



La imagen violenta. Fotografía perversa y violencia objetiva en *Canino* (*Kynódontas*, Yorgos Lanthimos, 2009)

Marta García Sahagún¹

Recibido: 29 de diciembre de 2017 / Aceptado: 22 de mayo de 2018

Resumen. En el presente texto se aborda el tratamiento de la violencia en la película griega *Canino* (*Kynódontas*, Yorgos Lanthimos, 2009). En concreto, trata la presencia de la violencia objetiva –aquella que Žižek considera invisible a nuestra mirada e inherente a un estado “normal” y pacífico de las cosas– en la imagen cinematográfica. A través del contraste de elementos opuestos en la forma –composición, iluminación, color– y en el contenido –contexto de la escena– descubrimos un lenguaje visual cinematográfico basado en la contención; en una violencia que se ejerce pero que no es posible ver a primera vista. Esta caracteriza una sociedad que, como señala Han, elimina la negatividad para suplirla por positividad y que finalmente nos devuelve, paradójicamente, una imagen perversa.

Palabras clave: Violencia, violencia subjetiva, violencia objetiva, Žižek, *Canino*, Yorgos Lanthimos, imagen violenta, imagen perversa.

[en] Perverse photography and objective violence in *Dogtooth* (*Kynódontas*, Yorgos Lanthimos, 2009)

Abstract. This paper deals with the use of violence in the Greek film *Dogtooth* (*Kynódontas*, Yorgos Lanthimos, 2009). In particular, it focuses on the presence of objective violence –which Žižek considers invisible to our eyes and inherent in a “normal” and peaceful state of things, in the cinematographic image. Through the contrast of optical elements in the form (composition, illumination, color) and content (context of the scene) we discover a visual cinematographic language based on containment; in a violence that is exercised but not seen at first sight. This characterizes a society which, as Han points out, eliminates negativity in order to supply it with positivity. Paradoxically, it gives us a perverse image.

Keywords: Violence, subjective violence, objective violence, Žižek, *Dogtooth*, Yorgos Lanthimos, violent image, perverse image.

Sumario: 1. Un hogar en demolición; 2. Una pequeña flor amarilla; 3. Lectura de la imagen violenta; 4. Una conclusión para una historia no resuelta.

Cómo citar: García Sahagún, M. (2018) “La imagen violenta. Fotografía perversa y violencia objetiva en *Canino* (*Kynódontas*, Yorgos Lanthimos, 2009)”, en *Escritura e Imagen* 14, 65-77.

¹ Universidad Rey Juan Carlos
marta.garcia.sahagun@urjc.es

1. Un hogar en demolición

En 1954 Graham Greene escribió el relato corto *Los destructores* (*The destructors*)². La historia narra cómo un grupo de jóvenes destroza la casa del señor Thomas, apodado Old Misery, mientras está de vacaciones. La decisión no parece ser tomada por odio o venganza; tampoco para hacerse con los objetos que ven a su paso. El artífice de la idea, T., tan solo añade un juicio de valor sobre la acción que van a llevar a cabo: “It’s a beautiful house”. Cuando uno de los chicos de la banda duda sobre si la policía les puede descubrir, T. responde negativamente; desde fuera no se darán cuenta de nada, ya que lo harán desde el *interior*.

La imagen mental que crea Greene durante todo el relato es abrumadora: una bonita casa inglesa se desvanece de un día para otro. La escritura sirve de vehículo para construir mentalmente esa fotografía del objeto cotidiano –la casa–, que desaparecerá por completo y que adquiere un papel metafórico en el relato a través de la destrucción del hogar y, con ello, la corrosión de la infancia. Los chicos comienzan por las estancias interiores –desde fuera es imposible apreciar el caos que se produce tras las paredes–, para terminar, como último gesto, con la fachada. Cuando por la mañana el chofer va a buscar a Old Misery ya no queda más que una montaña de escombros. La casa ha desaparecido. El pobre dueño se encuentra atrapado en el cubículo del retrete, donde le han encerrado tras volver con antelación de su viaje; no sin antes proveerle de mantas y comida para evitar que pase una mala noche. Tras ser rescatado, el señor Thomas observa asombrado la terrible acción de los jóvenes. El chofer, aún frente a la mirada de su jefe, no puede contener la risa.

La violencia directa, en este relato, es prácticamente inexistente. Los golpes se dirigen hacia objetos, pero nunca hacia personas. El dolor físico es invisible. Del mismo modo, no encontramos ningún ataque verbal, ninguna palabra malsonante que agrede al señor Thomas. Al contrario, incluso encerrándole, le ofrecen comida y mantas. La violencia queda desplazada al contenido de diálogos amables, a los hechos que quedan fuera de nuestro campo de visión. Es una violencia no evidente contra la que parece imposible luchar. Como la fachada del inmueble que sostiene la casa y esconde el caos interno, esta violencia permanece soterrada tras una máscara y se ejercita en el contraste. Se encuentra en la educación que se superpone a la rebeldía, en la familiaridad que esconde lo extraño, en la risa que provoca un acto vandálico o en el impulso agresivo que es desencadenado por una imagen bella.

Es una violencia que, como indicaría Byung-Chul Han, suprime toda negatividad: la del golpe, la de la sangre. Y es que precisamente “la violencia de la positividad probablemente sea mucho más funesta que la violencia de la negatividad, pues carece de visibilidad y publicidad, y su positividad hace que se quede sin defensas inmunológicas”³. La preocupación de los chicos por que el señor Thomas no pase una mala noche mientras destruyen su casa es, quizá, el acto más perverso del relato. El contraste enfatiza el gesto: la destrucción se disfraza de *amabilidad*. La positividad se vuelve mezquina. Ya Baudrillard advertía de las consecuencias de eliminar la negatividad en la sociedad:

² Greene, G., *Complete Short Stories*, Londres, Penguin Books, 2005, pp. 3-18.

³ Han, B.-C., *Topología de la violencia*, Barcelona, Herder, 2016, pp. 10-11.

Cualquier estructura que acose, que expulse y exorcize sus elementos negativos corre el peligro de una catástrofe por reversión total de la misma manera que cualquier cuerpo biológico que acose y elimine sus gérmenes, sus bacilos, sus parásitos, sus enemigos biológicos, corre el peligro de la metástasis y el cáncer, es decir, de una positividad devoradora de sus propias células, o el peligro viral de ser devorado por sus propios anticuerpos, ahora sin empleo⁴.

La huella del acto violento queda al descubierto al final del relato: la casa, de repente, se encuentra reducida a escombros. Esta acción se exterioriza de repente; sin embargo, lleva ejerciéndose desde el interior mucho más tiempo. Esta edificación nos sirve de paradigma para hablar de la violencia contemporánea. Según Han, en la actualidad esta “muta de visible en invisible, de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva, y se retira a espacios subcutáneos, subcomunicativos, capilares y neuronales, de manera que puede dar la impresión de que ha desaparecido”⁵. La desaparición total de la casa se produce al final de la historia, pero su desvanecimiento ha sido progresivo e invisible para cualquier transeúnte. Mientras se destruye por dentro, la edificación se muestra como siempre, vetusta y resistente.

Lo terrorífico del relato de Greene no recae en el acto de la destrucción de los objetos materiales en sí, sino en la corrupción de la inocencia y de lo bello por medio de una fuerza invisible enmascarada de positividad. Esta última sí se manifiesta frente a nuestros ojos. Según Han, la violencia termina dirigiéndose hacia uno mismo, “la agresión contra el exterior se convierte en una agresión contra uno”⁶. La destrucción de la casa nos remite a la destrucción de la infancia. El gesto inesperado de la perversión de esta se muestra como *antinatura*, contrasta con la pureza de la edad. La contraposición de elementos aparentemente contrarios es vital para enfrentar conceptos cuya unión resulta, por sí misma, inquietante.

Según Žižek, existe un triunvirato formado por la violencia subjetiva –que es la parte más visible de esta–, la objetiva sistémica y la objetiva simbólica. La primera es la que existe en contraste con un nivel cero de violencia, como una “perturbación del estado ‘normal’ y pacífico”⁷, y es la ejercida por los agentes sociales, los individuos malvados, los aparatos represivos y por las multitudes fanáticas⁸. Es la que se presenta mediante una manifestación evidente, y comprobamos sus consecuencias en los ataques físicos o en la verbalización del odio. La violencia objetiva –sistemática y simbólica– es, sin embargo, la inherente a ese estado normal de las cosas y, por tanto, invisible. La sistémica se refiere a las consecuencias del funcionamiento homogéneo del sistema económico y político, mientras que la simbólica remite al lenguaje y sus formas.

Byung-Chul Han reinterpreta algunas de las formas de violencia presentadas por Žižek al incluir en la ecuación su ya analizada sociedad del rendimiento. Žižek hacía hincapié en la escasa diferencia que existe entre la violencia existente en las operaciones de cirugía estética de la mujer occidental y la ablación femenina, el

⁴ Baudrillard, J., *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 115.

⁵ Han, B-C., *Topología de la violencia*, op. cit., p. 9.

⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷ Žižek, S., *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Austral, 2008, p. 22.

⁸ *Ibidem*, p. 22.

matrimonio infantil, el infanticidio, la poligamia y el incesto de otras culturas⁹, mientras que Han amplía el espectro al hombre, ya que la presión por la optimización física acata a todos por igual: “No solo crea *zombies* hermosos de botox y silicona, sino también *zombies* de *fitness*, músculos y anabolizantes”¹⁰. Así, “parece que en la actualidad todos nos hemos convertido en *zombies* de rendimiento y salud”¹¹. La violencia se redirige a uno mismo, desaparece la diferencia entre explotadores y explotados¹² y, como consecuencia, la víctima es finalmente también cómplice del sistema¹³.

2. Una pequeña flor amarilla

En 2009, el director griego Yorgos Lanthimos estrenó *Canino* (*Kynódontas*). La película muestra la vida de una familia que vive recluida voluntariamente en una casa con jardín. El padre es el único que sale a trabajar todos los días, mientras su mujer y sus tres hijos permanecen dentro de los límites de la parcela. Tanto la hermana mayor como la pequeña y el hermano –ninguno de ellos tiene nombre– son educados por los padres en un sistema totalmente ajeno al convencional. El relato sobre el mundo de afuera, construido por los progenitores, se conforma por medio de amenazas y miedo. Las fronteras de su casa les mantendrán a salvo hasta que se les caiga el diente canino, momento que marcará su entrada en la madurez para salir al exterior. Los días transcurren entre juegos, premios y pequeños concursos que no hacen sino alargar la infancia que deberían haber abandonado mucho tiempo atrás. Los padres les enseñan erróneamente el lenguaje: para ellos “autopista” es un viento muy fuerte y “zombie” una pequeña flor amarilla. La depravación de la educación se hace visible a través de estos gestos. La distorsión del mundo real les aleja de la normalidad en un ambiente pueril caracterizado por la dominación y la sobreprotección.

El mundo en el que viven estos jóvenes está, por tanto, totalmente corrompido. La perversión de la realidad nos presenta una sucesión de situaciones inusuales que son, cuanto menos, anómalas. Desde la acción al lenguaje: todo viene filtrado por el criterio paterno. Como apunta Lanthimos, “la idea de *Canino* es cómo puedes manipular la percepción de alguien sobre el mundo”¹⁴. Los propios hijos se autocontrolan, conscientes de las amenazas y directrices que sus padres les han impuesto. Esta sobreprotección se adentra en la misma lógica de la positividad planteada por Han: “No solo el exceso de negatividad es violencia, sino también el exceso de positividad, la masificación de lo positivo, que se manifiesta como sobrecapacidad, sobreproducción, sobrecomunicación, hiperatención e hiperactividad”¹⁵. Bajo esta lámina de positividad, más allá de la estampa de una familia unida ante la adversidad, va creciendo el impulso de libertad de la hermana mayor, que se manifiesta en la

⁹ *Íbidem*, p. 175.

¹⁰ Han, B-C., *Topología de la violencia*, op. cit., p. 123.

¹¹ *Íbidem*, p. 123.

¹² *Íbidem*, p. 124.

¹³ *Íbidem*, p. 125.

¹⁴ Gutiérrez, I., «Yorgos Lanthimos: ‘La idea de *Canino* es cómo puedes manipular la percepción de alguien sobre el mundo’», *Interfilms*, 252 (2010), p. 25.

¹⁵ Han, B-C., *Topología de la violencia*, op. cit., p. 10.

rebelión a través de la violencia subjetiva. Primero, al chantajear a Christina –la joven que franquea los muros del hogar familiar bajo petición paterna para mantener relaciones sexuales con el hijo–, al cortar el brazo del hermano tras una pelea y, finalmente, cuando se golpea el diente canino para esconderse en el maletero del coche y escapar.

Canino se ha interpretado en múltiples ocasiones como una metáfora de la sociedad griega actual. García-Dussán sostiene que “es fácil advertir las equivalencias simbólicas: el chalé es Grecia, el Padre es el tirano histórico del país, su familia el pueblo domeñado por su idiolecto y la hija fugada la esperanza de un mejor porvenir”¹⁶. Lykidis¹⁷ opina que refleja la crisis de la soberanía actual del país. Barotsi¹⁸, por su parte, relaciona el tema principal con la capacidad económica de la clase media-alta de Grecia. Sin embargo, también se ha relacionado con las estructuras de dominación y poder dentro de la familia. Fisher¹⁹ apunta que *Canino* revela lo que Badiou²⁰ tildó de “pathogenic family” y Kazakopoulou²¹ se focaliza en el papel de la madre como cómplice del universo patriarcal en el que se encuentran sumidos los personajes. Lo que hacen todos ellos es poner de manifiesto las relaciones de poder y dominación que estas estructuras ejercen sobre los individuos y, en este caso, sobre los tres hijos. Se aprecia, por tanto, una violencia sistémica, objetiva, invisible, que se ejerce en la familia y caracteriza el tipo de relación existente entre los miembros. Esta es, con la violencia simbólica, el origen de la tensión que se puede apreciar en las imágenes y que, finalmente, termina desembocando en violencia subjetiva directa del sujeto hacia sí mismo. La violencia simbólica –concepto previamente abordado por Pierre Bourdieu²²– existe desde el momento en el que los padres establecen un idiolecto para los hijos, les educan en casa y reducen la información de los medios a lo filtrado por ellos –las imágenes de videograbaciones caseras que no hacen sino referenciarlos a sí mismos²³–. También establecen las constelaciones del pensamiento de los hijos en torno al género –estructura patriarcal y endogámica que permite al hijo decidir con qué hermana quiere mantener relaciones sexuales– y respecto a la jerarquía familiar.

Finalmente atisbamos otro tipo de violencia que sí es evidente: la violencia subjetiva, que se observa tanto en las peleas de los hermanos como en los golpes que propina el padre y, por supuesto, en la misma destrucción del diente a la fuerza. Esta se muestra en la pantalla a través del impacto físico, de la sangre derramada, así como verbalmente. Sin embargo, la presencia del acto violento también se manifiesta en su ausencia, a través de la huella que deja su paso y que necesita de

¹⁶ García-Dussán, E., «Autoridad, legitimidad y realidad social en la película “Kynódotas”, de Giorgos Lanthimos», *Romanica Olomucensia*, 2 (2014), p. 227.

¹⁷ Lykidis, A., «Crisis of sovereignty in recent Greek cinema», *Journal of Greek Media & Culture*, 1 (2015), pp. 9-27.

¹⁸ Barotsi, R., «Whose crisis? Dogtooth and the invisible middle class», *Journal of Greek Media & Culture*, 2(2016), pp. 173-186.

¹⁹ Fisher, M., «Dogtooth: The Family Syndrome», *Film Quarterly*, 4 (2011), pp. 22-27.

²⁰ Badiou, A., *The Century*, Cambridge, Polity Press, 2007.

²¹ Kazakopoulou, T., «The mother accomplice: Questions of representation in Dogtooth and Miss Violence», *Journal of Greek Media & Culture*, 2(2016), pp. 187-200.

²² Bourdieu, P. y Passeron, J-C., *La reproducción*, Barcelona, Laia, 1977.

²³ García-Sahagún, M., «Metavida, protagonismo y autorreferencialidad. Tres visiones de la pantalla como elemento narrativo en el cine contemporáneo» en Del Valle Rojas, C. y Salgado Santamaría, C. (coord.), *Nuevas formas de expresión en comunicación*, McGraw-Hill Education, 2016.

nuestra imaginación para completarse. Este es el caso la imagen del gato muerto –vemos al hermano agitando los brazos con las tijeras de podar y los maullidos del gato, pero no el ataque en sí– y del fotograma del padre ensangrentado tras la muerte del hermano ausente –ese que abandonó la frontera de la casa a su suerte–. Pero estas dos imágenes de la ausencia tienen naturalezas muy distintas. Mientras una pertenece a un relato real –el gato ha muerto de verdad–, la otra es parte del relato de ficción que el padre ha construido sobre las atrocidades del exterior.



Figura 1. Plano del gato asesinado a manos del hermano



Figura 2. Fotograma en el que el padre simula que está embadurnado de sangre

Sin embargo, ambas nos muestran la sangre de una manera artificial, poco verosímil. En el primer caso (Figura 1), el animal se asemeja a un muñeco con las tripas fuera y, en el segundo (Figura 2), las señales del enfrentamiento son visiblemente fingidas. Los dos fotogramas parecen más cercanos a una película de terror adolescente sanguinolenta que a un film de estas características. Es debido a esta simulación de la violencia que no son, precisamente, tan violentas; no son creíbles. No sucede así en la escena en la que la hermana mayor se extrae el diente, que abordaremos más adelante, donde la violencia subjetiva se ejerce contra uno mismo de una manera directa y verosímil.

Existe, eso sí, una escena en *Canino* donde vemos derramar la sangre de uno de los hijos a través de un acto visible real: cuando la hermana mayor corta con un cuchillo el brazo de su hermano, dejando un rastro de sangre que tiñe la pared. No obstante, este es solo uno de los momentos visibles en los que se nos muestran

los atisbos de rebelión de la chica; la materialización de una violencia que lleva produciéndose durante toda la película, incluso en las imágenes aparentemente más inofensivas. Una violencia que puede residir incluso en el hecho perverso de llamar a una pequeña flor amarilla “zombie”.

Según Lykidis, en la película “Moments of shocking physical violence make us realize that the threat of violence underlies all the other, seemingly more benign, interactions in these films”²⁴. Precisamente, es este tipo de imágenes sobre las que nos focalizaremos en este texto: las que parecen inofensivas, pero no lo son. A través de la escritura, Greene lograba transmitirnos esa lucha de elementos opuestos desde donde aflora la violencia en su historia. En este caso, el lenguaje cinematográfico nos permitirá extender la aplicación de estos contrastes al ámbito visual, lo que ampliará el campo de actuación al análisis de la imagen. En *Canino* se produce una violencia incómoda que se va acrecentando durante todo el film. Pero esta no se cuenta por los actos en sí violentos, sino por esa violencia objetiva que no es evidente: la sistémica y la simbólica. Nuestro interés, sin embargo, recae en si eso puede ser visible a través de la fotografía. Si la imagen puede expresar una violencia que no está presente de manera directa. En definitiva, si la película de Lanthimos es capaz de evidenciar visualmente y a través del lenguaje cinematográfico algo que, a primera vista, permanece oculto a nuestros ojos.

3. Lectura de la imagen violenta

Para Lipovetsky y Serroy, la era de lo *híper* introduce la ultraviolencia en el cine, que se caracteriza por la profusión de elementos propios de estas películas: el asesino será un asesino en serie, las peleas se convertirán en batallas en contra de la ley de la gravedad y los primeros planos enfocarán cada detalle sanguinolento en busca de un impacto visual y emocional en el espectador. Los autores se sitúan en la lógica del exceso para afirmar que “lo que caracteriza al cine hipermoderno no es tanto la violencia cuanto su hiperbólica elefantiasis”²⁵. Para ellos, esta deja de ser un tema para ser parte del estilo y estética del film²⁶. Pero esto hace que la violencia no sea considerada como tal, sino como un mero elemento artístico que no pertenece al mundo de lo real: “la violencia vale por sí misma, una violencia que no pertenece tanto a la realidad como a la esencia de la película propiamente dicha”²⁷. Esto aleja, paradójicamente, la violencia del acto violento, y encuentra así su lugar en otros espacios filmicos donde no se desarrolla esta agresión directa.

Si bien en *Canino* observamos la presencia de la violencia subjetiva a la que se refieren Lipovetsky y Serroy, su artificialidad hace que otros tipos de violencia también cobren protagonismo en la película. Así es como llegamos a la violencia objetiva –sistémica y simbólica–, que incrementa la tensión del espectador a lo largo de todo el film. Es fácil advertir su presencia a través de los diálogos de los personajes, pero también nos percatamos de ella a través de la composición de las imágenes y del universo visual creado por Lanthimos.

²⁴ Lykidis, A., *Crisis of sovereignty in recent Greek cinema*, op. cit., p. 11.

²⁵ Lipovetsky, G. y Serroy, J., *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama, 2009, p. 90.

²⁶ *Ibidem*, p. 87.

²⁷ *Ibidem*, p. 87.



Figura 3. El hijo aguanta el líquido colutorio en la boca hasta que le den permiso para expulsarlo



Figura 4. La hermana menor lame el hombro de la hermana mayor



Figura 5. El padre enseña a ladrar a su familia



Figura 6. Los hijos actúan ante sus padres

El director de fotografía de *Canino*, Thimios Bakatakis, utiliza una estética *naïf* que se sirve de un estilo visual aparentemente inocente, al emplear la paleta de color pastel y una composición armoniosa de las imágenes. Estas poseen, en su mayoría, una relación de simetría entre cuerpos –o partes del mismo cuerpo– de más o menos el mismo peso que guardan equilibrio entre sí. La estética es pulcra, limpia. La disposición ordenada nos remite al comportamiento que el padre impone a sus hijos a través de sus estrictas normas. Los colores, por su parte, aluden al universo infantil donde los hijos –a su edad tardía–, aún se encuentran estancados.

Los elementos conducen la mirada hacia el centro de la imagen a través de lo dispuesto fuera de este. De este modo, interaccionan los sistemas céntrico y excéntrico, ya que el primero tiene que, obligatoriamente, reconocer la dependencia que ejercen los cuerpos externos al centro en la composición. Según Arnheim²⁸, el sistema céntrico consiste en un objeto que lanza sus fuerzas o vectores hacia el resto de la composición (figura 3), mientras el excéntrico considera otros objetos que responden a la presencia del primero (figuras 4, 5 y 6). Sin embargo, en *Canino*, aunque hayamos ejemplificado estas claves de composición a través de las imágenes citadas, coexisten y se combinan ambos.

Arnheim ejemplifica el sistema céntrico con el terrestre, donde el punto central de la Tierra, gracias a la gravedad, atrae a todos los elementos hacia su núcleo. Esta visión general del mundo inherente a nuestra naturaleza contrasta con otra sobre que versa sobre el mundo que abarca nuestra experiencia inmediata; uno mucho más “parcial y provinciano”. Según el autor, “en vez de percibir un sistema de valores radiales orientado hacia el centro de la Tierra, percibimos un sistema de verticales paralelas”²⁹. Esto reduce el mundo y la experiencia que se tiene de este a una parcela, como el espacio en la obra de Lanthimos. El sistema de paralelos, excéntrico por definición, lo ejemplifica Arnheim con un dibujo de Paul Klee³⁰ (figura 7) que nos recuerda en gran medida a la imagen del poster que realizó Vasilis Marmatakis para *Canino* (figura 8). Esto nos sitúa durante el visionado del film en un esquema particular y cerrado; en un mundo definido por un criterio singular –social y lingüístico– y acotado espacialmente –en la mayoría de las escenas– por los límites de la casa familiar.

²⁸ Arnheim, R., *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Akal, 2001.

²⁹ *Ibidem*, p. 15.

³⁰ Klee, P., *Unendliche Naturgeschichte*, Basilea, Schwabe, 1970.

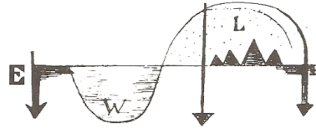


Figura 7. Dibujo de Paul Klee [Fuente: *Unendliche Naturgeschichte*, 1970: 33]

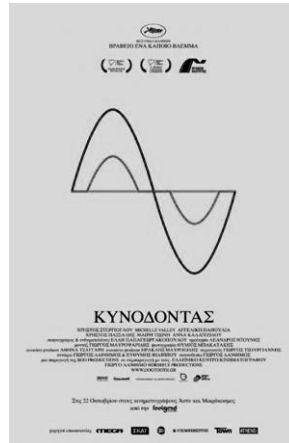


Figura 8. Poster promocional de *Canino* realizado por Vasilis Marmatakis [Fuente: FilmAffinity]

No obstante, sin este conocimiento previo sobre la composición también podemos realizar una lectura de estas imágenes ya que, basándonos en lo expuesto por Dewey, necesitamos poseer información sobre el contenido para completar el significado expresivo de la composición³¹. La imagen en *Canino* nos resulta extraña desde un primer momento. La vestimenta infantil de los jóvenes (figura 6) contrasta con la edad que realmente parecen tener. Las acciones que en ellas realizan, igualmente, son desconcertantes. En la figura 4 observamos cómo la hermana menor lame el hombro de la mayor. Lamer es un gesto propiamente animal, lo que aleja esta imagen de cualquier comportamiento normal. Igualmente, se puede interpretar como el inicio de la corrupción sexual de la infancia a través del incesto, que más adelante abordará el director. En la figura 5 nos encontramos de nuevo con los personajes imitando un comportamiento propiamente animal. El padre enseña a ladrar a los hijos y a la madre, que se encuentran a cuatro patas en el jardín. Esta perversión del comportamiento “normal” que vemos en las imágenes nos genera una honda impresión, ya que no es más que la materialización del sometimiento al que se encuentran expuestos la hermana mayor, la menor y el hermano.

El dominio que ejerce el padre sobre su familia es visto desde la positividad del juego y de la fiesta; desde la imagen limpia, la luz del día y los colores pasteles. Siguiendo la línea de sensaciones visuales de Osgood³² a la que se refiere Gombrich:

³¹ Dewey, J., *Art as experience*, Nueva York, Putnam, 1958, p. 90.

³² Osgood, C. E.; Suci, G. J. y Tannenbaum, P. H., *The Measurement of Meaning*, Urbana, University of Illinois

“la oscuridad es melancólica y hostil, y la luz, cálida y amistosa”³³. La percepción de la luz en *Canino*, en cambio, no es ni cálida ni amistosa. El exceso de positividad al que se refería Han se muestra en este contexto como íntimamente violento. Como apuntaba Žižek: “El mismo acto puede aparecer como violento o no violento en función de su contexto: a veces una sonrisa educada puede ser más violenta que una explosión de brutalidad” (2008: 251). Como el gesto cortés –dar mantas y comida– que los jóvenes muestran en *Los destructores* la noche que encierran a Old Misery, la contraposición de un elemento positivo con un acto violento deja la puerta abierta a una doble lectura de la acción. La positividad se torna en negatividad debido al contexto. Por tanto, el contraste de estos elementos hace que la imagen se vuelva profundamente violenta.

Žižek señala que “(...) la intrincada relación entre la violencia subjetiva y sistémica es que la violencia no es una propiedad exclusiva de ciertos actos, sino que se distribuye entre los actos y sus contextos, entre actividad e inactividad”³⁴. El contraste pone de manifiesto esta situación, la inmovilidad, a través de la ausencia de movilidad, que es lo que los espectadores desean para liberar a los jóvenes de lo que es, realmente, un encierro. Esta violencia soterrada sale a la superficie por medio de algunos actos violentos que sí son evidentes, pero que forman parte del juego o del castigo, siempre dentro de la “realidad” que ellos están viviendo; nunca permanentes.

Este no es el caso de la escena en la que la hermana mayor se arranca el canino casi al final de la película. La violencia que ejerce sobre sí misma es brutal, y termina con ello la dinámica del juego. Se encuentra fuera de la soberanía de esa casa, pues la ausencia del diente significa la libertad de la chica. La crudeza con la que muestra cómo se golpea con la mancuerna no es artificiosa en absoluto; al contrario, se muestra de forma realista. El tipo de imagen cambia y ya no existe equilibrio. La superficie ya no está limpia, la imagen se ensucia, como el lavabo. El cristal, como podría ser el objetivo de la cámara, está manchado de sangre (figura 9). La violencia subjetiva asoma tras la tensión previa mostrada a través de la objetiva.



Figura 9. La hermana mayor se golpea la boca para quitarse el diente canino

Press, 1957.

³³ Gombrich, E. H., *Meditaciones Sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Phaidon, 2002, p. 59.

³⁴ Žižek, S., *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, op. cit., p. 251.

La chica corre por el jardín durante la noche, la cámara se mueve con ella. A la mañana siguiente, su padre sale del recinto familiar. Sabemos que ella está escondida en el maletero. Finalmente puede ser libre. Sin embargo, cuando el hombre aparca, nada sucede. Pasan los segundos y la chica no sale del maletero; la tensión vuelve a aparecer. Aparentemente, la imagen nos muestra tan solo la parte de atrás de un coche. Sin embargo, si la leemos con atención observamos que un acto mucho más violento está sucediendo más allá de nuestros ojos (figura 10). Por un lado, una chica se encuentra encerrada en el maletero; por otro, si no se libera volverá a la casa y, con ello, al régimen autoritario al que hemos asistido.



Figura 10. En el último fotograma de la película esperamos inútilmente que la hermana mayor salga del maletero

El maletero se nos muestra como el núcleo de un sistema céntrico de composición. Todos los vectores apuntan a él, las miradas no se pueden retirar del mismo: la historia está sucediendo dentro.

Lanthimos acaba el film antes de que sepamos si la joven abandona o no el coche. El hecho de no resolver la escena es un acto profundamente violento hacia el espectador, debido al contexto de la imagen. La inacción del último fotograma resulta demoledora porque, como apunta Žižek, “a veces no hacer nada es lo más violento que puede hacerse”³⁵.

4. Una conclusión para una historia no resuelta

Canino muestra visualmente tanto la violencia objetiva como la subjetiva. La segunda se vislumbra a través de pequeños momentos que se inscriben dentro de la dinámica de juegos y del relato del miedo por medio de imágenes artificiosas y poco realistas. La tensión creada por la violencia subjetiva crece exponencialmente durante todo el metraje hasta mostrarse evidente, objetiva, en la destrucción de la dentadura por parte de la hermana mayor. La violencia se redirige hacia ella misma, materializándose en una imagen dura, inestable y sanguinolenta.

Sin embargo, la violencia está presente indirectamente en la mayoría de las escenas de la película. El contraste de elementos opuestos entre la composición y sus

³⁵ Žižek, S., *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, op. cit., p. 256.

significados –colores, luz, vestuario– provoca una reinterpretación de la historia. En este caso, se produce una corrupción de conceptos como la infancia o la educación que trasciende la imagen y desemboca en una fotografía perversa. Así, por tanto, se aprovecha esta cualidad visual del cine de la que carece la escritura para expresar la violencia objetiva del relato por medio de los recursos particulares que ofrece el medio audiovisual.

Pocos años antes de escribir *Los destructores*, Graham Greene se cuestionaba en uno de sus ensayos acerca de cómo se terminaba acostumbrando el individuo a todas las situaciones. En aquella época, la década de los años cuarenta, la gente vivía en escenarios que exigían violencia. Pero Greene no remite a los bombardeos aéreos o al campo de batalla, sino a los yermos visibles en los viajes en tren, los acres de coches abandonados en las inmediaciones de Slough, las casas agrupadas en el campo como piedras entre basura o las sórdidas pitonisas que ejercían en cualquier callejón de Brighton. El escritor aseguraba que “la violencia surge ante nosotros con más facilidad porque la esperábamos hacía mucho tiempo, no solo en el sentido político sino en el moral. El mundo en el que vivimos no podría haber acabado de ninguna otra manera”³⁶. Así, muchos escritores se embarcaron en viajes en busca de lo que a él le parecía una sensación de impaciencia debido al retraso de la violencia. Tenían la impresión de vivir en un mundo violento antes de que el mismo acto se mostrara evidente.

En *Canino* vemos reflejada esa impaciencia por la violencia que viene. Sin embargo, esa misma espera es profundamente violenta. Por ello, la última imagen es también agresiva y perversa, pues nos niega un final que nos resuelva esa inquietud. Para Greene, todas las situaciones anteriormente nombradas exigían violencia “como las habitaciones en un sueño donde uno sabe que algo va a suceder dentro de poco: una puerta se abre de golpe o el pestillo de una ventana cede y deja que irrumpa el fin”³⁷. En la última escena de la película, Lanthimos deja el pestillo abierto para que el fin sobrevenga; sin embargo, nada ocurre. La película acaba.

³⁶ Greene, G., *La infancia perdida y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 242-243.

³⁷ *Ibidem*, p. 243.