

# Las tres versiones del mito de King Kong o la Modernidad como crisis

Juan A. Roche Cárcel

Universidad de Alicante.

## Resumen

En este artículo se parte de la hipótesis de que el cine de terror —y *King Kong* de manera singular— prospera en las etapas agudas de crisis social. Concretamente, *King Kong*, con sus tres versiones más importantes —1933, 1975 y 2015—, representa una muestra paradigmática, en tanto que, estimulado por las importantes crisis económica de 1929, de 1973 y de 2011, crea imaginariamente un raro ser natural de tamaño descomunal, monstruoso, que encarna simbólicamente los miedos de la época, a la Historia, a la acción humana, al progreso y su correspondiente anhelo de un futuro mejor.

Para desarrollar esta hipótesis de partida, este trabajo se apoya, fundamentalmente, en dos perspectivas de la Sociología —la comprensiva de Max Weber y la Sociología del Cine— que entroncan con dos métodos —el hermenéutico y el análisis iconológico—, así como con los conceptos de imaginario social y de crisis.

## Palabras clave:

sociología del cine, King Kong, crisis.

Abstract

## **The Three versions of the Myth of King Kong or Modernity as crisis**

In this article, we start from the assumption that horror films —and King Kong in a singular manner— thrives in the acute stages of social crisis.

In particular, King Kong, in its three major versions —1933, 1975 and 2015, is a paradigmatic sample, because, stimulated by the major economic crisis of 1929, 1973 and 2011, it imaginatively creates a rare, natural, huge and monstrous being that symbolically embodies the fears of the era, of History, of human action, of progress and of the longing for a better future.

To develop this hypothesis, this study relies mainly on two perspectives of Sociology: the comprehensive Sociology of Max Weber and the Sociology of Cinema. These two are linked to two methods: the hermeneutical and iconological analysis and with the concepts of social imaginary and crisis.

**Keywords:**

sociology of cinema, King Kong, crisis.

### **Introducción: bases teóricas y metodológicas**

En este artículo se parte de la hipótesis de que el cine de terror —y *King Kong* de manera singular— prospera en las etapas agudas de crisis social. Concretamente, *King Kong*, con sus tres versiones más importantes —1933, 1975 y 2015—, representa una muestra paradigmática, en tanto que, estimulado por las importantes crisis de 1929, de 1973 y del 2011, crea imaginariamente un raro ser natural de tamaño descomunal, monstruoso, que encarna simbólicamente los miedos de la época a la Historia, a la

acción humana, al progreso, y su correspondiente anhelo de un futuro mejor.

De ahí que esta hipótesis de partida se apoye, fundamentalmente, en dos perspectivas de la Sociología —la comprensiva de Max Weber y la Sociología del Cine— que entroncan con dos métodos —el hermenéutico y el análisis iconológico—, así como con los conceptos de imaginario social y de crisis.

1

Con relación a las dos orientaciones de la disciplina, la primera es la Sociología

Comprensiva o Interpretativa de Max Weber (Weber, 2006:13-ss., 43-44 y 172; González García, 1992:37-ss.; González García, 1998:208), según la cual el mundo social y las relaciones que crea están llenos de sentido, de significado. Éste es precisamente el dato con el que los sociólogos trabajamos y el que nos permite, mediante el concepto de «correspondencia en el significado» o de «afinidades electivas», hallar 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» global de la sociedad (Muñoz, 2001:23-ss.), en este caso la americana contemporánea. Más específicamente, se trata de encontrar las correspondencias generales existentes entre el cine —*King Kong*— y la sociedad —la norteamérica actual—, las particulares que asocian los miedos imaginarios a la historia presentes en el filme y los que atenazan a la sociedad que los ha producido.

La segunda perspectiva es la Sociología del Cine que, tradicionalmente, se ha acercado al séptimo arte desde la Sociología del Público o la Sociología de la Producción (Sorlin, 1992), pero que hoy tiene enfrente tres posibilidades abiertas (Francescutti, 2012:225-ss). La primera enfatiza al filme como herramienta y marca su valor didáctico, así como las producciones en las que la Sociología ha tenido un papel protagonista. La

segunda transforma a la cámara en un instrumento de investigación y, la tercera, defiende el valor del cine como prisma analítico de la sociedad —Sociología del Cine— y es la que más ha profundizado sociológicamente en el cinematógrafo, convertido en su objeto de estudio. Pues bien, los contactos entre el cine y lo social han ido en una doble dirección, puesto que la Sociología del Cine se ha centrado en su función de registro y, muy tarde, en su faceta activa. Esto se debe a que esta disciplina ha priorizado la producción de imágenes de lo social frente a la socialización de la imagen y la inclusión de elementos simbólicos en la realidad. Así, es esta última aproximación —la que destaca la activa simbolización de la realidad que ejerce el cine— la que utilizo aquí.

Las dos bases teóricas aludidas se complementan con dos metodologías. La primera, el «método heurístico o interpretativo», procedente de la hermenéutica, constituye ciencia muy útil para la sociología comprensiva, en la medida en que su problema central es la interpretación (Ricoeur, 2008:39). En efecto, se fundamenta en una reflexión filosófica —de alcance sociológico, a mi entender— acerca de la experiencia de la comprensión y sobre el papel axial de la interpretación de lo humano en su relación con el mundo; de hecho, lo que se interpreta con la hermenéutica social son las cosas mismas pero vistas

en su contexto. De lo que se trata, más exactamente, es de encontrar las claves profundas de los textos e imágenes, es decir, de desvelar su sentido interior a partir del verbo o discurso ideológico exterior (Grondin, 2014:10–11 y 43–107). Por eso, su objeto no es el lenguaje sino un texto —una imagen, añadiría yo— que nunca es autónomo, pues está contextualizado (Beltrán, 2016:3–4).

La segunda metodología consiste en el «análisis iconológico», un método no suficientemente conocido y no muy utilizado aún en el séptimo arte —y en la Sociología del Cine— que, sin embargo, posee una larga tradición sociológica (González García, 1998). Lo que busca, concretamente, es el significado de la imagen fílmica para convertirla en un documento social, teniendo en cuenta tanto la propia imagen como su contexto. Y si esto es así es porque el análisis iconológico —como su propia etimología indica— permite, por un lado, analizar la lógica racional de la imagen, esto es, observar cómo se relacionan entre sí los diferentes elementos que la conforman —personajes, objetos, paisajes, acciones, gestos, diálogos...— y, por otro lado y por debajo de la racionalidad de la imagen, se halla su *logos* —su discurso—, es decir, la ideología que ésta ampara. La ideología se considera aquí, siguiendo a Van Dijk, como un sistema de ideas, valores o preceptos que organizan o legitiman las acciones del grupo. El discurso,

por su parte, es el modo de acción y de interacción social ubicado en contextos sociales, esto es, que tanto él como sus dimensiones mentales (sus significados, por ejemplo) se inscriben en situaciones y en estructuras sociales (Van Dijk, 1998:16–19).

Por todo ello, la imagen fílmica desvelada mediante el análisis iconológico constituye un dato sociológico (el significado weberiano) y discursivo que, en el caso que interesa aquí, expresa la ideología oculta de la crisis.

Igualmente será muy útil emplear el concepto de imaginario social en este artículo, siguiendo el excelente y vigente libro de E. Morin *El cine y el Hombre imaginario*, así como el clásico de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Empero, cuando los sociólogos hablamos del concepto de imaginario, casi nunca nos detenemos en indicar cuál es su significado y, particularmente, lo que representa para la sociedad. De ahí que considere que lo prioritario sea intentar esbozar una posible definición que sea eficaz para aplicarla al universo cinematográfico, en general, y a las versiones de King Kong, en particular. Así, primero, desbrozaré lo que se entiende por imaginario social, para, más tarde, resumir las principales ideas del imaginario que Morin y Kracauer relacionan con el cine y ello con la finalidad última de aplicarlas al caso concreto de *King Kong*.

Según Max Weber, la Modernidad destierra lo mítico, lo sagrado o lo mágico, conduciéndose a una creciente «desmágicización» del mundo, esto es, a una realidad social carente de una dimensión mágico-fantástica imbricada en lo cotidiano. La lógica dominante sería, entonces, la del cálculo y la de la utilidad, que impregnarían la totalidad de las relaciones humanas. Esta «monovalencia racional» es la que proscribire «lo imaginario» de la vida social. Sin embargo, en la actualidad —de acuerdo a la visión de Michel Maffesoli—, asistimos a una emergencia de lo imaginario como un rechazo a la lógica racional, utilitaria y productiva y a un novedoso «reencantamiento del mundo» (Bergua, Carretero, Báez y Pac, 2016:138-139) (ya se verá, el dialéctico modo con el que las tres versiones de King Kong contrastan la lógica racional con la imaginaria y el rico significado que ello genera).

Pues bien, podría definirse la imaginación como la facultad de producir imágenes (Bachelard, 1957:16), sin olvidar que estimula un intercambio constante entre las pulsiones subjetivas y el mundo objetivo del medio social, al existir una adecuación armónica entre las funciones sociales y los imperativos biopsicológicos. Así, el cuerpo entero colabora en la constitución de las imágenes y en que exista una estrecha concomitancia entre sus gestos, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas (Durand,

1992:38 y 50-57). En consecuencia, «la imaginación se revela como el factor general de equilibrio psicosocial», en tanto que constituye «la Institución Imaginaria de la Sociedad» mediante dos facetas: la del imaginario social que instituye significaciones imaginarias e instituciones y la del psiquismo de los seres humanos singulares. De este modo, se puede inferir también que la sociedad es el producto del imaginario instituyente (Durand, 2007:96; Castoriadis, 2008:33 y 88).

Y lo es en el pensamiento y en la acción. En efecto, la imagen y la estructuración simbólica componen un registro de sentido que precede a toda clase de *logos* (Bergua, Carretero, Báez y Pac, 2016:134), o lo que es lo mismo, son la raíz y, por consiguiente, anteriores a todo pensamiento, por lo que suponen el origen de la conciencia. De ahí que la función fantástica participe en la elaboración de la conciencia teórica, aunque también es un importante auxiliar de la acción. No en balde, la imaginación instituye el contrapunto axiológico de la acción, en la medida en que ésta no existe sin aquella en el plano del proyecto, en el de la motivación y en el del poder mismo de hacer. No extrañe, entonces, que la imaginación aumente los valores de la realidad (Bachelard, 1957:23) —como se verá más tarde, para el caso del cine imaginario tal y como lo define E. Morin, lo hace mediante la afectividad— y que represente la facultad de lo posible, la potencia contingente del

futuro —éste, es el caso de King Kong. Y es que destaca esa realidad y el pasado y, a la vez, se abre sobre el avenir, lo que quiere decir que a la función de lo real instituida por el pasado hay que añadir una función de lo irreal: ¿cómo prever sin imaginar? (Bachelard, 1957:4-16 y 117; Durand, 1992:27, 460-501; Ricoeur, 2008:110).

Simultáneamente al pensamiento y a la acción, la imaginación forma parte del dominio de la memoria, ya que es su raíz (Bachelard, 1957:117), si bien está lejos de producirse en el tiempo y, más bien, lo hace en el espacio, conformando de esta manera el acto de resistencia de la duración a la manera puramente espacial e intelectual. Pero si esto es así es porque la vocación del espíritu impulsa la insubordinación de la existencia a la mortandad y porque, justamente, lo fantástico cumple la función de manifestar el patrón de esta revuelta. Así pues, la imaginación encarna un acto de resistencia contra la muerte (Durand, 1992:465, 468), y ésta me parece que constituye su función antropológica esencial.

Ahora bien, pese a que pudiera parecer lo contrario, el imaginario no es un espacio de pureza, antes al contrario puede estar contaminado por el conflicto, tras la aparente armonía social (Turner, 2008:13-43) o, incluso, por la finitud y el mal (Ricoeur, 2008:15) que se encuentran al final de todo proceso de hermenéusis, de profundización, de la naturaleza humana.

Quisiera destacar, asimismo, una característica del imaginario básica para el análisis que se va a efectuar en este artículo. Y es que se vincula inseparablemente con los símbolos, por cuanto el proceso simbólico personifica «un vivenciar en imagen y de la imagen» (Jung, 2015:67) y en tanto que la realidad social es, fundamentalmente, simbólica. En consecuencia, la función simbólica es —al igual que el imaginario— social, lo que no quiere decir que el simbolismo sea un efecto de la sociedad sino, al contrario, ésta un corolario del simbolismo (Ricoeur, 2008:79).

Finalmente, todo lo social —y el simbolismo, consecuentemente— está marcado por la complejidad, en la medida en que los símbolos son plurívocos, pluridimensionales y polisémicos (Durand, 1992:29; Jung, 2015:66). Es esto precisamente lo que otorga a los símbolos su poder esencial, el de ligar, por encima de las contradicciones naturales, los elementos irreconciliables. De este modo, la imaginación simbólica aparece como el sistema de «fuerzas de cohesión» antagónicas (Durand, 2007:116), lo que consigue manifestar la coherencia y la unidad del pensamiento humano tras la aparente disgregación.

En todo caso, el imaginario simbólico posee en los mitos, en las bellas artes, en los *mass media*, en los folletines ilustrados y en el cine el vehículo más apropiado de su repertorio fundamental (Durand,

1992:468), lo que —como a continuación se comprobará— ejemplifica a la perfección el cine de terror —según la visión de E. Morin y de S. Kracauer y, en especial, los filmes de King Kong.

Para E. Morin, el cine es un sistema objetivo–subjetivo–racional–afectivo e individual–colectivo que desvaloriza la realidad práctica y que acrecienta la afectiva. Lo hace al efectuar una proyección–identificación, es decir, una excitación de la identificación con el semejante y con el extraño, lo que diferencia al cine de la vida real. Además, mediante la fotogenia —una cualidad compleja de sombra, reflejo y doble—, el cinematógrafo consigue la unidad dialéctica de lo real y de lo irreal. Constituye, en efecto, un complejo de realidad y de irrealidad, un estado mixto que cabalga sobre el estado de vigilia y el del sueño. En este estado, es la estética la que logra unificar el sueño y la realidad y la que diferencia al cine tanto de uno como de la otra. Sin embargo, es preciso tener en cuenta —según Morin— que la ficción no es la realidad y que su realidad ficticia es una realidad imaginaria. Así, el cine traslada la imagen a lo imaginario: «Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos —y sus negativos los temores—, llevan y modelan la imagen para ordenar, según su lógica, los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, es decir, todas las ficciones» (Morin, 2011:23–ss). Por consiguiente, las imágenes manifiestan un mensaje latente,

que es el de los deseos y el de los temores.

Por su parte, Siegfried Kracauer, en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (2015:13–14), defiende que la película de una nación refleja su mentalidad de una forma más directa que otros medios artísticos. Concretamente, considera que el público de Estados Unidos absorbe lo que Hollywood desea que reciba, pero, a la larga, sus deseos condicionan la naturaleza de los filmes americanos. Ahora bien, más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva —el imaginario colectivo, prefiero denominarlo— que, más o menos, corren por debajo de la dimensión consciente.

A partir de estas dos bases teóricas y dos metodológicas, junto con el concepto de imaginario social, este trabajo tiene como objetivos:

- 1º) Relacionar la crisis y el cine de terror.
- 2º) Comprobar la forma en la que *King Kong* se vincula con la crisis.

Con el ánimo de lograr estos objetivos, he dividido la presente investigación en dos partes dedicadas, respectivamente, a la crisis en el cine de terror y en *King Kong*. Ambos apartados se subdividen, a su vez, en diversos subapartados y están precedidos de una introducción que concluye con un epílogo final.

## La crisis en el cine de terror

Como se va a poder comprobar, el concepto de crisis está muy conectado al cine de terror y, a mi juicio, es muy apropiado para un análisis sociológico. La palabra *Krisis* deriva del griego *krínein* que quiere decir «examinar», «decidir» (Thom, 1979:69). Sin embargo, la noción de crisis, al generalizarse en la actualidad, ha sufrido una especie de vaciamiento conceptual, puesto que si en su origen significaba, en efecto, «decisión», esto es, «el momento decisivo», hoy expresa indecisión o se relaciona con las incertidumbres (Morin, 1979:277).

En cualquier caso, podría ser definida la crisis como una turbulencia o perturbación importante del sistema social, originada por causas externas o internas (Thom, 1979:70–1), que es considerada más allá de su duración y extensión geográfica y que puede incluso hacer peligrar su propia existencia y sus mecanismos esenciales de reproducción (las normas, los valores, las tradiciones, los símbolos...). Ahora bien, también puede, en algunos casos, recomponerse, desechando lo nocivo e incorporando innovaciones que enderecen la situación. Por consiguiente, en el primer caso, la crisis lleva a la decadencia y posteriormente al colapso, mientras que en el segundo conduce a la recomposición más o menos eficaz y duradera (Beinstein, 2005). Por tanto, o bien la crisis degenerará en catástrofe o bien acabará por reabsorberse (Thom, 1979:69)

y es, por eso, que puede ser observada no solo como una simple modificación del equilibrio sino también como el paso de un orden a otro (Attali, 1979:165).

Y es que ella misma representa el cambio desde un estado considerado normal a otro evolutivo y transitorio (Thom, 1979:69). Así es, la crisis constituye un «momento de aceleración de las mutaciones en las condiciones de reproducción de las organizaciones sociales» (Attali, 1979:181), una etapa de transición, un espacio–tiempo intermedio entre la continuidad y la revolución o entre la permanencia y el cambio (Starn, 1979:12 y 28). Y esto es precisamente lo que hace que el estudio de las crisis sea fundamental para la Sociología, para un auténtico ejercicio de imaginación sociológica, por cuanto que el problema general que le compete tras la Historia debe ser entrelazado con el de la estructura social, o lo que es lo mismo, debe interrelacionar el orden y el cambio (Mills, 1999:65–66).

Pero, para precisar más desde el punto de vista sociológico, la crisis constituye una situación colectiva que se caracteriza por una serie de contradicciones y de rupturas y que está llena de conflictos, de tensiones y de desacuerdos (Freund, 1979:190). Además, puede o no contribuir al desarrollo social, como explica Saint–Simon —que ejerció una notable influencia en este asunto en A. Comte y en E. Durkheim—, para quien la evolución de la humanidad podría



analizarse como una sucesión que alterna «períodos» o «estados» «críticos» y «orgánicos». En la etapa crítica concluye toda comunión de pensamiento, de acción de conjunto y de coordinación y son abolidas las creencias. Asimismo, la incertidumbre de las relaciones generales se transmite a las relaciones privadas, viéndose perturbados, en consecuencia, los «intercambios de sentido» junto a los «intercambios económicos», los medios privilegiados de cohesión de los sistemas sociales. Así pues, la crisis social general puede ser analizada como un desmoronamiento de la legitimidad del sistema de valores (Béjin, 1979:114-115).

Ahora bien, si las crisis tienen un alcance social de primer nivel, esto no es un obstáculo para que posean, simultáneamente, un carácter eminentemente subjetivo, en la medida en que se encuentra en crisis todo sujeto que percibe su estado como una amenaza a su existencia. Es más, la crisis aparece, asimismo, como un factor básico del progreso biológico y, tal vez también, de todo avance (Thom, 1979:69 y 74).

Pues bien, en las épocas de situaciones traumáticas, de crisis generalizadas, y sobre todo de las económicas, florece el

cine de terror (Gubern, 1979:11), como evidencian la subida de las acciones de la industria cinematográfica con este género y el aumento considerable de su negocio (Peter, s.a.).<sup>1</sup> Ciertamente, las películas fantásticas reflejan espontáneamente actitudes sintomáticas de intranquilidad colectiva (Kracauer, 2015:40), en tanto que los ciclos de terror aparecen en períodos de tensión social, de manera que el género se convierte en un medio a través del cual pueden expresarse los miedos de esa etapa. Posiblemente esto se produce porque la perturbación de las normas culturales, tanto conceptuales como morales, provee un repertorio simbólico para esos tiempos transitorios en los que el orden cultural se ha hundido o se percibe en estado de descomposición. Y es que, a pesar de que el horror constituye una forma expresiva que busca su propia armonía interna, trata por naturaleza con lo inarmónico —lo monstruoso— o de la ruptura de la armonía en el mundo —la irrupción de lo horrible y/o fantástico— (Cueto, 2002:73).

Esto es así desde los inicios modernos del género, cuando aparece en el siglo XVIII, momento en el que explora las emociones particularmente violentas y que persigue la subjetividad como respuesta

<sup>1</sup> Un buen ejemplo de ello es el éxito apoteósico de la primera versión de *King Kong* y la inversión tan enorme de la misma, 750 000 dólares (Montagne, 2008:242), una cifra altísima para la época, y más en tiempos de crisis. En cualquier caso, dado que la compañía RKO recuperó y multiplicó esta ingente cantidad obteniendo pingües beneficios con el éxito mundial del film, queda clara la —anteriormente aludida— correspondencia existente entre la crisis productora de miedos y el éxito económico de las películas de horror.

a la razón y a la objetividad ilustrada. La novela de terror representa, por tanto, el aspecto subterráneo de la Ilustración, el retorno de lo que ésta ha reprimido. En consecuencia, desvelar lo oculto, lo que se esconde tras la normatividad, se convertirá en algo característico del género a lo largo de su historia, sin perjuicio de que, desde el siglo XVIII, haya ido evolucionado desde el sobresalto físico y cósmico de los inicios hacia la interioridad, el miedo realista y el psicológico posterior a la I Guerra Mundial (Carroll, 2005:24–437). En la década de los años treinta del siglo XX, aparecen los monstruos cinematográficos de esencia maligna y torturada como *Drácula*, de T. Browning; *El Doctor Frankenstein*, de James Whale; *La momia*, de Freund; *La parada de los monstruos*, de Tod Browning; y *King Kong*, de Merian C. Cooper y Schoedsack (García, 2012:71).

### **La crisis en *King Kong***

Si la crisis es característica del cine de terror, en general, lo es de un modo particular en los tres filmes norteamericanos más importantes (existen otras traslaciones secundarias, televisivas y japonesas) que narran el mito de King Kong. La primera versión, la que crea el mito, está dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, la segunda por John Guillermin y, la tercera, por Peter Jackson.

El hilo argumental principal, que paso a relatar, es similar en los tres filmes, aunque el segundo difiere en algunos

aspectos significativos. Una actriz en paro debido a la crisis de 1929 (en la primera y tercera versión) es contratada por un director de cine que desea hacer una película en una isla remota. Con tal finalidad (en la de 1976, la segunda versión, el motivo del viaje es la búsqueda de petróleo; y la actriz aparece sola en un bote en medio del mar una vez iniciada la ruta marina), salen en barco desde Nueva York hacia la Isla de la Calavera. Allí se encuentran con un mundo prehistórico habitado por un gorila gigante, King Kong, y por una tribu que celebra extraños ritos para aplacar la furia de éste. Esta tribu rapta y entrega a la joven actriz al simio que se enamora de ella, lo que lo llevará a su perdición, pues será capturado por los tripulantes del barco, conducido a Nueva York y, una vez en la ciudad, mostrado como un espectáculo en un teatro. Sin embargo, el gorila conseguirá escapar y poner en peligro a toda la ciudad. La historia termina con King Kong subido encima del *Empire State Building* (en el primer y tercer filme; en el segundo se eleva sobre las *Torres Gemelas*) masacrado por aviones o helicópteros que, finalmente, acaban con él.

### **Tres crisis —económica, ecológica y de riesgo— o la Modernidad como crisis**

Lo que propongo aquí es que la crisis sustenta estas tres adaptaciones —de 1933, de 1976 y de 2005—: la del *crack* de

1929, la primera; la del petróleo de 1973, la segunda; y, el atentado de las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001, la tercera. Por eso, como se va a poder comprobar a continuación, las tres interpretaciones están asociadas a distintas manifestaciones de la crisis. Así, en el primer caso su contenido se relaciona con la crisis económica, con la ecología en el segundo y con el riesgo y la seguridad en el tercero. En todo caso, es muy significativo que las tres versiones fueran producidas muy pocos años después de cada una de las respectivas crisis.

## 1

El *crack* del 29 fue propiciado por un conjunto de causas complejas de nivel internacional que sólo en parte fueron monetarias o, por lo menos, financieras. Y es que representó, ante todo, una falla del sistema económico en una etapa de tránsito desde una serie de instituciones y de formas sociales a otro bien distinto. Específicamente, lo que fracasaron en su gestión fueron tanto las fuerzas automáticas del mercado como los mecanismos de toma de decisiones. Así, una parte muy importante de las motivaciones de la duración y de la explicación de la profundidad de la depresión mundial, al parecer, radicó en la incapacidad de los británicos para continuar en su papel asegurador del sistema y en la mala disposición de Estados Unidos, por lo menos hasta 1936, para tomar el relevo. Esto quiere decir

que no estuvo nada claro, hasta 1931, que Gran Bretaña ya no podía seguir siendo el líder mundial, a la vez que Estados Unidos aún no había asumido su papel de potencia indiscutible. De este modo, puede decirse que la crisis del '29 se debe a una etapa internacional en transición —una de las características generales, como se ha visto, de las crisis— en la que el liderazgo está a punto de ser dejado por una potencia y recogido por otra y en la que, como consecuencia, el sistema mundial entra en una honda inestabilidad acompañada de la ausencia de un estabilizador (Kindleberger, 1985:22–352).

En cualquier caso, es cierto que la gran crisis económica mundial de 1929 rompe una fase de dos siglos de largo crecimiento (Le Roy, 1979:60) y que, después del *crack* de la bolsa de Nueva York, en octubre de 1929, el colapso de la producción industrial y la crisis financiera de 1931 llevaron a una depresión profunda de la agricultura y, más en general, de la producción industrial y su consiguiente desempleo masivo. A ello se suman los excedentes, la crisis de liquidez, la depreciación del cambio y, finalmente, la crisis bancaria y el colapso monetario, quienes produjeron la fatal mezcla (Kindleberger, 1985:95–125).

La habitual relación del cine de terror con un tiempo de crisis social tiene en *King Kong* de 1933, el ejemplo más prototípico (Latorre, 1982:6), pues —según escribe Román Gubern, en *Homenaje a King*

*Kong* (1974:20)—, esta primera versión se enraíza en la crisis de 1929. Puede decirse, por consiguiente, que el mito originado poco después del *crack* es el resultado de un trauma colectivo, histórico-social, político y económico de tal magnitud que no debe sorprender que convoque y reanime los fantasmas más arcaicos, al tiempo que los miedos de una sociedad inmersa en el desconcierto y la desesperación que, precisamente por eso, está siendo devorada por algo «monstruoso, ciclópeo y metafórico» (Díaz Maroto, 2005:16 y 60).

De ahí que King Kong sea un monstruo enorme, pues mide 14 o 15 metros de altura (Martin, 1972:60); además, su verticalidad lo jerarquiza, lo hace diferente e inalcanzable a los demás, aparte de repulsivo y temido. Pero, junto a esto, se presenta como un personaje de una soledad extrema, puesto que es un rey sin trono y sin compañera o esposa, que vive solitario los días y las largas noches de invierno y que es el último de una extirpe que se muere lentamente sin compañía (Montagne, 2008:243–247). No hay que olvidar, por lo demás, que King Kong es un ser liminar, intersticial, que problematiza la sociedad y la identidad, lo que consigue —al igual que los símbolos— mediante la fusión de categorías disjuntas. En efecto, es un gorila, un *Gorilla gorilla* (Gubern, 1974:7), pero camina en vertical y se enamora de la chica de la peli como los humanos. Al mismo tiempo —como se dice en el filme—, es un

dios y un rey, pero también un esclavo, un monstruo repulsivo al que se teme y un héroe que concita la simpatía: King Kong representa a los humanos y, a la vez, es un animal salvaje.

No extrañe que encarne al individuo solitario rechazado, al amante desgraciado, a la víctima propiciatoria de la sociedad degradada y que personifique las pesadillas del inconsciente colectivo (Fernández Valentí, 2008:65); mientras que el conjunto de la película invoca un estado regresivo de terror casi preternatural frente a una civilización que se siente fracasada. En este sentido, el trayecto a la isla de la Calavera representa un viaje al pasado, a un lugar en el que el tiempo estaba detenido (Cabo, 2006:17), en el que se manifiesta «Terror a la Historia» (Roche, 2013:134–ss) y en el que se simboliza la pureza primitiva de la infancia humana (Navarro, 2000:51; Navarro, 2006:36).

Ahora bien, sin lugar a dudas, la propia crisis se manifiesta, de una manera atroz, sobre todo en los primeros minutos en los que aparecen unas imágenes, de un «crudo realismo» y de cariz «casi documental» (Gubern, 1974:54), mediante los efectos de la depresión en los barrios más marginales de la ciudad de los rascacielos. Al respecto, es muy significativa la secuencia (Imagen 1) que se desarrolla en un barrio sórdido y brumoso de Nueva York en la que aparece una cola de mujeres que esperan pacientemente, algunas con la cabeza gacha como gesto de desolación y de humillación, para

recibir un plato de comida caliente en la *Woman's Home Mission*.

Estas imágenes, tan actuales, debieron quedar profundamente marcadas en la retina del espectador contemporáneo, sobre todo porque eran mujeres normales que no iban mal vestidas y pertenecientes a la clase media —a la burguesía o alta burguesía—, repentinamente sorprendida por la crisis. Además, seguramente las imágenes les hicieron recordar las colas reales de los desempleados para recibir gratis sopa, café y buñuelos. Ocurre que el destino ha golpeado la vida tan inesperadamente tanto a los personajes de ficción como a los espectadores, que incluso ha puesto en peligro su propia supervivencia y, en consecuencia, el miedo —latente en los rostros de esas mujeres que aparecen en la secuencia— ha aflorado tan imprevista e incontroladamente como la propia situación de crisis.

Resulta muy significativo, por otra parte, el hecho de que estas imágenes se muestren al principio de la película, pues ello está en la raíz de lo que acontecerá después y, por lo tanto, del argumento narrativo del filme. Son imágenes necesarias para revivir en los espectadores el miedo a la depresión y para que este temor pueda intensificarse y transformarse con la aparición, mediado el filme, de King Kong, un ser imaginario desconocido más terrorífico que cualquier asunto real. De este modo, la fuerza arrolladora de este último pánico hace superar e

incluso olvidar el anterior, que es lo que le ocurre, precisamente, a Ann Darrow, la protagonista femenina del filme, la actriz que ha experimentado en sus carnes el miedo a la depresión, al desempleo y al hambre y que sufrirá un pánico atroz cuando presencie la enorme figura de King Kong; entonces, en ese momento, este intenso sentimiento de angustia le aplacará y le hará olvidar el que sufrió en Nueva York: ¿no le ocurriría lo mismo a los espectadores?

Algo similar sucede con la contraposición entre las islas de Nueva York y de la Calavera, pues frente a la primera, que representa el entorno contemporáneo del progreso, la ciencia, la tecnología y la civilización (los humos de las chimeneas son blancos), la segunda simboliza el abandono de la realidad y el adentramiento en un mundo extraño, prehistórico e irreal, en un universo de fantasía, de sueños y de pesadillas (Díaz Maroto, 2005:46 y 54); en un escenario donde habita el animal y los humanos de color negro (por cierto, una segregación muy significativa, que se corresponde con la auténtica situación contemporánea, aunque no es el motivo de este trabajo).

Pero, a pesar de estas evidentes divergencias entre ambos mundos, la película también los conecta con una serie de correspondencias que, al final, relativizan esas diferencias. Así, en la vida cotidiana de los ciudadanos de la gran urbe, las implacables y competitivas luchas econó-

micas conducen a los *cracks* periódicos y «monstruosos» que reducen masas enteras a la miseria, al desempleo, al hambre y al terror. Y, en el remoto mundo de *Skull Island*, también el pueblo está esclavizado por otros horrores y monstruos (Martin, 1972:61). Por consiguiente, lo que sucede en el filme es que se yuxtaponen dos tipos de miedo similares: los producidos por el gigantismo de una sociedad que se tambalea, resquebrajada en sus cimientos más hondos, y los generados en una civilización extraña que cultiva el miedo al gigantismo de King Kong (Latorre, 1982:7).

En suma, puede considerarse la película como un viaje hacia los temores de unos personajes y de unos espectadores inmersos todos ellos en un ambiente de horror (Díaz Maroto, 2005:45 y 54), debido a la crisis. No sorprenda que, al ser proyectada la película por primera vez el 2 de marzo de 1933 en el *Radio City Music Hall* y en *R.K.O. Roxy* ante unos 10.000 espectadores, causara un extraordinario efecto en ellos, provocándoles una reacción unánime, pues quedaron a la vez aterrorizados y fascinados ante lo que habían visto (Martin, 1972:60; Navarro, 2000:51; Navarro, 2006:34).

## 2

La crisis petrolera de 1973 hizo entrar al mundo en recesión económica y, desde entonces, parece haber dejado atrás la «edad de oro» del planeta que supuso la 2ª posguerra mundial (Hobsbawn,

2001:29–ss) y haberse instalado en él la «Era de la Incertidumbre», una economía que pierde toda su seguridad (Galbraith, 1984:137 y 209). Y es que estuvo ligada, al menos parcialmente y en sus comienzos, a una escasez momentánea, artificial, de la oferta de petróleo (Le Roy, 1979:40), lo que unido a la crisis monetaria de 1971 hace que no se trate de una crisis de sobreproducción sino «mixta», esto es, de sobreproducción, principalmente industrial, y de subproducción, de escasez de materia prima energética (Beinstein, 2005). En todo caso, desde esa fecha, el mundo ha tomado paulatina conciencia de la escasez de las materias primas —entre ellas, de los hidrocarburos—, de los desastres naturales, de los problemas de la contaminación y de la desertificación, de la capa de ozono y del calentamiento global del planeta. Desde entonces, ya no estamos en un mundo opulento que ha dejado atrás la escasez (Slater, 1973:107) sino, por el contrario, en uno en el que de la abundancia se ha pasado al agotamiento de la Tierra (Nisbet, 1981:166; Galbraith, 1985:27–ss).

Así pues, a la incertidumbre económica le acompaña una incertidumbre ecológica, por lo que no es casual que —en esta versión— el barco que conducirá a los protagonistas al misterioso nuevo mundo sea, justamente, el *Petrox Explorer* (Imagen 2), nombre muy justificado para expresar que el origen del miedo se encuentra en la crisis del petróleo y que el paleontólogo Jack Prescott (Jeff

Bridges) luche por preservar la naturaleza de la isla. Pero lo cierto es que, cuando el barco llega a su destino, sus pasajeros pisan una isla que carece prácticamente de vegetación —metáfora de la desertificación— (Imagen 3) y, además, no se van a encontrar con el deseado oro negro sino con el enorme King Kong, una grandiosa obra de la naturaleza —tan negra como el petróleo— que, en la mente del ambicioso explorador, se convierte en una preciada mercancía con la que obtener los beneficios negados ante la falta del líquido elemento. Sin embargo, al igual que sucede en la anterior versión, con King Kong no solo se van a producir pingües beneficios sino que también va a desencadenar un miedo atroz que parece reemplazar al creado por la crisis energética.

### 3

En la versión de 2005, aparece una secuencia que reproduce el desempleo, la pobreza y el hambre producida por la depresión del '29. Así, se observan una cola de hombres bien vestidos —de clase media, nuevamente— para recoger alimentos, una zona urbana degradada en el margen de Nueva York con frágiles viviendas, casi chabolas, y una señora mayor dando algo de comer a un niño entre escombros y basuras. Sin embargo, las imágenes constituyen más una cita cultural que una revivencia del miedo a la crisis económica del '29, ya muy distanciada en la mente de los espectadores.

Más bien, entiendo que la crisis que está detrás de esta nueva interpretación del mito de King Kong es la producida por el atentado terrorista de las Torres Gemelas de Nueva York. En este sentido, es importante señalar que, en las dos anteriores versiones —especialmente la de 1976— en la batalla final entre el gorila y los aviones o los helicópteros, algunos pedazos de ellos, ardiendo, rozaban o golpeaban peligrosamente las paredes de los rascacielos anticipando lo que ocurriría finalmente en 2001 (la destrucción de las Torres Gemelas fue anticipada con lujo de detalles por Hollywood, en diversas ocasiones (Ordóñez, 2006:99)). Asimismo, en una elocuente imagen colgada en Internet (4) se observa a King Kong encima de las Torres Gemelas luchando contra los aviones y con una angustiada y desolada pregunta debajo: «*Where was Kingkong when we needed him?*» (¿Dónde estabas King Kong cuando te necesitábamos?).

Por lo tanto, la crisis actual que se infiere de esta versión ya no es tan solo económica o ecológica sino también de seguridad, pues pone de manifiesto el riesgo que supone construir edificios tan altos y fabricar armas y aviones tan peligrosos. Ahora se ha instalado la convicción de que las acciones del ser humano tienen consecuencias impredecibles y ha tomado forma la sociedad del riesgo y de la incertidumbre y, con ellas, se han desplegado nuevos miedos que vienen a sumarse a los tradicionales y cotidianos.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

Por otro lado, la crisis parece constituir un compañero de viaje inseparable de la Modernidad, entendida ésta justamente como un tiempo de crisis. En efecto, la dinámica de los ciclos Kondratieff de aproximadamente cincuenta años (25 años de ascenso y 25 de descenso), a partir de la crisis del cambio de fase (1968–1974) se ha convertido, desde hace más de tres décadas, en «crisis Crónica» —con más de cincuenta años de antigüedad— (Beinstein, 2005). Además, la crisis parece consustancial a la propia modernización,

como nos sugiere la hipótesis principal de la Sociología del Riesgo que entiende que, cuanto más modernos somos, más peligrosa e incierta resulta la Modernidad y más se incrementa la probabilidad de que sucedan crisis, catástrofes y desastres (Gil-Calvo, 2003:11–23).

Los efectos de todo ello afectan, sobre todo —como ya se señaló—, a las «opulentas» sociedades occidentales y los miedos que generan atenazan fundamentalmente a las clases medias —la mayoría de los espectadores de los filmes,



la mayor parte de los protagonistas de los mismos— que las vertebran. En este sentido, el terror que crea en los espectadores King Kong o los daños que puedan sufrir los rascacielos están en relación directa, posiblemente, con su desproporcionado tamaño, para nada «mediano». Así, es lo que ocurre con el desmedido crecimiento vertical urbano, con las ciudades distópicas que empequeñecen sobremanera a sus habitantes o que los apilan o aíslan y, por consiguiente, los convierte en seres solitarios y deshumanizados (Sánchez-Navarro, 2002:276); en seres presos del terror y rodeados de lo monstruoso, evidenciando el miedo por todas partes. Y es que, aunque la ciudad sea fundamentalmente sinónimo de civilización, «la barbarie de sus habitantes está a pocos minutos». Esto quiere decir que, en cualquier momento, el orden urbano se desestabiliza y explota una desbandada general; que, aunque todo parezca tranquilo, de pronto, quizás por el pánico financiero, el orden social, que es ante todo político y económico, se rompe; que, de improviso, estalle el desorden y que los individuos se conviertan en una masa que sale despavorida (Pérez Álvarez, 2002:229 y 242–243). Lo sorprendente, sin embargo, es que ello ocurra incluso en la ciudad geométrica, abstracta, limpia y técnica, en la urbe maquinista y moderna que ofreció el sueño de una modernidad razonable y que no es sino más que un espejismo de aparente normalidad donde

«todo lo sólido se desvanece en el aire» (Berman, 1991).

En suma, las tres crisis sucesivas expuestas por las películas de King Kong —económica, ecológica y de seguridad— perviven hoy, juntas y de manera generalizada, en estos años del siglo XXI, lo que explica que los miedos que nos atenazan sean más intensos y múltiples aún que los existentes en el siglo XX. Además, la zozobra e inquietud que provoca el estado de crisis generalizado tiene como consecuencia las desagradables y perniciosas sensaciones de incertidumbre y de riesgo (Roche, 2012:148–ss).

### **Epílogo: de la sociedad industrial a la digital, de la Modernidad a la Posmodernidad**

El viaje en barco representa, en las tres versiones, el camino desde el orden al caos, pero el retorno trae un huésped inesperado: la barbarie que se instala en el corazón de la civilización. Ese barco que se dirige hacia la isla de la Calavera, deja detrás —en la versión de 1933— el escenario de los imponentes rascacielos neoyorquinos que densamente pueblan la tierra y que en desigual altura se abren hacia el cielo. Además, el pequeño navío discurre por las aguas empujado por su motor y por la alta chimenea de vapor que, al igual que un puro fumado por un capitalista, llena orgulloso de humo la ciudad. Por eso, simboliza a una sociedad industrial que es impulsada por la

energía del vapor, del carbón y del acero que permite construir por primera vez en la historia altísimas torres. En efecto, nos hallamos en un país que ha inventado el modelo T de Ford y el sistema de planificación industrial fordista, que se mueve raudo y organizadamente movido por los pistones de la máquina de vapor del barco —como se observa en la tercera versión de King Kong— y la racionalidad sujeta a fines —la mercantilización—. Nueva York es la ciudad que, a pesar de la profunda crisis, constituye la capital económica de un país emergente que —como el barco—, con paso firme y veloz, desea huir de la crisis del 1929, soñar un futuro mejor y, sobre todo, convertirse en la gran potencia económica, cultural y armamentística del planeta. Por eso, vista en perspectiva, la adaptación de 1933 remite ciertamente al temor a la crisis, pero sobre todo al deseo de superarla, lo que la sociedad norteamericana realmente logró unas pocas décadas más tarde.

Eso es lo que se añoraba en 2005, justo en un momento de pérdida de confianza ante el ataque terrorista a las Torres Gemelas, con la recreación digital del dinamismo del Nueva York de las primeras décadas del siglo xx, como espléndidamente sugiere la secuencia de las calles llenas de vehículos y de personas trabajando que expresan una incansable energía creadora. Precisamente esa calle es cruzada velozmente por el director de cine (Jack Balck) que porta en sus

manos los rollos de la película que desea proteger, al fin y al cabo Estados Unidos encumbró el cine y lo convirtió en un fenómeno de masas, en una auténtica industria transformada en fábrica de sueños con los que reproducir el pasado y el presente y evidenciar, manifiesta o latentemente, las diferencias entre uno y otro tiempo. A este respecto, es muy llamativo que el mito de King Kong se haya creado filmicamente en 1933 y que las dos películas posteriores no hayan hecho más que recrearlo. Esto me lleva a pensar si, en el caso norteamericano, la verdadera y más profunda crisis no fue la de 1929 y las otras dos —la de 1973 y 2001— no hacen sino rememorar aquella.

En cualquier caso, en 2005, se siente muy cercano el atentado de las Torres Gemelas llevado a cabo por terroristas que han aprovechado la racionalidad tecnológica para producir el desastre. La modernísima sociedad digital y global transmite el acontecimiento al planeta entero, en el instante de su desarrollo, segundo a segundo y, una vez más, nos hace reflexionar sobre el hecho de que las acciones humanas traen consecuencias inesperadas; de que vivimos en una sociedad del riesgo y de la incertidumbre; en una civilización que no ha dejado de ser tan bárbara o que lo es más que las anteriores; y que no solo no ha podido aplacar los miedos contemporáneos sino que los ha intensificado y renovado al mismo tiempo que ha recreado viejos

temores. La prueba es que King Kong sigue vivo —está en camino una nueva versión— o, mejor, que su presencia es reclamada para que lo matemos una y otra vez a él y a lo que representa, es decir, al monstruo que todos llevamos dentro, el huésped inesperado del barco al que me he referido antes. Pero, ¿cuál es el verdadero rostro de la bestia que se esconde tras la imaginaria?

Aparentemente, vivimos en una sociedad altamente tecnificada en la que la racionalidad instrumental ha llegado a su máxima eclosión, a la abstracción suprema, a la evanescencia, a la digitalización y a la virtualización de la realidad (Roche, 2009:143–ss). Con ella, deseamos escapar de la crisis actual y de los miedos del presente; con ella hemos vuelto a sacrificar al monstruo, pero ¿terminando con la Bestia no se acaba también con la Belleza que le está inseparablemente unida?

Y todavía queda lo más aterrador,

¿que obtenemos los humanos tras la inmolación de King Kong, el singular representante de la naturaleza? Lo que resta son mujeres y hombres solitarios, desarraigados de la naturaleza y con miedo a la ciudad y a la historia, pues, una vez expulsados de la Historia y en un entorno de crisis y de miedos generalizados, les ocurre lo que al Adán y a la Eva del *Paraíso Perdido* de John Milton (1998:1667–1674) que, «Cogidos de la mano y con paso incierto y tardo, a través del Edén, emprenden su solitario camino».

En consecuencia, tras la crisis y los temores que genera, tras el ficticio horror fílmico que pretendía conjurar el real, no resta más que la soledad y la incertidumbre. Sin embargo, recordemos que la incertidumbre —como la crisis— también abre el camino de la libertad (Roche, 2012:157), de la posibilidad de construir un futuro ausente de crisis y una senda de renovación.

## Referencias bibliográficas

- ATTALI, J. (1979). El orden por el ruido. En Starn, R. et al., *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 Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- BELTRÁN VILLALBA, M. (2016). *Dramaturgia y hermenéutica: para entender la realidad social*. Madrid: CIS.

- BERGUA, J.A.; Carretero, E.; Báez, J.M. y Pac, D. (2016). *Creatividad. Números e imaginarios*. Madrid: CIS.
- BERMAN, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- 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.
- CASTORIADIS, C. (2008). *El mundo fragmentado*. La Plata: Caronte ensayos.
- CUETO, R. (2002). Viaje (de ida y vuelta) al terror: El miedo como objeto de consumo. En Domínguez, V. (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp.43–88). Madrid: Biblioteca Nueva.
- DÍAZ MAROTO, C. (2005). *King Kong. El rey del cine*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- DURAND, G. (1992). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. París: DUNOD.
- ——— (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2008). King Kong (1933). La octava maravilla del mundo. En Navarro, J.A. (Ed.), *King Kong. 75 años después* (pp. 35–72). Madrid: Valdemar.
- FRANCESCUTTI, P. (2012). La sociología frente al proyector (y detrás también). En Roche Cárcel, J.A. (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 Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- GALBRAITH, J.K. (1984). *La Era de la Incertidumbre*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA, C. (2012). Terror en la gran pantalla. *Crítica* enero–febrero, LIXII(977), 68–73.
- GIL-CALVO, E. (2003). *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*, Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M. (1992). *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la Sociología de Max Weber*. Madrid: Tecnos.

- — (1998). Sociología e iconología. *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (84), 23–43.
- GRONDIN, J. (2014). *A la escucha del sentido. Conversaciones con Marc-Antoine Vallée*. Barcelona: Herder.
- GUBERN, R. (1974). *Homenaje a King Kong*. Barcelona: Tusquets.
- — (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Cuadernos Ínfimos.
- — (2008). Sobre simios y mujeres. Los orígenes del mito. En Navarro, J.A. (Ed.), *King Kong. 75 años después* (pp. 11–34). Madrid: Valdemar.
- HOBBSAWM, E. (2001). *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- JUNG, C.G. (2015). *Arquetipos e imaginación colectiva*. Barcelona: Paidós.
- KINDLEBERGER, C.P. (1985). *La crisis económica, 1929–1939*. Barcelona: Crítica.
- 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 Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- MARTÍN, A. (1972). King Kong, un mito eterno. *Terror Fantastic*, II, 60–63. Barcelona: P. Yoldi.
- MILLS, C.W. (1999). *La imaginación sociológica*. Madrid: FCE.
- MILTON, J. (1998). *El Paraíso Perdido*. Madrid: Cátedra.
- MONTAGNE, A. (2008). King Kong 2005 vs. King Kong 1933. *CinémAction*, (126), 241–249.
- MORIN, E. (1979). Para una crisología. En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- MORIN, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MUÑOZ, B. (2001). 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, noviembre), 23–37.
- NAVARRO, A.J. (2000). Cult movie: King Kong. El gorila gigante que aterrizó al mundo. *Imágenes de Actualidad*, (194), 48–51.
- — (2006). King Kong y su descendencia. *Dirigido Por* (febrero), 34–37.

- NISBET, R. (1981). *Historia de la idea del progreso*. Barcelona: Gedisa.
- ORDÓÑEZ, L. (25 diciembre de 2006). La globalización del miedo. *Revista de Estudios Sociales*, 95–103. Bogotá.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M. (2002). Espacios y momentos del miedo en la ciudad. En Domínguez, V. (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp. 229–250). Madrid: Biblioteca Nueva.
- PETER, M. (s.a). El cine catastrófico, mensaje de una catastrófica situación, o ¿de dónde viene King Kong? *Acontecimiento*, (94), 17–18.
- 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. (2009). *La Sociedad evanescente*. Barcelona: Anthropos.
- ——— (2012). Tiempo líquido y cultura de la incertidumbre. *International Review of Sociology*, 22(1), 137–163. Roma: Università La sapienza.
- ——— (2013). Del primer vagido al grito de King Kong. Crisis, miedos y evasión social. En Esteban Ortega, J. (Ed.), *El Imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna* (pp. 127–176). Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2002). Modernos y peligrosos. Miedo, distopía y paranoia en el cine contemporáneo. En Domínguez, V. (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp. 267–280). Madrid: Biblioteca Nueva.
- 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 Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- THOM, R. (1979). Crisis y catástrofe. En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- TURNER, V. (2008). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- VAN DIJK, T.A. (1998). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- WEBER, M. (2006). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid: Alianza.