

**tsantsa**  
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS



Congreso Internacional  
**IDEA**  
07-14. diciembre.2022

FACULTAD  
DE ARTES/  
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº13 Diciembre de 2022

## **Fracaso del lenguaje en la sociedad posmoderna: algunos ejemplos de Yorgos Lanthimos**

**Language's failure in postmodern societies: some examples from Yorgos  
Lanthimos**

**MIKEL PEÑA SARRIONANDIA**

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (España)

mpena018@ikasle.ehu.es

Recibido: 22 de julio de 2022

Aceptado: 20 de noviembre de 2022

171

### **RESUMEN:**

Bajo premisas absurdas y disparatadas, las películas del director griego Yorgos Lanthimos exploran la sociedad neoliberal contemporánea. El director plantea situaciones que en un primer momento pueden parecer alejadas de la realidad, pero que en cuanto se analizan más en profundidad se revelan como críticas crudas y precisas sobre la sociedad y las relaciones interpersonales posmodernas. Este trabajo analiza el modo en el que el griego retrata la cuestión del lenguaje en sus películas. Lanthimos muestra que el lenguaje ha fracasado en su función de unir a las personas y de dar un sentido al mundo. En consecuencia, en las sociedades posmodernas los sentimientos de soledad, alienación y desesperación aumentan implacablemente.

**PALABRAS CLAVE:** Yorgos Lanthimos, lenguaje, posmodernismo, cine, sociedad.

### **ABSTRACT:**

Behind absurd and ludicrous premises, the films of Greek director Yorgos Lanthimos explore the contemporary neoliberal society. The director poses situations that at first may seem far from reality, but as soon as they are analysed more in depth, they are revealed as crude and precise criticisms of postmodern society and interpersonal relationships. This work analyses the way in which the Greek portrays the issue of language in his films. Lanthimos shows that language failed in its function of uniting people and giving meaning to the world. Consequently, in postmodern societies, feelings of loneliness, alienation, and despair are inexorably increasing.

**KEYWORDS:** Yorgos Lanthimos, language, postmodernism, film, society.

## 1. Introducción

“En la era de la información se generalizan paradójicamente los problemas de comunicación y las malinterpretaciones”, escribe Raúl Martínez en su tesis doctoral *Jim Jarmusch desde la posmodernidad* (2014, p. 26). Y es que, a pesar de que vivimos en un mundo cada vez más conectado, el aislamiento y el sentimiento de soledad que sienten los individuos en las sociedades más desarrolladas es cada vez mayor. Este sentimiento en ningún caso debe ser achacado a un único elemento de la sociedad, pero el fracaso que ha sufrido el lenguaje en su función de conectar a las personas y de dar sentido al mundo es sin duda uno de los principales motivos.

El director de cine griego Yorgos Lanthimos saltó a la fama en 2009 gracias a su film *Dogtooth*, un trabajo que reflexiona sobre la familia, la cautividad y, sobre todo, el lenguaje. Desde entonces, su fama ha ido en aumento -su última película, *The Favourite* (2018), recibió 10 nominaciones a los Óscar-, pero su obsesión por descubrir las diferentes formas en las que el lenguaje afecta tanto a las sociedades como a las relaciones íntimas interpersonales siempre se ha mantenido en el fondo de sus películas.

Este trabajo estudia la representación que realiza el griego del lenguaje a lo largo de su filmografía, y partiendo de ese análisis expone una serie de elementos que caracterizan las sociedades posmodernas. En este sentido, coincidimos con las ideas de Umberto Eco, repetidas por Vanoye y Goliot-Lété en su libro *Principios de análisis cinematográfico*, donde defienden que el análisis de películas es una herramienta útil para analizar la sociedad (2008). Como exponen los autores, una película siempre habla sobre el presente, siempre dice algo del aquí y ahora respecto a su contexto de producción, y que ese film sea una película histórica o de ciencia ficción no cambia nada (Vanoye y Goliot-Lété, 2008, p. 61). Considerando esto, estudiaremos los films de Lanthimos como representaciones de la sociedad actual, coincidiendo también con la lectura que realiza Milosz Paul Rosinski en su tesis doctoral *Cinema of the Self: A Theory of Cinematic Selfhood & Practices of Neoliberal Portraiture*.

172

“Las películas de Lanthimos exploran la sociedad neoliberal contemporánea y las estructuras de sus relaciones humanas mediante un paradigma de narración exhibicionista y figurativo. Los films consisten en reconstrucciones y deconstrucciones de la realidad mediante presentaciones guionadas y acentuadas de microcosmos sociales paralelos”<sup>1</sup> (Rosinski, 2017, p. 228).

## 2. Aislamiento y soledad

La primera característica que puede observarse entre los personajes de Lanthimos es su soledad. Todos los personajes de sus películas viven aislados, como se resalta mediante el uso de planos de gran angular que se han convertido en seña de identidad del autor [1,2], y son incapaces de establecer conexiones reales los unos con los otros.

<sup>1</sup> “The films of Lanthimos explore the contemporary neoliberal society and the structures of its human relationships through an exhibitionist and presentational paradigm of storytelling. The films consist of reconstructions and deconstructions of reality through the hyphenated and accentuated presentation of parallel social microcosms” (Rosinski, 2017, p. 228).

Figuras 1 & 2. Planos de gran angular de la película *The Favourite* (2018)

La principal razón por la que los personajes de Lanthimos están tan solos es el fracaso del lenguaje en su función de unir a las personas. Un gran ejemplo de esto se puede observar en *Kinetta* (2005), el primer largometraje del director, un film que muestra a tres individuos que se juntan para recrear escenas de homicidios o crímenes. Los tres personajes protagonistas de esta película están irremediabilmente solos en el mundo. No son capaces de comunicarse ni de crear lazos afectivos con otras personas. El lenguaje ha fracasado en esa función y, por eso, los personajes han decidido dejar de usarlo.

“¿Tengo algo en el ojo?” Esas son las primeras palabras que se escuchan en el film, y aparecen cuando ya han pasado seis minutos de la cinta. “Lo tienes rojo”, le responde el camarero a la mujer protagonista, y ésta se rasca. “Te he guardado gelatina”, le dice el camarero después, y le acerca una gelatina roja envuelta en plástico. Habrán de pasar otros treinta minutos para que se escuche el siguiente diálogo. Treinta minutos. En silencio.

Lanthimos pone énfasis en el silencio en este film. Solo utiliza música diegética, y a menudo los personajes la escuchan utilizando auriculares [3,4], un elemento que sirve para enfatizar su aislamiento. En *Kinetta* también es significativo que el ruido de fondo o de ambiente tiene mucha presencia. Es decir, que se escucha muy alto. En la primera escena, por ejemplo, mientras un personaje camina por una carretera [3] se escuchan claramente ruidos de animales, aunque estos no aparecen en cámara en ningún momento. Más adelante, se escucha un gran ruido proveniente del tráfico. Resumiendo, se escuchan ruidos extraños, o que están fuera de lugar, o demasiado altos... creando la sensación de estar en un lugar alienado, desagradable y extraño.

173

Figuras 3 & 4. Auriculares en *Kinetta* (2005)

Uno de los personajes del film, el policía, busca mujeres extranjeras y, a cambio de facilitarles papeles las obliga a tener unas extrañas relaciones con él. En una escena el hombre está con una mujer rusa, a quien le pregunta cómo se dicen diferentes cosas en su idioma: “¿Zapatillas?” “тапочки (*tapochki*)”. “¿Pastel de espinacas?” “шпинатный (*shpinatnyy*)”. “¿Pastel de espinacas se dice Shpi-nat-nyy?” insiste el policía. “Sr”. El hombre le pregunta por

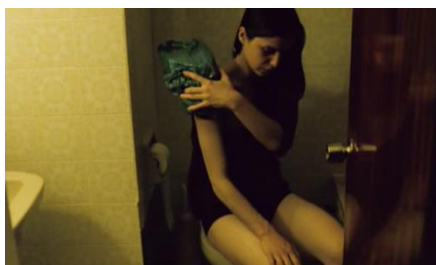
cosas arbitrarias, y la mujer le dice las palabras -igualmente arbitrarias- para nombrar esos objetos. El policía y la mujer rusa se encuentran en la casa de él, sentados en la cama. Pero el hombre está dándole la espalda a la mujer [5]. En ningún momento se miran el uno al otro. En la siguiente escena se encuentran en la cocina, aparentemente, preparando el desayuno [6]. Tampoco aquí se miran entre ellos y da la sensación de que se estorban el uno al otro, de que la cocina es demasiado pequeña para los dos. Cada uno prepara su almuerzo. La falta de comunicación y conexión entre los dos personajes es evidente.



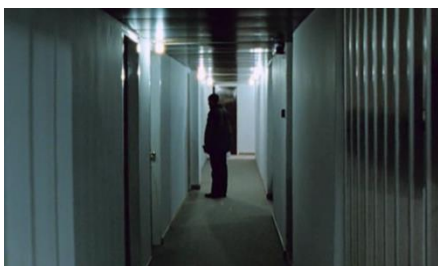
Figuras 5 & 6. Incomunicación en *Kinetta* (2005)



[7]



[8]



[9]



[10]

Figuras 7, 8, 9 & 10. Incomunicación en *Kinetta* (2005)

En otra de las escenas es el personaje del fotógrafo quien muestra su incapacidad para comunicarse. En una de las representaciones la mujer se lastima el hombro, y el fotógrafo se percata de ello mientras la está llevando de vuelta al hotel [7]. El hombre tiene cierto interés en la chica. Por eso, tras dudar un rato decide llevarle una bolsa de hielo a su habitación. Entra al hotel y busca una bolsa de hielo. Mientras, se ve que la mujer está dolorida, precisamente

aplicando hielo en el golpe [8]. El hombre llega hasta la puerta de su habitación y para un momento, dudando [9]. Entonces, se da cuenta de que el hielo se está derritiendo y decide dar la vuelta. Cuando llega de nuevo a la furgoneta la golpea, frustrado por su incapacidad de comunicarse con la mujer [10].

Considerando todo esto, se puede argumentar que, debido a la incapacidad del lenguaje para conectar a las personas, los personajes del film han decidido dejar de usarlo. En *Dogtooth* (2009), segunda película del director, el lenguaje es un instrumento que sirve para manipular y controlar a las personas. En *Alps* (2011), su tercera obra, es un contenedor vacío que no sirve para conectar de verdad a las personas. En esos dos films el uso que el director hace del lenguaje es extraño, llama la atención, y de ese modo busca hacer reflexionar sobre este elemento. En *Kinetta* sucede todo lo contrario. Es decir, el lenguaje verbal se elimina, se niega, no existe. Pero el vacío que queda en el lugar donde deberían ir las palabras es tan evidente que llama la atención tanto como en las otras dos películas del director y lo convierte en una de las principales reflexiones de la obra.

### 3. Herramienta de control

Como hemos dicho, Lanthimos muestra que el lenguaje ya no sirve para unir a las personas. No obstante, en lo que se refiere a controlar, gobernar, o manipular, es una herramienta tremendamente eficaz. En el film *Dogtooth*, unos padres mantienen a sus hijos prisioneros en su propia casa, y para asegurar ese encarcelamiento no necesitan ninguna otra herramienta más allá del lenguaje.

175

En la primera escena de la película aparecen los tres hijos escuchando un radiocasete [11]. La voz que sale de él –que es la voz de la madre– dice así: “*Las nuevas palabras del día son: mar, autopista, excursión y carabina. Mar es la silla de piel con brazos de madera como la de la sala de estar. Ejemplo: no te quedes de pie, siéntate en el mar para que conversemos. Autopista es un viento muy fuerte. Excursión es...*” así sigue la voz de la madre, explicando a los hijos lo que significan ciertas palabras.

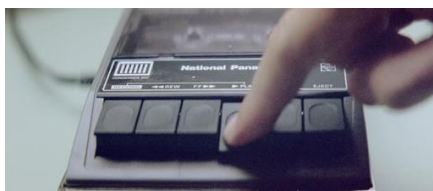


Figura 11. Manipulación del lenguaje en *Dogtooth* (2009)

Lanthimos defiende que el lenguaje limita la realidad que conoce la persona, igual que han afirmado varios filósofos y lingüistas a lo largo de la historia. La teoría que mejor refleja el punto de vista de Lanthimos es, probablemente, la que defendía Wittgenstein, quien afirmaba que “los límites de mi lenguaje denotan los límites de mi mundo” (2012, p. 47). Como ya hemos dicho, los padres de *Dogtooth* utilizan el lenguaje para manipular la percepción del mundo de los hijos. Así lo explica Alfajora:

La película demuestra que no podemos comprender lo que el lenguaje no abarca. Cuando las personas van viviendo y consumando su humanidad, su lengua estructura los recursos de su conocimiento. Alguien solo sabe algo cuando puede decir algo sobre ello, y tu expresión puede agotar los límites de lo que sabes<sup>2</sup> (Alfajora, 2011, p. 7).

Ya en la primera escena de *Dogtooth* se aprecia un claro ejemplo de manipulación del lenguaje. Como decíamos, las personas no pueden desear lo que no saben que existe. Por eso, los padres eligen las palabras que pudieran dar información del mundo exterior -seguramente, palabras que creen que es posible que los hijos descubran- y les dan un significado del mundo interior. El objetivo es manipular y limitar el mundo y el conocimiento de los niños. Al fin y al cabo, mantener a los hijos engañados para que no puedan amenazar la jerarquía de poder.

Otra escena en la que se ve claramente la manipulación del lenguaje es cuando el padre pregunta a los hijos si quieren escuchar cantar a su abuelo. “¡Sí!” responden los niños al unísono. Entonces el padre se levanta y pone un vinilo. Se empieza a escuchar el conocido *Fly Me to the Moon* de Bart Howard, cantado por Frank Sinatra. La canción, en inglés, dice así:

Fly me to the moon. Let me play among the stars. Let me see what spring is like on Jupiter and Mars. In other words, hold my hand. In other words, baby, kiss me. Fill my heart with song. Let me sing for ever more. You are all I long for. All I worship and adore. In other words, please be true. In other words, I love you”.

Sin embargo, el padre, sentado al lado del tocadiscos, traduce así la canción para sus hijos:

-Padre: “*Papá nos quiere. Mamá nos quiere. ¿Los queremos nosotros? Sí, los queremos. Quiero a mis hermanos y hermanas. Porque ellos también me quieren. La primavera cubre mi casa. La primavera inunda mi corazoncito. Mis padres están orgullosos de mí porque hago lo mejor que puedo. Pero siempre intento hacerlo mejor. Mi casa, eres hermosa y te quiero. Y nunca te dejaré.*”

El padre convierte la canción de Sinatra en una oda a la familia y al hogar. Una vez más, se coge un estímulo del mundo exterior y se moldea al mundo interior de la casa. Igual que el mar se convertía en una silla de piel. Aprovechándose del desconocimiento de los niños, el padre da a las palabras el significado que a él le conviene. De esa forma, las palabras ayudan a preservar el sistema de poder.

Los tres hijos de esta familia viven en una solitaria casa rodeada por un alto muro. Los niños tienen prohibido cruzar esos muros y no conocen el mundo exterior. Todo el cuidado y el conocimiento que reciben proviene de sus padres, quienes les han inculcado una peculiar creencia: que el mundo de afuera es peligroso, y que solo estarán preparados para enfrentarlo cuando se les caiga el colmillo y uno nuevo vuelva a salir. De ahí viene el nombre de la película, pues *Dogtooth* significa literalmente “diente de perro” o canino, también conocido como colmillo.

---

<sup>2</sup> “The film proved that we cannot fathom that which language does not cover. As man lives and fulfills his humanity, his language structures the resources of his knowledge. One knows about things when he can say something about them, and your utterance can exhaust the limits of what you know” (Alfajora, 2011, p. 7).

Como hoy en día se sabe, una vez que los dientes de leche han sido reemplazados, es imposible que de forma natural un colmillo se caiga y vuelva a salir. Ahí está la paradoja. Los hijos creen que solo es seguro abandonar el hogar una vez que su colmillo nuevo crezca, pero eso es imposible. En ese sentido, la película incita a pensar en el poder que tienen los mitos o los relatos a la hora de controlar una sociedad.

El miedo a lo desconocido tiene gran importancia en el relato de *Dogtooth*, pues los hijos creen que el mundo de fuera es sumamente peligroso. En ese sentido, el film recuerda la película *The Village* (2004) de M. Night Shyamalan. Si en *Dogtooth* el padre se inventa el monstruo del gato para mantener a sus familiares protegidos/presos dentro de casa, en *The Village* inventan el mito del monstruo. Daniel García habla sobre ese film en el artículo *Entre Communitas e immunitas: la profanación de la Comunidad Jurídica*:

Ahora se trata de una comunidad formada a través de un pacto. Unas cuantas personas, descontentas con la sociedad violenta en la que se han formado, deciden crear una comunidad ambientada en el siglo XVIII para protegerse de los excesos de la sociedad del consumo. La comunidad de *El bosque* vive bajo la amenaza de unos seres monstruosos, «los innombrables», de los que deben protegerse a través de una serie de mitos. El miedo a lo desconocido que hay más allá del bosque mantiene unida a la comunidad (García, 2011, p. 218).

El miedo a lo desconocido mantiene unida a la comunidad de *The Village*, como dice García, y lo mismo sucede en la película de Lanthimos: “la comunidad sólo es posible en condiciones de amenaza permanente, de miedo, de violencia sistémica, objetiva y anónima” (García, 2011, p. 217).

177

La película *The Village* llegó tras la oleada de miedo e inseguridad que se formó después del atentado contra las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001. Según esa película y según *Dogtooth*, el miedo a una amenaza exterior ayuda a los gobernantes a unir a los miembros de una sociedad/familia. Y, cuando esa amenaza exterior no existe, es necesario inventarla.

#### 4. Inutilidad de las palabras

Para terminar, tenemos que hablar de la inutilidad con la que dibuja Lanthimos el lenguaje. Anteriormente ya hemos mencionado que el lenguaje es incapaz de unir a las personas. Pero, más allá de eso, el director muestra en repetidas ocasiones que ni siquiera sirve para comunicarse o para transmitir información. En ese sentido, tal y como afirma Cristina Ejarque, el lenguaje es una herramienta inútil.

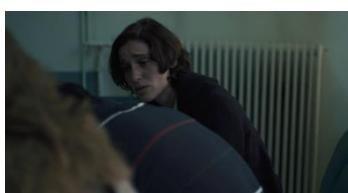
“La dificultad de comunicación, algo que anula las convenciones de la sociedad, se magnifica en sus manos para matizar esos silencios que en esta ocasión no son incómodos, simplemente una base que nos demuestra la inutilidad de las palabras para enviar un mensaje” (Ejarque, 2015).

En la película *Alps*, el lenguaje se muestra como un significante vacío, como una herramienta inútil formada por normas arbitrarias que no sirven para expresar sentimientos reales o comunicarse. En esta película, se presenta al grupo *Alps* (Alpes), cuya función es



sustituir a personas que han fallecido. Es decir, cuando fallece una persona, pongamos que una hija, los familiares de la fallecida pueden contratar al grupo Alpes para que uno de sus miembros acuda a su casa y finja ser la hija fallecida durante unas horas. El miembro de Alpes se viste con la ropa de la persona fallecida y reviven experiencias del pasado junto a sus clientes.

Uno de los ejemplos más claros de la inutilidad del lenguaje en *Alps* ocurre en el momento en el que Monte Rosa, el personaje protagonista, se dirige a la familia de una joven tenista para comunicarles el fallecimiento de su hija y ofrecer sus servicios como sustituta. Los padres de la tenista se encuentran devastados en la sala de espera del hospital. Monte Rosa se acerca a ellos y, fingiendo tristeza, les cuenta que su hija ha fallecido: *“Su hija ha perdido el partido más importante de su vida. Lo siento mucho. Entiendo su dolor. Pero recuerden que la muerte no es un final. Al contrario, puede ser un nuevo comienzo y, a menudo, mejor”* [12,13].



Figuras 12 & 13. Lenguaje en *Alps* (2011)

Resulta evidente que en esta escena Monte Rosa emplea clichés y frases construidas de antemano. Utiliza palabras vacías que no comunican nada. Otro claro ejemplo lo encontramos cuando Mont Blanc -otro personaje- elige el nombre del grupo. Le preguntan por qué elige el nombre Alpes. *“Porque no da pista alguna sobre lo que hacemos”*. El personaje reconoce claramente el concepto que estamos tratando de explicar: el lenguaje no sirve a la hora de establecer significados.

Raúl Martínez defiende en su tesis doctoral *Jim Jarmusch desde la posmodernidad* que ese uso vacío del lenguaje es una característica habitual del posmodernismo:

En muchas ocasiones esta necesidad de expresión constante se produce, aunque no se tenga nada que decir. Los individuos se comunican sin estar seguros de entenderse y a menudo sin siquiera entenderse a sí mismos. A través de una comunicación desmedida, bulímica y sin control, el ser posmoderno se busca a sí mismo (Martínez, 2014, p. 26).

Las frases son algo que los personajes deben aprender de memoria. *“«Frío» es una palabra que los nadadores de invierno no conocen”*, dice Monte Rosa en otra escena, mientras no puede dejar de temblar muerta de frío. El lenguaje sirve para decir lo que no se siente, pero no para comunicar lo que se siente. Los personajes de la película se sumen en una incomunicación absoluta y no son capaces de transmitir sus sentimientos. Hablan sin cesar, pero sin decir nada.

En *Alps*, los personajes hablan todo el rato: listas de objetos, nombres de actores y actrices, clichés... pero sin expresar nada. Por el contrario, en las pocas escenas en las que se llega a expresar algo, se hace en silencio. Hacia el final de la película vemos que, mediante el baile, Monte Rosa exterioriza todo lo que lleva dentro: la rabia, la ira, la frustración... el



personaje expresa todo eso con el baile. Sin embargo, durante toda la escena, no se dice ni una sola palabra. Se expresa sin hablar. Mediante la palabra, por el contrario, no se transmite nada.

En *The Killing of a Sacred Deer* (2017), también se presenta el lenguaje de una forma parecida. El personaje principal de la película, un cardiócirujano llamado Steven, es un hombre débil, y esa debilidad se ve reflejada en su lenguaje: “Steven habla poco, y cuando lo hace no comparte ningún mensaje: sus frases son sobreverbalizaciones de reflexiones vacías, la expresión del hilo de su pensamiento o la justificación de actos sin interés”<sup>3</sup> (Van Brabant, 2018, p. 103). Van Brabant pone como ejemplo el momento en el que Steven invita al personaje de Martin a su casa: “*Quisiera pedirte un favor*” le dice el médico al joven; “*Si tú quieres, claro. No te sientas presionado u obligado. Pero me ha parecido buena idea y he pensado en pedírtelo. Me gustaría que un día te pasaras por mi casa a conocer a mi mujer y a mis hijos. Creo que os llevaréis genial. ¿Qué te parece?*”. Este ejemplo muestra la inutilidad del lenguaje de Steven. El médico utiliza hasta siete frases para comunicar lo que podría decirse en una sola frase, utilizando construcciones simples y primando palabras vacías a palabras con significado:

Este tipo de discurso que toma mil rodeos para no decir (casi) nada es el modo natural de expresión de Steven. Su discurso es demasiado rápido, muy articulado, sincopado y monótono a pesar de ciertas entonaciones inesperadas en algunas palabras, entusiasta sin ser entusiasta y sobre todo sin lógica. El lenguaje de Steven es artificial, tanto en términos de expresión como de contenido [...]. Su discurso delicado parece reflejar una dificultad más profunda para pensar, emitir juicios y transmitir emociones<sup>4</sup> (Van Brabant, 2018, pp. 103-104).

Cuando el conflicto entre Martin y Steven estalla, el médico decide alejarse del chico, no hablar más con él. Más tarde, cuando la situación empeora, Steven recurre a la violencia. Una vez más, vemos que para los personajes de Lanthimos el lenguaje no es de ninguna utilidad; para ellos, la única forma de relacionarse con el resto es mediante acciones físicas, en este caso, la violencia.

La capacidad que tiene Steven de comunicarse con su familia no es mejor que la que tiene con Martin. La incomunicación con su mujer e hijos es absoluta y la mayoría de diálogos se asemejan más a una transacción que a una genuina conversación. Steven apenas sabe nada sobre sus hijos y todas las conversaciones que tienen son superficiales:

Las dinámicas de la familia Murphy son en su mayoría una serie de transacciones e intercambios. Bob y Kim tienen tareas asignadas, y casi todas las interacciones que tienen con sus padres consisten en saber si han realizado dichas tareas o no. Kim se entera de que su

<sup>3</sup> “Steven parle peu, et lorsqu’il parle il ne partage aucun message: ses phrases sont des surverbalisations de réflexions vides, l’expression du cheminement de sa pensée ou la justification d’actes sans intérêt”.

<sup>4</sup> “Ce type de discours empruntant mille détours pour ne (presque) rien dire est le mode d’expression naturel de Steven. Son débit est trop rapide, très articulé, syncopé, monotone malgré la pose d’intonations inattendues sur certaines fins de mots, enthousiastes sans l’être et surtout sans raison. Le langage de Steven est artificiel, tant au niveau de l’expression que du contenu [...]. Son parler douloureux semble traduire une difficulté plus profonde à penser, à émettre des jugements et à transmettre des émotions”.

hermano está en el hospital cuando le comunican que tendrá que ser ella la que riegue las plantas en vez de él<sup>5</sup> (Baessler, 2017).

Se puede argumentar que, en este caso, el lenguaje no sirve para crear lazos entre los miembros de la familia de Steven, sino que simplemente es una herramienta que sirve para mantener las apariencias. La escena en la que la hija, Kim, llega de noche a casa es un gran ejemplo. Su hermano Bob está ingresado en el hospital con las piernas paralizadas. La hija encuentra a la madre delante de casa, regando las flores [14]. “¿Papá duerme?” le pregunta Kim. “Sí”. “¿Cómo está Bob?” “Bob está perfectamente, está ingresado por precaución”. “Hasta mañana”. La escena trae a la mente la película *American Beauty* (1999), de Sam Mendes, donde las rosas rojas representaban la belleza falsa o superficial. También en la escena de Lanthimos se muestran flores rojas, mientras la madre mantiene la apariencia de que todo va bien.



Figura 14. Falsas apariencias en *The Killing of a Sacred Deer* (2017)

## 5. Conclusiones

El lenguaje, en las sociedades posmodernas, ya no sirve para conectar a las personas. Tan solo sirve para establecer y mantener las relaciones de poder, para manipular y para mantener las apariencias. Así dibuja el lenguaje el director de cine griego Yorgos Lanthimos, quien, a veces de forma evidente y otras veces de manera más sutil, siempre busca provocar una reflexión en el espectador acerca de la sociedad en la que vivimos.

Las sociedades que muestra Lanthimos en sus películas son infelices. Sus personajes viven aislados y subordinados, y no son capaces de encontrar un sentido a la vida o a la existencia. En este sentido, sus personajes sufren un visible proceso de pérdida de identidad. Y es que el fracaso del lenguaje incapacita a las personas a construirse una identidad propia y diferente. A pesar de que en la filosofía clásica se entendiera la identidad como una relación que cada uno mantenía consigo mismo, en la actualidad se argumenta que la identidad se forma mediante los comportamientos, actitudes y gestos que el individuo realiza frente a los demás (Navarrete-Cazales, 2015). La mujer se convierte en mujer actuando como una mujer; el profesor, actuando como profesor; el padre, actuando como padre (D'Angelo, 2016, p. 394).

<sup>5</sup> “The Murphy family dynamics are mostly a series of transactions and exchanges. Bob and Kim have assigned chores, and almost all of their interactions with their parents have to do with whether or not they’ve done them. Kim learns her brother is in the hospital when she’s told she’ll have to take over his watering of the plants” (Baessler, 2017).

Los filósofos actuales defienden que el sujeto construye su identidad mediante la representación de un rol, y en esa representación el lenguaje tiene una importancia primordial.

El lenguaje no solo sirve para relacionarnos, para transmitir una orden o entretenernos contando historias. No es una simple herramienta. El lenguaje cumple una función vital en el desarrollo de nuestras sociedades, y su buena salud o su buen funcionamiento tiene un efecto directo en la salud y la felicidad de sus ciudadanos. Vivimos en una sociedad líquida donde las certezas y las seguridades han desaparecido (Bauman, 2003). Y para que no nos perdamos en este mar de incertidumbres, haríamos bien en empezar a cuestionar algunas de las cosas que tenemos interiorizadas y en ocasiones pasan desapercibidas, empezando por nuestro lenguaje.

## Bibliografía

- Alfajora, J. C. (2011). On Language and Morality. Rethinking the Role of Language in the Formation of Moral Values through analysis of Lanthimos' Dogtooth [en línea]. [Fecha de consulta: 19/10/2020]. Recuperado de: [https://www.academia.edu/6810878/ON\\_LANGUAGE\\_AND\\_MORALITY\\_Rethinking\\_the\\_Role\\_of\\_Language\\_in\\_the\\_Formation\\_of\\_Moral\\_Values\\_through\\_analysis\\_of\\_Lanthimos\\_Dogtooth\\_2011\\_](https://www.academia.edu/6810878/ON_LANGUAGE_AND_MORALITY_Rethinking_the_Role_of_Language_in_the_Formation_of_Moral_Values_through_analysis_of_Lanthimos_Dogtooth_2011_)
- Baessler, L. (2017). Why Does Everyone Speak So Strangely in The Killing of a Sacred Deer? *Film School Rejects* [en línea]. [Fecha de consulta: 02/04/2021]. Recuperado de: <https://filmschoolrejects.com/everyone-speak-strangely-killing-sacred-deer/>
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- D'Angelo, V. (2016). La máscara que luego estoy siguiendo. Sobre la relación entre cuerpo y sujeto en la obra de Erving Goffman. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, 5, pp. 389-398. <https://doi.org/10.6018/daimon/268931>
- Ejarque, C. (2015). Yorgos Lanthimos... a examen. *Cine Maldito* [en línea]. [Fecha de consulta: 10/03/2021]. Recuperado de: <https://www.cinemaldito.com/yorgos-lanthimos-a-examen/>
- García, D. (2011). Entre Communitas e immunitas: la profanación de la Comunidad Jurídica. *CEFD: Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 23, pp. 215-233.
- Martínez, R. (2014). *Jim Jarmusch desde la posmodernidad* [Tesis Doctoral]. Universitat Ramon Llull: Barcelona.
- Navarrete-Cazales, Z. (2015). ¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20 (65), pp. 461-479.
- Rosinski, M. P. (2017). *Cinema of the Self: A Theory of Cinematic Selfhood & Practices of Neoliberal Portraiture* [Tesis Doctoral]. Trinity Hall, University of Cambridge: Cambridge.
- Van Brabant, L. (2018). Yorgos Lanthimos: l'avènement de l'a-communication. *Revue Générale* pp. 99-117.
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.
- Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza editorial.