



TALYA İŞCAN
(<https://orcid.org/0009-0008-7622-6424>)
talyaiscan@politicas.unam.mx
Universidad Iberoamericana, México.

FECHA DE RECEPCIÓN: 21 DE MARZO DE 2026

FECHA DE ACEPTACIÓN: 9 DE ABRIL DE 2026

**Bugonia como propaganda distópica:
Yorgos Lanthimos y la psicopolítica**
*Bugonia as Dystopian Propaganda:
Yorgos Lanthimos and Psychopolitics*

RESUMEN
Introducción: este artículo examina Bugonia (Yorgos Lanthimos, 2025) como artefacto fílmico en el que la paranoia conspirativa, la sátira corporativa y la violencia cómica configuran una crítica de la psicopolítica neoliberal. Metodología: se combina el análisis textual de secuencias, la comparación con Dogtooth y el contraste con cineastas del cine anticine contemporáneo, desde un marco que articula el postmarxismo, la teoría crítica y la ideología. Conclusiones: el film traslada obsesiones tempranas de Lanthimos, aislamiento, disciplina y lenguaje capturado, a una escala transnacional y corporativa, produciendo una alegoría sobre propaganda distópica, deseo de autoridad y descomposición del imaginario estadounidense.

Palabras clave: Yorgos Lanthimos, Bugonia, ideología, psicopolítica, anticine.

ABSTRACT
Introduction: This article examines Bugonia (Yorgos Lanthimos, 2025) as a filmic artifact that configures a critique of neoliberal psychopolitics through conspiratorial paranoia, corporate satire, and comic violence. Methodology: it combines textual sequence analysis, comparison with Dogtooth, and contrast with contemporary anti-cinema through a framework that articulates post-Marxism, critical theory, and ideology critique. Conclusions: the film relocates Lanthimos's early obsessions, isolation, discipline, and captured language, into a transnational and corporate scale, producing an allegory about dystopian propaganda, the desire for authority, and the decomposition of the American imaginary.

Keywords: Yorgos Lanthimos, Bugonia, ideology, psychopolitics, anti-cinema.

Contribución de autores: T1 conceptualización, investigación, análisis formal, redacción del borrador original, revisión y edición.

INTRODUCCIÓN

Yorgos Lanthimos ha construido una de las filmografías más singulares del cine contemporáneo: fría sin ser distante, grotesca sin renunciar al rigor plástico, filosófica sin depender del enunciado doctrinal. Sus películas no explican el mundo; lo exponen como una maquinaria de hábitos violentos, lenguajes torcidos y obediencias que parecen naturales porque han sido incorporadas como si fueran sentido común. Desde *Kinetta* hasta *Poor Things*, pasando por *Dogtooth*, *Alps*, *The Lobster*, *The Favourite*, *The Killing of a Sacred Deer* y *Kinds of Kindness*, su puesta en escena insiste en una pregunta que es simultáneamente estética y política: ¿cómo se organiza la dominación cuando ya no necesita proclamarse como tal?

Esta lectura dialoga de manera más explícita con la bibliografía académica sobre Yorgos Lanthimos, la Greek Weird Wave y los usos críticos de la extrañeza formal en su filmografía. Aleksic (2016) y Eleftheriotis (2020) han mostrado que la familia, el encierro y la deformación del lenguaje funcionan en este ciclo como dispositivos para pensar la nación, la autoridad y la subjetividad; Peña Sarrionandia (2025), por su parte, subraya que la singularidad del director radica en combinar rigidez formal, humor cruel y desajuste corporal para volver opacas las convenciones de lo real. Recuperar ese debate permite situar *Bugonia* no como una anomalía tardía, sino como una reconfiguración transnacional de preocupaciones persistentes en la obra de Lanthimos y en la discusión crítica sobre la *Greek Weird Wave*.

Bugonia radicaliza esa pregunta en clave de sátira corporativa, de conspiración y de ciencia ficción negra. La premisa es sencilla y feroz: dos hombres obsesionados con teorías conspirativas secuestran a la directora ejecutiva de una gran corporación porque están convencidos de que es un ser alienígena que prepara la destrucción del planeta (Focus Features, 2025). Lo que podría leerse como una comedia paranoica se despliega, sin embargo, como una exploración de la credulidad política, del colapso entre información y delirio, y de la pulsión contemporánea de someter la complejidad del mundo a una fábula de enemigos ocultos. Varias reseñas de su estreno en Venecia y de su circulación comercial insistieron precisamente en esta mezcla de conspiración, radicalización digital y sátira del poder corporativo (Bradshaw, 2025; ICS Film, 2025; McCluskey, 2025).

Este artículo sostiene que *Bugonia* puede leerse como una forma de propaganda distópica invertida: no porque la película funcione como propaganda en sentido instrumental, sino porque representa un universo en el que la propaganda ha dejado de ser un mensaje vertical producido por el Estado para convertirse en una atmósfera distribuida que organiza percepciones, temores y fantasías políticas. Desde esta perspectiva, la película no solo ridiculiza la conspiración, sino que la sitúa en relación con las lógicas materiales del capitalismo tardío, con el agotamiento de la credibilidad institucional y con una forma de subjetividad saturada de ansiedad, sospecha y deseo de castigo.

Para desarrollar esta hipótesis, propongo un marco que articula tres núcleos. En primer lugar, el postmarxismo de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe es útil para pensar la constitución discursiva de lo social, la producción del antagonismo y la condensación del malestar en figuras enemigas. En segundo lugar, la teoría de la ideología, desde Louis Althusser hasta Terry Eagleton y Slavoj Žižek, para comprender de qué modo la interpelación, la fantasía y la repetición simbólica organizan la obediencia aun en contextos de aparente cinismo. En tercer lugar, la crítica social de la Escuela de Frankfurt, sobre todo de Horkheimer y Adorno (2002), de Benjamin (2008) y de Marcuse (1964), ampliada por la noción de psicopolítica de Han (2017), para examinar cómo la dominación contemporánea captura no solo cuerpos y tiempos, sino también la atención, el deseo, la autoexplotación y los afectos.

Metodológicamente, el texto combina el análisis textual de secuencias con la comparación interfilmográfica. El objetivo no es ofrecer una simple lectura temática de Bugonia, sino situar en la continuidad y la ruptura con *Dogtooth*, película fundacional de la llamada *Greek Weird Wave*, y contrastar, además, con otras formas modernas de anticine o de cine de negatividad social, particularmente las de Michael Haneke, Lars von Trier y Ruben Östlund. El eje comparativo es doble: por un lado, la relación entre forma y violencia; por otro, la manera en que estas filmografías convierten el espacio doméstico, institucional o corporativo en un laboratorio ideológico.

El interés de esta lectura también se debe al posicionamiento editorial de Economía Creativa. Si la revista convoca trabajos críticos vinculados con el diseño, la comunicación, el cine y la cultura, entonces *Bugonia* resulta especialmente pertinente porque coloca en primer plano la interfaz entre el diseño corporativo, la escenificación mediática y el gobierno de la percepción. En Lanthimos, la imagen corporativa no es decoración; es una tecnología

ideológica. La oficina, la sala de juntas, el laboratorio y el cuerpo de la CEO funcionan como superficies de inscripción del poder.

El corpus fílmico de esta investigación está integrado por *Bugonia* (Yorgos Lanthimos, 2025) y *Dogtooth* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), seleccionadas por su pertinencia para el análisis de las representaciones del poder, el encierro, la corporalidad y los regímenes de sentido. Para facilitar la contextualización de ambas obras, en el Anexo A se incluyen sus fichas técnicas, sinopsis y material visual de referencia.

MARCO TEÓRICO: POSTMARXISMO, IDEOLOGÍA Y PSICOPOLÍTICA

El postmarxismo parte de una impugnación decisiva al esencialismo de clase y al determinismo económico. En *Hegemony and Socialist Strategy*, Laclau y Mouffe (2001) sostienen que lo social no posee una base última cerrada, sino que se organiza de manera contingente mediante articulaciones discursivas. La hegemonía no es una simple superestructura ideológica sobre una base material ya dada; es la operación por la cual demandas heterogéneas son parcialmente unificadas alrededor de significantes vacíos, fronteras antagónicas y afectos políticos compartidos. Esta idea resulta central para Bugonia: la figura de la CEO alienígena funciona como un significante condensador del malestar. No importa tanto si es literalmente extraterrestre; importa que permite suturar, aunque sea precariamente, una constelación dispersa de ansiedades sobre corporaciones, tecnología, ecología y pérdida de control.

Althusser (1971) había planteado que la ideología interpela a los individuos como sujetos. El sujeto no preexiste a la llamada ideológica: se constituye al responder a ella. Esta noción sigue siendo indispensable para pensar la lógica de la conspiración contemporánea. El sujeto conspirativo se reconoce a sí mismo como quien ha despertado, quien ya no está engañado por las apariencias. En términos de Žižek (1989), la ideología no funciona a pesar del conocimiento cínico, sino a través de él: el sujeto sabe que el mundo es complejo, pero necesita una fantasía que lo vuelva inteligible y moralmente legible. En Bugonia, el secuestrador no es solamente un fanático; es un sujeto interpelado por un régimen de verdad que le ofrece una forma de agencia a cambio de la paranoia.

Eagleton (1991) recuerda que la ideología no debe reducirse a la falsedad ni a la propaganda explícita; es un conjunto de prácticas significativas ligadas a la reproducción del poder. Esa ampliación permite comprender por qué el film de Lanthimos representa tanto la ideología corporativa como la ideología conspirativa sin conceder a ninguna el estatuto de verdad. La corporación administra la imagen, la opacidad y el discurso experto; la conspiración administra la sospecha, la simplificación y la teatralización del enemigo. Ambas disputan la escena de credibilidad.

Desde la Escuela de Frankfurt, Horkheimer y Adorno (2002) describieron la industria cultural como una forma de estandarización de la experiencia, en la que la repetición formal refuerza la adaptación social. Aunque Lanthimos no pertenezca a ese paradigma clásico, su cine opera como una inversión crítica de la industria cultural: se apropia de géneros reconocibles, como la comedia negra, *el thriller*, el melodrama, la sátira cortesana y la ciencia ficción, para desautomatizar su funcionamiento y exhibir la violencia que contienen. En este sentido, su obra puede entenderse como una práctica de negatividad estética, próxima a la convicción adorniana de que la forma artística crítica no reconcilia al espectador con el mundo, sino que lo obliga a experimentar su no identidad.

Benjamin (2008), por su parte, ofrece una clave complementaria para pensar las transformaciones del arte en la época de la reproducción técnica. La circulación masiva de imágenes no solo altera el estatuto aurático de la obra; modifica la politicidad de la percepción. Bugonia emerge en un ecosistema mediático atravesado por internet, el rumor, la campaña viral y el simulacro corporativo. Su misma premisa, una CEO secuestrada por hombres formados en la lógica del haz tu propia investigación, solo puede comprenderse dentro de un régimen posaurático donde la verificación y la impostura comparten superficie visual.

La noción de psicopolítica de Han (2017) permite actualizar este marco al contexto neoliberal actual. Si la biopolítica disciplinaria operaba principalmente sobre cuerpos, la psicopolítica explota la libertad, la comunicación y la emocionalidad del sujeto. El mando ya no aparece solo como prohibición; se interioriza como autoimpulso, transparencia obligatoria y rendimiento constante. En ese contexto, la paranoia conspirativa puede leerse como un síntoma de la subjetividad neoliberal fracturada: incapaz de soportar la abstracción sistémica del capital, busca figuras concretas del mal y reencanta el conflicto como batalla

moral. Bugonia se ubica precisamente ahí: entre la gestión psicopolítica del capitalismo corporativo y su reverso delirante.

Jameson (1991) resulta igualmente útil porque entiende la lógica cultural del capitalismo tardío como un régimen en el que la totalidad social se vuelve difícil de representar. Cuando el sistema es demasiado abstracto, las narrativas tienden a producir compensaciones figurativas. La conspiración es una de ellas. No es casualidad que Jameson se refiera a la teoría conspirativa como un intento degradado de cognición política, un modo de representar una totalidad inaccesible mediante medios racionales ordinarios. Lanthimos explota esa intuición sin romantizarla: en Bugonia, la conspiración es, al mismo tiempo, una respuesta fallida al capital y una forma de recaída autoritaria.

Debord (1994) y Fisher (2009) permiten enlazar este argumento con la dimensión espectacular y afectiva del presente. El primero describe una sociedad en la que la relación social está mediada por imágenes; el segundo define el realismo capitalista como la dificultad para imaginar alternativas al capitalismo. En Bugonia, el problema no es simplemente que los personajes creen demasiadas imágenes falsas; es que tanto la corporación como sus perseguidores operan dentro de un horizonte en el que lo real solo se vuelve aprehensible como performance, branding, filtración o revelación sensacional. La película dramatiza una lucha entre dos economías del espectáculo: la del management corporativo y la de la comunidad paranoica.

Desde la teoría del cine, Bordwell et al. (2019), Elsaesser y Hagener (2015) y Sinnerbrink (2011) ayudan a precisar que esta crítica ideológica no depende exclusivamente del contenido narrativo. La forma cinematográfica organiza expectativas, distancias y ritmos cognitivos. Llamo aquí anticine no a un rechazo puro del cine, sino a una práctica que sabotea la absorción transparente del espectador, debilita la empatía ordinaria y convierte el artificio en método crítico. Lanthimos comparte con Haneke y von Trier esta voluntad de incomodar la sintaxis de la naturalización, aunque lo hace desde un tono propio: humor glacial, cuerpos desincronizados, decorados hipercontrolados y una violencia que estalla sin psicología redentora.

El artículo se inscribe en el análisis cualitativo del texto fílmico. Se parte de la versión comercial estrenada de *Bugonia* y de materiales públicos complementarios, de la sinopsis oficial, de entrevistas y de la recepción crítica inmediata, para identificar operaciones formales y núcleos ideológicos recurrentes. El procedimiento combina tres niveles de lectura: a) nivel narrativo, para ubicar el conflicto, sus personajes y su economía alegórica; b) nivel formal, para examinar encuadre, actuación, montaje, espacialidad y sonido; c) nivel comparativo, para situar *Bugonia* frente a *Dogtooth* y frente a otros autores del anticine contemporáneo.

Se privilegia una lógica secuencial. En lugar de comentar el film como bloque temático, se analizan grupos de secuencias particularmente productivos: la instauración del delirio conspirativo, la captura de la CEO, el dispositivo de reeducación o interrogatorio, la escenificación corporativa de la humanidad, y el final ambiguo. El análisis de *Dogtooth* se concentra en secuencias paralelas: la fabricación del léxico doméstico, los rituales disciplinarios, la pedagogía del encierro y el gesto final de fuga. Este recorte permite observar continuidades estructurales en la obra de Lanthimos.

Por tratarse de un artículo dirigido a una revista interesada en la comunicación, el diseño y el cine, se presta especial atención a cómo la visualidad corporativa, la teatralidad del espacio y la puesta en escena del discurso funcionan como tecnologías ideológicas. No se pretende reconstruir exhaustivamente la totalidad de cada película, sino proponer una lectura críticamente situada que conecte la forma fílmica con la crítica social.

METODOLOGÍA

RESULTADOS

1. De la pedagogía del encierro a la pedagogía del delirio

Bugonia comienza, como en varias películas de Lanthimos, no con la exposición psicológica de un personaje, sino con un régimen. Lo que se instala primero es un modo de percepción. La sinopsis oficial presenta a dos hombres obsesionados con teorías conspirativas (*Focus Features*, 2025). La crítica de McCluskey (2025) precisa que uno de ellos ha sido expulsado de la vida ordinaria y cae en una espiral digital de sospecha en la que la CEO Michelle Fuller se convierte en la encarnación de un complot andromedano. Desde una perspectiva post-marxista, esta operación es crucial: la conspiración articula una cadena equivalencial de daños dispersos, como la muerte de abejas, las corporaciones, la degradación ambiental y la humillación social, en torno a una figura enemiga personificada.

Formalmente, Lanthimos evita construir esta paranoia como un puro exceso expresionista. En lugar de saturar la pantalla con signos de delirio, la filma con su ya conocido registro de frontalidad, rigidez corporal y dicción extraña. El resultado es una despsicologización que vuelve el proceso más inquietante. El conspiracionista no aparece como un monstruo exterior a la sociedad, sino como una derivación de sus propios protocolos de credibilidad. La frialdad del encuadre impide que el espectador se refugie en la condescendencia; lo obliga a reconocer cuánto del imaginario contemporáneo se sustenta en versiones simplificadas del mal sistémico.

En este punto, *Bugonia* se distancia de *Dogtooth* y, al mismo tiempo, la prolonga. En *Dogtooth*, el padre controla el lenguaje para impedir que el afuera adquiriera inteligibilidad. Las palabras son redefinidas, las canciones son vaciadas y el mundo exterior queda clausurado por un diccionario privado. En Bugonia, por el contrario, el lenguaje ya no es un monopolio doméstico, sino un flujo desregulado de información. Sin embargo, la función ideológica es semejante: captar la interpretación. Donde *Dogtooth* trabaja con la escasez del signo, *Bugonia* trabaja con la inflación.

Si *Dogtooth* muestra una familia que fabrica sujetos obedientes mediante una pedagogía paranoica del exterior, Bugonia muestra una sociedad que produce sujetos paranoicos mediante un exceso de exterioridad mediatizada. El pasaje del hogar a la red, del padre soberano al algoritmo y del castigo doméstico a la radicalización conspirativa marca la historicidad de la obra de Lanthimos.

La secuencia del secuestro de Michelle Fuller es central porque concentra la crítica de Lanthimos a la fantasía contemporánea de desocultamiento. El conspiracionista cree arrancar la máscara del poder; en realidad, monta un teatro complementario al teatro corporativo. El secuestro no suprime la representación: la duplica. Esta duplicación es propiamente ideológica. Žižek (1989) recuerda que la fantasía organiza el acceso del sujeto a la realidad; no es lo contrario de lo real, sino la escena que permite sostenerlo. Teddy necesita secuestrar a la CEO para hacer visible una verdad previa a la evidencia. En otros términos: no interpreta los signos; fuerza al mundo a coincidir con la narración que ya posee.

Lanthimos filma este proceso con una precisión espacial notable. Los cuerpos son colocados como objetos en un dispositivo de observación y de humillación. La CEO aparece a la vez como rehén y como superficie de proyección. La actuación hierática de Emma Stone, resaltada por la crítica tras el estreno (Bradshaw, 2025), potencia esa ambigüedad: no sabemos si el personaje resiste, manipula o confirma el delirio de sus captores. Esa indecidibilidad es formalmente productiva, porque impide que la película se cierre en una pedagogía liberal del tipo “la conspiración miente y la razón triunfa”. Por el contrario, *Bugonia* muestra que la razón corporativa también es una ficción performativa sostenida por el diseño, el lenguaje experto y la opacidad estratégica.

En este punto el filme trabaja con una imaginería que puede llamarse propaganda distópica. El secuestrador reproduce la retórica de la revelación total, mientras que la ejecutiva encarna la retórica de la administración total. Ambos polos participan de una misma fantasía de control. La distopía no reside solo en la posibilidad de una alienígena infiltrada; reside en que la política contemporánea haya perdido la mediación pública y oscile entre branding gerencial y cruzada mesiánica.

3. Psicopolítica y deseo de obediencia

Comparado con *Dogtooth*, el secuestro de *Bugonia* desplaza el problema del origen hacia el de la exposición. En *Dogtooth*, la violencia se legitima como protección paterna; en *Bugonia*, como desenmascaramiento moral. Pero la gramática es análoga: un poder se arroga el derecho de producir verdad sobre el cuerpo ajeno. En ambos casos, el cuerpo es capturado para volverlo legible.

Uno de los hallazgos más incisivos de *Bugonia* es su tratamiento del espacio corporativo. La arquitectura, el mobiliario y la coreografía del trabajo no son una mera ambientación; son material ideológico. Un artículo de Remsen (2026) subrayó la función narrativa del mobiliario de diseño en la casa y el entorno de Michelle Fuller: piezas icónicas del modernismo aparecen como trofeos civilizatorios que delatan, más que humanizar, la esterilidad del personaje. Ese detalle es consistente con la crítica general de Lanthimos a la estetización del poder. El buen gusto no redime a la dominación; la hace más abstracta y más aceptable.

Desde la teoría crítica, esta abstracción puede leerse como una forma de fetichismo. Jameson (1991) y Debord (1994) permiten pensar el espacio corporativo como una interfaz que reemplaza las relaciones sociales por superficies administradas. La *CEO* no representa aquí a una villana individual, sino a una lógica de gobierno basada en la neutralización afectiva, en la performatividad profesional y en el vaciamiento ético del mando. La paradoja es que el delirio conspirativo la rehumaniza negativamente: necesita atribuir una voluntad maligna concreta, casi mitológica, para hacer soportable la impersonalidad del capital.

Esta tensión es central para una lectura postmarxista. En lugar de oponer la verdad material y la falsedad imaginaria, conviene preguntarse qué imposibilidad de representación del orden social **hace** tan eficaces estas narrativas. La *CEO* alienígena es una personificación imposible, pero políticamente útil. Resuelve, imaginariamente, la pregunta que el capitalismo tardío vuelve insoportable: ¿quién manda? Cuando la causalidad sistémica no puede verse, el sujeto produce figuraciones monstruosas. Lanthimos se sirve de esa lógica para hacer visible su violencia sin validarla.

Fisher (2009) describió el realismo capitalista como un horizonte en el que incluso las patologías son privatizadas y recicladas como problemas individuales. Bugonia muestra el retorno grotesco de lo estructural: la patología individual del conspiracionista está ligada a la estructura mediática que la produce. El film no exculpa; contextualiza. Su crítica social no depende de absolver a los secuestradores, sino de situarlos como productos deformados de una cultura que ya ha hecho del enemigo, del rumor y del control narrativo una forma ordinaria de existencia.

El concepto de psicopolítica de Han (2017) resulta especialmente productivo para leer la segunda mitad de *Bugonia*. El secuestro se transforma progresivamente en una escena de pedagogía, conversión y prueba. No basta con retener a Michelle; hay que arrancarle una confesión, una verdad última. Esta compulsión por la transparencia condensa un rasgo del poder neoliberal: ya no basta con administrar comportamientos; se necesita gestionar interioridades. La confesión, la autoexposición y la extracción de la verdad pasan a ser dispositivos de dominio.

El film sugiere que incluso la resistencia conspirativa está colonizada por esa lógica. Teddy no quiere simplemente destruir a la *CEO*; quiere que ella confirme la narración que él necesita. Así, la paranoia adopta la forma de un narcisismo político. La salvación del mundo coincide con la validación íntima del sujeto. Han diría que el yo explotado se convierte en empresario de sí mismo; Lanthimos agrega que, bajo ciertas condiciones, ese mismo yo puede devenir empresario de una cruzada delirante.

Dogtooth anticipaba esta cuestión en otra escala. Allí, la familia funcionaba como una microsoberanía que producía sujetos incapaces de distinguir entre la obediencia y la supervivencia. El entrenamiento corporal, los juegos absurdos, la recompensa con stickers y la redefinición del lenguaje componían una tecnología de subjetivación. Bugonia conserva esa obsesión por el aprendizaje corporal, pero la desplaza hacia una ecología mediática en la que el disciplinamiento ya no procede solo del mandato, sino también del exceso de información y del deseo de singularidad revelada.

Tabla 1. Operaciones formales, núcleos ideológicos y relación intertextual entre Bugonia y Dogtooth.
Fuente: Elaboración propia a partir del análisis comparado de Bugonia y Dogtooth

SECUENCIA	OPERACIÓN FORMAL	NÚCLEO IDEOLÓGICO	RELACIÓN CON DOGTOOTH
Paranoia cotidiana y fijación del enemigo	Encuadres estáticos, actuación desfasada, información dosificada	Articulación del malestar en una figura enemiga personalizable	Equivale a la fabricación doméstica del afuera amenazante
Secuestro de Michelle Fuller	Coreografía de inmovilización, humor glacial, suspensión de empatía	Deseo de arrancar una verdad total al cuerpo del poder	Paralela a los rituales de obediencia y castigo del padre
Interrogatorio / reeducación	Espacio cerrado, repetición verbal, control de mirada y tiempo	Psicopolítica de la confesión y del sometimiento afectivo	Continúa la pedagogía del encierro y la redefinición del lenguaje
Final ambiguo y revelación inestable	Montaje de aceleración, ambigüedad tonal, ironía cósmica	Colapso entre crítica del capital y fantasía mesiánica	Repite el gesto final de fuga fallida o libertad sin garantía

En ambos filmes, la psicopolítica se expresa a través del cuerpo. Los cuerpos de Lanthimos son rígidos, ligeramente desfasados, cómicos y amenazantes. No encarnan una interioridad plena; muestran la inscripción de protocolos. Esta corporalidad mecánica constituye uno de los rasgos que permiten vincular su cine con ciertas corrientes del anticine moderno. La actuación no ofrece transparencia emocional; funciona como una superficie crítica.

La Tabla 1 resume la hipótesis central de este apartado: la forma de *Bugonia* no ilustra simplemente su tesis ideológica, sino que la produce. El uso de encuadres geométricos y de actuaciones intencionalmente desafectadas no es un mero sello de autor; instala un régimen perceptivo que bloquea la identificación sentimental automática. En términos de Rancière (2004), redistribuye lo sensible: obliga al espectador a percibir la violencia no como un clímax melodramático, sino como una estructura.

Este procedimiento es visible también en el montaje. La crítica del Guardian (Bradshaw, 2025) destacó el peso del montaje final como un salto cualitativo dentro de la película. Lo importante, más allá de la valoración periodística, es que la aceleración tardía reorganiza, de manera retrospectiva, la lectura de los acontecimientos. Lanthimos evita la progresión clásica hacia la revelación moral y prefiere un cierre en el que la hipótesis conspirativa y la hipótesis corporativa siguen contaminándose mutuamente. El efecto no es de esclarecimiento, sino de inquietud cognitiva.

Comparado con *Dogtooth*, donde el plano fijo final del automóvil concentraba la posibilidad de fuga y su probable fracaso, Bugonia trabaja con una clausura más expansiva y espectacular, acorde con la escala transnacional de su objeto. Sin embargo, ambos finales comparten una estructura: la salida no disuelve el dispositivo que la produce. La ideología persiste después de la supuesta liberación.

Esta persistencia del dispositivo es una de las razones por las que se puede hablar de anticine. Lanthimos no ofrece catarsis, reconciliación ni pedagogía transparente. Sus imágenes son limpias, incluso seductoras, pero su sintaxis niega el confort narrativo. Como en Haneke, el espectador es mantenido a distancia; como en von Trier, la estilización expone la crueldad estructural; como en Östlund, el orden social aparece como una coreografía de incomodidades, humillaciones y jerarquías precarias. No obstante, Lanthimos se diferencia de los otros tres. De Haneke, porque sustituye la severidad moral por una comicidad muerta; de von Trier, porque evita el exceso expresionista y el pathos sacrificial; de Östlund, porque su sátira no busca tanto el bochorno liberal como la extrañeza ontológica. De Haneke porque sustituye la severidad moral por una comicidad

5. Lanthimos frente al anticine contemporáneo

La comparación con Dogtooth permite medir una transformación histórica en la obra de Lanthimos. En la película de 2009, la violencia ideológica se organizaba en torno a la familia, esa institución que la crítica sobre la *Greek Weird Wave* ha leído repetidamente como alegoría de la nación, del patriarcado y de la crisis griega (Aleksic, 2016; Eleftheriotis, 2020). En *Bugonia*, el núcleo doméstico es sustituido por la corporación y la comunidad paranoica. Es decir, la soberanía familiar cede su lugar a una combinación de management global y subjetividad radicalizada digitalmente.

Desde la literatura específica sobre Lanthimos, este desplazamiento no implica un abandono de la primera etapa, sino su generalización. Peña Sarrionandia (2025) observa que la extrañeza del director no funciona como un simple ornamento autoral, sino como un método para desmontar la naturalidad de los vínculos y hacer visible la violencia normativa que habita la vida cotidiana. En la misma línea, esa lectura permite entender la relación entre Dogtooth, Alps, The Lobster y Bugonia como una continuidad formal sostenida en el extrañamiento, la disciplina del cuerpo y la violencia reglada, más que como una ruptura entre etapas aisladas. En esa clave, Dogtooth ya mostraba que la dominación necesita controlar el lenguaje, el cuerpo y el horizonte de lo posible; Bugonia extiende ese principio a la cultura de las plataformas y al imaginario de la conspiración. Donde antes el padre definía el significado de las palabras, ahora la red genera una inflación de significados disponibles para la captura afectiva. Donde antes la casa cercada producía obediencia por aislamiento, ahora la hiperconectividad produce obediencia por sobresaturación.

En términos ideológicos, ambas películas problematizan la fantasía de una exterioridad pura. Los hijos de *Dogtooth* imaginan un afuera que no conocen; Teddy imagina una invasión que le da sentido a su humillación. En ambos casos, el enemigo es menos una realidad objetiva que una organización del deseo político. El enemigo es lo que permite volver estable una identidad dañada.

Conviene, además, comparar a Lanthimos con otros cineastas modernos del anticine o de la vanguardia crítica. Michael Haneke, especialmente en *Funny Games* y *Caché*, trabaja con dispositivos que interrumpen la mirada complaciente y devuelven al espectador su responsabilidad. Sin embargo, su universo conserva una gravedad ética que Lanthimos sabotea mediante el absurdo. Lars von Trier, en *Dogville* y *Manderlay*, desmonta el mito estadounidense mediante escenografías desnudas y alegorías punitivas; Lanthimos comparte la voluntad de disección social, pero prescinde del énfasis retórico y del martirio redentor. Ruben Östlund, por su parte, satiriza los rituales de clase y la masculinidad liberal en espacios museales, turísticos o de lujo; Lanthimos se le aproxima en la exposición de la incomodidad social, pero su mundo está menos anclado en la verosimilitud sociológica que en la construcción de dispositivos alegóricos.

Si se piensa en una genealogía más amplia, Buñuel es quizá una referencia subterránea: la irrupción del absurdo como desmontaje de la moral burguesa. Pero el cine de Lanthimos está atravesado por una frialdad contemporánea que lo aleja del surrealismo clásico. Sus escenas no irrumpen como sueño liberador; se instalan como protocolo siniestro. De allí su afinidad con lo que aquí se ha llamado anticine: un cine que trabaja contra la transparencia naturalista y la integración afectiva inmediata del espectador.

6. Estados Unidos como forma ideológica

El hecho de que *Bugonia* esté ambientada en un universo corporativo anglófono y protagonizada por una CEO de una gran empresa no es casualidad. Como sucedía en *Dogville*, la película utiliza el imaginario estadounidense como laboratorio de una crítica más amplia. Estados Unidos aparece no solo como potencia geopolítica, sino también como forma cultural de organización del deseo: emprendimiento, management, transparencia performativa, paranoia antiélite y espectacularización permanente de la verdad.

En este punto, la película puede leerse como una intervención sobre el presente. La convivencia entre el discurso corporativo, la radicalización digital y las teorías conspirativas se ha intensificado en la última década hasta convertirse en un rasgo estructural del paisaje político. La crisis climática, la financiarización, las plataformas y la deslegitimación institucional producen una atmósfera en la que el pensamiento sistémico resulta difícil y la personificación paranoica se vuelve seductora. Bugonia condensa ese escenario bajo la figura imposible de una ejecutiva alienígena.

CONCLUSIONES

Lo decisivo es que Lanthimos no presenta a Estados Unidos como un simple origen del mal, sino como escena privilegiada del colapso entre hegemonía, propaganda y espectáculo. La representación de lo estadounidense en el film no es realista; es sintomática. Muestra un orden en el que toda verdad necesita ser puesta en escena y en el que toda escena corre el riesgo de ser percibida como una conspiración. En este sentido, *Bugonia* dialoga con una larga tradición de crítica cultural del American way of life, pero la reescribe desde la era del algoritmo y de la psicopolítica.

Esta lectura resulta socialmente pertinente para el campo del cine y la comunicación porque desplaza la pregunta habitual sobre si una película representa fielmente una sociedad. Lo que importa aquí es cómo produce un mapa afectivo de su crisis. *Bugonia* representa a Estados Unidos como una formación ideológica incapaz de distinguir entre el marketing, la gestión, la creencia y la violencia preventiva. Su distopía no está en el futuro; está en la normalización contemporánea de esas equivalencias.

Bugonia confirma que Yorgos Lanthimos sigue siendo uno de los cineastas más fértiles para pensar la ideología en el presente. Lejos de limitarse a una sátira excéntrica sobre conspiraciones y extraterrestres, la película construye una alegoría rigurosa sobre la crisis de mediación del capitalismo tardío. La CEO secuestrada, el conspiracionista hiperinterpretativo y el entorno corporativo de lujo no son elementos dispersos: forman un dispositivo en el que propaganda, espectáculo y deseo de verdad se confunden.

Leída desde el postmarxismo, la película muestra cómo el antagonismo social necesita figuras de condensación afectiva cuando la totalidad capitalista se vuelve opaca. Leída desde la teoría crítica, exhibe la racionalidad instrumental, la abstracción del poder y la estetización del mando. Leída desde la psicopolítica, revela hasta qué punto la subjetividad neoliberal puede transformar la impotencia en cruzada paranoica. Estas tres capas convergen en una forma cinematográfica que no reconcilia al espectador con el mundo, sino que lo obliga a habitar su extrañeza.

El contraste con *Dogtooth* permite ver una continuidad decisiva: Lanthimos ha pasado de la microfísica doméstica del encierro a la macroescala corporativa de la conspiración, pero sin abandonar su preocupación por el lenguaje, el cuerpo y la disciplina. Lo que cambia es el régimen histórico de dominación. La familia ya no basta; ahora el control circula entre redes, marcas, arquitecturas del prestigio y fantasías de revelación total.

Finalmente, la comparación con Haneke, von Trier y Östlund ayuda a situar Bugonia dentro de una constelación de cineastas que han utilizado la forma fílmica para desmontar consensos ideológicos contemporáneos. Sin embargo, Lanthimos conserva una singularidad: su anticine no predica, no moraliza, no ofrece una exterioridad limpia. Se limita a mostrar que la violencia política del presente ya habla el lenguaje de la comedia, del diseño y del algoritmo. Y precisamente por eso resulta tan perturbadora.

Para una revista como Economía Creativa, esta lectura tiene una conclusión adicional: el cine sigue siendo un laboratorio privilegiado para entender cómo el diseño de la imagen, del espacio y de la conducta participa en la reproducción o en el sabotaje de la hegemonía. Bugonia no es solo una película sobre una CEO secuestrada; es una investigación estética sobre cómo el capital administra la apariencia y cómo sus ruinas producen nuevas servidumbres imaginarias.

REFERENCIAS

Aleksić, T. (2016). Sex, violence, dogs and the impossibility of escape: Why contemporary Greek film is so focused on family. *Journal of Greek Media & Culture*, 2(2), 155–171. https://doi.org/10.1386/jgmc.2.2.155_1

Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses (Notes towards an investigation). In *Lenin and philosophy and other essays* (pp. 127–188). Monthly Review Press.

Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media* (M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin, Eds.). Belknap Press of Harvard University Press.

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2019). *Film art: An introduction* (12th ed.). McGraw Hill.

Bradshaw, P. (2025). Bugonia review – Emma Stone might be an alien in Yorgos Lanthimos’s macabre conspiracy theory comedy. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2025/aug/28/bugonia-review-emma-stone-might-be-an-alien-in-yorgos-lanthimoss-macabre-conspiracy-theory-comedy>

Debord, G. (1994). *Society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books. (Original work published 1967).

Eagleton, T. (1991). *Ideology: An introduction*. Verso.

Eleftheriotis, D. (2020). Introspective cosmopolitanism: The family in the Greek Weird Wave. *Journal of Greek Media & Culture*, 6(1), 3–27. https://doi.org/10.1386/jgmc_00001_1

Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). *Film theory: An introduction through the senses* (2nd ed.). Routledge.

Fisher, M. (2009). *Capitalist realism: Is there no alternative?* Zero Books.

Focus Features. (2025). *Bugonia*. Focus Features. <https://www.focusfeatures.com/bugonia>

Han, B.-C. (2017). *Psychopolitics: Neoliberalism and new technologies of power* (E. Butler, Trans.). Verso.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (G. S. Noerr, Ed.; E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press.

ICS Film. (2025). Venice 2025 review: *Bugonia* (Yorgos Lanthimos). ICS Film. <https://icsfilm.org/festivals/venice/2025-venice/venice-2025-review-bugonia-yorgos-lanthimos/>

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Laclau, E., & Mouffe, C. (2001). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics* (2da ed.). Verso.

Lanthimos, Y. (Director). (2009). *Dogtooth* [Película]. Boo Productions.

Lanthimos, Y. (Director). (2025). *Bugonia* [Película]. Element Pictures, Fruit Tree, Square Peg, & CJ ENM.

Marcuse, H. (1964). *One-dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Beacon Press.

McCluskey, M. (2025). Breaking down the comically bleak ending of Yorgos Lanthimos’ *Bugonia*. *Time*. <https://time.com/7328938/bugonia-ending-explained/>

Östlund, R. (Director). (2022). *Triangle of sadness* [Película]. Plattform Produktion.

Peña Sarrionandia, M. (2025). *El extraño cine de Yorgos Lanthimos*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (G. Rockhill, Ed. & Trans.). Continuum.

Remsen, N. (2026). In *Bugonia*, there’s more to the film’s designer furniture than meets the eye. *Architectural Digest*. <https://www.architecturaldigest.com/story/in-bugonia-theres-more-to-the-films-designer-furniture-than-meets-the-eye>

Sinnerbrink, R. (2011). *New philosophies of film: Thinking images*. Continuum.

von Trier, L. (Director). (2003). *Dogville* [Película]. Zentropa Entertainments.

Žižek, S. (1989). *The sublime object of ideology*. Verso.

Figura 1. Michelle Fuller como superficie corporativa del poder en Bugonia. Fuente: imagen promocional de Bugonia; crédito: Focus Features, reproducida en Peraza (2025).



Figura 2. Encierro, disciplina corporal y extrañamiento doméstico en Dogtooth. Fuente: imagen promocional de Kynodontas (Dogtooth) difundida por el Festival de Cannes (Festival de Cannes, 2009).



ANEXO A

Corpus fílmico:
fichas técnicas, sinopsis
y material visual

Bugonia (Yorgos Lanthimos, 2025) es un largometraje anglófono de *thriller*, comedia negra y ciencia ficción, escrito por Will Tracy y protagonizado por Emma Stone, Jesse Plemons, Aidan Delbis, Stavros Halkias y Alicia Silverstone. Producida por Element Pictures, Square Peg, CJ ENM, Pith y Fruit Tree Enterprises, y distribuida internacionalmente por Focus Features, la película sigue a dos hombres obsesionados con teorías conspirativas que secuestran a la directora ejecutiva de una gran empresa (Figura 1) porque están convencidos de que es un ser alienígena dispuesto a destruir el planeta (Focus Features, 2025).

Dogtooth (Kynodontas, Yorgos Lanthimos, 2009) es un drama psicológico griego escrito por Lanthimos y Efthymis Filippou, con fotografía de Thimios Bakatakis y producción de Boo Productions. La película narra el régimen de aislamiento impuesto por unos padres a sus tres hijos (Figura 2), a quienes educan dentro de un espacio doméstico cerrado y bajo una redefinición autoritaria del lenguaje, del deseo y del contacto con el exterior (Festival de Cannes, 2009).