

meaning. In this essay the stress is placed on certain liturgical aspects in which take place a sort of "sui generis" religiosity, closely tied to music uses.

Claudio Fernando Díaz es licenciado en letras modernas y Magister en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es Secretario de Coordinación General y se desempeña como docente en la Cátedra de Sociología de la obra literaria de la Facultad de Filosofía y Humanidades de dicha universidad. Investigador en el campo del análisis del discurso integra el equipo de investigación sobre "El discurso como práctica". Es miembro de la International Association for the Study of Popular Music y ha publicado diversos trabajos en revistas especializadas.

Email: claudiofdiaz@tutopia.com

FUTURO ANTERIOR

SANTOS ZUNZUNEGUI

1. IMPOSIBLE PERO CIERTO

El 11 de Septiembre de 2001, aniversario del infame golpe de estado perpetrado por el General Pinochet en Chile, "en el principio fue la imagen"¹. Porque ese día, gran número de espectadores, sentados ante sus televisores, asistieron atónitos a la aparición de unas imágenes cuyo estatuto era cuando menos conflictivo: investidas de la inmediatez y la credibilidad del directo televisivo, parecían, sin embargo, provenir, en línea recta, del universo de la ficción y, por tanto, podían ser vistas como increíbles. Se trataba de unas imágenes que, al tiempo, que se imponían a la percepción del espectador en su radical espectacularidad privándole literalmente del habla, reclamaban de inmediato su transformación en objetos de significación. De un lado, se presentaban bajo el lema implícito "estoy transmitiendo y es verdad" del que habló Umberto Eco (1986), hecho reforzado por la doble decisión de muchas de las cadenas televisivas de no cortar la transmisión de los acontecimientos con publicidad y suspender la programación habitual. Su misma singularidad, su espectacularidad objetiva las hacía bascular del lado de la ficción, del lado de lo que aparecía como más grande que la vida. En este sentido es razonable preguntarse si la primera incapacidad para otorgar significado a lo que se estaba viendo que

fue sentida por tantos y tantos telespectadores debe ser relacionada con la cada vez más insistente proliferación en las últimas décadas de historias increíbles de las que parece imposible extraer ninguna enseñanza y que se agotan en su dinamismo centrípeto. Este tipo de ficciones han visto cómo su alcance se ha visto revitalizado por unos sucesos que ponían en crisis la frontera que parecía claramente establecida entre lo posible y lo imposible (Bottiroli 2000).

Por eso las imágenes de los aviones impactando contra las torres del World Trade Center, automáticamente, se convertían en objetos doblemente mediáticos. Objetos que sólo autorizaban la construcción de un significado posible yendo más allá de su rotunda y brutal evidencia, si se era capaz de producir esa suspensión de la incredulidad que constituye el contenido esencial del pacto comunicativo que se anuda entre la obra y el lector en los textos de ficción y que hace posible acceder a la construcción hipotética de un significado posible. Para millones de ojos estupefactos, no sólo la imagen no equivalía a información inmediata (¿qué sentido tenía lo que se estaba viendo?) sino que para poder darle un sentido había que recurrir a lo que la ficción, pacientemente, nos había ido enseñando.

Decimos significado posible con plena conciencia y por varias razones. La primera tiene que ver con el hecho de que el surgimiento de la dimensión informativa de esas imágenes sólo se hacía posible cuando se producían dos hechos relacionados pero no concatenados: uno que tiene que ver con la procesualidad de los sucesos (el significado se modifica progresivamente: un avión se estrella: "accidente"; dos aviones se estrellan: "terrorismo") y su carácter de sintagma durativo que altera el significado del discurso que produce según se van instalando las piezas que lo componen, piezas que el espectador trata abductivamente mediante una constante reformulación de sus hipótesis interpretativas². Se trata de algo que no permite controlar a los responsables de las diversas cadenas televisivas (que emitían "en directo" un programa que no estaba previsto en sus programaciones), la "evolución" discursiva de los "acontecimientos" y que planteaba el problema adicional de cuándo debía considerarse terminado, el discurso previsto por los terroristas. Conviene recordar que la psicosis multiplicó en las primeras horas los "sucesos" falsos que dilataban el discurso del terror a lo que habría que añadir la ambigüedad del suceso del avión estrellado en las cercanías de Pittsburgh: esta dimensión "inacabada" del acontecimiento dificultaba su interpretación porque ya se sabe que sólo de lo que ha terminado puede darse cuenta definitiva.

2. MEMORIA DEL FUTURO

Además esas imágenes se construían a partir de otras imágenes, precisamente de las que ofrecían en sí mismas las dos torres gemelas del World Trade Center hace ya tiempo convertidas en sustituto del edificio que durante muchos años había servido como emblema mítico de la ciudad de Nueva York, el Empire State Building. El cine, como no podía ser menos, ya había tomado nota de esta modificación. Véase el caso ejemplar de los remakes hollywoodienses de dos de sus grandes éxitos de taquilla: *Del King Kong* de la década de los treinta al de los años setenta, pero sobre todo de la cita en lo alto del Empire State (común a las dos primeras versiones de 1939 y 1957) en la célebre comedia de Leo McCarey titulada en España *Tú y yo* (que responde a los títulos originales en sus dos encarnaciones de *Love Affair* y *An Affair to Remember*, respectivamente) y su traslado al WTC en su versión más reciente, realizada por Glenn Gordon, en 1994. Es por eso por lo que esa imagen de las Torres Gemelas era, antes del ataque, lugar privilegiado en el que se fundían tres niveles diferentes que no se estorbaban entre sí, antes bien dotaban de auténtico espesor mítico a la citada configuración arquitectónica: el nivel propiamente icónico, las Torres como imagen de sí mismas, de su singular dimensión arquitectónica; el indicial (por contigüidad y sinécdoque se habían convertido en emblema de la ciudad en la que se elevaban); el simbólico, en fin, tanto del poder del dinero, como del de la tecnología, pero sobre todo síntesis de esa "razón musculosa y cartesiana" (Fernández-Galiano 2001) tan bien encarnada en su misma dimensión figurativa abstracta, en su prismático y esencial minimalismo.

Al lado de este fenómeno otro no menos importante: casi desde el primer momento esas imágenes de destrucción se vieron acompañadas de los correspondientes textos escritos que, desde las primeras e interminables repeticiones de los impactos y, luego del derrumbe de las Torres Gemelas (ese uso insistente del instant replay, tratado casi como mecanismo de exorcismo) anclaban un sentido posible. Eran textos cuya lógica procesual tenía como finalidad convertir en narración lo que, de momento era algo que parecía agotarse en su mera repetición. Pasando de "America under Attack", a "America at War" y, finalmente, a "America's New War", lo que inicialmente se presentaba como un *événement* absoluto (por utilizar la terminología de Jean Baudrillard -2001) pasaba a inscribirse en un relato (y por tanto suponía unos antecedentes e implicaba unas consecuencias potenciales) y, de forma consecutiva, en la Historia. A partir de ahí no debe sorprender que el micro-relato del 11-S (y los acontecimientos posteriores lo han confirmado cabalmente) haya acabado situándose en el interior de un macro-relato para el que se buscaron, desde el primer

momento y con insistencia, no tanto significados cuanto titulares capaces de ofrecer, en su velocidad sintética, una fórmula tranquilizadora ("guerra de civilizaciones" sería el ejemplo más flagrante) y supuestamente explicativa.

Es ahí, en ese lugar inestable, entre un futuro que, se decreta *urbi et orbe*, ha sido modificado profundamente y un pasado que no lo ha sido menos donde, precisamente, viene a instalarse el significado particular. Porque si algo enseñan las imágenes del 11-S (más allá de su brutal concreción) es que no sólo el futuro es impredecible (ver el ejercicio de política-ficción desarrollado por Umberto Eco, metodológicamente irreprochable en tanto que ejercicio del *modus ponens*) sino que, en la misma medida, el pasado (su sentido) se ha visto modificado radicalmente: el pasado no es fijo, como recuerda Arthur Danto (1965), porque el futuro está abierto y, lo significativo de aquel depende no sólo de lo que acaba de acaecer sino de lo que está por venir.

¿Cómo no tomar nota de que hemos asistido a la emergencia de lo que Yuri Lotman (1980) llamaba "memoria del futuro"? Cuando se hace referencia a que esto lo habíamos visto ya en determinadas películas³, sólo verbalizábamos el que la ficción -el relato- había funcionado como instauración de futuros posibles, actualizables potencialmente, situándonos, como espectadores, en un verdadero "futuro anterior". En el fondo esas imágenes habían activado un "repertorio de signos que pueden tener en ciertos contextos significados específicos (y por tanto ser memorizados) pero que pueden estar también disponibles para otras significaciones todavía inéditas, en tanto en cuanto esos repertorios funcionan no sólo como 'sintagmas bloqueados', sino como sistema de relaciones a los que es posible atribuir un significado nuevo y de invención", "memoria creativa", en palabras de Omar Calabrese (1999). Esto es algo que parece haber sido muy bien comprendido por los autores de los atentados, en su función de creadores de un espectáculo audiovisual, al seleccionar como blanco una configuración visual que, como la del WTC, era ya, en sí misma, "propensa a atraer significados". En resumidas cuentas: ahí donde Baudrillard habla de *événement-image*, parece más correcto hacerlo de *image-événement*. Imagen-acontecimiento que se presenta dotada de una las características que Claude Lévi-Strauss predicaba del mito: la conjunción de elementos opuestos, en este caso de momentos temporales incompatibles entre sí.

Se trata, también, de imágenes que hay que poner en relación con la flagrante ausencia de esas otras que debían de dar cuenta de las consecuencias inmediatas del trauma vivido por la sociedad americana: No sólo la puesta entre paréntesis de cualquier ficción futura que pudiera activar el mero recuerdo de lo que ya no era sino un amasijo de ruinas humeantes sino, de manera muy especial, la rápida eliminación de las filmaciones de las personas que se arrojaban al vacío desde lo alto de las Torres, mostradas inicialmente para ser rele-

gadas al archivo, después, mientras continuaba la repetición ritual de las que mostraban los aviones chocando contra el WTC y el derrumbe posterior de las torres. A ello siguió, de inmediato, la no exhibición de las imágenes de los cadáveres sepultados bajo el hierro y el hormigón, sustituidas por las eufóricas y unanimitas visiones de un pueblo apiñado en torno a su comandante en jefe y debidamente envuelto en la bandera patria. De esta manera, las imágenes se hacen portadoras de una doble misión: constatar la emergencia de una voluntad de resistencia ante la agresión y, lo que no es menos importante, poner en marcha esa "fabricación del olvido" de que habló Jean-Luc Godard y que forma parte inexorablemente de la otra cara de los procesos de memorización colectivos.

3. ACCIONES Y PASIONES

Quiero referirme, para ponerlas en contacto, a una serie de ideas que han aparecido de bajo aspectos diversos y de forma dispersa a lo largo de no pocos de los textos que se han ocupado de estos sucesos: el acontecimiento como momento de un relato en el que se encadenan presuposiciones e implicaciones; la definición de estados pasionales (cólera, odio) que aparecen inextricablemente mezclados con los hechos en tanto que causa o consecuencia de los mismos.

Si admitimos que un relato no es sino un encadenamiento de acciones y pasiones estaremos en mejor condición de entender parte de la lógica subyacente a los acontecimientos del 11-S. Admitamos, como así lo han hecho no pocos de los analistas que se han ocupado del tema, que el atentado contra el WTC y el Pentágono es posible leer tanto la existencia de un odio manifiesto como de un desafío evidente. Para Noam Chomsky (2001) el odio de los islamistas radicales movilizados por la CIA es lo que expresan los ataques del 11-S dejando a entender que ese odio fue alimentado por Estados Unidos y sus aliados en los últimos veinte años.

Por su parte Baudrillard (2001) hablará de que el terrorismo busca "déplacer la lutte dans la sphère symbolique où la règle est celle du défi".

Hablar de odio (aunque se trate de un "odio frío", estratégico) o hablar de cólera supone comprender que esta configuración pasional no es sino la coagulación de una serie de conceptos que, para ser correctamente comprendidos, deben ser expandidos de manera adecuada. En este sentido, la agresividad nihilista (ver *infra*) que ponen de manifiesto los atentados del 11-S no puede explicarse si no es ubicándolos en una cadena sintagmática en la que dicha agresividad se vea precedida, lógicamente, por un fuerte descontento que, causado por una frustración, desemboca, naturalmente, en un deseo de venganza

(Greimas 1983a). Todo ello supone, corolario lógico, que si existe frustración es porque el sujeto frustrado se había sentido (en sentido real o imaginario, poco importa) con derecho a recibir (o no ser privado de) algún bien físico o moral. Nos encontramos de lleno en el campo intersubjetivo de la "regulación social de las pasiones", tal y como lo definió A. J. Greimas. No hace falta decir que estas "posiciones vacías" así descritas por el semiólogo pueden y deben de ser "llenadas" con los acontecimientos históricos de los que aquí se trata.

Desde este punto de vista, el 11-S ofrece un campo ideal para llevar a cabo el programa de trabajo propuesto por Greimas (1983b):

"Une nouvelle problématique s'ouvre ainsi devant le sémioticien: elle vient de la nécessité de décrire les structures de la manipulation, une fois modalisées au niveau semio-narrative, 'en situation', inscrites dans le cadre de leur fonctionnement 'historique', c'est-à-dire dans le discours" (Greimas 1983b: 222).

Pero si queremos encontrar en el marco de nuestra cultura una configuración (aunque sea "de papel") que dé cuenta, con la fuerza que tienen siempre las creaciones literarias, de una situación homologable, es inevitable hacer referencia al diálogo que mantienen la pobre y monstruosa criatura con su hacedor, el Dr. Frankenstein, en la inmortal novela de Mary Shelley (1818) Estas son las palabras con las que el "monstruo" se dirige a su creador: "Por doquier veo la dicha de la que yo sólo estoy irrevocablemente excluido. Yo era bueno, más el infortunio hizo de mi un malvado. Hazme feliz y de nuevo seré virtuoso". Y estas las que le contesta el Doctor: "¡Vete! No quiero oírte. No puede haber unión entre tú y yo; somos enemigos. Vete o midamos nuestras fuerzas en una lucha de la que sólo quede vivo uno de nosotros". No parece necesario insistir en la radical actualidad de este diálogo ficticio.

Es en este contexto en el que se aclara el sentido que cobra la segunda configuración de sentido, el desafío (Greimas 1983b). Bastará recordar que el desafío parece jugar sus cartas en el terreno de la manipulación (hacer que alguien haga algo) mediante la puesta en duda de la capacidad para obrar del sujeto interpelado. Si esto es así, no cabe duda de que ante la doble posibilidad que se abre, en términos interpretativos, ante el sujeto pasivo de la acción terrorista del 11-S: tratarlos como meros actos de intimidación (concretada en la exhibición de una serie de "valores negativos" bien patentes en la destrucción causada) o como provocación (duda ante la capacidad del sujeto manipulado para llevar a cabo un determinado programa⁴). La opción por la segunda posibilidad (el reconocimiento de hallarse ante un desafío) se encuentra en la base del comportamiento de los Estados Unidos tras los atentados: situados ante un "desafío" no podían no responder al mismo. Conocemos bien

la forma en que dicha respuesta se concretó en los días inmediatamente siguientes al atentado de New York. Señalado todo lo anterior, puede ser oportuno preguntarse si en este caso no estaríamos, más bien, ante un nuevo tipo de configuración modal en la que hablar, por ejemplo, de desafío sirviera más para ocultar el verdadero sentido de las cosas que para revelarlo. Creo que la clave para entender el significado profundo de los acontecimientos del 11-S puede encontrarse en una idea apuntada por casi todos los estudiosos que se han ocupado de los mismos, pero muy subrayada por Jean Baudrillard con la idea de odio nihilista que diferencia los atentados del WTC, el Pentágono y Pittsburgh de los que tienen lugar casi a diario en Israel y Palestina. Baudrillard, tras hacer notar que la violencia desplegada en los atentados se sirvió de armas facilitadas por el sistema mismo destaca el hecho trascendental de que a estas armas se le sumó "un arma fatal", la propia muerte de los terroristas. Sería un "terrorismo de ricos", proseguirá Baudrillard, que lo diferencia del terrorismo suicida practicado hasta ahora por los pobres y detrás del que se encontraba siempre, añadiría yo, el sueño de una negociación que modifique su precaria situación. Aquí es donde reside la novedad radical de los sucesos del 11-S: si se trata de acontecimientos no reivindicados (o de una manera vaga e indirecta) es porque no tienen necesidad de serlo, la lógica en la que se inscriben no es la de forzar al enemigo a negociar, a doblegarse, a arrancarle determinadas reivindicaciones. En palabras de Marc Ferro (2001):

"Este silencio es nuevo por que los terroristas no buscan, reivindicando la acción, crear una situación que nos obligara a negociar con ellos. Si no reivindican es para significar que no hay negociación posible. Se trata, por tanto, de un verdadero nihilismo que no busca modificar el comportamiento del adversario y que, por eso mismo, se ubica en el exterior de las estructuras tradiciones de la manipulación entendida ésta última como un "hacer-hacer" (Merchet y Semo 2001).

Lo que asusta de estas acciones es que su finalidad no parece ir más allá de instaurar un discurso apasionado en el que la prueba decisiva (parte pragmática de la secuencia pasional) se compusiera de la combinación del dolor inflingido y el placer del héroe victorioso, mientras que la doble muerte inflingida (la de "los otros" y la de uno mismo) puede verse como prueba glorificante en tanto en cuanto se destruye al adversario⁵ y se afirma definitivamente el yo del sujeto implicado en la acción, en este caso a través de esa fe religiosa que vuelve a hacer presente para el colectivo del que los terroristas quieren hacerse portavoces lo que Greimas llamó "lenguaje de la verdad".

4. CULTURA Y BARBARIE

Un postrer aspecto va a retener nuestra atención. Cuando en los días inmediatos a los sucesos de Nueva York, Washington y Pittsburgh, el compositor alemán Karl Heinz Stockhausen declaró que el atentado a las Torres Gemelas había sido la primera gran obra de arte del siglo XXI, las reacciones bienpensantes no tardaron en producirse. Condenas sin paliativos, acusaciones de frivolidad cuando no de complacencia con los terroristas, de desprecio a las víctimas, todos los calificativos parecieron pocos para anatematizar -sin intentar entenderlas- las palabras del artista. Pero Stockhausen no fue el único en pensar de este modo. Iñaki Ábalos (2001), por ejemplo, ha contado cómo asistió a los sucesos del 11-S pegado a un televisor en un hotel de Lima en compañía de una serie de arquitectos célebres y la reacción de los asistentes ante la "fulgurante inoubliable des images" (Baudrillard dixit) que aparecían ante su ojos asombrados: "alguien se atrevió a hablar de la poderosa atracción visual del horror y coincidimos en que lo que estábamos viendo era la encarnación misma de lo sublime contemporáneo, un espectáculo que en la antigüedad solo tipos como Nerón se habían permitido, y que ahora se servía democráticamente en directo a todos los ciudadanos de la aldea global" (las cursivas son mías).

No está de más recordar que Kant (1764 [1990]) a la hora de distinguir entre los sentimientos de lo bello y de lo sublime señalaba que lo bello encanta y lo sublime conmueve, para, a continuación, distinguir entre las diferentes especies de lo sublime: lo noble, lo magnífico y lo sublime-terrible. A la hora de ejemplificar lo sublime-terrible, Kant movilizará las nociones de la soledad profunda, de las grandes extensiones desérticas en las que uno puede figurarse toda clase de sombras horribles, duendes y fantasmas, una gran profundidad (atribuirá la categoría de sublime-noble a una gran altura) y un futuro incalculable ya que como dice, siguiendo a Albrecht von Haller, "la eternidad futura infunde un suave horror". De la misma manera afirmará que "una venganza manifiesta y valiente, después de una gran ofensa, encierra algo grandioso y, por ilícita que pueda ser, su narración conmueve a la par con horror y complacencia". En la sección cuarta de su opúsculo dedicada a la definición de los caracteres nacionales "en cuanto se apoyan en el sentimiento diferenciador de lo sublime y de lo bello", atribuirá a alemanes, ingleses y españoles el distinguirse de los demás caracteres continentales por el sentimiento de lo sublime. Y a la hora de señalar ejemplos para trazar el perfil de lo sublime hispánico el paradigma elegido será, nada más y nada menos, el auto de fe que, para Kant, se sustenta "en la inclinación extravagante de la nación, que se conmueve ante un cortejo venerablemente horrible".

Francesc Torres (2001), artista multimedia y testigo directo de los acontecimientos de Manhattan de los que nos ha dejado un vívido retrato, tomó nota de algunas "imágenes" que se grabaron a fuego en su memoria: Por supuesto, las gentes desesperadas que se arrojaban al vacío desde lo alto de las Torres del WTC, el desplome vertical de los colosos que le traían a la memoria las bien grabadas en nuestras retinas de esos buques que se abisman en el océano con la proa al cielo, o esa gigantesca humareda que permaneció durante largo tiempo como huella de la tragedia; pero también otras más sutiles, más evanescentes, como esos pares de zapatos de tacón que sus propietarias habían abandonado sobre las aceras para poder correr más rápido o esa "nube inmensa de papeles de oficina" que cruzó el East River y llegó hasta Brooklyn, producida por el impacto del primer avión contra la Torre Norte.

Repasando las fotos de los neoyorkinos cubiertos de polvo y hollín (esa imagen emblema de un ejecutivo sentado con su ordenador en medio de los escombros y cubierto de cenizas) me han venido a la memoria las esculturas, ahora trágicamente de actualidad, de Juan Muñoz. Como en su instalación reciente en la Tate Modern londinense, las "figuras" de Manhattan parecían hallarse atrapadas en un "doble vínculo" que las convertía, al tiempo, en supervivientes de una tragedia y en obras de arte ambulantes. O si se prefiere en encarnaciones contemporáneas de ese Angelus novus benjaminiano que es presa de "un huracán que se ha enredado en sus alas y que (...) le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo." (Benjamin 1940 [1973: 183]).

Fue, precisamente, Benjamin (1940 [1973]) el que señaló en el mismo texto que "jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie" (Benjamin:1940 [1973:182]). ¿Es posible y razonable invertir los términos y ver las "imágenes" del 11 de Septiembre como un documento de barbarie que lo es a la vez de cultura?

NOTAS

1. Esta idea se expresa gráficamente en el desconcierto inicial de tantos profesionales del medio televisivo bien ilustrada por la frase pronunciada por el responsable de informativos de la cadena española Tele 5: "Por primera vez, teníamos las imágenes antes que la información" (recogida en Ana Porto: "El día que derribaron las Torres", El Mundo, 23/09/2001).
2. Así describe Charles Tesson ("Retour à l'envoyeur", Cahiers de Cinéma, n° 561, Octubre 2001, pág. 88) el timing de esa "puesta en escena": "Le premier avion contre la tour, sacrifíé médiatiquement (des images, mais trop tard, sauf une, montrée par

la suite, saisie par une personne filmant prémonitoirement des pompiers dans la rue), au bénéfice du second avion, qui 'raffle toute la mise', couvert sous tous les angles, et attrapé en directe (la cruelle ironie du mot 'live', à l'affiche sur les écrans)".

3. La lista de películas invocadas para conjurar el oxímoron (increíble, pero cierto) que esas imágenes parecían proponer es interminable: Desde la ya clásica El coloso en llamas (The Towering Inferno, 1974) hasta las más recientes Armageddon, Die Hard III (La jungla de cristal III), Deep Impact, Independence Day, Mars Attack!, Godzilla, etc. No menos singulares son las coincidencias de los hechos con alguna de las situaciones descritas en el bestseller de Tom Clancy Órdenes ejecutivas, publicado inicialmente en 1996.

4. Lo trascendente viene de la dificultad de identificar con claridad el contenido de ese programa propuesto implícitamente a través del desafío. Sin ir más lejos, donde la mayoría de los analistas leen en los atentados una condena radical de la "globalización" (y por tanto, la necesidad de modificar este curso de las cosas para Occidente), Chomsky (2001: 32) hila bastante más fino al indicar que "a la red de Ben Laden la globalización y la hegemonía cultural le preocupan tan poco como los pobres y los pueblos oprimidos de Oriente Medio (...) Ben Laden dice en voz alta y clara cuáles son sus preocupaciones: Guerra Santa contra los regímenes corruptos represivos y no islámicos de la región -y contra quienes los apoyan-".

5. Osama Ben Laden: "El hombre culpable sólo es feliz si recibe su castigo". Este fue el título elegido para encabezar el resumen de la entrevista con Ben Laden realizada por Robert Fiske en Julio de 1996 y publicada en El País el 16/09/2001.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁBALOS, Iñaki (2001) "Cánones de la escala. Lo sublime, lo pintoresco y lo bello" en *Arquitectura Viva* nº 79-80, 84-89.
- BAUDRILLARD, Jean (2001) "L'esprit du terrorisme" en *Le Monde*, 2/11.
- BENJAMÍN, Walter (1940) "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- BOTTIROLI, Giovanni (2000) "Misión: Implausible. Crisi della forma-raconto e nuovi fatti narrativi" en *Segnocinema* 105, 7-8.
- CALABRESE, Omar (1999) *Lezioni di semisimbolismo. Come la semiótica analiza le opere d'arte*. Siena: Protagon.
- CHOMSKY, Noam (2001) *11/09/2001*. Barcelona: RBA Libros.
- DANTO, Arthur (1965) *Analytical Philosophy of History*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- ECO, Umberto (1986) *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- (2001) "Escenarios para una guerra global" en *El País*, 23/10.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (2001) "El parque de cristal" en *Arquitectura Viva* nº 79-80, 30-31.

GREIMAS, A. J. (1983 a) "De la colère. Étude de sémantique lexicale" en *Du sens II. Essais sémiotiques*. París: Seuil.

_____ (1983 b) "Le défi" en *Du sens II. Essais sémiotiques*. París: Seuil.

KANT, Immanuel ([1764 (1990) *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.

LOTMAN, Juri (1980) *Texto e contexto*. Bari: Laterza.

MERCHET, Jean-Dominique y SEMO, Marc (2001) "Durant les conflits on ne montre jamais d'images de ses morts. Entretien avec Marc Ferro", *Libération*, 22-23/09.

TORRES, Francesco (2001) "Arte y Apocalipsis. Crónica errática de un 11 de Septiembre" en *Arquitectura Viva* nº 79-80, 54-58.

TESSON, Charles (2001) "Retour à l'envoyeur" en *Cahiers de Cinéma*, nº 561, Octubre, 88

ABSTRACT

Este trabajo analiza los ataques terrorista del 11 de Septiembre de 2001 en Estados Unidos desde el punto de vista de "evento semiótico", como un discurso en el cual la realidad y la ficción, el pasado, el futuro y el presente interactúan tratando de analizar las relaciones entre cultura y barbarie. El texto presenta la noción de evento como un caso de estudio.

This essay discusses the terrorist attacks of the 11th September 2001 in USA under the point of view of a "semiotic of the event", reading them as a discourse in which reality and fiction, past, future and present time interact. The text also try to use these events as a case study in order to give a purely semiotic explanation about the relationship between culture and barbarity.

Santos Zunzunegui Díez es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco (España). Entre sus principales publicaciones se cuentan *Pensar la imagen* (1989), *Paisajes de la forma* (1994), *La mirada cercana* (1996), *Robert Bresson* (2001), *Historias de España* (2002) y *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003). Ha sido profesor invitado en las Universidades Sorbonne Nouvelle (Paris III), Idaho (USA), Buenos Aires, Louis Lumière (Lyon II) y Genève.
E-mail: cypzudis@lg.ehu.es