
EL RETORNO DE KING KONG

Una activación visual y política del trauma

THE RETURN OF KING KONG

A visual and Political Activation of the Trauma

NATALIA GIGLIETTI

nataliagiglietti@gmail.com

ELENA SEDÁN

sedanelenae@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 16/04/2017 | Aceptado 10/07/2017

Resumen

La imagen triunfa en una escena global en la que nada parece real y, al mismo tiempo, se ofrece una suerte de hiperrealismo similar al espectáculo. Los atentados del 11 de septiembre del 2001 imbricaron de un golpe lo imaginado con lo posible, el régimen de la visualidad entró en crisis y el acontecimiento histórico recuperó su densidad, aparentemente, perdida. A la realidad transmitida se quiso anteponer, una vez más, el simulacro. Este artículo pretende distinguir el *entre* de lo visible y lo invisible a partir del análisis de ciertas operaciones visuales que ponen en juego la concepción del pasado, del presente y de la historia.

Palabras clave

Imaginario visual; trauma; King Kong; Torres Gemelas; Empire State

Abstract

The image triumphs in a global scene in which nothing seems real and, at the same time, it offers a kind of hyperrealism similar to the show. The attacks of September 11, 2001 suddenly overlapped the imagined with the possible, the regime of visuality went into crisis and the historical event recovered its density, apparently lost. To the transmitted reality, the simulacrum was to be put beforehand again. This article aims to distinguish the *between* of the visible and the invisible from the analysis of certain visual operations, which reveals the conception of the past, the present and history.

Keywords

Visual imagery; trauma; King Kong; Twin Towers; Empire State



La mayoría de los lectores recordarán rápidamente *King Kong* (1933), la película *pochoclera* —como la categorizan algunos especialistas— estrenada durante la Gran Depresión. Dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack, *King Kong* se convirtió en un éxito inmediato y reinó en las taquillas de aquel entonces. La trama, en una breve síntesis, tiene como protagonista a un gigantesco gorila que es descubierto, capturado y enviado a la ciudad de Nueva York (NY) para la sorpresa y el horror por parte del público, tal como sucedía en los antiguos gabinetes de maravillas, en las Exposiciones Universales y, hasta no hace mucho tiempo, en algunas de las salas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Ante las ambiciones desmedidas de aquellos que pensaban comercializarlo, el animal despliega su furia y escapa guiado tanto por la desesperación del encierro como por la búsqueda de aquella rubia que parece contener y despertar cierta sensibilidad en la bestia. En el clímax, Kong destruye cada cosa que se antepone a su paso hasta encontrar, finalmente, a Ann Darrow (Fay Wray) quien es capturada y trasladada a la cima del Empire State. En lo alto del rascacielos se desarrolla el desenlace en una batalla fatal entre Kong y los aviones que lo atacan y que, para alegría de unos pocos y para tristeza de muchos, consiguen derribarlo y matarlo.

Esta famosa lucha es una de las escenas más difundidas y, quizás, dada la cantidad de afiches publicitarios, de fotogramas y de ilustraciones, se haya convertido en la imagen que ha inmortalizado y sintetizado la película. Las infinitas repercusiones¹ que ha tenido y las sucesivas *remakes*, señaladas a continuación, permiten constatar cómo se instaló y se instala permanentemente este personaje y el emblemático edificio en nuestra cotidianeidad y, por supuesto, en nuestros imaginarios visuales.

En uno de los afiches [Figura 1] se distingue, mediante un plano panorámico y picado de la ciudad, la figura desaliñada de Kong en la punta del Empire con uno de los aviones en su mano. Una escena principal que se complementa con un reencuadre ubicado en el margen inferior izquierdo, en el que se da a conocer a Kong con muchísimo más detalle, junto a su preciada chica hollywoodense.²

¹ Para mencionar solo algunas películas: *Song of Kong* (1933), *The King Kong Show* (1966), *King Kong scapes* (1967), *King Kong vs. Godzilla* (1967), *APE* (1976), *The mighty peking man* (1977), *The Mighty Kong* (1998), *Kong y la isla calavera* (2017). Sin contar las numerosas historietas y videojuegos como, por ejemplo, *King Kong en el microcosmos* (1970) y *Kong: la octava maravilla del mundo* (2005).

² Es significativo señalar que, en 2004, cuando falleció la actriz Fay Wray, las luces del Empire se apagaron durante quince minutos en su memoria.



Figura 1. *King Kong* (1933). Afiche publicitario

Casualmente, el Empire State, la otra estrella del film, había sido inaugurado unos años antes del rodaje, en 1931, y a partir de ese momento se convirtió en el edificio más alto del mundo durante cuarenta años, hasta 1972 cuando se completó la torre norte del Centro Mundial de Comercio (WTC). Este dato no es un hecho menor si se advierte la visión de John Guillermin (1976). Aunque la adaptación difiere de la original en varias cuestiones —por ejemplo, la película está ambientada en los años setenta y el equipo que llega a la isla no forma parte de una producción cinematográfica, sino de un grupo de exploración petrolera—, en líneas generales se respetan los ejes argumentales centrales. Sin embargo, entre las principales modificaciones se destaca el cambio de emplazamiento del final: Kong sube a una de las Torres del WTC en vez de al Empire State [Figura 2]. La imagen reitera de manera similar el afiche precedente, en particular, su orientación apaisada y los tamaños de plano, aunque Kong y las Torres Gemelas se hallan en un término mucho más cercano al espectador. En la vista de la ciudad se reconoce a lo lejos el Empire, tal como se acentúa el edificio Chrysler en la versión anterior.



Figura 2. *King Kong* (1976). Afiche publicitario

Esta alteración que, aparentemente, responde a una nueva época parece no haber trascendido en las sucesivas adaptaciones de *King Kong* a lo largo del siglo XX ni a principios del siglo actual. Mucho menos si se tiene en cuenta la última interpretación, dirigida por Peter Jackson (2005), que replica de manera casi exacta la película de 1933. En una de las imágenes de difusión del film [Figura 3], la silueta del fático Empire se presenta estable en el centro de la composición. Alrededor de él revolotean algunas avionetas, mientras que el contorno de Kong se divisa en la cima, opacado por la sombra del edificio. En definitiva, se puede pensar en un claro y contundente *revival* de la producción original. No obstante, los modos en los que vuelve a aparecer, en particular el Empire, conducen a un replanteo más extendido que se desprende de las películas. En otras palabras, el Empire State parece haber vuelto a convertirse en el centro simbólico que representa a la ciudad de Nueva York y a su poderío y determinación. Quizás, así enunciada esta apreciación no reviste ninguna sorpresa o particularidad. No obstante, la atención en otras imágenes intentará poner en evidencia la producción de un sentido global acerca del pasado, de la historia y del presente, en el que las formas colaboran activamente desde la construcción de una *renovada* visualidad.



Figura 3. *King Kong* (2005). Afiche publicitario

La serie televisiva *Sex and the city* (*Sexo en la ciudad* o *Sexo en Nueva York*)³ contó con seis temporadas que fueron transmitidas por la cadena HBO, entre 1998 y 2004.⁴ Hasta el episodio once de la cuarta temporada, los créditos iniciales de cada capítulo se componen en un montaje de planos

3 La diferencia corresponde a las traducciones en América Latina y en España, respectivamente.

4 A su vez, se realizaron dos películas: *Sexo en Nueva York: la película* (2008) y *Sexo en Nueva York 2* (2010).

que registran tanto la ciudad como a la protagonista de la serie: Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker). Los primeros once segundos combinan varios encuadres del rostro de Carrie con sitios y edificios representativos, entre los que se destacan el edificio Chrysler, de presencia reiterada en la serie; el famoso *skyline* tomado desde Brooklyn, que junto con el título constituye la marca de la comedia; y las Torres Gemelas, en una inusual angulación contrapicada, que funcionan como anclaje para la presentación de la actriz principal [Figura 4]. Sin mayores anuncios, a partir del doceavo capítulo se producen algunas variaciones expresadas mediante la aparición del Empire State en lugar de las Torres, precisamente en la placa donde figura el nombre de Parker y la dilución de sus siluetas en el horizonte urbano de la ciudad [Figura 5].



Figura 4. Créditos iniciales de la serie televisiva *Sex and the city* (1998)



Figura 5. Créditos iniciales de la serie televisiva *Sex and the city* (2002)

Esta operación parece repetirse en otros espacios de circulación, por ejemplo, en las imágenes que acompañan el estado del tiempo en el Canal 1 de NY [Figura 6]. En esta ocasión, se optó por una sola fotografía, con un encuadre semejante al afiche de la película del 2005, donde se introduce, nuevamente en un primer término, la solidez del edificio. Una única imagen que muda dependiendo de los distintos momentos del día y de las situaciones meteorológicas. También se puede pensar en las tiendas de *souvenirs* abarrotadas de pequeños ejemplares del Empire en diferentes versiones: con o sin Kong. Sin descuidar el hecho de que están a disposición otros recuerdos (el Chrysler, la estatua de La Libertad, el popular *I love NY*, entre

otros), el encuentro con alguna imagen u objeto que remita a las Torres antes del atentado se convierte en una tarea bastante dificultosa.⁵



Figura 6. Estado del tiempo en NY (2017). Canal 1 NY

La significativa ausencia de las Torres en su relación con la revalorización del Empire, un referente del pasado, y la escasa apropiación que tiene hoy el nuevo complejo de WTC, por lo menos desde su visualidad,⁶ conducen a ciertos interrogantes que abordaremos en una primera aproximación al asunto: ¿qué señala esta operación simultánea (y oficial) de supresión y sustitución?, ¿qué relación se construye entre el Empire State y las Torres Gemelas?, ¿a partir de qué elementos se construye esta vinculación?

Si bien no es nuestra intención dar una respuesta acabada a estos problemas, podemos ensayar algunos acercamientos al pensar el tratamiento visual, comunicacional e histórico del atentado a las Torres en vínculo con una recuperación particular del pasado que, según se señaló, reinstala al Empire State como emblema del presente. Rehabilitación que no deja de ser sospechosa si de lo que se trata es de defender una visión estática de lo acontecido.

5 Es curiosa la cantidad de vendedores callejeros clandestinos que, cuerdas antes de la denominada zona *cero* (Ground Zero), venden revistas con una importante cantidad de imágenes sobre el atentado. Esta clandestinidad puede asociarse con el modo en que, inmediatamente después, se trataron los ataques en términos visuales. Marie José Mondzain (2016) sostiene que expresamente se prohibió exhibir la muerte en la pantalla. Ante la fragilidad a la que fueron expuestos los emblemas se arremetió a provocar una gran confusión entre lo visible y lo invisible, la realidad, la ficción y el duelo real.

6 El Bajo Manhattan se erige hoy como una fastuosa combinación de fosilización de los ataques con un complejo de imponentes edificios proyectados por algunos de los arquitectos más famosos del mundo (Richard Rogers, Norman Foster, Miguel Libedskin, Santiago Calatrava, Michael Arad). Si bien la Freedom Tower o WTC 1 se impone como el edificio más alto del hemisferio occidental, de acuerdo a lo que venimos argumentando, no pudo instituirse como un nuevo símbolo de la nación. La función se recupera; sin embargo, las nuevas formas no consiguen olvidar la huella del imperio herido.

El terreno que emerge, entonces, desde las ruinas del ataque permite focalizar la atención en lo que vemos, cómo se nos lo da a ver y cómo lo vemos. La fuerza de las imágenes de los atentados del 11 de septiembre de 2001 expuso en tiempo múltiple y real la debilidad del poder norteamericano como centro impenetrable de la dominación. La multitud, testigo de la misma imagen, otorgó diversos significados a lo ocurrido. Ante la puesta en escena de la violencia como espectáculo global, una de las respuestas fue acudir a la sustitución mediante una espesa trama que articuló lo visible con lo invisible para pasar, con esta estrategia, del horror al triunfo.

King Kong como el *irreal fallido*

Nos serviremos, modestamente, de algunas nociones psicoanalíticas trabajadas por diferentes historiadores como el concepto de *trauma* y de *elaboración*, para reconocer la importancia que tiene la construcción de ciertas visualidades en el caso específico de la supresión de las Torres Gemelas a partir del retorno de otro símbolo. Este puede resultar un ejercicio útil siempre y cuando se asuma la complejidad que implica utilizar categorías de análisis personal al análisis colectivo. Por lo pronto, no puede dejar de mencionarse la plasticidad de estos conceptos para comprender ciertos fenómenos sociales y culturales.⁷

El trauma se puede identificar como aquella lesión o *herida* de la mente causada por un *shock* emocional, súbito e inesperado, que desarrolla efectos específicos sobre el futuro y, en este sentido, debe ser definido enfatizando su carácter paradójico: es una situación que no puede dejar de recordarse porque no se puede recordar. La reacción ante estos eventos, desde el psicoanálisis para el plano individual, se enmarca en la repetición, la negación o la acción diferida del suceso. Esta definición, formulada aquí sintéticamente, se torna un tanto árida cuando se la intenta trasladar al ámbito colectivo. Para no caer en determinaciones simplistas, la conocida noción de trauma histórico, profundamente estudiada por Dominick La Capra (2005), puede servir para considerar el ataque del 11 de septiembre como un acontecimiento límite y, especialmente, histórico.

El trauma histórico se relaciona con circunstancias sociales específicas y, en líneas generales, se constituye en reacciones que atañen a la problemática de la identidad, de las instituciones y de las distintas elaboraciones y relaciones entre ausencia y pérdida, cuando algo inesperado amenaza la integridad del

⁷ Hal Foster toma las categorías psicoanalíticas de acción diferida para explicar el sentido de un núcleo traumático en la experiencia histórica. Presenta a las vanguardias y a las neovanguardias como un proceso continuo de alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición (Foster, 2001: 31).

conjunto social. Ahora bien, estos traumas pueden no ser elaborados ni llegar a reflexiones críticas. En el caso norteamericano es posible deducir el papel tendencioso e ideológico que asume el acontecimiento cuando al presentar al trauma como acto fundacional y al exagerar el carácter unificado y exagerado de víctima, se produce una venganza mítica, una unidad que pone fin a las supuestas manifestaciones difusas del poder. De esta manera, como afirma Susan Buck-Morss, el ataque a las Torres «expuso el hecho de que el capitalismo global es imaginado inadecuadamente como desterritorializado» (2011: 36). Si bien puede pensarse que se dirigió exclusivamente a los Estados Unidos con la intención de constituirse como un acto comunicativo provocó, también, la ruptura de la comprensión; en otras palabras, produjo un *agujero psíquico* que le devolvió a la historia el sentido del hecho trágico, su densidad histórica frente al progresismo posmoderno. La identificación de lo simbólico con lo real, si coincidimos en que las torres del WTC eran un símbolo, pero también eran una realidad material, instaló una superposición a la que se respondió con rapidez: la recuperación del Empire State fue una de las tantas maniobras que se implementaron para activar las diversas respuestas traumáticas.⁸

El emblemático edificio regresa a las pantallas en un ejercicio de no reconocimiento de la pérdida, como irreal de la recuperación de la potencia y, por qué no también, de la inocencia. Cada imagen del desastre de Nueva York se redujo para justificar, bajo otros signos, la necesidad de las totalizaciones y la excusa de la guerra que genera más violencia y expía la culpa en la injusta mirada sobre el otro. Al poner en juego estas relaciones se pueden vislumbrar, tal vez, las formas concretas que adquieren la representación del pasado y la utilización del capital simbólico.

Este particular retorno, que opone un homogéneo pasado perdido a un presente conflictivo, permite que la memoria, con tanta repetición, pierda su aura. Los recuerdos se limpian de tiempo y se desactivan al hacerlos indiferenciables de los objetos del presente. Es un olvido que cauteriza la relación con el pasado para fantasear una inexistente felicidad actual.

A lo mejor, la reinstalación del conocido ícono juega con la renuncia a recordar por cuenta propia para que otros (los vencedores, en palabras de Benjamin) sean los que fijen el relato del pasado. Estas afirmaciones no constituyen nada nuevo y, volviendo a la historia, quizás, el problema sea que nada es viejo.

8 No podemos dejar de mencionar la película *The walk* (El Desafío), dirigida por Robert Zemeckis, estrenada en el 2015. A partir de un relato biográfico del acróbata Philippe Petit, el film recupera la presencia de las torres desde una mirada nostálgica. En otras palabras, un pasado intacto que persiste con la visión anterior al atentado.

King Kong, la imagen de la barbarie

El tránsito de lo imaginario a lo real, es decir, el reencuentro con el *desierto de lo real* en términos de Slavoj Žižek (2005), ha revelado de un golpe las aparentes nociones de simulacro y de tolerancia multicultural. El retorno a una materialidad concreta que siempre estuvo presente (bien lo sabemos nosotros, por ejemplo, en lo que respecta a la crisis argentina del 2001, meses después del ataque a las Torres) resultó en una permanente usina de fundamentalismos, racimos y etnocentrismos con la que convivimos día tras día.

En este contexto, se vuelve significativa la idea de lo real como desierto o como el lugar, como señalan Eduardo Grüner (2005) y Ticio Escobar (2004), del despotismo, el escenario de la barbarie, el vacío de la civilización. La irrupción de lo acontecido trajo, entonces, la fractura del mundo en dos secciones que parecían concluidas. Al respecto, hemos discutido bastante sobre las motivaciones que nos condujeron a presentar este análisis. Por un lado, las incertidumbres recaían en un pensamiento que, desde el más profundo sentido común, nos inhabilitaba para debatir con renombrados pensadores acerca de la hegemonía visual a una escala mundial, quizás, también se deba a cierta subordinación cultural. Por otro lado, nos preguntábamos recurrentemente por qué nos convoca hoy este asunto y en qué medida es relevante desde nuestro presente, nuestra historia y nuestra profesión. Despejar y profundizar estas cuestiones sin dudas llevará tiempo, pero podemos, tentativamente, considerar algunos síntomas.

Referencias bibliográficas

- Buck-Morss, Susan (2003). «Una esfera pública global». *Pensar tras el terror* (pp. 31-64). Madrid: Machado libros.
- Escobar, Ticio (2004). «La identidad en los tiempos globales». *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro.
- Foster, Hal (2001). «¿Quién teme a la neovanguardia?». *El retorno de lo real* (pp. 3-39). Madrid: Akal.
- Grüner, Eduardo (2005). «Babel sin su(s) torre(s)». *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia. Escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mondzain, Marie-José (2016). *¿Pueden matar las imágenes?: El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Žižek, Slavoj (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.