

horizontes



Imaginario social, crisis y miedo en *King Kong* (1933)¹

.....

Juan A. Roche Cárcel²

Universidad de Alicante, España
ja.roche@ua.es

Recibido: 23 de agosto de 2018

Aceptado: 17 de noviembre de 2018

Disponible en línea: 28 de junio de 2019

.....

¹ Artículo de investigación.

² Profesor Titular de Sociología de la Cultura y de las Artes, Universidad de Alicante.

Imaginário social, crise e medo em *King Kong* (1933)

Resumen

La primera proyección de la película *King Kong*, en 1933, causó en los miles de espectadores un extraordinario efecto, pues les provocó una reacción situada entre el terror y la fascinación. En efecto, el éxito de la película fue fulminante debido a la calidad del filme, a los espectaculares efectos especiales y a la profunda e intensa conexión emocional entre el imaginario de los espectadores del periodo y la temática de la cinta. En este sentido, tal vínculo se halla en la ambivalente y dialéctica interrelación que se produce entre esta primera versión de *King Kong*, la crisis del 29 –y los miedos que esta genera– y el imaginario norteamericano de los años 30. Pero, como se comprobará en el artículo, en el imaginario del filme se entremezclan, contaminándose mutuamente, entre otros, la realidad y la ficción, la verdad y la mentira, la seguridad y el peligro, el consciente y el subconsciente y la racionalidad y las emociones. Así, se concluirá que el imaginario norteamericano de los años treinta refleja no solamente la crisis económica del 29, sino también representa su sueño, sus temores y esperanzas, sus recuerdos y olvidos, así como oblitera su pasado, revigoriza su presente y ansía un porvenir mejor.

Palabras clave: sociología del cine; *King Kong*; imaginario; crisis del 29

Social imaginary, crisis and fear in *King Kong* (1933)

Abstract

In 1933, the screening of *King Kong* caused an extraordinary effect on thousands of viewers, both fascination and terror. Indeed, the success of the film was unprecedented at that time due to the overall quality, the spectacular special effects, and the strongly intense emotional connection felt by the viewers who were captivated by the imaginary and the theme of the film. In this sense, their connection is found in the ambivalent and dialectical interrelation that takes place between this first version of *King Kong*, the crisis of 1929 -and the fears it stirred- and the American imaginary of the 1930s. But, as will be demonstrated in the article, in the imaginary of the film reality and fiction, truth and lies, security and danger, conscious and subconscious, rationality and emotions all merge, mutually contaminating each other. Thus, it can be concluded that the American imaginary of the 1930s reflects, and reflects not, the financial crisis of 1929, for it represents this crisis, their dreams, fears and hopes, their memories and omissions while overriding the past, reinvigorating the present and the hope for a better tomorrow.

Keywords: sociology of film; *King Kong*; imaginary; crisis of 1929

Imaginário social, crise e medo em *King Kong* (1933)

Resumo

Quando o filme de *King Kong* foi exibido em 1933 ocasionou um extraordinário efeito em milhares de espectadores, provocando uma reação situada entre o terror e o fascínio. Com efeito, o sucesso do filme foi fulminante devido à sua qualidade, aos espetaculares efeitos especiais e à profunda e intensa conexão emocional entre o imaginário dos espectadores do período e o tema do filme. Neste sentido, tal ligação é na ambivalente e dialéctica inter-relação produzida entre esta primeira versão de *King Kong*, a crise do 29 –e os medos que ela gera– e o imaginário norte-americano dos anos 30. Mas, como verificaremos no artigo, no imaginário do filme se misturam, contaminando-se mutuamente, entre outros, realidade e ficção, verdade e mentira, segurança e perigo, consciente e subconsciente e a racionalidade e as emoções. Assim, conclui-se que o imaginário norte-americano dos anos trinta reflete e não a crise económica do 29, e que, simultaneamente, essa crise representa seu sonho, medos e esperanças, lembranças e esquecimentos, bem como oblitera seu passado, revigora seu presente e anseia por um futuro melhor.

Palavras-chave: sociologia do cinema; *King Kong*; imaginário; crise do 29

Introducción

La primera proyección de la película *King Kong*, el 2 de marzo de 1933, en el Radio City Music Hall y en el R.K.O. Roxy, ante unos 10.000 espectadores, al parecer causó en ellos un extraordinario efecto, pues les provocó una reacción unánime ante lo que habían visto, situada entre el terror y la fascinación (Martin, 1972, p. 60; Navarro, 2000, p. 51; Navarro, 2006, p. 34). El éxito de la película fue fulminante y no solo en el propio Estados Unidos de Norteamérica, sino a nivel mundial. Indudablemente, esto ocurrió así por la calidad del filme y por los espectaculares efectos especiales –de una asombrosa innovación tecnológica– que exhibía. Ahora bien –como ha demostrado en numerosas ocasiones la historia del cine norteamericano–, ambos aspectos son insuficientes para alcanzar un éxito tan apoteósico. Tuvo que existir, además, una profunda e intensa conexión emocional entre el imaginario de los espectadores del periodo y la temática del filme. En este sentido, como espero demostrar en este trabajo, tal vínculo se halla en la compleja, ambivalente y dialéctica interrelación que se produce entre el cine de terror –la primera versión de *King Kong*, de 1933–, la crisis del 29 –y los miedos que esta genera– y el imaginario norteamericano de los años treinta.

Bases teóricas y metodológicas

Para poder llevar a cabo esta tarea, me he basado en las siguientes teorías, métodos y conceptos fundamentales. Mi artículo parte, básicamente, de la sociología comprensiva o interpretativa de Max Weber (González García, 1992, pp. 37; González García, 1998, p. 208; Weber, 2006, pp. 13, 43-44, 172), para quien el dato es el significado social. Es este el dato con el que el sociólogo trabaja y el que le permite, a través del concepto de “correspondencia en el significado” o de “afinidades electivas”, encontrar los nexos comunes de las distintas dimensiones cognitivas –estética, económica, política, religiosa y social– que la modernidad ha fragmentado y, de este modo, recomponer el sentido, la

“cosmovisión” (Muñoz, 2001, p. 23) americana. Así pues, lo que haré aquí es encontrar las correspondencias generales existentes entre el cine –*King Kong*– y la sociedad norteamericana del momento –los años treinta– en sus distintas dimensiones.

En segundo lugar, mi artículo se adscribe a la sociología del cine, que se ha ocupado tradicionalmente de efectuar análisis sobre el público o la producción (Sorlin, 1992), pero que hoy permite también entender el cine como un registro de la sociedad y como un símbolo del imaginario colectivo del periodo en el que la película fue producida (Francescutti, 2012, p. 225).

En cuanto a los métodos, utilizaré el método hermenéutico y el análisis iconológico. El problema principal de la hermenéutica es el de la interpretación (Ricoeur, 2008, p. 39), o sea, el del papel axial de la interpretación de lo humano en su relación con el mundo. En concreto, esta metodología humanista intenta desvelar las claves profundas de los textos e imágenes, es decir, desentrañar su sentido interior a partir del discurso ideológico exterior (Grondin, 2014, pp. 10-11, 43-107). Partiendo de esta función, la hermenéutica sociológica buscaría interpretar un texto (o una imagen), pero situándolo en su contexto sociocultural específico (Beltrán, 2016, pp. 3-4).

En relación con el análisis iconológico, aunque no está ampliamente aceptado por la sociología, posee una larga tradición en esta disciplina (González García, 1998), no en balde fue heredado de la Escuela de Warburg por A. Weber –el hermano de M. Weber– y, más tarde, empleado por K. Mannheim –en lo que él llama “el método documental”–, por P. Bourdieu –de un modo más íntimo que público–, por Norbert Elias –trasladando el análisis de las imágenes a las palabras– y, en España, por M. García Pelayo –nuestro precedente–, José M. González García –las imágenes como metáforas del poder–, Josetxo Beriain –las imágenes del tiempo– y yo mismo –el cuerpo de las mujeres en el arte occidental, *King Kong*, los rascacielos como imagen del capitalismo–. En todo caso, con este método se trata de analizar el contenido

de las imágenes con una doble finalidad: primera, describir su lógica racional, esto es, cómo se organizan y distribuyen en ella todos los elementos, cómo se relacionan entre sí, cuáles han sido seleccionados y cuáles no, qué jerarquía establecen...; y, segunda, desenterrar el discurso ideológico que se halla tras las imágenes (Van Dijk, 1998, pp. 16-19).

En suma, con el análisis iconológico pretendo revelar el significado social de las imágenes de *King Kong*, considerándolas como dato sociológico, como una información de primer orden acerca de la sociedad norteamericana de los años treinta del siglo XX o, lo que es lo mismo, concibiendo el cine como un registro de su sociedad y como un símbolo del imaginario colectivo norteamericano.

Cine de terror, imaginario social, crisis y miedo

Pero, ¿cuáles serían los elementos definatorios del imaginario social? La imaginación, en su caracterización esencial, constituye la facultad de crear imágenes (Bachelard, 1957, p. 16) y de construir la sociedad, el producto del imaginario instituyente (Durand, 2007, p. 96; Castoriadis, 2008, pp. 33 y 88). Y es que el imaginario aumenta o intensifica los valores de la realidad y supone el contrapunto axiológico del pensamiento y de la acción. En efecto, no existe acción sin imaginación, en el plano del proyecto, en el de la motivación y en el del poder mismo de hacer. De ahí que la imaginación pueda ser considerada la facultad de lo posible, que constituya el poder de contingencia del futuro, que construya el porvenir (Bachelard, 1957, pp. 4-16 y 117; Durand, 1992, pp. 27, 460-501; Ricoeur, 2008, p. 110). Ahora bien, esto no quiere decir que este futuro se convierta necesariamente en un espacio o un tiempo de pureza, muy al contrario, puede estar contaminado por la diferenciación y la discriminación, por el conflicto debajo de la aparente armonía social (Turner, 2008, pp. 13-43) o, incluso, en el peor de los casos, por el mal mismo (Ricoeur, 2008, p. 15; introducción de J. C. Scannone).

En cualquier caso, de esa realidad imaginaria, y no de la realidad propiamente dicha, se nutre la realidad ficticia que construye el cine, como indica E. Morin, en *El cine o el Hombre imaginario* (2011, pp. 23 y ss.). Mejor dicho –continúa el sociólogo–, el cine constituye una unidad dialéctica de lo real y de lo irreal, por cuanto compone un complejo de realidad y de irrealidad, un estado mixto que cabalga entre la vigilia y el sueño. Y es la estética la que consigue fusionar el sueño y la realidad y la que permite diferenciar al cine tanto de uno como de la otra. Se entiende, así, que el cine genere toda una serie de imágenes que son las que contienen un mensaje latente con los deseos y temores de los espectadores y, por consiguiente, de la época en la que es producida y dirigida la película. De este modo, una película termina siendo un sistema objetivo, subjetivo, racional-afectivo, individual-colectivo, que desvaloriza la realidad práctica y que acrecienta la afectiva.

Sobre las vinculaciones existentes entre el cine y la imaginación, se extiende también Siegfried Kracauer, en su *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (2015, pp. 13-14), donde señala que la película de una nación refleja su mentalidad de una forma más directa que otros medios artísticos. Y es que –considera el autor alemán– el público estadounidense absorbe lo que Hollywood ansía que reciba, pero, a la larga, sus deseos –y temores– determinan la naturaleza de los filmes americanos. Eso sí, más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que más o menos corren por debajo de la dimensión consciente –lo que yo prefiero denominar el imaginario colectivo–.

Como se va a ver, *King Kong* surge en el contexto de la crisis norteamericana del 29 y de ahí que me sea muy útil definir, previamente, qué quiere decir ese término. Etimológicamente proviene de *Krisis* (*Krinein*), el vocablo griego que significa “examinar”, “decidir” (Thom, 1979, p. 69). Por tanto, para los antiguos, una crisis obligaba a examinar cuidadosamente la situación y a tomar una decisión apropiada. Sin embargo, hoy el término ha sufrido

un vaciamiento conceptual, pues del “momento decisivo” se ha pasado a la “indecisión”, vinculada con la etapa de incertidumbre en la que vivimos (Morin, 1979). La película motivo de análisis parece todavía inmersa en la definición más antigua de crisis, es más, ella misma –a pesar de su desconcierto– se convierte en un exponente de la voluntad del pueblo norteamericano de salir airoso, e incluso reforzado, del *crack* del 29. En efecto, la crisis puede entenderse, también, como una perturbación del sistema social por causas internas o externas, que puede llevar a la decadencia, al colapso, a la catástrofe o a la reabsorción (Thom, 1979, p. 69; Beinstein, 2005). Junto a ello, significa el paso de un orden a otro (Attali, 1979, p. 165) y representa la variación desde la “normalidad” hacia la evolución y “transición”. Así pues, constituye una etapa de tránsito entre la continuidad y la revolución, entre la permanencia y el cambio (Starn, 1979, pp. 12 y 28, 114-115), que conlleva inherentemente toda una serie de contradicciones, rupturas, conflictos, tensiones y desacuerdos (Freund, 1979, p. 190). Por eso, en una situación colectiva crítica, pueden ser abolidos el sistema de valores y de creencias, los “intercambios de sentido”, los “intercambios económicos” y los medios de cohesión social. Así, lo que está en peligro en ese momento es la legitimidad del sistema de valores (Béjin, 1979, pp. 114-115).

Anticipo que, en el caso de *King Kong*, la crisis que está detrás de la película no parece dirigirse hacia la catástrofe, puesto que el filme intenta exorcizarla y encaminar a su sociedad hacia un futuro que, tras reabsorber sus valores –contrastados con otros más “primitivos” y “salvajes”–, afianza su legitimidad y consigue diseñar, desde el imaginario, un sueño con el que superar el estado transitorio de crisis y encauzar el deseo de engrandecerlo. Pero, al mismo tiempo, ese proyecto de superación de la crisis que anuncia *King Kong* no se presenta únicamente como lleno de luces, sino también de oscuras sombras, cercanas a la barbarie.

Es el miedo, justamente, la clave para comprender esa irracionalidad que despliega la crisis. No en balde, las ciencias sociales han constatado que, en tiempos críticos, se generan o

intensifican diversos tipos de miedo (Figes, 1980; Schmitt, 1981; Delumeau, 1989; Casey, 1990; Nouschi, 1997; Bull, 1998; Cohn, 1998; Popkin, 1998; Reeves, 1998; Hobsbawm, 2001; Roche, 2007), como hace *King Kong*. No obstante, ¿qué es el miedo? Una de las cinco emociones primarias o básicas, junto con la felicidad, la tristeza, la ira y el asco (Grande, 2012, p. 51) y un sentimiento objetivo (cotidiano)-subjetivo que está en el interior de la mente y que, por eso, puede ser mental-ambiental o real-neurótico. Si a ello se le suma que es transformado por el cerebro en un sentimiento, en una sensación consciente (Damasio, 2010; Moscone, 2012, p. 57; Mora, 2017), se entenderá que el cine de terror exprese los miedos de la época, esto es, que contribuya a conservarlos e incluso a construirlos (Carroll, 2005, p. 16) o, lo que es lo mismo, que construya el miedo y lo transforme en un sentimiento consciente (González Escudero, 2002, p. 165).

Ciertamente, no es gratuito que sea en épocas marcadas por situaciones traumáticas, por crisis generalizadas, cuando florezca el cine de terror (Román Gubern, 1979, p. 11), el momento en el que el orden cultural se ha hundido o se percibe en estado de descomposición. De ahí que las películas fantásticas reflejen, espontáneamente, actitudes sintomáticas de intranquilidad colectiva (Kracauer, 2015, p. 40) y que el cine de terror exhiba lo inarmónico –lo monstruoso, *King Kong*– o la ruptura de la armonía en el mundo –la irrupción de lo horrible y/o fantástico (Cueto, 2002, p. 73)–.

En el siguiente cuadro, se muestran las interrelaciones entre los conceptos fundamentales que se van a manejar en este artículo: miedo-crisis-cine de terror-imaginario social. Así, si la base del cine de terror la constituye la realidad imaginaria, este género florece justo en las épocas de crisis cuando el orden social se ha tambaleado. Este derrumbe, y la inseguridad e incertidumbre que genera, intensifican y diversifican toda una serie de miedos que, al mismo tiempo que contagian al imaginario social, son reflejados por el cine de terror. Este género, por su parte, al desvalorizar las cuestiones prácticas de la realidad –de la crisis– al tiempo que

acrecienta la realidad afectiva –la emoción del miedo, por ejemplo–, no solo consigue hacerse eco de los temores producidos por la crisis, sino que también ayuda a construirlos, lo que es tanto como decir que el cine de terror se nutre de la crisis a la vez que la alimenta. Y lo mismo podría indicarse al respecto del imaginario social, que aumenta los valores de la realidad de la crisis –seleccionando lo que tiene valía de lo que no, eliminando o añadiendo aspectos– y, simultáneamente, queda estimulado por ella. Y todo ello sin olvidar que el miedo –como se ve, emoción de amplios tentáculos e invasora–, contamina el imaginario social, llenándolo de contradicciones, conflictos, tensiones, diferenciaciones y “ruidos emocionales”. Con ellos se hace muy difícil reflexionar con claridad, establecer pautas para salir de la crisis y, lo que es muy importante, distinguir cuánto hay en ella de real o de ficticio.

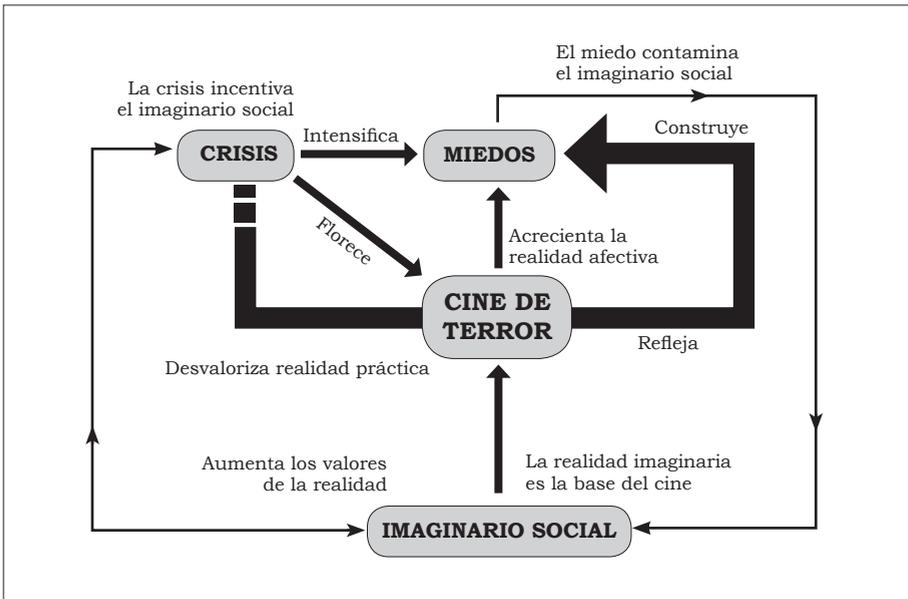


Gráfico 1. Interrelaciones entre los conceptos miedo-crisis-cine de terror-imaginario social
Fuente: elaboración propia.

Pero veamos hasta qué punto estas interrelaciones están presentes en *King Kong*.

***King Kong* y el crack del 29**

La película se olvida del trabajo y de los pobres

La depresión del 29 constituye una crisis norteamericana de alcance mundial que rompe una fase de dos siglos de largo crecimiento (Le Roy, 1979, p. 60). Se desencadena tras el *crack* de la Bolsa, en octubre de 1929, con el colapso de la producción industrial y la crisis financiera de 1931, con la depresión profunda de la agricultura, de la industria y su consiguiente desempleo masivo (Hobsbawm, 1995, pp. 101-108; Galbraith, 2000, p. 123). Justamente, por esta intensa regresión económica, esta crisis –como cualquier otra– se convierte en una etapa de tránsito (Kindleberger, 1985, pp. 22-352), puesto que, después del derrumbe de Gran Bretaña como gran potencia mundial tras la Primera Guerra Mundial, todavía los Estados Unidos de Norteamérica no estaban lo suficientemente preparados para tomar el relevo, precisamente a causa de ese *crack*. En consecuencia, este supone la “tormenta perfecta”, “la madre de todas las tormentas”, dado que a su innegable dimensión económica es preciso añadirles otras vinculadas a lo social –el desempleo, el hambre y la pobreza–, a lo geoestratégico –el planeta se encuentra, transitoriamente, sin dirigentes mundiales– y a lo político –asume el poder el presidente Roosevelt y propone un *New Deal* que interviene la economía–. La cultura –el cine particularmente–, también está mediada por el gobierno demócrata, pues ante la crisis se pretende efectuar una persuasión cuando no una potente propaganda ideológica (Mainer, 2013, p. 176), poniendo en marcha una política cultural que –al igual que hace *King Kong*– intenta sanar la crisis “desde dentro” de la conciencia colectiva de la sociedad, activando la esperanza en regenerar el sistema y reforzando la confianza de los individuos. Se trata, pues, de una política de “mediación cultural y recomposición ideológica del orden social, debilitado por la Gran Depresión y desorientado por los programas innovadores puestos en práctica por el gobierno federal” (Muscio, 1996, p. 21).

Pues bien, la versión de *King Kong* de 1933, se enraiza en la crisis de 1929 (Gubern, 1974, p. 20; Latorre, 1982, p. 6). De hecho, en los diez primeros minutos de la película se exhiben los efectos de la crisis en los barrios de Nueva York con un “crudo realismo”, “casi documental” (Gubern, 1974, p. 54). Sin embargo, ese metraje fue censurado y desaparecido poco después del estreno del filme, de modo que no se encuentra en la versión que circula hoy comercialmente. Ello me parece un hecho muy significativo porque da la sensación de que los dirigentes –y las élites– de Estados Unidos no deseaban que se hablara abiertamente del gran problema económico, político y social que asolaba al país a principios de los años treinta. Como luego veremos, el filme trata de depreciar el pasado, y suprimiendo esta parte documental, parece que desea también no evidenciar directamente la crisis sino hacerlo por otros caminos más oblicuos, ambivalentes y contradictorios: los de la imaginación comercializada y espectacularizada. En todo caso, me parece muy relevante que el filme haya suprimido el pasado y las consecuencias actuales de la crisis, porque –como más tarde argumentaré– lo que buscaba era convocar al porvenir.

Es también muy interesante apreciar que, en el resto de la película no censurada, prácticamente no se presenta ninguna actividad de trabajo manual o industrial. Los hombres blancos aparecerán armados, conduciendo barcos o aviones y/o presenciando –al lado de las damas de la alta sociedad– un espectáculo en el teatro de Nueva York; también serán vistos en las calles de la ciudad cuando King Kong pase por ellas como si fuera un tifón arrasándolo todo, y rodeando el cuerpo fallecido del gorila gigante, al final de la película. Los negros de la tribu indígena de la isla donde vive King Kong, por su parte, se muestran en otra actividad no laboral, desarrollando sus ritos. Por tanto, el trabajo es obliterado en el filme posiblemente porque este duele, porque la crisis ha conducido a que, con el desempleo masivo, estuviera en peligro de evaporarse, o sencillamente porque había desaparecido. Tampoco figuran en la parte del filme no censurada los efectos de la crisis económica en los hombres. En este sentido, al principio de la versión que nos ha quedado, sale un grupo de mujeres haciendo cola y esperando una sopa caliente o algún alimento, tal y como era habitual en el tiempo

de la depresión. Lo que sorprende, sin embargo, no es solo que no haya un solo hombre en esa fila, sino que sean mujeres “normales”, bien vestidas, de clase media (de la misma clase social son, igualmente, los espectadores del teatro que observan a King Kong encadenado). Entre ese grupo de mujeres que esperan pacientemente, se encuentra nuestra protagonista, Ann Darrow, una actriz en paro, una mujer que –desde la visión de esa época– pertenece a una profesión de “ocio” y no de “negocio” propiamente dicha. Eso sí, la actriz desfallece de hambre y, ante un mostrador de frutas, casi cae desmayada, momento en el que llega Carl Denham, un director de cine que va a realizar un largo viaje, y que, con su propuesta de que le acompañe, salvará su precaria situación (figura 1): ¿será la película la que consiga también “salvar” al conjunto de los espectadores de la dura crisis por la que atraviesa el país?



Figura 1. Los efectos de la crisis: la actriz protagonista está sin trabajo

Fuente: https://www.google.com/search?q=king+kong+1933&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwid1_j0m4rjAhWcXRUIHVeABx4Q_AUIECgB&biw=1920&bih=937#imgdii=GmYRxyPyQbNRbM:&imgcr=qs_yOULSBhodPM:

Lo cierto es que es la película la que genera el mito de King Kong, resultado de un trauma común histórico-social, político, cultural y económico que convoca los miedos más arcaicos y contemporáneos de la época de recesión (Díaz Maroto, 2005). De ahí que *King Kong* personifique las pesadillas del inconsciente colectivo (Fernández Valentí, 2008, p. 65) y el enorme miedo que asola el corazón de los habitantes de Nueva York. Justamente, la dimensión de estos temores es evidenciada mediante la altura del monstruo, pues mide 14 o 15 metros (Martin, 1972, p. 60), un tamaño desproporcionado –nada mediano, de clase media– que expresa el horror que provoca, el poder que ejerce y, al mismo tiempo, el deseo íntimo de la población de reducirlo. No por casualidad, como se dice en la película, “Toda bestia puede ser domada” y King Kong termina siendo (o así se propone que ocurra) “un rey en su mundo, un esclavo en el nuestro”. No hay que olvidar, además, que encarna al individuo solitario rechazado, pues no existe otro miembro como él en la naturaleza, es el último de su especie (Montagne, 2008, p. 243-247); pero también al amante desgraciado, en tanto que no va a ver compensado su deseo erótico, a pesar de su omnipotencia; y encarna igualmente a la víctima propiciatoria de la sociedad degradada y humillada por una crisis económica (Fernández Valentí, 2008, p. 65) inesperada que alcanza a la mayoría de la población, especialmente a la de clase media y a la más pobre silenciada por la censura.

De la crisis no se sale mirando al pasado, sino revalorizando la modernización

King Kong vive en la isla de la Calavera –Skull Island–, el trasunto de la isla de Manhattan hacia donde sale el barco Venture, con una tripulación al frente de la cual está Carl Denham, el cineasta que busca dirigir una película en la isla perdida y/o obtener algún beneficio económico de la misma. La isla está cubierta de una espesa niebla (figura 2) y rodeada por una serie de recintos amurallados naturales –montañas inexpugnables con crestas afiladas– y artificiales –altos y puntiagudos muros de madera– (figura 3), signo de los arriesgados obstáculos con los que se van a encontrar. En el recóndito interior de esos anillos concéntricos se halla la guarida de King Kong, encerrado por una selva impenetrable y una enorme muralla que han construido los indígenas para protegerse

del monstruo e impedir que salga de su acotado territorio. Estos, a su vez, están resguardados del exterior de la isla por otra elevada muralla dispuesta en los bordes de la misma –de la que casi nadie puede entrar o salir– (figura 3), por el amplio mar brumoso que la distancia enormemente de la “civilización” y por el olvido de los neoyorquinos que la han invisibilizado, como si no existiera en la Historia, como si no tuviera una historia propia. Si a esto se le suma el que, dentro de ella, viven especies de animales prehistóricos (figura 4), una tribu arcaica que habita en chozas y que desarrolla atávicos rituales con sacrificios de jovencitas (figura 5) y un grandioso gorila considerado un rey y el dios del lugar, se entenderá que el viaje desde Nueva York hacia la isla de la Calavera suponga, simbólicamente, un itinerario hacia el pasado, hacia el tiempo detenido (Cabo, 2006, p. 17), hacia la Prehistoria o, lo que es lo mismo, hacia el antes prístino de la crisis económica del presente. Podría decirse, en consecuencia, que ese trayecto expresa lo que Mircea Eliade (1952) llamó el “Terror a la Historia” y “el refugio en la Naturaleza” por el impacto de críticos y graves acontecimientos históricos, o, desde una clave psicoanalítica, el retorno a la pureza primitiva y no contaminada de la infancia humana (Navarro, 2000, p. 51; Navarro, 2006, p. 36), así como al misterio del origen.



Figura 2. Skull Island, la isla de King Kong, está rodeada de una niebla perpetua, símbolo de su misterio

Fuente: https://www.google.com/search?q=king+kong+1933&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwid1_j0m4rjAhWcXRUIHVeABx4Q_AUIECgB&biw=1920&bih=937#imgdii=jOVjnhTPEuToUM:&imgcr=qs_yOULSBhodPM:



Figura 3. La Isla de la Calavera está fuertemente protegida del exterior con una empalizada de madera y por altas cumbres

Fuente: https://www.google.es/search?q=king+kong+1933&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjN7LGYwoTjAhWrgVwKHdQhBdwQ_AUIECgB&biw=1920&bih=931#imgcr=u59EXTzYO1X5TM:



Figura 4. En el interior de la isla se conserva un mundo natural prehistórico

Fuente: https://www.google.es/search?q=king+kong+1933&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjN7LGYwoTjAhWrgVwKHdQhBdwQ_AUIECgB&biw=1920&bih=931#imgcr=D1-5MfmM-4W1ZM:



Figura 5. Los atávicos ritos de los habitantes de la isla. El mono y el color blanco, ejes rituales

Fuente: https://www.google.es/search?q=king+kong+1933&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiRnuz4klfAhWFAWMBHQuJDKAQ_AUIECgB&biw=1920&bih=931#imgrc=5KlxzDpdN-CZ2M:

Ahora bien, detrás de esta aparente concepción, se esconde otra más oculta en la que ese mismo origen es denigrado, ante todo, por el propio King Kong. Recordemos que este es un ser primigenio, un individuo singular y solitario, un gorila que no cuenta con ningún compañero o compañera y que ni tiene ni va a tener descendencia. Además, al final de la película, muere y, con él, acaba definitivamente la especie a la que pertenece. Me pregunto si este asesinato consciente no se explica por el terror que existe en el imaginario norteamericano de los años treinta, en el conjunto de la población –la que asiste masivamente a su estreno–, a esa concepción del evolucionismo de que el ser humano procede de los monos. Así, la película expresa una cosmovisión popular protestante norteamericana –vigente en el *Creacionismo* (Montgomery, 2012, p. 6)–, según la cual los humanos somos hijos adánicos del Dios bíblico y no del dios de la naturaleza que encarna King Kong. El que los neoyorquinos hayan

alcanzado la tarea heroica, casi divina, de levantar una ciudad como Nueva York, con sus imponentes y numerosas torres, más altas y poderosas que el gran simio, parecería confirmar tal aserto.

Por otra parte, la denigración del origen se hace presente en la película mediante las imágenes de la ciudad y su contraste con las de la isla de la Calavera, reforzadas estilísticamente por un cine en blanco y negro. Así, cuando el Venture sale de Nueva York, el humo de su chimenea es blanco, en la ciudad hace un día espléndido, luminoso, y los elevados rascacielos parecen sólidos, imbatibles, grandiosos, poderosos y esplendorosos (figura 6). Además, en la película se resaltan los numerosos inventos tecnológicos de la vida moderna, las armas, los aviones, las bombas, los rascacielos muy elevados, los trenes, los coches, los barcos, el cinematógrafo... Son, pues, muestras de una excelsa civilización y de una gran economía que, momentáneamente, ha entrado en crisis. En contraposición, la isla de la Calavera es señalada como un universo totalmente atrasado. Está difuminada por la niebla, es negra, en ella habitan los “primitivos”, unas especies de saurios extinguidos –un dinosaurio saurópodo, un tiranosaurio y un pterosaurio– y el gran gorila de piel oscura. La consigna de domar a esta última bestia, de “sacrificarla” –cuando es aprisionada con grilletes y mostrada al público en un teatro en Nueva York (figura 7), asemeja a Cristo crucificado (Gubern, 1974, p. 17)–, enuncia, asimismo, que uno de los temas del filme es el del combate entre la Naturaleza y la Civilización, esto es, defiende esa visión tan occidental de que la primera se construye dominando a la segunda. En efecto, la película parece querer indicarnos que no debemos o no podemos ya retornar a la naturaleza, una vez que fuimos expulsados del Paraíso –según el Génesis bíblico–, que ella no puede suponer un refugio para la crisis, ya que, inversamente, allí se agazapan viejos temores, bestias salvajes, peligrosas e inhóspitas selvas y montañas y rituales basados en el miedo más abismal y en el sacrificio humano, enterrados por el tiempo de la modernización, de la racionalización y de la secularización. En suma, allí hallarán la muerte casi todos los marinos que entran en la isla intentando salvar a la actriz protagonista, Ann Darrow, secuestrada por los indígenas y entregada por estos a King Kong.



Figura 6. El barco sale de Nueva York hacia la Isla de la Calavera durante el día y con el humo de la chimenea de color blanco (cuando regrese, el humo será negro)

Fuente: https://www.google.es/search?q=king+kong+1933&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjN7LGYwoTjAhWrgVwKHdQhBdwQ_AUIECgB&biw=1920&bih=931#imgcr=RT4KVWbt9zTZMM:



Figura 7. King Kong, el rey de la isla de la Calavera y el dios de la naturaleza, es aprisionado y convertido en un espectáculo, en una mercancía

Fuente: https://www.google.es/search?q=king+kong+1933&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjN7LGYwoTjAhWrgVwKHdQhBdwQ_AUIECgB&biw=1920&bih=931#imgcr=0lPUrgaP49fipM:

Por tanto, Skull Island simboliza la muerte descarnada, osificada, es decir, que manifiesta no el momento del fenecer sino la huella, o la máscara petrificada, de lo que aconteció, una carátula que –como la propia calavera– representa un testigo mudo y sin expresión –sin reflexión o emoción– alguna. Esto quiere decir también que la isla de la Calavera no constituye –como dirían Nietzsche, Schopenhauer o G. Simmel (Schopenhauer, 2003, pp. 12-17 y 473; Simmel, 2014, pp. I y 2-24)– un lugar para la energía vital, para la potencia de la vida, para la vida que llama a la vida; que no es –como pretende Denham– un espacio idóneo para dirigir una película, de hecho esta no llega a acabarse, se pierden los rollos y el director de cine presentará a su presa no en un cine sino en un teatro. Tampoco parece el *topos* adecuado para desplegar el dinamismo de la existencia individual o colectiva contemporánea (Koselleck, 1993, pp. 342 y ss.) ni, por supuesto, para asentar el futuro. En cambio, supone un gran cementerio de la memoria y del pasado, donde son enterradas las personas, las especies desaparecidas, las culturas “primitivas” y las tradiciones no vigentes que son archivadas, y olvidadas por la bruma, en el subconsciente colectivo.

Así pues, puede estimarse que el filme considera que de la crisis no se sale mirando hacia el pasado. Todo lo contrario, al ser este depreciado y entendido como sinónimo de muerte, se reafirman los valores y los adelantos del presente, como si, con ellos y solo con ellos, la sociedad debiera prefigurar su porvenir. Cabe preguntarse, entonces, dónde se halla verdaderamente este. La película parece responder mediante las imágenes que recrea y que exhiben el avance, el progreso, la vida moderna y urbana determinadas por la ciencia, la tecnología y la economía capitalista, así como por la seguridad que otorgan las armas.

Ciertamente, la isla de Nueva York permanece horrorizada por la crisis económica, pero, en comparación, la isla ficticia es mucho peor, pues en ella los miedos todavía son más intensos y los peligros más mortíferos. De este modo, dentro de la sala de cine, los espectadores, al contemplar a King Kong y su isla,

experimentan un miedo atroz y atávico y, momentáneamente, minimizan o ya no se acuerdan de lo que, en realidad, está ocurriendo en la gran ciudad. Así, el filme consigue el efecto de la catarsis aristotélica de los espectadores y atempera el miedo a la crisis con el temor generado por la ficción. Pero es que, además, como muestra la película formando parte de su discurso ideológico, conviviendo con esa crisis, está el orgullo latente que producen los poderosos edificios de oficinas y de apartamentos, los veloces coches y trenes, los barcos que penetran y conquistan, los lugares más insólitos y perdidos del planeta y los aviones que surcan raudamente los cielos.

En suma, la película presenta, por un lado, la isla de la Calavera y, por otro, la isla de Nueva York, es decir, la imaginación que sueña un mundo más oscuro y el registro filmico, casi documental, del ambiente del progreso conseguido en la gran urbe. Pues bien, en tanto que, precisamente con las técnicas modernas, el gran simio –que, recordemos, personifica la crisis–, es abatido, no es de extrañar que el filme destaque que existen medios técnicos suficientes para solventar la crisis y que, de esta manera, quede cercada, acolchonada, protegida y aminorada. Consecuentemente, los efectos de la crisis económica terminan siendo relativizados por los espectadores y no convertidos en un mal absoluto. A ello ayuda, asimismo, que la sociedad todavía no es consciente del daño que pueden traer aparejadas la ciencia y la tecnología, y que aún no ha reflexionado y teorizado acerca de las consecuencias inesperadas que traen ni de la irrupción de una sociedad del riesgo y de la incertidumbre.

Por eso, la crisis del 29, desde la perspectiva de la película, no deviene paralizante, sino, contrariamente, un estímulo para superarla, para tomar la decisión adecuada con la que resurgir lo más pronto posible de ella. Es esto lo que me lleva a pensar que la salida del barco de Nueva York hacia la isla de la Calavera simboliza la huida de la crisis del 29, pero para retornar, reforzados los valores, y para construir el gran sueño de convertir a Estados Unidos en la gran potencia económica, cultural, política

y armamentística del planeta. La película devalúa y teme, pues, al pasado, a la tradición y al origen, mientras censura la crisis del presente y está volcada, consiguientemente, hacia su destino. Constituye también una meditación sobre la crisis del 29, entendida como una etapa de transición entre un oscuro y borrado mundo pretérito y un esperanzado y esplendoroso futuro por hacer.

Un viaje con un huésped inesperado: la irracionalidad en la conciencia y la barbarie en el corazón de la civilización

Ahora bien, ¿es posible vencer una crisis si no se conoce su génesis, los principios concretos que la han producido?, ¿únicamente puede solventarse aquella corriendo hacia un futuro desprovisto del pasado que lo ha pergeñado? No parece que ello sea posible, aunque la Modernidad, en general, se empeñe en lo contrario y empuje hacia el progreso olvidando sus inicios, esto es, la potencia que la ha impulsado y que la ha creado. Entiendo, por consiguiente, que, en la Modernidad, la crisis se hace “crónica” (Beinstein, 2005) y que es consustancial a la propia modernización (Gil-Calvo, 2003, pp. 11-23), por lo que resulta más difícil que en la Antigüedad superar su estado transitorio.

Por otro lado, el viaje que hace el barco desde el presente hasta el pasado para reforzar el ahora, es decir, del orden a lo salvaje para retornar a la civilización, no solo trae a King Kong sino también a un huésped inesperado: la irracionalidad que se apodera de la conciencia, la barbarie que se instala en el corazón de la civilización, los cercos de la isla de la Calavera interiorizados en la de Nueva York. Se explica, así, que la energía del vapor, la arquitectura vertical, la racionalidad sujeta a fines y la sociedad industrial sirvan para mercantilizar, esclavizar y “asesinar” implacablemente al animal. En efecto, cuando él está subido en lo más alto del edificio más alto, el Empire State Building (figura 8), ¿por qué los neoyorquinos no utilizan dardos anestésicos para reducirlo –como hicieron para aprisionarlo en la isla de la

Calavera?–, ¿por qué no lo devuelven a su isla, a su hogar, a ese recóndito y distanciado espacio borrado de la civilización?, ¿por qué le mandan los aviones más avanzados con las armas más eficaces para acribillarlo inmisericordemente? Porque había que masacrarlo, humillarlo, aplastarlo y reducir su estatus vertical –cuando cae al suelo desde el Empire, queda en posición horizontal y es rodeado, en un nuevo círculo, esta vez de ciudadanos, que han transformado su muerte en un espectáculo (figura 9)– y rebajar, así, su estatus divino y monárquico. Pero, sobre todo, había que acabar con los miedos que encarna y, principalmente, con el de la crisis económica del que es magna expresión.



Figura 8. El ser más alto subido encima del edificio más elevado: el combate entre las fuerzas de la naturaleza y las de la civilización

Fuente: https://www.google.es/search?q=king+kong+1933&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjN7LGywoTjAhWrgVwKHdQhBdwQ_AUIECgB&biw=1920&bih=931#imgrc=viDNTa7QH97AsM:



Figura 9. King Kong es asesinado, insultado y vejado

Fuente: https://www.google.es/search?biw=1920&bih=931&tbm=isch&sa=1&ei=rQsSXdDCO9rhgAac9LqoBw&q=ritual+tribu+en+King+Kong&oq=ritual+tribu+en+King+Kong&gs_l=img.12...3419.5411..8237...0.0..0.89.786.10.....0.....1..gws-wiz-img.UeJNrG4-NCI#imgrc=_Tb6TsiJEafe9M:

A modo de conclusiones: la crisis o de dónde venimos y hacia dónde vamos

Como se ha podido comprobar, el miedo, la imaginación y la crisis establecen unos lazos tan complejos en *King Kong*, unos vericuetos emocionales y mentales tan sofisticados que es difícil separarlos. En efecto, el imaginario del filme no constituye únicamente un espacio o un tiempo de pureza, pues en él se entremezclan, ambivalente, contradictoria y sinuosamente, contaminándose mutuamente, entre otros, la realidad y la ficción, la verdad y la mentira, la seguridad y el peligro, el consciente y el subconsciente y la racionalidad y las emociones. Así, puede concluirse

que el imaginario norteamericano de los años treinta, presente en la película, refleja y no refleja la crisis económica del 29, ya que, simultáneamente, representa a esta crisis y su sueño, sus temores y esperanzas, sus recuerdos y olvidos, así como oblitera su pasado, revigoriza su presente y ansía un porvenir mejor.

En esta sibilina dialéctica entre la realidad y la ficción existente en el filme, el miedo juega –junto con la imaginación y la crisis– un destacado papel. Es, como sabemos, el gran motor de las películas de terror, en general, y, de *King Kong*, en particular y –como se ha dicho– constituye una reacción primaria innata con efectos fisiológicos, cerebrales y psicológicos. Entre ellos, desde luego, están los que afectan al plano de lo imaginario, intensificado y al mismo tiempo emponzoñado por esa emoción, de tal modo, que se convierte en una de sus constructoras o transformadoras. Pero en tanto que la imaginación, a su vez, amplifica los valores de la crisis, la supera o la empequeñece, el miedo –como aquella– también se transforma en un posible constructor de ella misma.

Llegados a este punto, cabe preguntarse si el temor de los espectadores al monstruo era más aterrador que el que le tenían a la propia depresión económica. Entiendo que sí, puesto que, cuando la emoción intensifica la imaginación, en cierto sentido empequeñece también la realidad. De ahí la catarsis filmica, la función principal que cumple el cine de terror que florece en los tiempos de crisis y de ahí, particularmente, el éxito apoteósico de *King Kong*. Sin embargo, algo más cabe decir. Si *King Kong* es un monstruo es porque tiene medidas desproporcionadas en relación con las “medianas”, “normales”, de la clase media, la más representada en el filme. Algo similar debe ocurrir con los “monstruos” rascacielos de Nueva York, a los que, probablemente, los espectadores del filme también les tuvieran un cierto respeto, cuando no claramente miedo. Y lo mismo podría decirse acerca de la desazón que les producirían a muchos de los contemporáneos las altas ambiciones del mundo económico que generaron la hecatombe de la depresión económica, con sus desagradables y terroríficas consecuencias de paro, hambre, pobreza y desigualdad.

Cierto, las codicias humanas –y entre ellas la excesiva mercantilización de la vida actual ejemplificadas en el destino del gorila, un ser natural–, engrandecidas durante el periodo moderno, no escapan de las diatribas de un filme inclasificable, como la propia imaginación, espoleada por el miedo a una crisis inesperada y por la inexistencia de mecanismos fiables que dieran respuestas racionales seguras. No en balde, de improviso, explota el desorden y –como sucede en el teatro neoyorquino cuando King Kong rompe sus cadenas (figura 10) o como cuando destruye todo lo que encuentra a su paso por las calles– las masas salen despavoridas (Pérez Álvarez, 2002, pp. 229, 242-243), la sociedad se desintegra y la realidad del “sálvese el que pueda” logra triunfar frente a los lazos sociales, rotos por el alocado correr de maridos y esposas y de otrora inseparables amigos. Por tanto, el miedo no solo ha empequeñecido la realidad de la crisis, también nos ha deshumanizado y nos ha hecho más pequeños (Sánchez-Navarro, 2002, p. 276).



Figura 10. El miedo descompone al grupo de personas y de familias

Fuente: https://www.google.es/search?biw=1920&bih=931&tbm=isch&sa=1&ei=rQsSXdDCO9rhgAac9LqoBw&q=ritual+tribu+en+King+Kong&oeq=ritual+tribu+en+King+Kong&gs_l=img.12...3419.5411..8237...0.0..0.89.786.10.....0....1..gws-wiz-img.UeJNrG4-NCI#imgcr=tMw43nrIvMajMM:



Figura 11. El caos irrumpe inesperadamente en el interior de la ciudad, de la civilización

Fuente: https://www.google.es/search?biw=1920&bih=931&tbm=isch&sa=1&ei=bwoSXYDBA0qWa9DPj7AJ&q=king+kong+destruye+nueva+york&ooq=king+kong+destruye+nueva+york&gs_l=img.12...99022.105283..107811...0.0..0.131.2977.24j8.....0....1..gws-wiz-img.GORMo8CIwI8#imgcr=Pd-wZxL2Df-TsM

En este sentido, hay que recordar que las reacciones normales ante el miedo no suelen ser racionales sino defensivas, cuando no desproporcionadamente ofensivas e irracionales. Es este el caso, pues el temor no ha serenado los ánimos, no ha convertido a los humanos en reflexivos sino en intolerantes hacia lo diferente; no los ha transformado en seres piadosos y pacíficos, sino en crueles y vengativos. Mientras tanto, la ciudad de Nueva York no se ha metamorfoseado en un espacio “multicultural” que acoge, generosamente, a los individuos singulares –King Kong– o las diferencias étnicas, culturales, sociales y políticas de culturas lejanas que tienen presencia en la propia urbe a través de sus cuantiosos inmigrantes. Por el contrario, a los “extraños”, a los “diferentes” no les deja ascender a las posiciones más elevadas (Cabo, 2006, p. 17) –al Empire State Building– y los expulsa

violentamente de su seno, de manera que la gran isla queda más homogeneizada y, por consiguiente, más encerrada en sí misma, al igual que le sucedía a la isla de la Calavera; el miedo, en efecto, levanta altas, empinadas y agresivas murallas, interioriza lo exterior, convierte en un asunto mental lo que es una agresión real. Finalmente, la Modernidad democrática, que tan bien parece ejemplificar la ciudad de los rascacielos, al rechazar el pasado, el origen y la tradición, al expulsar a lo diferente de su seno, no deja de aproximarse a un régimen tiránico –lo mismo que le aconteció a la democracia griega de Pericles, según Tucídides–, pues el progreso arrollador –como ya anunció Goethe, en el *Fausto*– trae víctimas y resultados imprevistos y no deja pensar acerca de dónde venimos ni sobre lo que somos.

De este modo, a la postre, el blanco y lumínico futuro que parece concitar la vida urbana moderna como antídoto para solventar la crisis del presente queda teñido por el color de la piel del gorila gigante y por sombras indelebles que acaban recordándonos no lo que deberíamos ser, sino lo que verdaderamente somos: frágiles criaturas atenazadas por el miedo, incapaces de domeñarlo plenamente y, con él, de superar el estadio animal del que procedemos.

Referencias

Attali, J. (1979). El orden por el ruido. En R. Starn *et al.* (Eds.), *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: ediciones Megápolis.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.

Beinstein, J. (2005). El concepto de crisis a comienzos del siglo XXI. *Archivo Chile, CEME (Centro de Estudios Miguel Enríquez)*.

Béjin, A. (1979). Crisis de valores, crisis de medidas. En R. Starn *et al.* (Eds.), *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: ediciones Megápolis.

Beltrán Villalba, M. (2016). *Dramaturgia y hermenéutica: para entender la realidad social*. Madrid: CIS.

Bull, M. (1998). Introducción: para que los extremos se toquen. En M. Bull (Ed.), *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*. México: FCE.

Cabo, J. A. (2006). Comentarios a King Kong. *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, 49(17).

Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Casey, J. (1990). *Historia de la familia*. Madrid: Espasa Calpe.

Castoriadis, C. (2008). *El mundo fragmentado*. La Plata, Argentina: Caronte ensayos.

Cohn, N. (1998). Cómo adquirió el tiempo una consumación. En M. Bull (Ed.), *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*. México: FCE.

Cueto, R. (2002). Viaje (de ida y vuelta) al terror: el miedo como objeto de consumo". En V. Domínguez (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp. 43-88). Madrid: Biblioteca Nueva.

Damasio, A. (2010). *Y el cerebro creó al hombre: ¿cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* Barcelona: Destino.

Delumeau, J. (2002). *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus.

Díaz Maroto, C. (2005). *King Kong. El rey del cine*. Madrid: Ediciones Jaguar.

Durand, G. (1992). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: DUNOD.

Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Eliade, M. (1952). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.

Fernández Valentí, T. (2008). King Kong (1933). La octava maravilla del mundo. En A. J. Navarro (Ed.), *King Kong. 75 años después* (pp. 35-72). Madrid: Valdemar.

Figes, E. (1980). *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. Madrid: Alianza.

Francescutti, P. (2012). La sociología frente al proyector (y detrás también). En J.A. Roche Cárcel (Ed.), *La Sociología como una de las Bellas Artes* (pp. 225-246). Barcelona: Anthropos.

Freund, J. (1979). Observaciones sobre dos categorías de la dinámica polemógena. En R. Starn *et al.* (Eds.), *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: ediciones Megápolis.

Galbraith, J. K. (2000). *El crack del 29*. Barcelona: Ariel.

Gil-Calvo, E. (2003). *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. Madrid: Alianza.

González Escudero, S. (2002). El miedo protector. En V. Domínguez (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp. 135-170). Madrid: Biblioteca Nueva.

González García, J. M. (1992). *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la Sociología de Max Weber*. Madrid: Tecnos.

González García, J. M. (1998). Sociología e iconología. *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 23-43.

Grande, A. (2012, ene.-feb.). Bailando con lobos. Miedo humano, horrores deshumanizadores y la importancia de la letra "A". *Crítica*, LIXII(977), 50-54.

Grondin, J. (2014). *A la escucha del sentido. Conversaciones con Marc-Antoine Vallée*. Barcelona: Herder.

Gubern, R. (1974). *Homenaje a King Kong*. Barcelona: Tusquets.

- Gubern, R. (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Cuadernos Ínfimos.
- Hobsbawm, E. J. (1995). *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Barcelona: Crítica.
- Hobsbawm, E. J. (2001). *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Kindleberger, Ch. P. (1985). *La crisis económica, 1929-1939*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (2015). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Latorre, J. M. (1982). King Kong de Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack. *Dirigido Por*, 92, 6-11.
- Le Roy Ladurie, E. (1979). La crisis y el historiador. En R. Starn *et al.* (Eds.), *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: ediciones Megápolis.
- Mainer, C. (2013). El cine norteamericano durante la Gran Depresión. *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 6, 171-200.
- Martín, A. (1972). King Kong, un mito eterno. *Terror Fantastic*, II, 60-63.
- Montagne, A. (2008). King Kong 2005 vs King Kong 1933. *CinémAction*, 126, 241-249.
- Montgomery, D. R. (2012, nov.). The evolution of Creationism. *GSA Today*.
- Mora, F. (2017). *Cómo funciona el cerebro*. Madrid: Alianza.
- Morin, E. (1979). Para una crisología. En R. Starn *et al.* (Eds.), *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: ediciones Megápolis.
- Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

Moscone, R. O. (2012). El miedo y sus metamorfosis. *Picoanálisis*, XXIV(1), 53-78.

Muscio, G. (1996). El New Deal. En E. Rimbau y C. Torreiro (Coords.), *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)* (pp. 15-41). Madrid: Cátedra.

Muñoz, B. (2001, nov.). Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico. *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales*, 18, 23-37.

Navarro, A. J. (2000). Cult movie: King Kong. El gorila gigante que aterrizó al mundo. *Imágenes de actualidad*, 194, 48-51.

Navarro, A. J. (2006, feb.). King Kong y su descendencia. *Dirigido Por*, 34-37.

Nouschi, M. (1999). *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo*. Madrid: Cátedra.

Pérez Álvarez, M. (2002). Espacios y momentos del miedo en la ciudad. En V. Domínguez (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp. 229-250). Madrid: Biblioteca Nueva.

Reeves, M. (1998). Pauta y propósito en la Historia: los períodos de la Baja Edad Media y el Renacimiento. En M. Bull (Ed.), *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*. México: FCE.

Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Roche Cárcel, J. A. (2007). De la nostalgia por el origen a la pasión por el final. De la génesis de la sociedad al fin de lo social. En J. A. Roche Cárcel (Ed.), *Espacios y tiempos inciertos de la cultura*. Barcelona: Anthropos.

Sánchez Navarro, J. (2002). Modernos y peligrosos. Miedo, distopía y paranoia en el cine contemporáneo. En V. Domínguez (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp. 267-280).

Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.

Simmel, G. (2014). *Intuición de la vida*. Buenos Aires: Prometeo.

Smichtt, C. (1981). *Romanticismo político*. Milano: Giufrè editore.

Sorlin, P. (1992). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: FCE.

Starn, R. (1979). Metamorfosis de una noción. Los historiadores y la “crisis”. En R. Starn *et al.* (Eds.), *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: ediciones Megápolis.

Thom, R. (1979). Crisis y catástrofe. En R. Starn *et al.* (Eds.), *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: ediciones Megápolis.

Turner, V. (2008). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

Van Dijk, T. A. (1998). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Weber, M. (2006). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid: Alianza.

Cómo citar este artículo

Roche Cárcel, J. A. (2019). *Imaginario social, crisis y miedo en King Kong (1933)*. *Universitas Humanística*, 87, 53-86. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh87.iscm>