de señalar que el acto de hablar y nombrar a este acontecimiento por su fecha refleja el hecho de que quizá no hay concepto o significado disponible para nombrar de otra forma “esto”, este acontecimiento (Derrida 2003: 86). Escribe Derrida que esta forma de nombrar por medio de la fecha es quizá para exorcizar dos cosas a un mismo tiempo:

on the one hand, to conjure away, as if by magic, the “thing” itself, the fear or the terror it inspires [...] and, on the other hand, to deny, as close as possible to this act of language and this enunciation, our powerlessness to name in an appropriate fashion, to characterize, to think the thing in question. (2003: 86)

En definitiva, el gran problema que surge al hablar del 11 de septiembre es precisamente el de la representación. Es en el momento en que el lenguaje descriptivo nos falla cuando es más necesario hablar, y es entonces cuando se recurre no sólo a la metonimia de la fecha, sino a la metáfora y la alegoría.

El objetivo de esta tesina es, en primer lugar, dar cuenta de la literatura que ha sido creada a raíz de esta fecha en Estados Unidos, concentrándose en *The Zero* de Jess Walter (2007). La novela de Jess Walter tiene como protagonista a Brian Remy, un policía de Nueva York, y su involucramiento en la búsqueda de una mujer que desapareció del WTC el 11 de septiembre, una fecha jamás mencionada en la novela, pero que el lector intuye. *The Zero* puede ser leída como una novela de detectives –pues mucha de la trama involucra el motivo de la búsqueda de una persona perdida, que abunda en este género- o como una sátira sobre el estado de la sociedad en los meses posteriores a los atentados. En la novela, Brian Remy se ve envuelto en una serie de conspiraciones y situaciones a veces absurdas y

otras veces trágicas; mientras que la primera parte de la novela se ocupa de las investigaciones del detective, realizando diversas entrevistas a personas afectadas por el 9/11, e incluye el proceso de limpieza de las ruinas del “ground zero” así como los intentos fallidos por identificar a las víctimas del atentado, la segunda y tercera parte se vuelven más intrincadas, pues el personaje de Brian Remy, que sufre de episodios de amnesia recurrentes, intenta descubrir la parte que él juega en una conspiración para financiar a un grupo terrorista en la ciudad. Digamos, para ubicarla dentro de un contexto de la narrativa norteamericana, que *The Zero* se encuentra a medio camino entre la sátira de *Slaughterhouse Five* de Kurt Vonnegut y la *New York Trilogy* de Paul Auster.

Pero antes de discutir la novela de Walter, me parece prudente hacer una revisión de algunas de las otras novelas del 9/11 para resaltar afinidades y diferencias con *The Zero*. Al hablar de la literatura del 9/11, especialmente de novelas, me refiero no tanto a un género identificable y bien estructurado con reglas y convenciones conocidas por sus lectores - como sería la novela rosa o la novela de detectives- sino a un grupo de textos que comparten preocupaciones temáticas, así como motivos y formas comunes, algunos de los cuales se revisarán a continuación.² Hacer esta revisión importa pues la ficción sobre el 11 de septiembre,³ lidia con los problemas que existen para representar este acontecimiento,

² La mayor parte de los autores mencionados aquí pertenecen a un mismo estrato social: hombres blancos de clase media. Más que una decisión consciente, refleja los caminos a veces azarosos de una investigación. Otra posible razón para esta preeminencia de novelistas blancos y clase medieros podría ser que el conflicto del 11 de septiembre es frecuentemente enmarcado dentro de la metáfora del “male mid-life crisis” que, como escribe Elizabeth S. Anker, refleja la ineptitud norteamericana y una cierta impotencia y fracaso del imperio americano que se desplaza de una amenaza a la idea misma de la paternidad, “equating fatherhood with *patria* or homeland” (464). Pero esto es más bien una vía de escape para ocultar ciertas lagunas inevitables en el transcurso de mis lecturas. Después de escribir esta tesina di con un par de títulos interesantes como *The Emperor’s Children* de Claire Messud (2006) o *The Submission* de Amy Waldman (2011), que lamento no poder integrar al cuerpo de esta tesina por falta de tiempo.

³ De aquí en adelante, cuando se hable de 11 de septiembre en esta tesina se referirá al hecho real ocurrido en esa fecha, mientras que el uso de 9/11 designará al acontecimiento tratado dentro de la ficción.

además de incorporar y rediscutir con los discursos sobre el 11 de septiembre producidos por los medios masivos de comunicación y la retórica militar y binaria del gobierno, en ese momento encabezado por George W. Bush. De esta forma, la literatura del 9/11, y *The Zero* en particular, constituye una tercera vía discursiva distinta a los mensajes producidos tanto por la filosofía (como en los casos de Baudrillard, Butler, Žižek, Derrida) y los presentados en la televisión y medios de comunicación masivos en Estados Unidos, aun cuando los relatos sobre el 9/11 se inclinen en ocasiones hacia cualquiera de estas otras dos formas de hablar sobre el 11 de septiembre. Y es de suma importancia cómo hablamos sobre un hecho como el que nos atañe, pues la forma en que los hechos son presentados influye en la manera en que éstos son percibidos y significados. La forma en que se nos presenta este evento tiene consecuencias serias para la realidad. Si bien la *9/11 fiction* puede ayudarnos a aprehender aspectos de un momento importante de la historia contemporánea, el hecho mismo también puede ser usado para justificar acciones militares. Como muestra, recordemos que estos atentados –sin menospreciar, claro está, las muchas pérdidas humanas de ese día- fueron utilizados por parte del gobierno como una justificación para iniciar la guerra en contra del terror y avanzar las invasiones militares a Irak y Afganistán con el objetivo de dismantelar la presencia de Al-Qaeda, así como la implementación de severas políticas de espionaje y vigilancia al interior y exterior de Estados Unidos, torturas a prisioneros de guerra, y bombardeos por medio de drones a objetivos clasificados como terroristas en países con los que Estados Unidos no está en guerra oficialmente.

De acuerdo con David Holloway: “the early 9/11 novel had a particular tendency to sublimate contemporary anxieties about state activity, and about the state’s jeopardizing of the safety of its citizens, in stories about the failures of family members to protect one

another – particularly the failure of parents to protect children” (2008: 108). La crisis de Estado, según Holloway, se ve reducida al ámbito familiar, o más bien, la crisis social se refleja en la crisis familiar. Además, varias de estas novelas tienen como centro la figura del padre ausente. Por ejemplo, *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer (2005) tiene como protagonista a Oskar, niño inventor de 9 años, que perdió a su padre ese día, y que se dedica a buscar pistas en Nueva York acerca de una llave que su padre le dejó; la protagonista de *Pattern Recognition* de William Gibson (2002), Cayce Pollard, también pierde a su padre ese día, y se encuentra en medio de una búsqueda a lo largo de tres continentes para encontrar al autor de “the footage”, una serie de videos cortos y fragmentarios que intrigan a la comunidad de internet; en *Falling Man* de Don DeLillo (2007), el padre, que sobrevive a las explosiones en el WTC, abandona a su familia en la segunda parte de la novela para dedicarse a jugar póquer profesionalmente. Para Richard Gray, autor de *After the Fall: American Literature Since 9/11*, muchos de estos textos acerca del 9/11, oscilan entre grandes gestos retóricos reconociendo el carácter traumático de este acontecimiento y un retiro hacia el espacio familiar, reduciendo un punto de quiebre en la historia a poco más que “a stage in a sentimental education” (2011: 30). *The Road* de Cormac McCarthy (2007) aun cuando sucede en un futuro post-apocalíptico, según Holloway, pertenece también a este grupo de novelas pues dramatiza de manera dolorosa las fantasías más oscuras de muchos lectores después del 11 de septiembre (2008: 110). La novela de McCarthy, describe los vagabundeos de un padre y su hijo que buscan sobrevivir en una América devastada por un desastre no mencionado y en donde los restos de la sociedad han descendido a la barbarie. Incluso en la misma *The Zero*, el hijo del protagonista miente en repetidas ocasiones a sus compañeros de escuela y a otras personas

acerca de la muerte de su padre, lo cual podría ser tomado como un guiño o broma a costa de este tópico del padre ausente en la América posterior al 11 de septiembre.

Otra preocupación constante en estas novelas es la relación entre los medios masivos de comunicación y la percepción del mundo que tienen los protagonistas. En *Leaving the Atocha Station* de Ben Lerner (2011), un poeta de Nueva York que está estudiando en Madrid en el 2004, es testigo directo de los atentados en una estación del tren de Madrid el 11 de marzo; pero, en vez de quedarse ahí, prefiere irse a su casa a ver cómo se desenvuelven los hechos en internet y en CNN, prefiriendo la experiencia mediada y mediatizada a la inmediata. En *Pattern Recognition*, Cayce está obsesionada con “the footage” una serie de videos cortos distribuidos en internet que no tienen un hilo narrativo aparente, pero que ella y otros personajes ven de manera repetida buscándoles un significado; algo que nos recuerda la repetición constante de las imágenes de las Torres Gemelas por parte de las cadenas de televisión. También en la novela de Safran Foer hay un diálogo con esta mediatización, pues la parte final es un *flipbook* hecho de secuencias del famoso video del “falling man”, un hombre que cayó o se tiró de uno de los edificios del WTC. Sin embargo, en este *flipbook* el lector tiene la posibilidad de regresar el tiempo simbólicamente, pues la secuencia del hombre cayendo está colocada de forma inversa. Conforme se pasan las páginas el hombre parece levantarse del suelo y elevarse de vuelta al edificio.⁴

Para Holloway varias de estas novelas del 9/11 tienen como punto común protagonistas traumatizados, heridos física o mentalmente, o con síntomas de estrés post-

⁴ El artista Scott Blake hace uso de un mecanismo similar en su *9/11 flipbook*, disponible en <http://www.barcodeart.com/sept11book.html>.

traumático (2008: 107). Sobre *Extremely Loud and Incredibly Close*, por ejemplo, Holloway escribe que “almost everything about Foer’s novel drove the attention inward, into the private agonies of the traumatised self and away from any meaningful contextualising of 9/11 in public or historical space” (2008: 114). Después de la muerte de su padre en el WTC, Oskar sufre de insomnio y depresiones, -las historias de los otros personajes que él conoce en su búsqueda se ven interiorizadas-; el sufrimiento en la novela es personal y no se expande al campo de lo público. Inclusive, la sección final de la novela puede ser tomada como una representación física y tangible de los procesos del trauma, pues a pesar de que la intención es revertir el flujo de la historia al hacer que el “Falling Man” se eleve, también brinda la posibilidad de que se repita esta escena una y otra vez pasando las páginas de adelante hacia atrás y de atrás hacia adelante. Además, para Robert Eaglestone, estos juegos textuales de la novela de Foer “serve to delimit the text, to mark what it cannot do”, es decir, muestran el fracaso del texto para representar adecuadamente los hechos de la realidad (Eaglestone 2007: 20). En efecto, muchas de las novelas sobre el 9/11 confrontan la incapacidad de la literatura para representar los acontecimientos del mundo, y a un mismo tiempo, el impulso de poner en palabras lo que no puede ser dicho de forma exacta. Como Richard Gray argumenta, muchas de estas novelas pueden ser agrupadas como narrativas del trauma: “a recalibration of feeling so violent and radical that it resists and compels memory, generating stories that cannot yet must be told” (2011: 24). Sin embargo, a pesar de que muchas de las novelas sobre este tema reconocen que a partir de los ataques terroristas del 11 de septiembre la forma y estructura de éstas no logra registrar o dar testimonio de este cambio, pues, como ya habíamos dicho, reducen los eventos globales a una escala familiar (2011: 51).

Por otro lado, Marana Borges en “A Misunderstanding: Trauma and Terrorism in ‘9/11 fiction’”, argumenta que *Leaving the Atocha Station* enfrenta este problema del trauma de manera más productiva, pues la novela sugiere:

The failure of novels to mirror historical events and catastrophes and stresses the mundane concerns of literature. Moreover, it also points out the inadequacy of literature to respond to traumatic moments, since trauma tends to be used as false evidence for certain political causes rather than for literary purposes. (Borges 2013: 8)

En la cita de Borges y en la novela de Lerner se encuentra de nuevo el problema de la representación; más específicamente, el problema de pedir que la literatura sea un mero reflejo de la realidad. Este no es un argumento en contra del arte mimético o realista. Respecto a esto último, más bien, quisiera hacer la aclaración de aquello que, junto con Paul Ricoeur, entiendo por mimesis cuando él dice que:

Si seguimos traduciendo *mimesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mimesis* platónica, sino el corte que abre el espacio de la ficción. (1995: 103)

Reitero, más que la capacidad para plasmar en escena las condiciones sociales e individuales posteriores a este acontecimiento de manera fiel a la realidad, lo que me interesa de la ficción del 9/11 es la forma en que estas condiciones se ven transformadas y puestas en crisis en el espacio de la ficción, para trastocar también el universo del lector.

Para representar el desastre se puede recurrir a la estadística, decir cuántas pérdidas materiales hubo, que tanto dinero se perdió y cuándo se gastará en las labores de reconstrucción, así como dar el número tentativo de desaparecidos y muertos durante ese

día, pero éstos no alcanzan a abarcar la significancia simbólica del evento en sí. O, como expresa el narrador de *The Zero*:

You could figure out how much steel and how many window blinds; you could account. But the people were different. And the paper. The people and the paper burned up or flew away or ran off, and after it happened, they were considerably less than they had been in the beginning; they were bellowed and blown, and they scattered like seeded dandelions in a storm. (Walter 19)

Hay algo que se escapa incluso en las cifras exactas. Pero en el fragmento anterior también se encuentra una alternativa para representar los acontecimientos del 11 de septiembre en la ficción, una vía que no es directa sino metafórica y transformadora. Richard Gray escribía que hay una escisión entre la fractura que supone el 11 de septiembre en la historia -tesis con la que parecen estar de acuerdo casi todas las novelas del 9/11, excepto *Leaving the Atocha Station*- y la forma en que representan esta ruptura. Es como si el trauma y la narrativa fueran formas excluyentes pues, según Gray, la característica principal del trauma es que es indecible (2011: 24)⁵, mientras que la narrativa se encarga justamente de decir y estructurar eventos en un esquema lógico. Una forma de lidiar con esta problemática es la que ofrece *The Zero* al hacer uso de la parodia y representar las elipses de la memoria en la misma página. A diferencia de otras novelas sobre el 9/11, que domesticar lo extraño y lo asimilan al ambiente familiar (Gray, 2011: 51), la novela de Jess Walter es un continuo ejercicio de extrañamiento de la realidad que es en sí misma extraña.

En los tres capítulos siguientes, me concentraré en la dimensión metafórica del relato de Walter. Es precisamente este recurso el que nos permite acceder a una verdad distinta: aquello que Paul Ricoeur denomina “una concepción <<tensional>> de la verdad:

⁵ “la imposibilidad de un acceso directo al hecho traumático”, según Cathy Caruth (1995: 4)

[...] “tensión entre sujeto y predicado, entre interpretación literal y metafórica, entre identidad y diferencia” (1980: 424).⁶ Constituye pues una verdad que no es directa sino oblicua, que se intuye sin comprenderla del todo, y que nos permite abordar de otra forma el problema de la representación de un hecho como el del 11 de septiembre en la ficción.

El primer capítulo de esta tesina se enfoca en las ruinas en *The Zero*, uno de los motivos recurrentes en la novela. Hay que aclarar que la definición de ruinas que uso a lo largo de la tesina, abarca más que las ruinas arquitectónicas y materiales en el sitio del desastre, expandiendo el concepto también a la memoria fragmentaria de Brian así como a una cierta corporalidad rota que aflige tanto a Brian como a otros personajes. Me enfoco en este concepto de la ruina más amplio, no sólo porque impregna toda la primera parte de la novela de Walter sino también porque estas ruinas representan el estado de caos y desorden vivido tras los acontecimientos del 11 de septiembre. Además de esto, el narrador de *The Zero* transforma constantemente las ruinas materiales del WTC mediante comparaciones y metáforas que defamiliarizan las imágenes transmitidas en múltiples ocasiones por la televisión.

⁶ Según *A Glossary Literary Terms* la metáfora puede ser definida como, “In a metaphor, a word or expression that in literal usage denotes one kind of thing is applied to a distinctly different kind of thing, without asserting a comparison” (119). Por otro lado, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* la define así, “the most important and widespread figure of speech in which one thing, idea, or action is referred to by a word or expression normally denoting another thing, idea, or action, so as to suggest some common quality shared by the two. In metaphor, this resemblance is assumed as an imaginary identity rather than directly stated as a comparison” (153). Lo que me interesa sobre todo de estas definiciones es que señalan que una metáfora no es una comparación, o no solamente, sino que el objeto de la metáfora, en el plano imaginativo o imaginario, *es y no es* aquello con lo que se le compara. Cualquier verdad que hay en una metáfora –“what’s past is prologue”, por ejemplo- no es tanto una comparación física sino una verdad metafórica, que reconfigura nuestra percepción sobre los términos implicados en esta figura nuestro estar en el mundo.

El segundo capítulo es acerca de la transformación de las ruinas de la primera parte del ensayo al lenguaje de los medios masivos de comunicación. Describir este proceso por el cual la experiencia se mediatiza en la novela –de forma similar a como sucede en la realidad- es importante ya que al mostrar cómo se construyen los discursos sobre el 11 de septiembre en la televisión (donde los estadounidenses son víctimas y vengadores a un mismo tiempo, y los terroristas son figuras bidimensionales) también se desnaturaliza la forma en que éstos son aceptados como naturales.

El tercer capítulo aborda el género de la novela de detectives en relación con *The Zero* que, como he dicho más arriba, puede ser leída como una historia perteneciente a ese género. De igual manera, me concentro en la figura del detective como personaje que ordena el mundo a su alrededor, ya que éste, en la ficción, se encarga de resolver o explicar misterios y crímenes que de otro modo son incomprensidos. En un momento de fractura y caos, como es el 9/11, la figura del detective como elemento que se encarga de dar orden al mundo se vuelve de suma importancia. En suma, el detective se encarga de restaurar las ruinas que quedan después de esta fecha, o al menos lo intenta, aun cuando falle una y otra vez, como es el caso de Remy en *The Zero*. Además, los detectives pueden ser vistos como una representación de los lectores dentro del texto, pues en cierto sentido el detective se encarga de leer los signos de un mundo caótico para acomodarlos de forma narrativa. Propongo en el tercer capítulo que al hacer uso de esta figura dentro de *The Zero* se pone de relieve el carácter aparentemente incomprensible del 11 de septiembre y el deseo de dar un sentido a este acontecimiento por medio de la narración. Además, es importante señalar que este intento de reordenar de forma narrativa los efectos del 9/11 en la historia surge desde

un género popular como la detectivesca, ampliamente utilizado en la televisión y en el cine en los años posteriores al 2001 para enmarcar las narrativas sobre esta fecha.

Finalmente, la importancia de hacer este análisis sobre tres aspectos distintos pero interconectados de *The Zero* radica en mostrar la incidencia que la ficción puede llegar a tener en nuestra realidad. Para esto, en la conclusión se analizará el acto de lectura –que, como ya he dicho, se encuentra metaforizado *dentro* de la novela de Walter- en relación con el pensamiento de Paul Ricoeur y Stuart Hall, especialmente en el modo en que éstos piensan la cultura y su circulación, cambiando sus formas sin fijar completamente el sentido de lo representado. Si nuestra percepción de los atentados está inevitablemente influenciada por la ficción estadounidense que representa catástrofes espectaculares, a su vez el 9/11 produjo sus propias imágenes y narrativas que inciden en la realidad.

I. Ruinas

Como si nos encontráramos de pronto en los escombros del día después del 11 de septiembre, en la primera parte de *The Zero* abundan las imágenes de ruinas. Nuestra labor en este primer apartado será rastrear este tipo de imágenes, clasificarlas y, más importante aún, ver cómo el autor transforma la imagen de las ruinas de diversas formas a lo largo de la novela y cuál es la importancia de estas metamorfosis.

En una entrada del diario que mantuvo durante el proceso de creación de la novela, Jess Walter señala esta relación escribiendo simplemente que “Remy is The Zero” (19a). Este apunte de Walter señala la relación especular entre Remy y la zona de desastre del WTC después del 11 de septiembre del 2001, pues en la novela el narrador y los personajes se refieren al sitio simplemente como “The Zero”, como si fuese una herida de la ciudad misma. No sólo eso, sino que tanto Remy como los edificios del WTC se encuentran rotos, violentados. Estas huellas físicas de violencia están en directa relación con las lagunas en la memoria de Remy y se ven reflejadas en la estructura de la novela a través de frecuentes saltos narrativos e interrupciones.

Como se mencionó en la introducción, muchas de las novelas sobre el 9/11 son leídas en relación con el concepto del trauma, ya sea en el sentido de un desorden mental y fisiológico -como los que experimentan personajes como Oskar en *Extremely Loud and Incredibly Close*, Keith en *Falling Man*, o el mismo Brian Remy en la novela de Jess Walter- o un trauma reflejado en la estructura de la narrativa. Este concepto me interesa sobre todo en relación con el de las ruinas, cuyo punto de unión es el de la trama. Pero es necesario explicar a qué nos referimos con trauma.

Un buen punto de inicio para esta discusión es la definición general que ofrece Cathy Caruth en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Escribe que: “in its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (39). El trauma es un acontecimiento repentino y abrumador, regularmente violento: infortunios en la infancia, accidentes mecánicos, choques, guerras u otros incidentes de índole similar, pueden provocar esta condición. Para Caruth, el trauma es más que:

the simple illness of a wounded psyche: it always tells a story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language. (18)

A pesar de esta inhabilidad para expresar el recuerdo traumático, el trauma cuenta una historia, nos dice Caruth, que no puede ser contada directamente, que se expresa precisamente en las ausencias. La memoria traumatizada es una memoria en ruinas, llena de espacios vacíos, fragmentos y rupturas. Por esta razón es que me interesa ligar el concepto del trauma al de las ruinas, pues en tanto que restos de algo que antes estaba completo, funcionan como un recordatorio del pasado y cuentan la historia de lo que ya no está. Lo que me interesa especialmente en la novela *The Zero* es que las ruinas de la historia están ahí como remanentes de la destrucción resultado de los atentados del 9/11, y parecen invitar a los personajes de la novela –especialmente a Brian Remy- a reordenar estas ruinas, estas piezas incompletas, para llegar a un entendimiento de lo que ocurrió.

Nos enfocamos en las ruinas del sitio donde antes se encontraban las Torres Gemelas, y cómo son descritas en la novela, así como en la figura de Remy y otros habitantes de la Nueva York de la novela como sujetos fracturados física y mentalmente. Quiero remarcar sobre todo que en la novela de Jess Walter estas ruinas, que podrían servir como representación del hecho traumático, son transformadas por la narración. Ya no sólo son símbolos del trauma, sino parecen volverse un material plástico que adopta otras formas y cambia nuestra percepción de éstas.

The Zero abre con una explosión y una bandada de pájaros volando por los cielos que se transforman luego en papel: “burning scraps of paper. All the little birds were paper. Fluttering and circling and growing bigger, falling bits and frantic sheets, some smoking, corners scorched, flaring in the open air until there was nothing left but a fine black edge” (Walter 3). De esta manera el narrador describe tangencialmente el derrumbe de las torres gemelas, concentrándose no en los daños estructurales sino en el sinfín de papeles provenientes de las oficinas dispersados por la ciudad. La descripción de los papeles quemándose en el cielo recuerda a los edificios en llamas de los cuales han escapado.

Inmediatamente después de esta descripción aparece una pregunta: “Brian? Is everything okay?” (Walter 3); ésta se vuelve el puente entre la escena de destrucción de las torres y la imagen de Brian tirado en el suelo de su apartamento después de haberse disparado en la cabeza. De cierta manera, esta pregunta, que aparece inmediatamente después de la escena del desastre, parece dirigida en un primer momento a esta escena, antes de que la acción aclare que en realidad el destinatario es Brian Remy. Además, la similitud entre las torres gemelas y Brian se vuelve mayor pues ambos, edificio y hombre, se encuentran heridos de gravedad al iniciar la novela. Así desde la primera página el

cuerpo de las torres gemelas y el de Remy quedan ligados por esta pregunta que permea el resto de la novela. Recordemos, “Remy is The Zero”. Parece extraño o incongruente describir a un edificio como *herido*, pues no es un ente orgánico, pero como veremos más adelante en la novela, las descripciones que hace el narrador de *The Zero* dan al “ground zero” de la novela ciertas cualidades orgánicas o animales.

Marc Augé expresa en *El tiempo en ruinas* que: “la arquitectura sigue a la historia como a su sombra, pese a que los lugares de poder se desplazan en función de las evoluciones y las revoluciones internas. La historia es también violencia, y a menudo el espacio de la gran ciudad recibe de lleno los golpes. La ciudad lleva la marca de sus heridas” (122). La arquitectura es reflejo de la historia, y los sitios del desastre son las marcas que denotan las perturbaciones en el flujo de la historia. Los edificios en ruinas, destruidos, como los del WTC tras los atentados del 11 de septiembre, son las elipses en el orden de la ciudad. Son tanto una herida física como social, y esta idea del “ground zero” como cuerpo es reforzada por las frecuentes descripciones que se hacen de éste como un cuerpo en la primera parte de la novela. En el fragmento citado anteriormente, la descripción de las torres como piezas de papel/pájaros desperdigados por el cielo (referencia al trabajo de oficina), así como la conexión entre los edificios y Remy dotan de una corporalidad a las torres.

Páginas más adelante se describe al sitio del desastre por medio de varios símiles referentes al mundo animal, ya no una bandada de pájaros, sino un cementerio de ballenas: “the massive ribs, the shattered steel exoskeleton in pieces as far as he [Remy] could see, smoldering bones draped with gray, like a thousand whales beached and bleached, rotting in open air” (Walter 19). Esta descripción hace énfasis en el tamaño descomunal de los

escombros y los convierte en carcasas de animales, con enormes huesos de metal. Lo importante de esta descripción es que transforma -de modo similar a la descripción de los papeles-pájaros de la primera parte- lo inerte a algo orgánico o animal. Se transforma un cúmulo de metal y concreto en un organismo en descomposición. Esta metáfora redimensiona nuestro entendimiento de las ruinas del “ground zero”, pues la descripción del sitio como “un cementerio de ballenas”, inscribe a la violencia del 9/11 dentro del campo de lo corporal. Esta descripción escenifica la cita de Augé con la que empezamos este párrafo: “La ciudad lleva la marca de sus heridas”.

Además de las imágenes de cuerpos en descomposición, en la novela hay varias menciones del olor de “The Zero”. El olor del sitio sigue a Remy a lo largo de la novela y permea a la ciudad entera: “the smell never left him now. It lived in the lining of his nose and the fibers of his lungs- his whole body seemed to smell, as if the odor were working through this pores, the fine gray dust: pungent, flour of the dead” o “you could smell what was happening, the quickening decay and dissolution, like paper burning in air” o “He held the paper to his face. It smelled like The Zero. That same fine dust coated everything, almost a liquid form of grit” (Walter 14, 17). El miasma del desastre está compuesto a partes iguales del humo de los edificios en llamas, las enormes cantidades de papel quemado y los cuerpos de las víctimas carbonizadas al interior de las torres. Aun cuando se esté lejos del sitio, el distintivo olor de “The Zero” se vuelve un recordatorio constante de éste que se incorpora al cuerpo por medio de la respiración. Incluso se vuelve un referente geográfico, una forma de orientarse, pues Remy extrapola la distancia del lugar en donde se encuentra a la fuerza del olor de “The Zero” del lugar en donde se encuentra. El olor y las descripciones anteriores dan un carácter orgánico al lugar del desastre, de cierta manera

humanizando y volviendo vulnerable al acero y cimientos del WTC. Dado que “esta vulnerabilidad y esta memoria se parecen a las del cuerpo humano”, estas características “hacen que la ciudad nos resulte tan próxima, tan conmovedora” (Auge 122).

A diferencia de las ruinas de la antigüedad, producto del paso del tiempo y la imposición de la naturaleza en lo artificial y construido, nuestros escombros contemporáneos son el residuo material de las guerras, los atentados como el del 11 de septiembre, o producto de las crisis económicas, como es el caso de Detroit⁷. Karsten Harris escribe que las ruinas anteriormente eran vistas como un recordatorio del paso del tiempo y la imposibilidad de domesticarle: “the return of once-firm buildings to space and time calls into question any view of architecture as the domestication of space [...] terror, or rather the *mysterium tremendum et fascinans* of time, is awakened rather than banished”, es decir, una reinsertión de las construcciones humanas en el tiempo, por medio de su destrucción (248). El contraste es claro entre los “perfect parallelepipeds, standing over 1, 300 feet tall, on a square base. Perfectly balanced, blind communicating vessels [...] monoliths no longer opening on to the outside world”, como describe Baudrillard a las torres, y las ruinas de la novela de Walter, donde el acero y la carne se entremezclan en los escombros. Las ruinas de *The Zero*, en su vaivén entre lo orgánico y lo artificial, son a un mismo tiempo una reinsertión de estos edificios en el tiempo (una apertura violenta al mundo exterior), una marca de la violencia y quizá también la pauta del fin de una época y modo de vida.

⁷La cantidad de edificios abandonados y en decadencia en Detroit es tal es tal que ahora se ofrecen “Ruin Tours” de la ciudad, como por ejemplo en:
<<http://www.detroityes.com/fabulous-ruins-of-detroit/toc.php>>

Final o destrucción de un cierto estado de las cosas, pues el repudio hacia el capitalismo implica también una agresión dirigida a sus símbolos y representaciones materiales, su arquitectura, o, en palabras de Baudrillard: “the violence of globalization also involves architecture, and hence the violent protest against it also involves the destruction of that architecture” (2003: 41). Este acto de aniquilación se ve representado en el nombre que los personajes de la novela dan a las ruinas, “The Zero” -la ausencia de algo, el punto cero- en vez de “ground zero” como se le llamó en el mundo real.

De igual manera, además de “The Zero”, dentro de la novela se mencionan varios otros apodos para “ground zero”, como “*The Ribs, Cathedral, Spears, The Void, Big Peach, Dry Falls*” (Walter 24). De estos, “The Void” es el sobrenombre que más remite a la idea del trauma en tanto que lugar o recuerdo inaccesible o ausente. Donde antes estaban las dos torres ahora hay un hueco: un agujero, un vacío en el firmamento que sólo es perceptible desde la cercanía, como escribe Barbara Kirshenblatt-Gimblett:

once the smoke cleared, the wound in the sky left no visible trace. There is simply nothing there. The skyline has become doubly historical. It is at once the skyline before there was a World Trade Center and the sky after its disappearance. Nothing in the sky indicates the towers ever existed. (12)

No solo el sitio de “The Zero” se carga de historicidad sino también el firmamento que antes encuadrara al WTC. Sin embargo, no hay que olvidar que entre los restos y la ausencia total hay una gran diferencia. Sólo se percibe como herida este espacio cuando el espectador sabe lo que había anteriormente ahí. A la distancia sólo se puede hablar de esta herida en el cielo sin rastro alguno por medio de símiles y eufemismos como los que hemos analizado hasta ahora. El acontecimiento mismo, como ocurre en *The Zero*, permanece

inaccesible a nosotros. Un nombrar sin nombrar, hablando siempre por medio de perífrasis. Decimos “cathedral”, “the ribs”, “big peach” o describimos el olor del lugar pues, cómo hablar del sitio en ausencia más que como una ruina. La ruina es un recordatorio del pasado en tanto que resto o rastro de algo anterior pero no es ya aquella cosa en sentido estricto. Es evidente que parados en el sitio mismo del desastre, como hace Remy en la novela, lo que se encuentra no es un completo vacío sino fragmentos de la construcción, pedazos de papel y partes incompletas de cuerpos humanos que recoge el equipo de bomberos y policías en cubetas.

Estos eufemismos se extienden más allá de la locación de las ruinas del WTC, puesto que en la novela jamás se mencionan explícitamente los eventos de ese día, sólo se alude a ellos. En las páginas anteriores hemos usado “sitio” para designar a las ruinas del 9/11, la locación del trauma. Dylan Trigg escribe que la palabra sitio, despojada de su especificidad y reducida a un no-lugar, sirve para distanciar la lejanía y fragmentación del trauma con la experiencia sentida del lugar y agrega que “unlike ‘place’, ‘site’ suggests a location being between two other places, a liminal space at once incomplete and in transition” (89). Quizá por esto es que otros sobrenombres como “The Zero”, “The Void” o el mismo “ground zero” usado por los medios de comunicación se vuelven metáforas de lo indecible, de destrucción, pero también señalan un sitio de posible reconstrucción, un punto de partida para lo nuevo. El sitio de “The Zero” se encuentra a medio camino entre la ausencia y la presencia futura, sitios espectrales en el sentido que da Jacques Derrida a esta palabra en *Espectros de Marx*, sitios en los que: “hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido”, sitios a los que solo se puede nombrar por medio de rodeos y eufemismos (Derrida 1997a: 20). Metáforas como las de “The Ribs” o el

cementerio de ballenas dan *cuerpo* a algo ausente, pero entre el primer término de la metáfora –el tenor u objeto real del cual se habla- y el segundo –el vehículo- en el cual se transforma el objeto metaforizado, hay un espacio inasible.

Además de esto, el estatus de “The Zero” como ruina es frágil. Tras despejar los escombros del “ground zero”, éste deja de ser el espacio de una ruina para volverse un sitio de (re)construcción. Escribe Augé que:

El acontecimiento de Manhattan se convertirá sin duda muy pronto en el ejemplo más demostrativo de lo que se podría llamar la paradoja de las ruinas [...] sin duda es en la hora de las destrucciones más generalizadas, en la hora en que existe una mayor capacidad de aniquilamiento, cuando las ruinas van a desaparecer a un tiempo como realidad y como concepto. (101)

Las ruinas en la modernidad, y en la novela de Walter, se vuelven ya no un recordatorio del paso del tiempo y lo efímero de las construcciones humanas frente a la naturaleza, sino que ellas mismas son perecederas y pronto son cubiertas por nuevas edificaciones.

En la tercera parte de la novela, Remy se encuentra frente al sitio donde estaba “The Zero”. Pero ha pasado de ser un sitio a un lugar de construcción; donde antes había escombros, fragmentos de metal y concreto, objetos cargados de historia, ahora sólo encuentra un espacio vacío alrededor:

They took it away. Nothing here but a hole, a yawning emptiness fifty feet deep, football fields across, transit tracks through the hole like hamster ramps, roads climbing the walls, excavation trails scratched across it, earth-movers and dump trucks, spotlights shining into the emptiness. God, they scraped it all away. No wonder they couldn't remember what it meant anymore. No wonder they'd gotten it all wrong. How can you remember what isn't anymore? (308)

Hay rastros pero no del pasado reciente, sino las marcas (“trails”) dejadas por los equipos de excavación al remover los escombros. Son los rastros de una desaparición en segundo grado. Y sin embargo, el nombre de “The Zero” sigue siendo apropiado. No hay nada, ni los edificios del WTC, ni las ruinas de éstos, y menos aún los escombros impregnados de historia esparcidos alrededor del sitio. Sólo hay un vacío “monumental” –pero ya no un monumento– del tamaño de varios campos de fútbol rodeado por equipos de construcción. “The Zero” es –parafraseando a Jaguar, el antagonista de la novela– la ausencia total de toda magnitud o cantidad, una persona o cosa sin cualidades específicas o existencia siquiera, el punto de partida de una búsqueda (Walter 309).

Marc Augé expresa que las obras de construcción son “espacios en situación de espera que actúan también, de forma en ocasiones un poco vaga, como evocadores de recuerdos. Reabren la tentación del pasado y del futuro. Hacen las veces de ruinas” (108). “The Zero” es esto precisamente, a un mismo tiempo: el lugar descrito por el narrador de la novela, es la ausencia de algo, un vacío sin historia, y el punto de partida para una reconstrucción; su función es afín en esta tercera parte a la de las ruinas, aun cuando el lugar de construcción ya no carga con esas heridas que marcan la historia de una ciudad. Es una desaparición de las huellas y evidencias, pero ya no por parte del criminal, sino por las mismas instituciones estadounidenses que fueron atacadas ese día⁸.

Necdet Teymur en “Unfinished Buildings” pregunta: “Is ‘absence’ something to be ignored, avoided, filled up, or celebrated (à la Zen)? Isn’t space an absence that should necessarily remain unfilled? Is it not the case that a filled-up space can no longer be

⁸ Aunque, en la novela de Walter, los criminales/terroristas e instituciones están coludidos y los segundos financian a los primeros en espera de lograr un arresto espectacular.

accessible, hence describable as social or architectural space?” (140) ¿Qué hacer, pues, con la ausencia? ¿Representar esta falta, ignorarla, o llenar ese vacío, transformándolo en otra cosa?⁹

Fuera de la ficción, sabemos que en este sitio eventualmente se construyó el One WTC (también llamado, durante sus etapas iniciales, Freedom Tower) inaugurado en el año 2014. Sin embargo, podemos leer incluso este nuevo edificio como un proceso. La cita de Teymur continua así, “understanding finished buildings as somewhat unfinished could reveal much that might probably have been hidden from our conditioned eyes”, pudiendo pensar en los edificios no como algo “acabado”, no una cristalización del tiempo y espacio, sino algo siempre en proceso de ser (Teymur 140). Puede que esto sea más claro si pensamos en la palabra “building”, usada tanto para hablar del acto de construir como para la construcción misma, el verbo y el producto de éste son transitorios e inacabados.

Volviendo a Augé, él expresa que: “las obras de construcción, en su caso al coste de una ilusión, son espacios poéticos en el sentido etimológico: es posible hacer algo en ellas; su estado inacabado depende de una promesa” (106). Son espacios poéticos y espacios metafóricos a la espera de ser moldeados por la sociedad y la historia una vez más. Espacios liminares también. Pero la posibilidad de este cambio no se encuentra en un punto fijo del futuro –o en el ejemplo concreto del One World Trade Center– sino en un porvenir urgente, inminente que se espera e intuye pero no se puede señalar con exactitud.

Este episodio de la novela que hemos estado discutiendo empieza así: “The ground is where history lay”, el suelo es el sitio en donde yace la historia (307). Si bien es cierto

⁹ Esta idea de la ausencia va a ser importante para el tercer capítulo, en donde abordaremos los espacios vacíos en los recuerdos de Remy en *The Zero*, y cómo el proceso de lectura es un intento de llenarlos.

que toda esta parte puede ser leída como una elegía por el tiempo de las ruinas, también hay que remarcar que la historia y la memoria se diseminan a otros campos que nada tienen que ver con la arquitectura.

Por ahora, volvamos a la primera parte de la novela. Remy se encuentra en “The Zero” ayudando con las labores de limpieza de los escombros y el narrador describe de la manera siguiente los restos que recogen:

The piles themselves were hard for Remy to comprehend: tangled steel and rebar and concrete dust, and no matter how long you searched the gray mass you never saw anything normal, a telephone or a computer or a floor lamp [...] Every so often he saw a truck head off to a series of big temporary buildings nearby, loads of hastily stacked paper and *organic material*, jigsawed bits of people. (Walter 44)

El sitio del desastre es el punto en que confluyen tanto los fragmentos materiales del edificio, los montones de papel y los restos de las personas que murieron en los atentados terroristas. En esta descripción, lo primero que resalta, además de la enormidad de los restos, es el eufemismo de “*organic material*” que desplaza el sentido del cuerpo muerto y lo inserta en un vago campo de lo orgánico. Justo después, los restos humanos son descritos como “jigsawed bits”, pedazos de un rompecabezas o *puzzle*. Lo angustioso está en que dentro de la novela –y en el “ground zero” real– los fragmentos de cuerpos están incompletos, no corresponden unos con otros. Los equipos de limpieza encuentran dedos desiguales, parte de un pie, una barbilla e incluso una cabeza, pero el resto del cuerpo está perdido o calcinado entre los escombros (Walter 44).

A diferencia del eufemismo de “organic material”, la metáfora de los cuerpos de las víctimas como fragmentos de un rompecabezas permite asir esta visión terrible por medio de la literatura, como lo expresa Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*:

Los textos poéticos [sean líricos o narrativos] hablan *del* mundo, aunque no lo hagan de modo descriptivo. La referencia metafórica [...] consiste en que la supresión de la referencia descriptiva –que, en una primera aproximación, reenvía el lenguaje a sí mismo– se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa. Estos aspectos son apuntados, de modo indirecto, pero positivamente afirmativo, gracias a la nueva pertinencia que el enunciado metafórico establece en el plano del sentido, sobre las ruinas del sentido literal abolido por su propia impertinencia. (152)¹⁰

Mientras que “*organic material*” es un lugar común que nombra sin nombrar tanto como “9/11”, que reduce o acota el sentido de aquello que describe; “jigsawed bits” –y las metáforas del cuerpo como texto que veremos más adelante- transforman nuestra visión del sujeto o entidad connotado. La primera de estas expresiones se limita a ser una referencia descriptiva mientras que la segunda -digamos el enunciado metafórico- construye su sentido en las ruinas del sentido literal. Esta diferencia y tensión entre ambas formas, la meramente descriptiva y la metafórica, vuelven especialmente sugerente a *The Zero*,

¹⁰ En la cita anterior, Ricoeur describe el proceso de reconfiguración del texto *en* el lector que conforma la última parte de su teoría de la triple mimesis, que, de forma muy burda, podemos resumir como prefiguración (mimesis 1), configuración (mimesis 2), y reconfiguración del texto (mimesis 3); es decir, el antes del texto, el texto y el después del texto. En este momento, sin embargo, nos encontramos apenas –de manera metafórica- en la prefiguración del tema que nos atañe. Volveremos a él hacia finales de esta investigación, aunque durante la extensión de éste su pensamiento seguirá permeando nuestra argumentación cuando hablamos de metáforas.

mostrando las posibilidades de la ficción para aprehender al desastre no sólo de forma descriptiva sino para construir sobre y con los escombros de éste.

Como el equipo de limpieza que se encuentra en el sitio del desastre separando los escombros y poniéndolos en pilas distintas según su origen, inspeccionamos las ruinas *The Zero*, recorriendo e identificando en qué sitio se encuentran las ruinas del cuerpo, donde las arquitectónicas, y dónde las de la memoria, a pesar de que en el sitio del desastre los restos se confunden y entremezclan. Abandonamos estas ruinas para seguir transitando por los espacios de la novela y las reconfiguraciones de la experiencia producidas por los medios de comunicación retratados en la narración de Walter.

II. Remedios

Escribe Stuart Hall que: “there is no simple relationship of reflection, imitation or one-to-one correspondence between language and the real world”, y cuando hablamos de este acto en la novela de Walter, remarcamos que la representación implica dentro de sí una labor transformativa de lo representado, y que no se trata de una mera imitación (en el sentido de un calco) del mundo (Hall 1997:28). Además, hay que remarcar que la transformación puede ser positiva o negativa: expandir el mundo representado o sólo delimitarlo. Hay que pensar, además, en la relevancia de que la vida norteamericana en los días posteriores al 11 de septiembre sea representada dentro del marco de un género popular como la novela policíaca, como si se quisiera someter la experiencia traumática de esos días a la, supuestamente, rígida estructura del relato de detectives. En el mundo de *The Zero* se recurre a las formas preexistentes de la cultura popular para intentar aprehender las experiencias posteriores al 9/11: mujeres que tienen que pasar su testimonio por el filtro del formato *talk-show* estadounidense, policías que prefieren transformarse en caricaturas para un anuncio de televisión, o personajes como Remy que al final de la novela sólo puedan experimentar su realidad en relación con una estructura televisiva. En este capítulo me concentraré en este aspecto de la novela, en cómo los personajes se ven representados dentro de la lógica de la televisión.

Parte de la trama de la novela es la búsqueda de March Selios por parte de Brian Remy. Además de buscar los rastros de su historia en los documentos recuperados del sitio de las ruinas, Remy se dedica a interrogar a los conocidos de March Selios. La primera persona que interroga es Ann Rogers, una vecina de March. Lo primero que ella dice es: “I

watch a fair amount of television, Mr. Remy (...) I haven't turned off my TV since it happened. I was glued to the news coverage for the first few days. I even turned the TV so I could see it from the bathroom" (66). La razón por la que esta mujer no puede salir de su hogar es por temor a un evento similar a este "it" que designa al 9/11. La descripción que hace de ella el narrador la retrata en perpetuo estado de ansiedad: "she was sick-thin, with long black hair and that perfect gray stripe. She was wearing baggy pajamas. She had two cigarettes going" (66).¹¹

De acuerdo con Richard Grusin en su libro *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*, esta constante expectativa y ansiedad son producidos por los medios de comunicación masiva tras el once de septiembre. El concepto central del libro de Grusin es el de la premediación¹², un proceso por el que todos los posibles acontecimientos pasan primero por el filtro de los medios de comunicación para evitar así un resurgimiento del *shock* experimentado por los televidentes tras los atentados de ese día. Además, argumenta que la sobreexposición televisiva a las imágenes de las torres en destrucción creó un estado de alerta permanente de baja intensidad en el espectador, para que éste no fuese sorprendido por una catástrofe más sin que ésta haya sido depurada por los medios (Grusin 13). En este sentido la espera de Ann Rogers en la novela podría ser leída como una expectativa que no llega, pues al estar ella en un estado de alerta permanente frente a la televisión no hay

¹¹La descripción anterior recuerda quizá a Susan Sontag, que días después del 11 de septiembre escribió para el *New Yorker*, "those in public office have let us know that they consider their task to be a manipulative one: confidence-building and grief management. Politics, the politics of a democracy—which entails disagreement, which promotes candor—has been replaced by psychotherapy. Let's by all means grieve together. But let's not be stupid together. A few shreds of historical awareness might help us understand what has just happened, and what may continue to happen. "Our country is strong," we are told again and again. I for one don't find this entirely consoling. Who doubts that America is strong? But that's not all America has to be." (2001)

¹²Hasta cierto punto, el juego en el concepto de "premediation" se conserva en el español, en tanto que un remedio anticipado y una mediación de la experiencia a través de los códigos televisivos.

posibilidad para la sorpresa. Ann se queda enclaustrada por temor a que si abandona por un momento su casa y el constante flujo de información televisivo, un evento inmediato la sorprenda en carne propia. Paradójicamente, este miedo a lo no premediado la mantiene paralizada. La premediación de la que habla Grusin elimina o disminuye la posibilidad de que otro evento traumático tome por sorpresa al público, a costa de vivir en un perpetuo estado de ansiedad provocado por la televisión.

Para Marc Redfield, el trauma experimentado por las personas tras estos eventos es un “trauma virtual”. El trabajo de Redfield parece estar a medio camino entre las teorías de Žižek y Baudrillard, por un lado, y las de Grusin, por otro. Para él las representaciones previas del desastre en filmes y programas de televisión no revelan un deseo autodestructivo inconsciente por parte de Estados Unidos, sino que estas ficciones “have drawn the string of the future by anticipating the disaster to come. To feel the uncanny pressure of a script or genre in one’s life is to register but also ward off the impact of an event” (Redfield 68), o, en términos de Grusin, el posible impacto traumático de los atentados terroristas había sido premediado ya por el cine y la televisión. Para Redfield, este “trauma virtual” no es tanto una herida –física o mental– sino un hacer-legible el impacto de los eventos.

De acuerdo con lo anterior, los medios sirven para hacer legible el trauma, pues gracias a aparatos como la televisión uno tiene la repetitividad a la mano, y el tiempo y espacio se vuelven: “objects to be targeted and archived. Far from suffering traumatic damage, the subject of techniques seems if anything to put trauma to work” (68). Hacen legible pero también reconfiguran la experiencia individual de acuerdo con sus propios modos discursivos. Los medios convierten el dolor en espectáculo. En *The Zero*, Paul

Guterak, el compañero policía de Remy, vende los derechos de su historia personal de ese día a una compañía que hace todo tipo de productos: “DVDs. Cigarettes. Food. Cereal” (203). Y lo que Guterak busca al hacer esto es volver su experiencia un producto y que su imagen sea reproducida una y otra vez en las pantallas. En otras palabras, él intenta integrarse a la ficción mediática. A lo largo de la novela Guterak es un personaje fascinado por lo que ve en los medios y, a diferencia de Remy, disfruta dando las visitas guiadas alrededor de “The Zero” a distintas celebridades. Al principio de la novela, Guterak dice a Remy que, antes de “ese día”:

No one said shit to us, except to gripe about summons they just got or bark about why we didn't catch the mutt who broke their fuggin' car, you know? Now... free coffee? Pats on the back? I know you been off the Street for a while, but Jesus, don't it seem kinda... nice? (11)

La destrucción del WTC ha dado un nuevo estatus heroico a los policías de Nueva York y la gente los trata como celebridades: agitan pancartas de apoyo cuando pasan por la calle, les regalan café y el gobierno les provee fondos infinitos para comprar equipo para patrullar; Guterak, más que nada en la novela, quiere prolongar este trato el mayor tiempo posible volviéndose él también una celebridad.

Sin embargo, lo único que consigue es aparecer en la cubierta de un cereal para niños y contar su historia – previamente editada por su agente– durante el intermedio de un espectáculo de coches monstruo. Susan Faludi escribe que tras los atentados del once de septiembre la figura de los policías y bomberos (a los que Guterak guarda cierto rencor por llevarse *todo el crédito* ese día) fue mitificada hasta ser comparados con superhéroes; la prensa norteamericana retrataba frecuentemente a los bomberos así: “with the Superman logo emblazoned on his turnout coat, or as a Bunyanesque hatchet-wielding giant, or, most

frequently, a one of two skyscraper-high “Towering Heroes” (the other being a similarly enormous New York police officer)” (72). La suerte final de Guterak en la novela parece una parodia de estas mitificaciones mencionadas por Faludi, pues el cereal que lleva su imagen se llama “First Responder”, y en el anuncio de televisión para éste aparecen Guterak y un bombero en una típica sala de estar norteamericana: “shot and lit from below, like superheroes”, mientras dicen “When trouble comes- (...) and it will- You need to have a hearty breakfast! The breakfast of heroes” (284). Guterak se vuelve un producto y una caricatura de él mismo, un cliché usado para vender cereales. A pesar de que éste sea un ejemplo más o menos inocuo, esta comercialización y mitificación de los héroes estadounidenses sirve también para promover una cultura militar y la misma ansiedad latente ante la posibilidad de otro ataque (“when trouble comes”). En el universo de *The Zero*, hay algo perverso aun en la caja del cereal.

Al final de la novela, Brian Remy va al encuentro de un supuesto terrorista llamado Jaguar en una estación del tren. A lo largo del libro, las conversaciones con este personaje son un punto focal de la historia, ya que son casi los únicos momentos en que otra voz distinta a la del narrador interviene y ejerce un juicio crítico acerca de las políticas estadounidenses. Cuando Remy encuentra a Jaguar, éste hace explotar una bomba que traía consigo, en un segundo acto de terror que vuelve casi circular la estructura de la novela. Tras la explosión en la estación del tren, Remy se encuentra convaleciente en una cama de hospital y sueña, o imagina que sueña, y sus ensoñaciones se mezclan con la programación televisiva: “It wasn’t bad, this dreaming... the gaps were fluid and he no longer lurched, but skipped from moment to moment with no anxiety, no expectation of comprehension” (324). Pareciera que la explosión ha curado a Remy, no sólo de sus saltos espacio

temporales sino también de la necesidad de dar sentido al mundo. Hasta este momento hemos analizado dos tipos de relación entre los personajes de la novela y la televisión. En el caso de Ann Rogers, se trata de una premediación que la mantiene en un estado de ansiedad que no la deja salir de su casa, mientras que en el de Guterak su propia persona es absorbida y simplificada por el filtro de la televisión. En el caso de Remy, se trata de un proceso distinto en donde la forma en que él experimenta el mundo y las estructuras de la televisión coinciden completamente. Los saltos narrativos de la novela pueden ser leídos también como una forma de emular el *zapping* televisivo, el salto arbitrario de un canal a otro. Remy, inmerso en sus sueños televisivos, reconoce esta semejanza:

This had been his condition, This is what life felt like. This. These televised dreams were especially clever the way they could skip away from anything unpleasant, go from death to music videos, and pass on information without informing. The way they could jump from channel to channel, from site to site, from wrenching tragedy to absurd comedy with only the laugh track to differentiate them. (325)

La experiencia del *zapping* televisivo es un pastiche, una mezcla de códigos que oscilan de la tragedia a la comedia sin darle mayor importancia a lo que se muestra; lo que se muestra en pantalla cambia de un canal al siguiente de forma aleatoria. Y, en este sentido, los saltos temporales de Remy serían también una evasión de cualquier experiencia incómoda, pues todos los actos de los que Remy se arrepiente –actuar como intermediario con la célula terrorista, acostarse con la jefa de su novia a escondidas– suceden durante estos espacios en blanco, y por tanto, hay una justificación de que no es él, sino *otro*, el que actúa de esa manera amoral.

Sin embargo, este *zapping* televisivo también implica una cierta agencia, pues debe haber alguien que controle el mando del televisor para cambiar de canal. En esta última escena de la novela, no es él quien tiene el control, sino su compañero de cuarto en el hospital. Desprovisto de agencia, lo único que Remy puede hacer finalmente es negarse a abrir los ojos.

Quisiera detenerme en una última reconfiguración o restauración de la experiencia dentro de la novela. En la segunda parte de *The Zero*, April Selios –la hermana de March con la que termina teniendo un amorío- es convocada por un programa de televisión, *From the Ashes*, para hablar de su experiencia. La escena empieza con la conductora del programa diciéndole a April: “Wait. Wait. [...] look, that was great, but we didn’t quite get it. Do you think you could repeat the exchange?” (Walter 305). Esta primera toma que la conductora quiere que repitan es la del reencuentro entre April y su hermano. En este episodio la conductora del programa a menudo intenta guiar la forma en que April se conduce ante las cámaras para que sus respuestas parezcan *más reales*, editando y dirigiendo metafóricamente el proceso de duelo de April. Marc Redfield advierte que el daño mediado siempre es potencialmente un daño falsificado (69), y la presentadora de *From the Ashes*, al pedir que April responda de manera más real, de manera contradictoria a sus intenciones, está falseando el testimonio de ésta última.

La ética –la ausencia de ésta- de los *reality shows* como el de la novela es resumida por la conductora cuando dice:

Look, April, I totally get your discomfort. Totally. And I respect it. In fact, I don’t want you to do anything that makes you feel phony. That would be creepy. Do you know why we call it ‘reality’? Do you? Because it’s best when

it's *real*. The realer the better. That's what our show is about. Taking these stories and letting people inside". (Walter 207)

Hasta cierto punto, el proceso que describe la conductora del programa recuerda el concepto de *ampliación icónica* que Ricoeur recupera de François Dagonet: "la estrategia del pintor que reconoce la realidad teniendo como base un alfabeto óptico a la vez limitado y denso" (Ricoeur 153); sólo que esta ampliación en el caso de los *reality shows* se da de forma torcida por medio de repeticiones, cortes, pautas musicales y otras herramientas de la ficción audiovisual. Se quiere realzar el sentido de *realidad* de la experiencia personal: una ampliación y destilación de las tragedias cotidianas en beneficio de los televidentes. Más real que lo real, hiperreal o simulacro en el sentido que le da Baudrillard a esta palabra¹³. Sin embargo, el problema que hace que April rechace actuar frente a las cámaras, en un primer momento, es que la idea de realidad manejada por los *reality shows* se encuentra configurada no por un referente situado en la realidad concreta, sino una expectativa de cómo debe verse una tragedia incitada por otras ficciones previas. Susan Faludi escribe que, de acuerdo con los medios de comunicación: "The 9/11 'left behind' were *all women* – preferably left alone with babies in arms" (90). Mientras que las figuras masculinas que participaron en los esfuerzos de rescate fueron transformadas en figuras heroicas que aparecen en cajas de cereales, las mujeres quedaron como un recordatorio de la pérdida y se les instaba a mantener un estado de duelo constante. En palabras de Faludi: "the widows the media liked best were the ones who accepted their 'job' now was to devote themselves to their families and the memory of their dead husbands" (2007: 93). De esto se desprende que

¹³ "No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias" (Baudrillard 1978: 11).

las sugerencias de la conductora de *From the Ashes* piden que April cumpla con el guión prescrito para su género como mujer de luto:

just try to act as natural as possible. You know, give him a hug. Cry if you want to. The most important thing is that you act as if we're not here. Just do exactly what a normal person would normally do... when seeing your last living sibling for the first time since your sister... died such a horrible, unbearable death. This is reality; what we want is real emotions (207).

La conexión hecha por los medios entre feminidad y luto se vería reforzada por el “act as natural as possible”, como si lo natural en el caso de April fuera la pena sin control. Además de esto, los adjetivos que usa la conductora para describir la muerte de March condicionan también la respuesta de April a este suceso. Más importante todavía es la noción de normalidad cuando la conductora dice a April que actúe como haría una persona normal sin las cámaras, cuando todas las respuestas emocionales están basadas en una mediatización artificial del dolor. Para Faludi este encasillamiento de las mujeres es un retorno a la anticuada noción de la feminidad domesticada y virginal; más adelante, en el capítulo dedicado a las mujeres del once de septiembre, ella señala que al retratar a las mujeres sólo como figuras de sufrimiento abnegado, los medios trabajan en servicio del mito, no de la realidad pues buscan volver a un ideal: “populated by John Wayne protectors guarding little Debbies [...] a fantasy in which the homeland was never violated and our male leaders were always ‘action heroes’ especially ‘when it really counts’” (Faludi 2007: 115). En definitiva, lo que estos programas buscan es volver a la fantasía bajo el pretexto de la verdad y el testimonio, lo que quieren volver a un pasado idílico que nunca tuvo otro lugar que la ficción.

La insistencia por parte de los medios en el testimonio trágico y el sufrimiento cierra las posibilidades de la memoria, la vuelve una mera celebración del trauma como punto de partida y destino. La representación mediática serviría para neutralizar y borrar el efecto inquietante de las ruinas. Sería sencillo quedarnos en esta crítica a los medios masivos y la forma en que la televisión “quickly moves to ameliorate the shock, to restore our numbed-down passivity through the palliative ritual of couching events in a context of explanatory commentary or narrative” (Lockwood 76). Pero esto me parece improductivo, digamos, pues sólo sirve para remarcar nuestra supuesta pasividad ante los medios, y para regresar al argumento platónico de que la mimesis es algo temible por sus poderes de seducción que nos alejan de la realidad. Jean-Marie Schaeffer resume el argumento anti-mimético de la forma siguiente: “el artista imitador es un hechicero que, con ayuda de la magia (*thaumatopoiia*) pervierte el alma humana. Esta se convierte también en el objeto de una lucha entre el imitador y el sabio [...] Del mismo modo que no puede haber compromiso entre lo verdadero y lo falso, no puede haberlo entre el sabio y el imitador” (2002: 27). Esta postura platónica se extiende hasta las teorías de Baudrillard acerca de los simulacros, pues lo que inquieta a ambos, parafraseando a Schaeffer, es la posible contaminación de la realidad por la imitación, por el fingimiento, o, peor aún, la substitución de la realidad por el simulacro (2002: 39). En este tipo de planteamientos la agencia de los individuos desaparece o se ve reducida a la pasividad del espectador televisivo. En el tercer capítulo de esta tesina planteo cómo *The Zero*, además de contener esta crítica al modo en que los medios acotan los eventos en narrativas prescriptivas y reductivas, también marca una posible vía en que la agencia individual tiene aún relevancia,

mediante la figura doble del detective y el lector. Una lectura en donde la mimesis no es sólo calco o imitación, sino un proceso productivo y continuo.

III. Detectives

Los lectores son detectives, y viceversa. La presencia de un cuerpo –ya sea textual o humano- empuja a ambas figuras hacia una investigación en busca de indicios y patrones: ensayan hipótesis, interrogan, y, finalmente, presentan evidencias que confirmen sus sospechas. El objetivo final de la investigación es brindar una explicación a una serie de eventos y piezas que a primera vista no tienen relación. Lectores y detectives buscan continuamente dar un sentido al mundo en que están inmersos, de forma similar a los sujetos traumatizados que buscan dar forma coherente a una serie de acontecimientos dispersos, a una realidad caótica producto de un hecho violento. En estos tres casos, la búsqueda de un sentido no es autónoma -un entendimiento cuyo fin sería solamente el entendimiento mismo, un ejercicio intelectual- sino que el acto de descifrar obedece a la voluntad de restaurar un orden, ya sea social por parte de los detectives, o mental en el caso de los pacientes.

La búsqueda que emprenden los detectives y los lectores del género policial es hasta cierto punto análoga, ya que ambos están tras la pista del responsable de un crimen. Heta Pyrhönen argumenta que: “detectives are portrayed as textually embedded model readers whose activities mirror those of their audience. Their investigation of various data resembles the general principles of reading that require one to try out different frames of reference and to modify and reinterpret one’s inferences” (49). Digamos, por ahora, que la lectura de la novela de detectives obedece al deseo de ver resuelto el misterio que plantea la misma novela de forma satisfactoria. El detective funciona como un doble del lector que

dentro de la ficción actúa con el afán de encontrar un cierre o clausura. La lectura de este tipo de novelas, ofrece la oportunidad de observar dentro de la ficción el cierre y resolución de sucesos que en la práctica muchas veces quedan sin respuesta.

Todo lo anterior es importante para nuestra lectura de *The Zero* pues la figura del detective es crucial para la estructura de la novela. Recordemos que Brian Remy es un policía de Nueva York al que se le encarga encontrar a una mujer llamada March Selios, la cual se presume escapó del WTC minutos antes de los atentados gracias a la advertencia de uno de los “supuestos” terroristas detrás del ataque. El método principal que utiliza Remy para intentar encontrarla es seguir el rastro de papeles y documentos encontrados tras el derrumbe de las torres. Su investigación se vuelve un trabajo de lectura e interpretación de estos documentos, muchos de ellos incompletos o quemados parcialmente por las llamas. Si las explosiones del WTC son el motor y eje de *The Zero*, las pesquisas de Remy trazan los cauces por donde avanza la novela, siguiendo quizá la trayectoria metafórica de los papeles esparcidos sobre Nueva York.

Desde las primeras páginas del relato el narrador establece vínculos entre la memoria, la vida, los espacios vacíos y roturas, la explicación ausente, su trabajo como detective y el procedimiento de investigación:

This was the problem. These gaps in his memory, or perhaps his life, a series of skips –long shredded tears, empty spaces where the explanation for the most basic things used to be. For a moment he tried to puzzle over it all, the way he might have considered a problem on the job. Cleaning oil might indicate an accident, but the note? What lunatic has ever written a note before... (Walter 5)

Dos cuestiones nos interesan en este capítulo: el detective como figura del orden, en una narración donde lo que impera es lo fragmentario e incompleto (*lo traumático*), y la recurrencia del motivo del papel dentro de la investigación de Remy. En *El último lector* Ricardo Piglia escribe que el detective es aquel “individuo excepcional, el que sabe ver (lo que nadie ve). O mejor, el que sabe leer lo que es necesario interpretar, el gran lector que descifra lo que no se puede controlar” (73). En *The Zero*, el detective es quien debe leer las ruinas e interpretar los fragmentos, y también actuar como voz de la razón dentro de un mundo diegético en que la realidad se encuentra distorsionada.

Peter Hühn escribe que en la novela policíaca el acto criminal transforma el mundo a su alrededor, cargando de significado los objetos más cotidianos, puesto que “the assumption of, and search for, a hidden story inscribed in everyday reality has the effect of transforming the world of the novel into a conglomeration of potential signs. All phenomena lose their usual, automatically ascribed meanings and signify something else” (454). La realidad es trastocada y hasta las cosas más mundanas se vuelven potencialmente significativas para la investigación en *The Zero*: “Remy walked the bent edge of the city, everyday things suddenly as mysterious and suggestive as archeological artifacts. Coffee cups. Parking meter heads” (Walter 37). En el escenario descrito por Hühn el crimen es personal, mientras que en *The Zero* la escala de éste es mucho mayor y las ruinas del incidente parecieran ser más bien producto de un desastre natural, pues los objetos que Remy ve en el lugar –vasos de café, parquímetros- le recuerdan las ruinas de Pompeya: “the plaster casts of victims covering their faces, plates and tureens and sandals, the sudden artifacts of lives frozen by shit luck” (37). Las vidas cotidianas, los objetos que son rastro de éstas, son arrancados del flujo del tiempo cotidiano por acción de un hecho violento e

imprevisto, como si este acto envejeciera las cosas prematuramente y las volviera “artefactos arqueológicos” de un pasado remoto, reforzando la escisión aparente entre el 10 y el 12 de septiembre del 2001.

Para Stefano Tani, el detective es una especie de científico, un arqueólogo: “both the detective and the archaeologist “dig out,” and their reconstruction is only partial, limited to *what is left after*” (47). Es posible reconstruir la historia del sujeto o la víctima a través de los objetos que encuentra el detective, pero traer de vuelta a la persona es algo fuera de su alcance; como en la novela, cuando Remy encuentra un zapato en el suelo: “Size eleven. Loafer. He tried to think of a scenario in which its owner was alive but his imagination failed him” (Walter 38). El detective en teoría puede descubrir los motivos detrás del asesinato, el dónde y el cómo; la razón por la que hay un zapato abandonado en el suelo, pero es incapaz de detener este crimen porque ya ha pasado (Tani 47). El fracaso de Remy es que ni siquiera puede imaginar un escenario previo a la desaparición del dueño del zapato.

La investigación en *The Zero* sería mucho más sencilla si no fuera porque Remy experimenta problemas para ver y recordar las cosas que pasan en su vida, saltando de un momento a otro sin control, lo cual se ve reflejado en la estructura de la novela. La narración se interrumpe a mitad de una frase y vuelve a empezar en otra oración distinta. Un ejemplo de esto:

“Honestly, I’m kind of having trouble remembering some things. There are these... gaps. They’re coming faster now... Could that be a side effect of the medication?”

Dr. Huld removed the miner’s light. “What kind of gaps?”

“Well, sometimes-“

His own face stared back at him from the bathroom mirror: thinning brown hair, faint beard over a jutting jaw, seams of blood in his left eye, and on his lips a distant, wan smile. And of course, the whole picture was covered with flecks, like a crackling old movie. (Walter 77)

Entre un párrafo y otro hay un guión y un espacio en blanco que los separa. La segunda parte de esta cita no corresponde a la secuencia empezada en el primer párrafo, sino que describe un episodio posterior. En el primero de estos fragmentos, Remy se encuentra hablando con un oftalmólogo precisamente sobre sus problemas de visión, y en relación con esto menciona los episodios de amnesia que ha estado sufriendo en los últimos días. Pareciera que hablar de estos “gaps” es lo que provoca precisamente el salto de un episodio a otro, como si estos sitios vacíos de su memoria se negaran a ser definidos, y no solamente por la voz de Remy sino por la misma narración.

Además de esto, Remy ve manchas en sus ojos que el narrador describe como: “*shreds of tissue*, threads of detachment and degeneration, silent fireworks, the lining of his eyes splintering and *sparkling* and *flaking* into the soup behind his eyes-flashers and floaters that danced like scraps of paper blown into the world” (9). Esta última imagen, “scraps of paper blown into the world”, hace eco de la imagen que abre la novela: una explosión y una bandada de pájaros volando por los cielos que se transforman luego en papel (“burning scraps of paper. All the little birds were paper. Fluttering and circling and growing bigger, falling bits and frantic sheets, some smoking, corners scorched, flaring in the open air until there was nothing left but a fine black edge” (3)). Estos pedazos de papel son los documentos y archivos que se encontraban en las instalaciones del WTC y que se

esparcen por la ciudad tras las explosiones. Hay que remarcar que estos papeles son “scraps”, incompletos, quemados o rotos. Una estética de lo incompleto predomina en la novela de Walter: una trama perforada por episodios de amnesia, una visión defectuosa y una serie de edificios en ruinas. Esto constituye un problema bien concreto para la labor detectivesca de armar tramas y hacer conexiones entre elementos dispares, ya que es muy difícil dar sentido a estas piezas cuando faltan tantas de ellas; es un problema de percepción y de ausencias. Es como si la condición misma del mundo, posterior al 9/11, en la novela fuera de fragmentación o ruptura en distintos niveles de la estructura y temática de la narración, lo cual frena o limita las habilidades de Brian Remy como detective.

De acuerdo con Tani, la novela policíaca tradicional involucra una reconstrucción del pasado por parte del detective que concluye cuando este punto en el tiempo ha sido reconstruido completamente: “to go back in time is equal to finding a criminal, to unraveling a mystery” (44). Sin embargo, en la novela de Walter esta relación entre el pasado y el misterio es distinta. Por un lado, Remy no está en busca de un criminal, o al menos no directamente, sino de March Selios, una mujer que trabajaba en una de las torres y que se rumora sigue viva después de los atentados. En esta novela no se trata tanto de encontrar a un culpable o culpables,¹⁴ sino de intentar rearmar la historia propia de los ciudadanos de Nueva York en la novela. Así ocurre en palabras de *The Boss*, el jefe de policía de la novela:

There is nothing so important as recovering the record of our commerce, the proof of our place in the world, of the resilience of our economy, of our jobs, of our lives. If we do not make a fundamental accounting of what was lost, if we

¹⁴ Aunque la búsqueda de March Selios tiene el motivo secundario de dar con el supuesto terrorista, y amante de Selios, que advirtió a ésta de los atentados minutos antes de que ocurrieran.

do not gather up the paper and put it all back, then the forces aligned against us
have already won. They've. Already. Won. (Walter 19)

Usando una retórica reminiscente del modo de hablar de George W. Bush, en los meses posteriores al 11 de septiembre, *The Boss* deja claro que recuperar los registros y archivos físicos equivale entonces a hacer frente a aquellas fuerzas que se oponen a Estados Unidos. Es también un deseo de volver atrás en el tiempo, un acto de reconstrucción afín al de la novela policíaca clásica. En ambos casos se trata de un intento de impartir justicia y poner en orden el mundo. Hay que resaltar en este punto que las pesquisas de Remy, a diferencia de los detectives clásicos, no constituyen una labor solitaria, sino que ocurren dentro de un marco institucional; por un lado, Remy es miembro retirado de la policía de Nueva York y, por otro, es contratado por la oficina de recuperación de documentos surgida a raíz del 9/11. Esta oficina ficticia se encarga de recolectar y clasificar los papeles desperdigados tras la destrucción de las Torres Gemelas. Gran parte de la búsqueda por March Selios es a través de estos documentos -muchos de ellos incompletos- que ofrecen pistas acerca de su historia a Remy y otros personajes de la novela.

En tanto que Remy es parte de una organización, aun cuando el nivel de su involucramiento con ésta sea confuso o ambiguo, podemos hablar de una cierta afinidad genérica con el subgénero del “police procedural”, que John Scaggs distingue del detective clásico o *hard-boiled* de la siguiente manera: “the individual private eye who safeguards society and attempts to restore the order disrupted by criminal activity [...] in the procedural, it is the police detective as part of the state apparatus of the police force who safeguards society through vigilant and unceasing surveillance” (Scaggs 2005: 89). En el *procedural*, si bien puede centrarse en un personaje específico, el crimen o los crímenes del

relato son resueltos por medio del trabajo de un grupo de agentes con habilidades especializadas. Es decir, la labor de procurar el orden social pasa de ser responsabilidad del individuo solitario -el detective profesional o amateur- a la colectividad de la organización policíaca. Dentro de este subgénero de la ficción detectivesca los métodos y procedimientos -de ahí el *procedural* del nombre- del trabajo policial son centrales para la estructura, temas y acción de la novela (Scaggs 2005: 91). Pero la razón por la que hacemos una pausa en el carácter de este subgénero es porque de acuerdo con Scaggs el *procedural* puede ser visto como “a powerful weapon of reassurance in the arsenal of the dominant social order”, al mostrar dentro de sus páginas, el trabajo colectivo y la disciplina de la fuerza de policía para mantener el orden social, por otro lado reafirma en el lector la sensación de efectividad y eficiencia de esta organización dentro y fuera de la ficción (Scaggs 2005: 98).

Digamos que el *procedural* puede ser visto como una suerte de “textual Panopticon”, un producto de consumo de la cultura popular que sirve para transmitir la ideología de esta sociedad en claro paralelo con los argumentos de Fredric Jameson acerca de que la cultura popular: “of which the popular market of crime fiction forms a part, can be understood as a means of ‘managing’, if not controlling sublimated audience desires” (Winston y Mellerski en Scaggs 86). Sin embargo, como muchas otras cosas en *The Zero*, la eficacia del trabajo policiaco y la estructura del *procedural* también están rotas. Más que una apología de la destreza de la policía y sus métodos, la novela de Jess Walter cuestiona continuamente la infalibilidad de este tipo de investigaciones.

Como los objetos que Remy encuentra en sus paseos por el sitio de “The Zero”, los documentos tras los atentados del 9/11 adquieren una importancia distinta a la que tenían antes de esa fecha. Estos atentados violentan la vida cotidiana y la vuelven extraña o ajena

al presente. Los objetos y los documentos se vuelven indicios de lo que se quiere y no puede recuperar. Sin embargo, al final de la historia, estas cosas y papeles muestran un pasado distinto del que los personajes leían en un principio. Parte de la investigación realizada por Remy para encontrar a March se concentra en los papeles dejados por ella en su oficina. Entre ellos se encuentran un par de mensajes recuperados por la agencia de documentación. En un primer momento de la narración estos mensajes parecen ser un indicio del romance entre March y Bishir, un sospechoso en los atentados:

So guess who calls last ni
asleep. What am I suppose
around makes me fee
sex is good, though and I
part of the attraction
worried about t
scared to
March (159)

Hey
We need to talk. I changed my mi
I can't go through wi
You understand
March (210)

Además de recordar por su carácter fragmentario los saltos temporales que experimenta Remy, estas notas -mensajes casuales- adquieren una distinta significación potencial dentro del contexto de la investigación de Remy y la agencia de documentación; se vuelven posibles indicios de la relación entre March y Bishir. Sin embargo, hacia el final de la novela se descubre que estos mensajes realmente son prueba de un romance, no de una conspiración, pero los personajes implicados son otros. March estaba en una relación clandestina con el esposo de su hermana, April.

Como ya se ha mencionado, estas interpretaciones equívocas del mundo en la novela de Walter apuntan esencialmente a un problema de percepción. Las historias que se cree reconstruir por medio de los documentos resultan ser distintas las que se creía en un primer momento. Al hacer esto, la novela cuestiona la exactitud de las interpretaciones realizadas por las figuras de autoridad dentro de *The Zero*. Lisa Gitelman, en *Paper Knowledge* escribe que: “documents are epistemic objects; they are recognizable sites and subjects of interpretation across the disciplines and beyond, evidential structures in the long human history of clues” (1). En efecto, se supone que de los documentos se desprende cierto conocimiento, y son sitios reconocibles donde uno puede ubicarse, pero en el mundo de *The Zero*, donde la realidad y la percepción se encuentran ligeramente distorsionada, los documentos que revisa Remy no son una fuente fidedigna de información: despistan, y parecen contar historias falsas ayudados por los prejuicios o preconcepciones de los personajes.

Tomada así, lo anterior podría ser interpretado como parte de una crítica por parte de la novela a la respuesta del gobierno norteamericano a los atentados del 11 de septiembre. Por un lado, la interpretación apresurada, y finalmente equivocada, de los documentos por parte de los agentes de seguridad en *The Zero* recuerda quizá al ambiente de paranoia experimentado por segmentos de la población estadounidense tras la destrucción del WTC. Por otro lado, la novela, al poner en duda las suposiciones conspiratorias de las autoridades, hace eco también de las afirmaciones por parte del gobierno estadounidense acerca de la existencia de armas de destrucción masiva en Irak, motivo o pretexto para invadir ese país en el 2003. Una broma recurrente durante *The Zero* es que Remy en cualquier restaurante siempre ordena “wasabi marinated duck”, un platillo

que comparte siglas (WMD) con “weapons of mass destruction”. Por supuesto, en los lugares que visita Remy nunca tienen “wasabi marinated duck” y hacia el final de la novela, el cocinero de uno de los restaurantes -y posible espía de una de las agencias gubernamentales de la novela- aclara que: “it’s beginning to look like there never was any wasabi marinated duck”, es decir, que nunca hubo armas de destrucción masiva en Irak (220). Así funciona *The Zero*, por asociaciones y reverberaciones temáticas, en donde las cosas no tienen un significado único, sino que comentan de forma metafórica sobre otros aspectos del mundo. Y cuando Remy pregunta en un momento de la novela: “is it at all possible... that this is... all an illusion, that this is all in our heads?” (Walter 210) a una de las personas que trabaja en el departamento de documentación, no está poniendo en duda solamente el caso que le ha sido asignado, sino que cuestiona la forma en que el gobierno de Estados Unidos se condujo tras el 11 de septiembre.

Quizá la responsabilidad de lidiar con las contradicciones y absurdos planteados por *The Zero*, recae en el lector, ese otro detective capaz de extrapolar los temas y situaciones de la novela a su propio entorno. El trabajo de la ficción sólo concluye en el momento de la lectura. Frente al olvido del trauma y la saturación ansiosa de realidad de los medios, nos encontramos con la memoria evocada por la ficción. Birgit Neumann escribe que:

as suggested by Ricoeur’s concept of a three-level mimesis, literary representations of memory are always prefigured by culture-specific configurations of memory and current discourses about the operation of memory. They configure memory representations because they select and edit elements of culturally given discourse: they combine the real and the imaginary, the remembered and the forgotten, and by means of narrative

devices, imaginatively explore the workings of memory, thus offering new perspectives on the past. (334)

La ficción reconfigura el mundo del lector que al intentar dar forma a una novela llena de elipses como *The Zero*, toma un rol activo en el trabajo de la mimesis. Leer es ejercitar las facultades de la memoria. Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*, retiene algunos conceptos de la fenomenología de la lectura o “teoría del efecto” de Wolfgang Iser, como es el juego de retenciones y protensiones que se dan entre el texto y el lector: “a lo largo de todo el proceso de lectura se desarrolla un juego de intercambios entre las expectativas modificadas y los recuerdos transformados” (882). Lo que ocurre en *The Zero*, con las elipses en la memoria de Remy y en la narración, es una escenificación de los procesos de lectura. De un párrafo al siguiente las expectativas de linealidad temporal y espacial son puestas en crisis. El tiempo en *The Zero* es un tiempo discordante, más acorde a la narrativa experimental que a las estructuras de la novela de detectives. A mitad de la novela, cuando ya han pasado unos meses en la narración, Remy piensa que quizá las cosas han vuelto a la normalidad:

perhaps life *had returned to normal*, and that normal was a string of single moments disconnected from one another. No reason to think that anything had ever been different (...) All over the city, all over the country, people rose from bed and scurried and fought and returned at night to sleep, independent of any meaning except the rising, scurrying, fighting, and sleeping. (163)

Esta es la vida, entonces: inconexa, una serie de secuencias autónomas que nada tienen que ver las unas con las otras. Se trata de una experiencia fragmentaria, discontinua, afín a la de Brian Remy en la novela. La novela de Jess Walter escenifica los procesos de lectura, pero en realidad solamente está subrayando aquello que ocurre en todo el campo de la literatura. En este juego de retenciones y protensiones en el que la información de la ficción está

siendo renovada y modificada continuamente por la lectura se da la condición para una relación más atenta con el mundo fuera del libro. Leer es unir una serie de puntos aparentemente inconexos. El trabajo del lector no acaba al cerrar el libro, su relación con el mundo ya es otra. Una relación atenta y vigilante a la realidad -a lo que se nos presenta como la realidad en las pantallas de televisión y en los discursos políticos- que nada tiene que ver con el espectador pasivo e indefenso.¹⁵

¹⁵ Aclaro: mi preocupación ante la situación pasiva del espectador nada tiene que ver con el medio o formato, y no quiere ser una jerarquización de la lectura sobre la televisión, (es posible leer *Ulises* sin reflexionar una sola vez sobre el contenido). Mi argumento tiene más que ver con el modo en que se observa. Es decir, con el grado de atención que prestamos ya sea a la literatura, la televisión, el cine, etc.

Conclusión

Al incorporar todas estas formas de representar los acontecimientos del 11 de septiembre en la ficción, desde la retórica del trauma y las ruinas a las estructuras de la cultura popular como la novela de detectives a las fórmulas de la televisión norteamericana, *The Zero* las hace dialogar. Aquellas formas que parecen restringir o limitar la experiencia a estructuras prefabricadas se desmoronan por fuerza de la parodia ejercida por la novela de Jess Walter.

En una entrevista de 1993 el escritor David Foster Wallace dice que el trabajo de la ficción solía ser hacer de lo extraño algo familiar, llevarte a algún lugar y hacerte sentir que éste era conocido. Parece que una de las cosas de la vida ahora es que *todo* se presenta a sí mismo como familiar, así que algo que el artista tiene que hacer en estos momentos es tomar toda esa familiaridad y recordar a la gente lo extraña que es realmente (Wallace cit. en Kennedy y Polk; 19). Aquí radica la importancia de novelas como *The Zero*, que trabajan con un acontecimiento hiper mediatizado como los atentados en Nueva York, del cual existen múltiples fotos y grabaciones, así como discursos y reflexiones académicas; un acontecimiento cuyo significado parece estático y que la ficción vuelve extraño una vez más.

En gran parte, este extrañamiento es producto del uso de metáforas y de la adopción por parte de Walter de un género popular como la detectivesco. Sin embargo, el efecto de la novela no concluye con la representación. Si, como indicaba en la introducción, los atentados del 11 de septiembre son un acontecimiento influido por los espectáculos de la televisión y el cine hollywoodense -de la ficción, por tanto- hay que pensar también lo que implica escribir una ficción sobre esta fecha y representar una realidad norteamericana

atravesada por la irrealidad. Se trata pues de un círculo en donde la ficción alimenta a la realidad y ésta a su vez, transformada ya previamente por la ficción, vuelve a ser producto de representaciones literarias. Las formas de representar el 11 de septiembre ofrecidas por Jess Walter en *The Zero* son asimiladas por el lector, que las incorpora a su realidad, o como escribe Paul Ricoeur: “la lectura es para él algo bien distinto de un *lugar* en el que se detiene; es un *ámbito* que atraviesa” (900). Se trata de un proceso continuo en el que la literatura y la ficción de manera paulatina ejercen una fuerza sobre la realidad, una erosión del mundo que talla y transforma sus contornos. Retomando a H. R. Jauss, la relación entre la literatura y el mundo es *diálogica*, una lógica de pregunta y respuesta: “según la cual no se puede comprender una obra más que si se ha comprendido a qué responde” (Ricoeur 888). Pero es una diálectica que no concluye, la respuesta ofrecida por una obra sólo conduce a otras preguntas. La literatura no resuelve los conflictos de una época, únicamente la interroga. Lejos de ser una actividad frustrante, este continuo cuestionamiento del mundo es infinitamente productivo.

Bibliografía

- Abrams, M. H y Geoffrey Galt Harpham. *A Glossary of Literary Terms 9th ed.* Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning. 2009.
- Anker, Elizabeth S. "Allegories of Falling and the 9/11 Novel". *American Literary History* vol. 23, n. 3, Otoño 2011, 463-482 (<http://muse.jhu.edu/journals/alh/summary/v023/23.3.anker.html>).
- Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- Baldwick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press. 2001.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 1978
- . *The Spirit of Terrorism*. Trad. Chris Turner. Londres: Verso, 2002.
- Beckett, Samuel. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Nueva York: Grove Press, 2009.
- Borradori, Giovanna, Jacques Derrida y Jürgen Habermas. *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press: 2003.
- Borges, Marana. "A Misunderstanding: Trauma and Terrorism in the '9/11 fiction'", *Trans-* 15 (2013) (<http://trans.revues.org/702>).

- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2006.
- Birgit. "On Contested Ground (Zero): Literature and the Transnational Challenge of Remembering 9/11". *Amerikastudien/ American Studies*, vol. 52, no. 4 (2007), 517-543 (<http://jstor.org/stable/41158342>).
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Delillo, Don. *Falling Man*. Nueva York: Scribner. 2007.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo, y la nueva internacional*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 1997a.
- . *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Francisco Vidarte Fernández. Madrid: Editorial Trotta, 1997b.
- Dittmer, Jason. "Captain America's Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post-9/11 Geopolitics". *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 95, No. 3 (Sep., 2005), 626-643.
- Robert Eaglestone, "'The Age of Reason is Over... an Age of Fury was Dawning' Contemporary Anglo-American Fiction and Terror". *Wasafiri* vol. 22, no. 2, 19-22, Julio 2007.
- Faludi, Susan. *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. Nueva York: Metropolitan Books, 2007.
- Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. Boston, NY: Houghton Mifflin. 2005.

- Gamal, Ahmed. ““Encounters with Strangeness” in the Post-9/11 Novel”. *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 14, no. 1 (2012), 95-116 (<http://www.jstor.org/stable/10.5325/intelitestud.14.1.0095>).
- Gibson, William. *Pattern Recognition*. Nueva York: G. P. Putnam’s Sons. 2003.
- Gitelman, Lisa. *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*. Durkham y Londres: Duke University Press, 2014.
- Gray, Richard. *After the Fall: American Literature Since 9/11*. Chichester, Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.
- Grusin, Richard. *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. Londres: Palgrave McMillan, 2010 (PDF).
- Hall, Stuart. “The Work of Representation”, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. Londres: Sage Publications Ltd, 1997.
- Holloway, David. *9/11 and the War on Terror*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- Horsley, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Hühn, Peter. “The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction”. *Modern Fiction Studies*, vol. 33, n. 3, otoño 1987, 451-466.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press, 2003 (PDF).
- Iser, Wolfgang. “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, *New Literary History*, vol. 3, No. 2, On Interpretation: I (invierno 1972), 279-299 (<http://www.jstor.org/stable/468316>).

- Jameson, Frederic. *Postmodernism or: the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kennedy, Hugh y Geoffrey Polk. "Looking for a Garde of Which to Be Avant: An Interview with David Foster Wallace". *Conversations with David Foster Wallace*. Mississippi: University of Mississippi Press, 2012.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Kodak Moments, Flashbulb Memories: Reflections on 9/11". *TDR*, vol. 47, no. 1 (Primavera, 2003), 11-48 (<http://www.jstor.org/stable/1147028>).
- Lentricchia, Frank y Jody McAuliffe. *Crimes of Art and Terror*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Lerner, Ben. *Leaving the Atocha Station*. Minneapolis, Minnesota: Coffee House Press. 2011.
- Lockwood, Dean. "Teratology of the Spectacle" en *The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*. Ed. Geoff King. Bristol, Inglaterra: 2005.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. Nueva York: Vintage International. 2006.
- Meek, Allen. *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images*. Nueva York: Routledge: 2010.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press: 2009.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations*, no. 26: Memory and Counter-Memory (primavera, 1989). 7-24.
- Pryhönen, Heta. "Criticism and Theory". *A Companion to Crime Fiction*. Eds. Charles Rzepka y Lee Horsley. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, 43-56 (PDF).

- Redfield, Marc. "Virtual Trauma: The idiom of 9/11". *Diacritics*, vol. 37, no. 1, (primavera, 2007), 54-80 (<http://jstor.org/stable/20204157>).
- Ricoeur, Paul. *La Metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Ediciones Europa. 1980.
- *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI editores, 1995.
- *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI editores, 1996.
- Scahill, Jeremy. *Dirty Wars: The World is a Battlefield*. Nueva York: Nation Books. 2013.
- Scaggs, John. *Crime Fiction*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* España: Ediciones Lengua de Trapo, 2002.
- Silberstein, Sandra. *War of Words: Language, Politics and 9/11*. Londres: Routledge, 2002.
- Spiegel, Lynn. "Entertainment Wars: Television Culture after 9/11". *American Quarterly*, Vol. 56, No. 2 (Junio, 2004), 235-270.
- Spiegelman, Art. *In the Shadow of No Towers*. Nueva York: Pantheon Books, 2004.
- Teymur, Necdet. "Unfinished Buildings". *Interdisciplinary Architecture*, ed. Nicoletta Trasi. Chichester: Wiley Academy. 2001.
- Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction." *The Poetics of Prose*. Trad. Richard Howell. Nueva York: Cornell UP, 1977. 42-52 (PDF).
- Trigg, Dylan. "The place of trauma: Memory, hauntings and the temporality of ruins". *Memory Studies* 2 (1), 2009, pp. 87-101 (<http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/1/87>).
- Walter, Jess. *The Zero*. Nueva York: Harper Perennial, 2007.

Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. Londres: Verso, 2002.