



La ficción fílmica como grupo de discusión sobre la construcción de problemas sociales: el caso de *Swallow* (2021)

Film fiction as a discussion group on the construction of social problems: the case of Swallow (2021)



Videopresentación

Dr. José Luis Valhondo Crego

Universidad de Extremadura (España)

jivalcre@unex.es Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2383-5513>

Recibido: 11 de octubre de 2022

Aceptado: 27 de octubre de 2022

Publicado: 31 de diciembre de 2022

Received: October 11th 2022

Accepted: October 27th 2022

Published: December 31st, 2022



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.21555/revistapanamericanadecomunicacin.v4i2.2710>

Cómo citar: Valhondo Crego, J. L. La ficción fílmica como grupo de discusión sobre la construcción de problemas sociales: el caso de *Swallow* (2021). *Revista Panamericana De Comunicación*, 4(2). <https://doi.org/10.21555/revistapanamericanadecomunicacin.v4i2.2710>

RESUMEN

En este texto nos cuestionamos de modo general cómo la ficción fílmica puede plantear problemas sociales relevantes y proponer modos de agencia para resolverlos. Los filmes y los géneros a los que pertenecen configuran una realidad que implícitamente relaciona la estructura social con la agencia de los sujetos protagonistas. La interacción entre estructura y agencia ha sido analizada con grupos de discusión que negocian los significados sociales de los temas políticos. Se plantea en este texto cómo los protagonistas de la fic-

ción mimetizan una lógica de la negociación sobre su propia libertad para actuar. Tomamos como estudio de caso el filme *Swallow* y empleamos una metodología basada en el análisis de las interacciones que se producen en el relato. Los resultados completan las evidencias encontradas en los experimentos con grupos de discusión reales.

Palabras-clave: Estructura, agencia, ficción, libertad, trastorno mental

ABSTRACT

In this text we question in a general way how filmic fiction can pose relevant social problems and propose modes of agency to solve them. The films and the genres to which they belong configure a reality that implicitly relates the social structure with the agency of the protagonists. The interaction between structure and agency has been analysed with discussion groups that negotiate the social meanings of political issues. This text examines how the protagonists of the fiction reflect

a logic of negotiation on their own freedom to act. We take the film, Swallow, as a case study and use a methodology based on the analysis of the interactions that occur in the story. The results complete the evidence found in the experiments with real discussion groups.

Keywords: Structure, agency, fiction, liberty, mental disorder

TRAGAR O NO TRAGAR

En una de las escenas más desconcertantes de *Swallow* (2019), Hunter, su protagonista, está leyendo un libro de autoayuda. Arranca una página y se la traga entera. A modo de metáfora quizás esta imagen sintetice el filme completo en el concepto de hegemonía. Si hay algo que provoca el conflicto en Hunter es el intentar asimilar la ideología de los que tienen el control sobre su cuerpo, de los que detentan el poder. El director de *Swallow* explicaba en una entrevista que la trama se inspira en la figura de su abuela, que fue inter-nada por un problema obsesivo-compulsivo.

El objetivo amplio de este texto es examinar el modo en que la ficción construye problemas sociales complejos a través de potentes imágenes que interpe-lan al espectador como agente. El objetivo más concreto es contextualizar una producción como *Swallow* en la cuestión del aborto analizando cómo se producen sus significados sociales para el público a través de las relaciones de sus protagonistas. Se analizan las interacciones entre personajes como si fueran grupos de discusión en los que se pueden generar marcos de indignación, identidad y agencia (Gamson, 1992). Conectamos aquí la construcción de problemas sociales con la de los personajes, es decir, cómo ambas cuestiones (per-

sonajes y problemas sociales) pueden ser vistos como elementos que siguen una lógica similar: a través de las interacciones de los personajes se construyen los problemas sociales y viceversa.

LIBERTAD, AGENCIA Y CONSTRUCCIÓN DE PROBLEMAS SOCIALES

La “libertad” es un significante vacío (Laclau, 1985) que se llena de contenido en función de las condiciones de las culturas en las que se utiliza su significado. Para entender cómo se produce ese llenado o vaciado hay que comprender la cultura en el que ese concepto circula, es decir, el circuito cultural (Gay et al., 2013) en el que se negocian sus sentidos. No se puede comparar el significado de la palabra libertad en una comunidad en la que la colaboración es un valor supremo que en otra en la que la competencia se fomenta.

Uno de los trabajos académicos más relevantes en la negociación de esa libertad o agencia en sociedad ha sido llevado a cabo por Gamson (1992). Aquí seguiremos sus conclusiones sobre el modo en que se produce esa construcción y añadiremos las aportaciones de otros autores que han contribuido al debate.

Dicen Graeber y Wengrow en su libro *The dawn of everything* (2021) que existen tres tipos de libertad: de movimiento, de desobediencia a las órdenes de otros y de imaginación. En la ficción se pueden representar esos tres tipos: el personaje (individual o colectivo) puede moverse, resistirse a las órdenes de otros e imaginar una realidad alternativa. Sin embargo, es esta última la que relacionamos con el mayor grado de agencia posible. Aunque resulta imposible separarla de las otras dos, aquí lo haremos con fines analíticos. Uno puede ser privado de movimiento, pero puede negarse a comer. Se le puede alimentar contra su voluntad, pero puede seguir pensando en una realidad alternativa.

Una ficción muestra la acción de los personajes (el drama es acción por definición), pero en su esencia declara o no la posibilidad de que esa acción esté dirigida a reaccionar frente al poder o a imaginar uno nuevo. Cuando Graeber y Wengrow definen esas libertades, resuena la metáfora de Nietzsche respecto a la creación moral y la libertad del camello, el león y el niño. Exploramos cómo se encarnan (si se encarnan de algún modo este tipo de agencias o libertades en los actores del drama), y cómo se negocian cuando se imaginan mundos posibles en la ficción.

Abundando en el tema de la libertad y la agencia, parece conveniente recordar la distinción entre libertad negativa y positiva (Berlin, 1969): la libertad negativa consistiría en que uno puede elegir “sin interferencias” entre las opciones que se le ofrecen, mientras que la libertad positiva trataría de cómo el sujeto puede intervenir en el proceso para añadir opciones y, aún más, cambiar el modo en que se ejerce esa soberanía del ciudadano o su agencia, cambiar las reglas del juego democrático. La expresión “sin interferencias” es muy ambigua porque, incluso ejerciendo el voto secreto, uno tiene en mente a los otros cuando va a votar.

De cualquier modo, la gente tiene interiorizada una idea implícita de la libertad sin distinguir la positiva de la negativa. Por ejemplo, durante la crisis de 2008 que siguió al estallido de la burbuja inmobiliaria, era un lugar común sostener que la gente corriente era responsable única de haber contratado hipotecas que más tarde no podía pagar; nadie les había puesto una pistola en el pecho en el momento de firmar. Esta for-

ma de entender la libertad ignora la influencia de la estructura sobre nuestra agencia. Mucha gente firmaba hipotecas porque la hegemonía ideológica del momento aireaba constantemente en los medios y en las conversaciones que había que comprar, y endeudarse. Nadie interfirió en el préstamo y los bancos se comportaron como “traficantes de deuda”, convirtiendo a los hipotecados en sus *yonkis* del dinero. Una vez enganchados al ciclo de la deuda resulta muy complicado desengancharse.

Si intentamos relacionar las ideas de libertad de Graeber con las de Berlin, las libertades de movimiento y desobediencia se relacionan en mayor grado con la libertad negativa, aunque la libertad de movimiento también tiene algo de positivo. La tercera es esencialmente una libertad positiva. Lo negativo se entiende aquí como una libertad de reacción a lo impuesto, mientras que lo positivo tiene que ver con la iniciativa propia. De cualquier modo, el enredo conceptual no es fácil de resolver y excede el objetivo de este texto.

Posiblemente habría que explorar la cuestión del poder (Lukes, 2007) porque tiene relación con el ejercicio de la libertad. El poder no es solo el poder para tomar decisiones, sino el poder para hacer hegemónico un punto de vista, de modo que un asunto político parezca unidimensional. Aquí Charles Taylor (1985) también parece pertinente de citar porque relaciona las diferencias sociales, el poder de cada cual y la libertad para elegir. También apuntamos que el concepto de libertad tiene mucha relación con el desencantamiento del mundo moderno (Weber, 2019). En una sociedad moderna racional-tecnológica, la estructura social parece achicar los espacios de agencia del individuo, porque este se percibe a sí mismo encorsetado en la estructura social.

¿Cómo sustituir la magia de ese mundo tradicional en esta sociedad tecnificada? En *The Trap*, Adam Curtis (2007) se pregunta por ello; el subtítulo del documental lanza una pregunta al espectador: ¿Qué ocurrió con nuestro sueño de libertad? La respuesta del documental es clara: la magia del mundo premoderno se ha sustituido en el capitalismo por esa supuesta soberanía del consumidor en el paraíso o la catedral del *mall*, hipermercado, etc. La inquietante posibilidad de ser el ganador en el juego del capitalismo pugna por ocupar

los huecos de la imaginación del sujeto que vive bajo estructuras, no solo capitalistas, sino legales-rationales del Estado.

Es necesario añadir la contribución de Anthony Giddens (1971) y su teoría de la estructuración. Giddens distingue entre estructura y agencia. Estos conceptos se relacionan también con los de libertad positiva y negativa. La libertad positiva se identifica con una agencia capaz de imaginar una estructura y unos significados sociales alternativos a los que la hegemonía ideológica traslada. La estructura establecida encierra a los sujetos en categorías de clase, género, edad, raza, etc. Los sujetos no solo pueden resistirse a esa estructura, sino que también deberían poder elevar sus voces, intereses y preocupaciones para actuar frente a esa hegemonía. Desde esta idea resulta fundamental el valor de la ficción para trasladar significados que facilitan o dificultan la libertad positiva en la mente del espectador.

En su análisis general sobre el asunto, Gamson (1992) nos recuerda que las posibilidades de agencia en nuestras sociedades están muy restringidas, al menos eso es lo que puede uno pensar si atiende a quién tiene la propiedad de los medios de producción y comunicación, y qué espacios ofrecen al individuo o los colectivos. No por eso, los sujetos renuncian a la expresión de la contestación y la resistencia. De hecho, alguien como Scott (1985) relataba cómo los sujetos pueden ejercer ese poder de contestación a pesar de subyugarse a la estructura de poder de sus jefes. La historia de la clase obrera (Neumann, 2020) muestra claros ejemplos de estrategias de resistencia en entornos complejos donde, a pesar de todo, los sujetos se resisten a las órdenes de sus superiores y crear espacios de liberación.

Como veremos, *Swallow* no plantea una resistencia organizada de un colectivo, sino un síntoma individual (a veces inconsciente) que resiste una estructura de poder en la que existe una asimetría clara de información entre la familia y la protagonista femenina:

1. Es inconsciente porque cuando ella va a la psicóloga no quiere reparar en por qué se traga cosas. En la primera sesión dice que no sabe por qué lo hace. En la segunda expresa ya una sensación de control, de poder. Siente ese control

tragando cosas, incluso punzantes, y expulsándolas de su cuerpo. A diferencia de lo que dice Gamson, este filme habla de estrategias para la agencia de tipo inconsciente como paso a otras conscientes. El síntoma de tragar objetos se convierte en un puente hacia una agencia más consciente.

2. Existe una asimetría de información porque el sistema familiar y la comunidad lo sabe todo sobre ella y ella sabe muy poco sobre ese sistema. Por ejemplo, Hunter ignora que el marido ha revelado en su círculo social el problema de su mujer. La psicóloga filtra la información que recibe de Hunter en las sesiones, y que se supone que es lo que la va a curar. Se trata de un sistema que vigila y castiga a sus miembros (Foucault, 2004). Además, trasladan a Hunter mensajes de doble vínculo (Watzlavick, 1963): queremos ayudarte, pero si te declaras culpable; nuestra ayuda es puramente instrumental, lo que queremos es el niño. Ella tiene que aceptar la hegemonía y reconocer su locura.

METODOLOGÍA

Nos hemos basado en un texto anterior sobre la construcción de personajes audiovisuales (Valhondo y Vivas, 2020), sin perder de vista el esquema teórico de los marcos cognitivos o *frames*. Gamson (1992b) señala que el concepto de *frame* mantiene una tensión o equilibrio entre la estructura y la agencia. Por un lado, los eventos y las experiencias están enmarcados; por el otro, los sujetos enmarcan esos eventos y experiencias". La ficción puede abrir caminos para imaginar el agravio, la identidad y nuevas formas de agencia, entendiendo esta última como libertad positiva. La gente produce algo para salir del atolladero que constituye el problema social.

El análisis realizado solo se ocupa de las tres interacciones más importantes del filme, las que sostienen Hunter con los objetos que traga, con su marido y con su madre política. Creemos que son suficientes y que pueden representar bien lo que se completaría con

las relaciones de Hunter con su cuidador (Luay), su padre político y su padre biológico.

ANÁLISIS DE LAS INTERACCIONES

Hunter y los objetos

Existe una tónica general en el ritual que Hunter pone en marcha cada vez que traga objetos o los mastica. La causa disparadora de la conducta compulsiva se relaciona con un aumento de la tensión emocional que la lleva a sentirse vulnerable, insegura, despreciada o ignorada. La tensión se genera cuando Hunter se evalúa en función de las expectativas de la familia de su marido. El ritual es el mismo, la dificultad aumenta conforme transcurre el relato y la tensión emocional va creciendo. Empieza con hielo y termina con un destornillador de precisión.

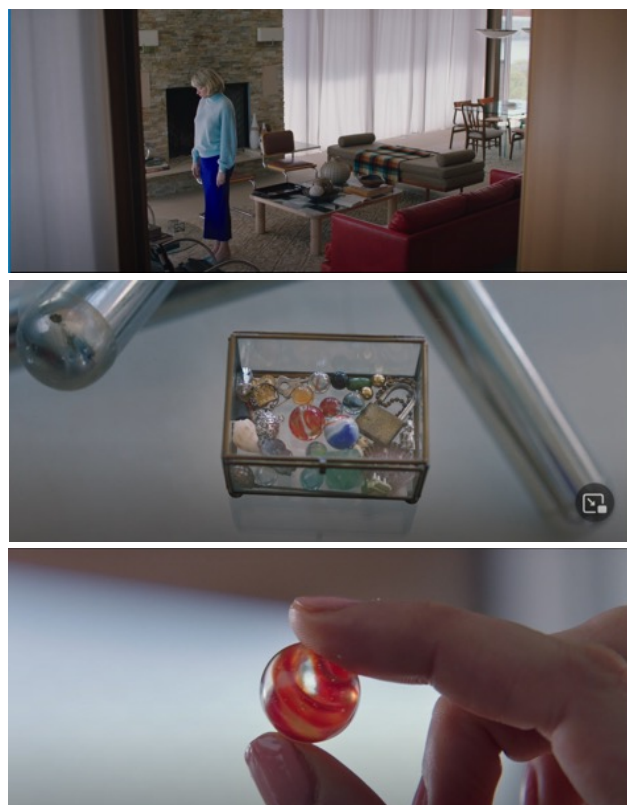
FIGURA 1

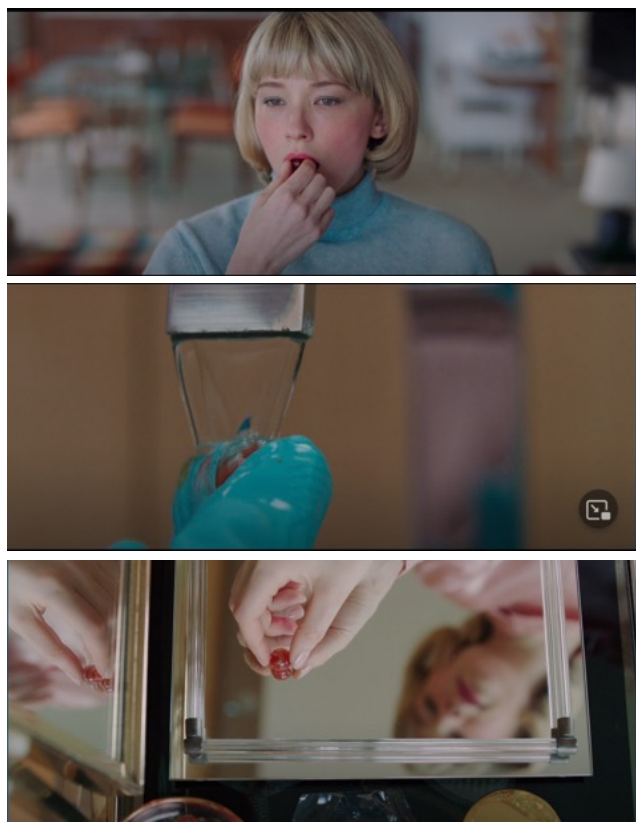


Fuente: Swallow

La primera secuencia en la que se contempla este ritual es en la cena en la que celebran el embarazo de Hunter (Figura 1). Ella es invitada a hablar en público a pesar de que siente muchos reparos en hacerlo. Cuando al final de la cena cuenta una anécdota, se siente ignorada. Ella siente el agravio de verse excluida (*frame* de indignación, Figura 1.1) por la interrupción del suegro. La mirada de Hunter (Figura 1.2) correspondería al modo en que se crea un *frame* de identidad (ella frente a ellos) que se resuelve refugiándose en contemplar el vaso con hielo (*frame* de agencia, Figura 1.2 y 1.3). Después lo mastica sin atender a la conversación de la familia. Es obvio que la forma en que categorizamos los *frames* no son tan profundos y conscientes como los que expone Gamson. Por eso trataremos de retomar esta cuestión en las conclusiones.

FIGURA 2



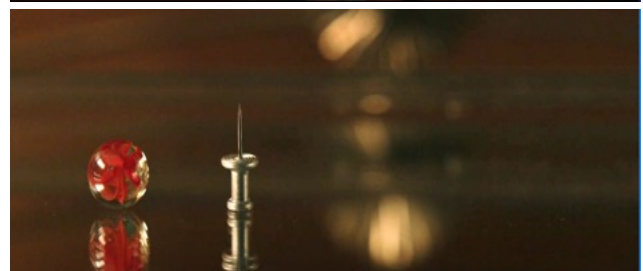
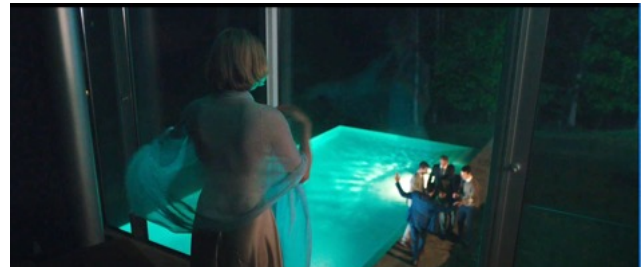
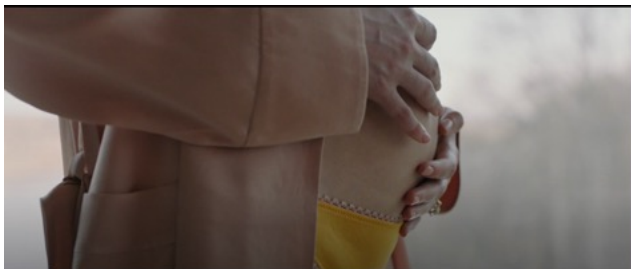
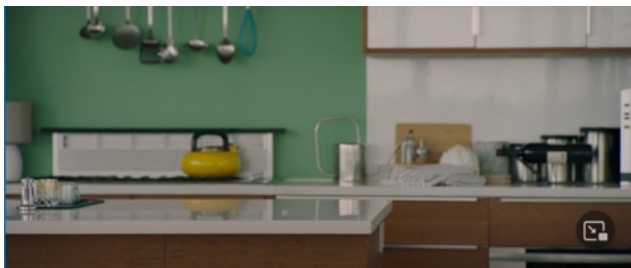
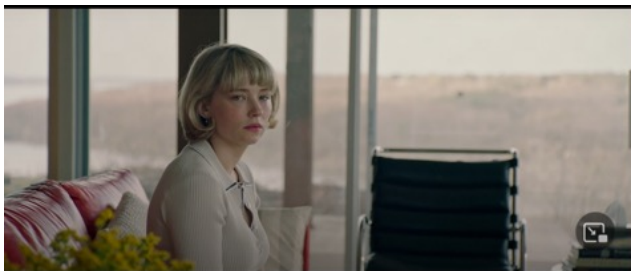
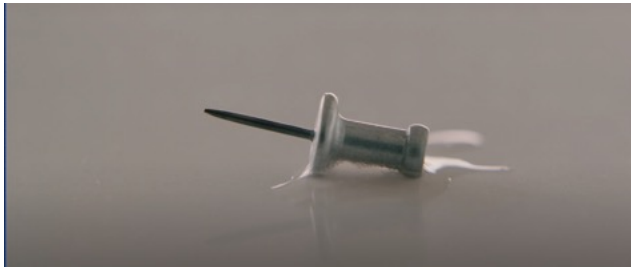


Fuente: Swallow

El esquema del hielo se repite con la canica (Figura 2). Ella mira la canica como miraba el hielo (Figura 2.1). Se siente deslumbrada por sus colores (Figura 2.3). Suena una música mágica). Se traga la canica (Figura 2.4) para rescatarla más tarde del váter (Figura 2.5), una vez defecada. Después la deposita en una caja con un espejo, como prueba de que ha superado el desafío (Figura 2.6). Ese desafío es el *frame* de agravio o expectativa de la suegra. Esta le regala un libro de autoayuda con el pretende instruirle del modo en que ella lo fue en su embarazo. El libro le conmina a que haga algo nuevo cada día. En este caso el *frame* de identidad es con la suegra (una identidad de mujer tradicional) frente al problema del embarazo y las exigencias del entorno. Traga la canica como algo que ella puede hacer para solucionar el problema que se plantea, dentro de su limitado *frame* de agencia.

FIGURA 3





Fuente: Swallow

Los desafíos o agravios del destino se encarnan en tragar esos objetos y ser capaz de expulsarlos. En su mundo doméstico y dentro de su lógica vital, esos son los desafíos con los que ella puede demostrarse su valor. La dificultad del desafío aumenta conforme ella se va acercando al parto. La chincheta es un objeto más peligroso que tiene un simbolismo fálico. El contenido del ritual es paralelo al esquema formal audiovisual antes ensayado con la canica. Encuentra la chincheta mientras aspira la alfombra (Figura 3.1, 3.2). Es como un mensaje del destino, una provocación de su valor. Contempla la chincheta y se la mete en la boca (Figura 3.3, 3.4). Se la saca y la deja sobre la encimera de la cocina (Figura 3.5). Se mira en el espejo del baño, tiene la lengua ensangrentada (Figura 3.8). Vuelve al salón, se sienta en el sofá y gira la cabeza lentamente para dirigir su mirada a la chincheta (Figura 3.9), como el objeto de desafío que no puede evitar y al que tiene que enfren-

tarse. Se van alternando los planos de su mirada y la chincheta sobre la encimera de la cocina (Figura 3.10), con suaves zoom tele, como en un duelo. Decide levantarse y ceder a la tentación. Después se mira al espejo, orgullosa de estar embarazada (Figura 3.11, 3.12).

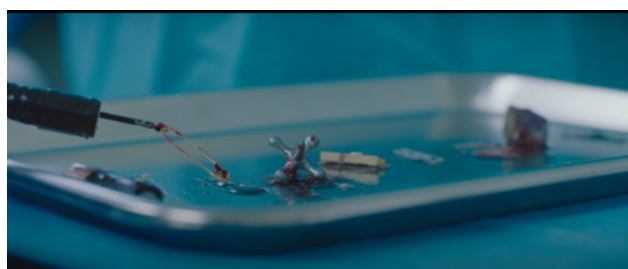
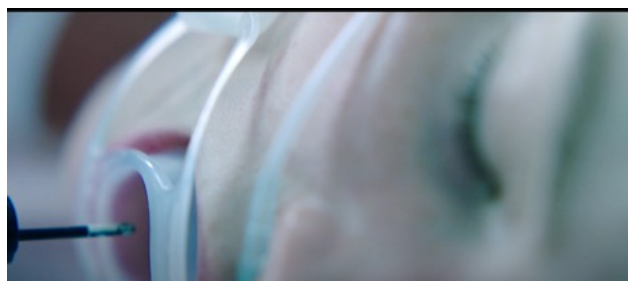
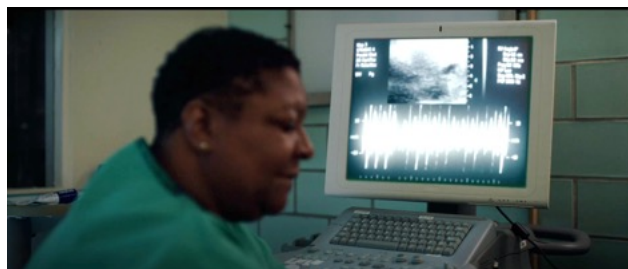
En una escena posterior, Hunter se siente mal mientras está mirando cómo están en la piscina (Figura 3.13). Va al baño y vemos, no cómo defeca, sino el resultado de ello en un plano de la sangre en la taza del váter (Figura 3.14). Esto es otro elemento de estilo. No mostramos las acciones sino las consecuencias de las acciones. Cuando termina de rescatar la chincheta, la coloca junto con el primer reto, la canica (Figura 3.15). Ha conseguido tragarse dos objetos y expulsarlos el resultado después de digerirlo, gestarlo, a pesar del dolor, como haciendo un ensayo de lo que vendrá después.

Ese ritual ha simbolizado su nuevo estado como embarazada. Ya ha cumplido con la misión y se tumba tranquila en la cama. A pesar de que el embarazo le recuerda un pasado traumático (es hija de una violación), ella vence sus miedos y se traga la chincheta.

Se rompe la dialéctica mirada-objeto cuando ella decide levantarse y pasar a la acción. Lo hace como una compulsión. Con cámara al hombro, la música tiene un abrupto final y ella se levanta para dirigirse hacia la chincheta y tragarla. La cámara al hombro da la sensación de acción, de inevitabilidad del deseo de tragar, como si de un impulso sexual ante un objeto de deseo inevitable. Después se lleva las manos al vientre acariciándolo como si de una embarazada se tratase; parece obvio que la chincheta representa el pene que la dejará embarazada.

Podemos considerar este momento estructuralmente como el final del primer acto.

FIGURA 4



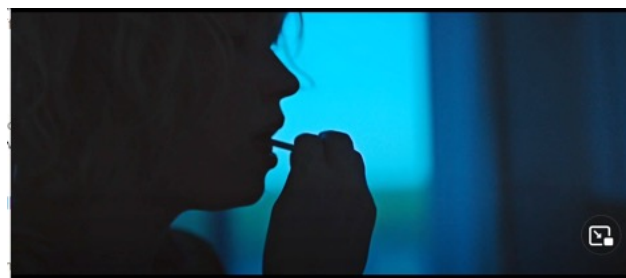
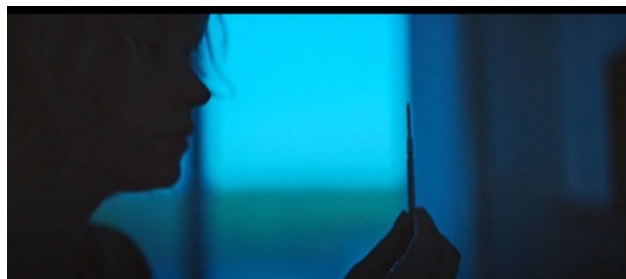
Fuente: Swallow

En la siguiente escena, Hunter acude con Richie a hacerse una ecografía. La escena se introduce con

un plano detalle del líquido viscoso que se aplica en el vientre de Hunter para poder hacer la ecografía (recurso de estilo, como si fuera una metonimia). Lo primero que entra en la mente del espectador es el chorro de líquido frío que se aplica sobre el vientre para ver con el ecógrafo. Para mostrar toda la escena se comienza por un plano detalle de la aplicación de la crema y el ruido que produce el apretar el tubo que la contiene. Después se corta a un plano cenital en el que se compone la imagen con los tercios y los tres miran la pantalla del ecógrafo (Figura 4.1).

A pesar de la expresión de felicidad que ambos tienen y expresan con sus miradas mutuas, la médica señala que hay algo que no está bien (Figura 4.2). Hay un corte en movimiento, la cámara cierra el plano sobre ella en una camilla, rodeada de enfermeras y médicos (Figura 4.3). De ahí se pasa al plano de ella anestesiada mientras le extraen objetos. Enfoque-desenfoco sobre las tenazas para capturar los elementos, ella desenfocada (Figura 4.4). Hay una música de coro angelical, que encaja bien con la idea de anestesia y pérdida del conocimiento, inocencia, serenidad. Sigue la imagen de la endoscopia (Figura 4.5) y con una profundidad de campo mínima se enfocan los objetos tragados y no defecados (Figura 4.6).

FIGURA 5





Fuente: Swallow

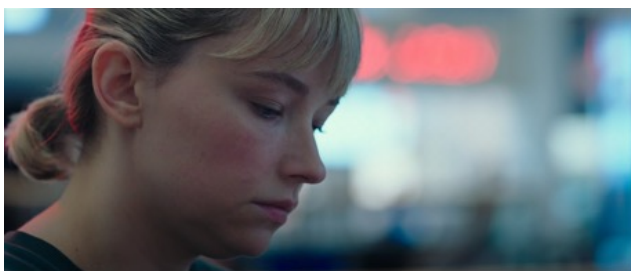
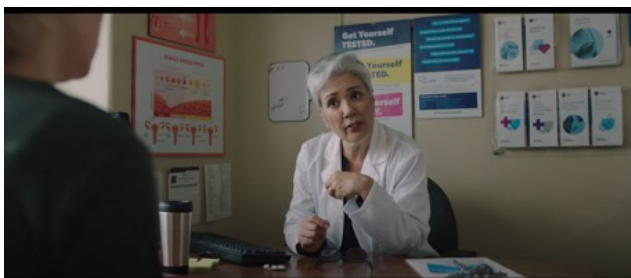
Después de la operación quirúrgica, Hunter comienza a ser vigilada por un cuidador. El agravio se

transforma con este nuevo contexto. Ahora, el *frame* de agravio tiene que ver con que la traten como a una menor. Son ellos frente a ella con un aliado nuevo, el cuidador. El *frame* de agencia es el mismo. Ella decide seguir tragando objetos para demostrarse que puede con ese agravio. Encuentra unas tuercas debajo del lavabo y se traga una (Figura 5.1). Después hace lo mismo con una pila (Figura 5.2). Ser capaz de seguir tragando al mismo tiempo que mantiene el orden en su espacio doméstico para contentar a su marido convierte el acto en una especie de hábito que parece mantener el (des)equilibrio de una vida feliz, subrayada con una edición de video-clip con un tema de la banda *The The*.

Ese equilibrio se rompe cuando Hunter descubre que su psicóloga está filtrando a Richie la información que ella revela en las sesiones, el secreto de que ella es fruto de una violación. Aquello le hace estresarse y se esconde bajo la cama (Figura 5.3). Se queda dormida y al despertar va al salón y compone un plano romántico melancólico (Figura 5.4), como un cuadro de Caspar David Friederich (Figura 5.5). Le viene a la mente un destornillador de precisión. Hunter pasa a la acción y para contrastar con el plano melancólico anterior se usa la cámara en mano. Busca algo contundente con lo que lesionarse (Figura 5.6, 5.7). Se atraganta mientras que el cuidador despierta y percata de que no está bajo la cama. De nuevo, de urgencias en el hospital.

FIGURA 6





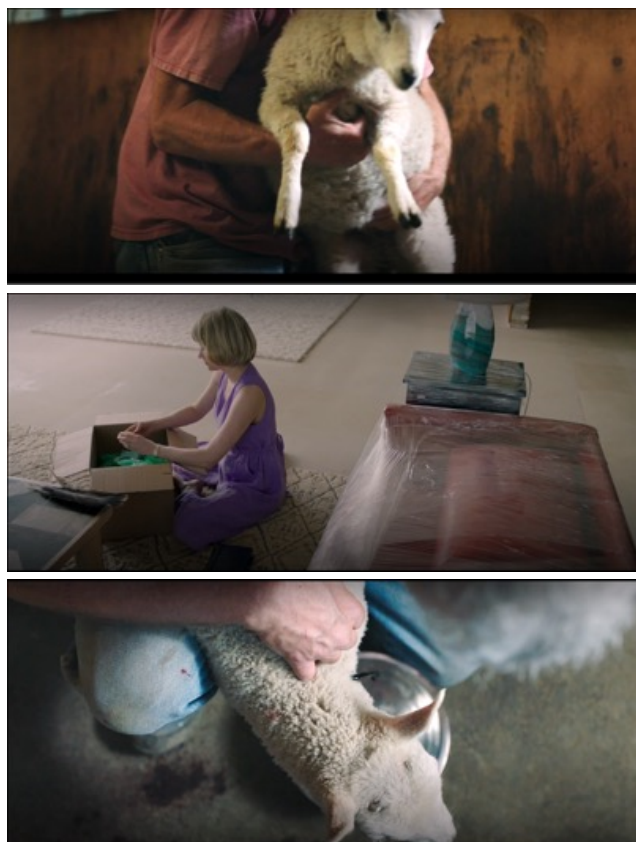
Fuente: Swallow

El último episodio en el que ella resuelve su síntoma tragando ocurre una vez se ha escapado antes de que la ingresen en un psiquiátrico. Se refugia en un hostel y desde allí habla con Richie. La tensión de la ruptura con este la lleva a tragar tierra (Figura 6.1). El problema siguiente es tratar con su padre biológico, después de haber roto con su marido. La solución viene de la mano de una píldora abortiva. Ella por fin puede expulsar aquello que la mantenía sometida a la familia.

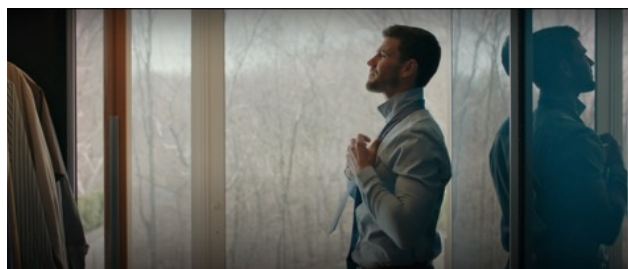
Hunter y Richie

La columna vertebral del relato se construye en torno a la relación de la pareja que forman Richie y Hunter. En las imágenes de entrada del film, cuando aún se insertan títulos de crédito, se desliza un mensaje de anticipación sobre la identidad de la protagonista. El relato nos muestra cómo se escoge un cordero para sacrificarlo y cómo ese cordero termina en el plato de los invitados a una cena. Entre que se escoge al cordero y se le sacrifica, se inserta una imagen de Hunter, la protagonista (Figura 7.1-7.3). Estas imágenes no sirven solo para preluar la cena, sino que en el marco general del film constituyen también una metáfora del papel que representará Hunter como “cordero” seleccionado y sacrificado para ser “digerido” por la familia de Richie.

FIGURA 7



Fuente: Swallow



Fuente: Swallow

En ese prelude a la cena (prelude también del filme), se nos anuncia la división de roles tradicionales: Richie se encarga de la producción y el trabajo en el espacio público, mientras Hunter carga con las tareas reproductivas del espacio doméstico, incluyendo, como se verá más tarde (y es esencial en la relación) la reproducción biológica. En esas imágenes de comienzo, ellos se están preparando delante del espejo (Figura 7.4, 7.5) para presentarse ante toda la familia y los amigos en una cena en la que se hace oficial a Richie como heredero de la empresa y continuador de la estirpe (Figura 7.6). En la cena, Richie se dirige a los invitados agradeciendo el papel de su mujer en su carrera. Este comienzo muestra a una pareja que parece perfecta. El arco de transformación de esta relación y, por tanto, de los propios personajes, llevará a que, en el desenlace del film, él la acuse de desagradecida y desgraciada.

FIGURA 8



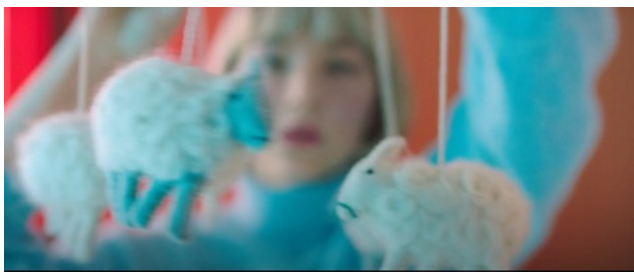
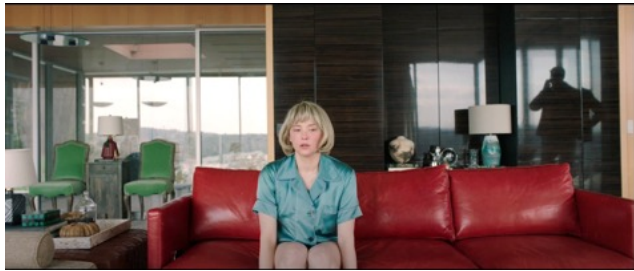
Fuente: Swallow

Después de esa primera escena de presentación de personajes en la cena, se pasa a una secuencia en la que se describe con más precisión el tipo de interacción entre la pareja. Hunter espera que su marido llegue de trabajar y prepara para él la cena (Figura 8.1). Lo hace con meticulosidad y perfeccionismo, quiere ser la esposa ideal tradicional. Cuando llega corre a recibirlo y pasan a cenar (Figura 8.2). Él alaba la cena

que le ha preparado. Ella intenta mantener una conversación, pero él está pendiente de sus negocios a través del móvil. Comprobamos que los comentarios que ella hace sobre el jardín, no le importan demasiado a él, que come de modo mecánico y presta la atención justa para parecer que está conversando. Cada uno mira su plato (hay resonancias de *Ciudadano Kane*). La composición del plano es simétrica e inmaculada, con el reflejo que les devuelve el ventanal (Figura 8.3) y que denota la soledad entre ellos. Para completar la sensación de aislamiento de la pareja, la secuencia se completa con un plano desde fuera de la estancia (Figura 8.4) que muestra su impoluto aislamiento del mundo, de la sociedad. Este aislamiento es central a lo largo de todo el relato de cara a entender cómo se configura su problema social, como algo individual y no colectivo.

FIGURA 9





Después de tragarse el primer objeto (la canica), pasamos a una escena en la que ellos están en la cama por la noche (Figura 9.1). Ella dice sentirse orgullosa de sí misma porque ha hecho algo inesperado. La focalización de la situación en la que nosotros sabemos tanto como ella y más que el marido; nos hace pensar que ella va a hablar de la canica, pero defrauda nuestras expectativas y habla de las cortinas; sabemos entonces que ella sabe que lo de la canica no es normal, es decir, es consciente de sus actos y de lo que se considera normalidad social.

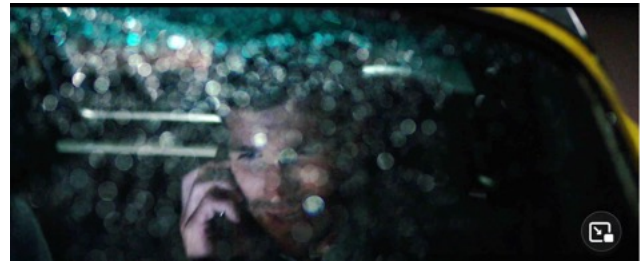
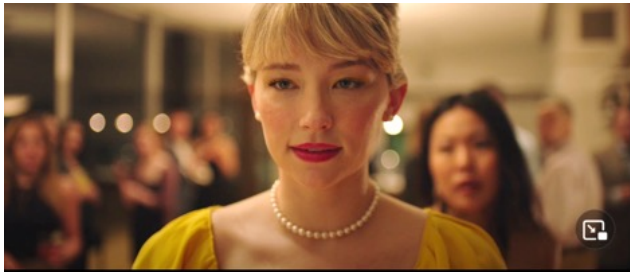
Después ella le pregunta si está contento con ella. Ella tiene un problema de seguridad y depende afectivamente de la aprobación de Ritchie; Hunter quiere estar a la altura y juzga lo que hace por la reacción del marido. Él le asegura que no puede hacer nada mal aunque lo intente, pero al día siguiente le reprocha haber planchado la corbata de seda (Figura 9.2). Él dice que “no pasa nada”, pero al mismo tiempo contradice ese mensaje con su comunicación no verbal, lo que produce la sensación en ella de que la está compadeciendo, siendo condescendiente con sus errores.

No mucho después, ella descubre que está embarazada (Figura 9.3), hecho que Richie comunica rápidamente a sus padres (Figura 9.4). Hunter intenta esmerarse a partir de ese momento en preparar la habitación del bebé, que enseña a Richie orgullosa (Figura 9.5-9.7). Siguiendo con la metáfora del chivo expiatorio, ella coloca en la habitación unos corderitos (Figura 9.8). Tras la visita para la ecografía y el descubrimiento de que Hunter padece el trastorno, Richie se encoleriza con su mujer. Oímos su voz y entra en plano para reprochar la conducta de Hunter. Se cambia al parámetro de la cámara al hombro para darle dinamismo a la pelea verbal. Entonces, él dice un mensaje claro que delata su personalidad: “Y yo pagándolo todo”.

FIGURA 10



Fuente: Swallow

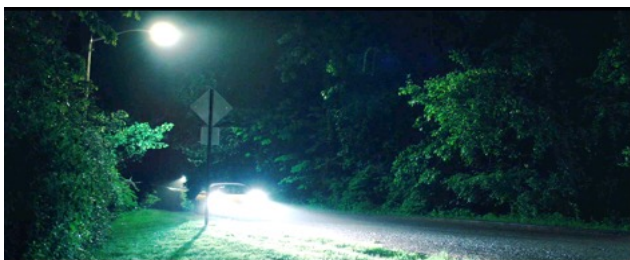
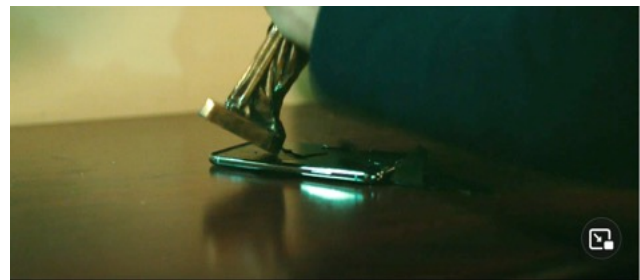


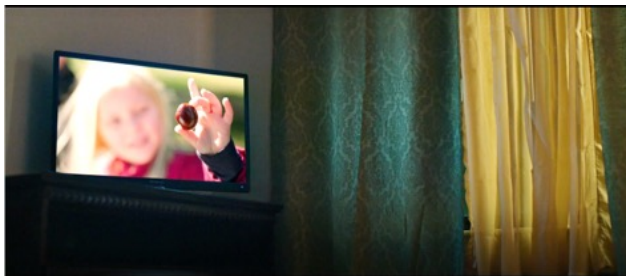
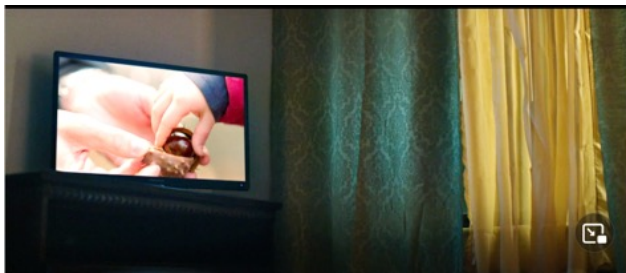
Fuente: Swallow

En el cumpleaños de Richie, ella ofrece unos sándwiches a una invitada y esta le hace un comentario que hace pensar a Hunter que Richie le ha contado su problema a su círculo social (Figura 10.1, 10.2). Corte a un plano en el que ella le confiesa muy agobiada que hubiera preferido que no se lo hubiese contado a nadie (Figura 10.3).



FIGURA 11





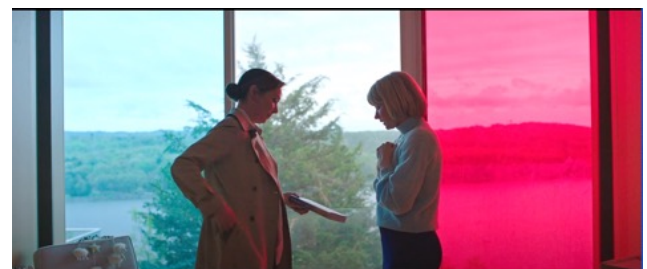
Fuente: Swallow

Tras escapar del internamiento en un psiquiátrico, Hunter se refugia en un motel (Figura 11). Allí recibe una llamada de Richie. La pregunta sobre si ella consigue romper con su marido se resuelve aquí. En esa conversación, Richie le revela lo que realmente piensa. Solo quiere a su hijo; ella es una “desgraciada y desagrada- decida”. Ella confiesa que le sigue queriendo y que aceleró cosas por él, la casa, el bebé. No pretendía ser madre sin estar segura, pero la pudo la presión. Destruye el móvil para denotar la ruptura de la comunicación con el exterior. De un plano general en espejo con una lámpara, pasamos a otro detalle y después a otra variación en el plano contrapicado. Después se queda embobada comiendo tierra y mirando un anuncio comercial en la televisión de un padre y una niña, Hunter cambia de expresión y deja de comer tierra. Tras ver la cara de la niña enfocada sobre la bola, volvemos al plano de ella, como si hubiera entendido algo. Es muy importante este tipo de historias visuales contadas así porque nos permite entender como espectadores qué sienten los personajes. El relato que cuenta de la televisión es un relato dentro de otro, dentro de su relato personal.

Hunter y la suegra

La suegra es un personaje central en esta trama porque desde el punto de vista del *género noir* representa la opción correcta de la identidad femenina. Normalmente siempre existía un reparto de roles femeninos en el *noir*: el protagonista tenía una pareja femenina que encarnaba las virtudes prescriptivas de la mujer, mientras que también existía una *femme fatal* que representaba lo que no debía ser una mujer.

FIGURA 12

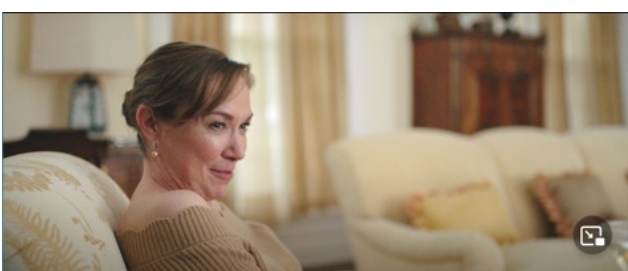
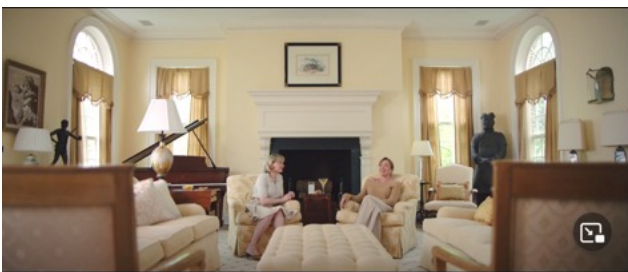
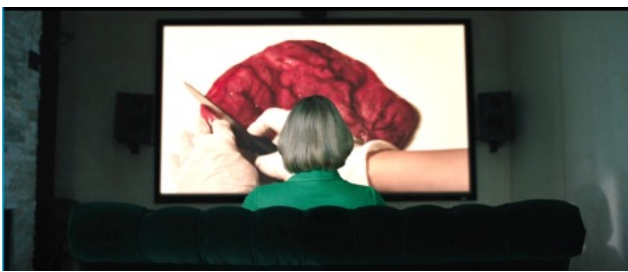
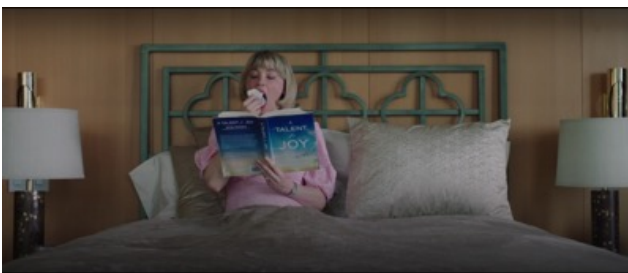




have to be anything dramatic. It can simply be a new way to walk to work, or a different snack you've never tried before. Talk to someone you see every day but haven't yet conversed with.

Every day, try to do something unexpected. Push yourself to try new things.

How did you feel while varying your routine? Perhaps slightly frightening or painful to be out of your comfort zone. You felt the urge to return to the old methodology. That tried-a



Fuente: Swallow

¿Qué quiere la suegra de Hunter? Enseñarle cómo debe comportarse si quiere ser la mujer de su hijo y la madre de su nieto. Estas operaciones se llevan a cabo por parte de toda la familia, pero la madre es el referente principal. La suegra le regala un libro para que sepa cómo debe actuar frente al embarazo (Figura 12.1). Hunter sigue sus órdenes y se prepara para el parto, leyendo el libro (Figura 12.2, 12.3), de hecho, tragándose literalmente (12.4) y viendo documentales sobre la placenta (Figura 12.5). También la invita a su casa para seguir con la labor de adoctrinamiento (Figura 12.6-12.8). Y le pregunta por su pasado para hacerle ver que está en deuda, porque ella no es nada sin la familia. De un modo cínico, la suegra le da el mejor consejo que le dieron a ella: “Finge [ser feliz] hasta que lo consigas” (“Fake it till you make it”). Para a continuación rematar preguntándole si ya es feliz o aún está fingiendo.

FIGURA 13



Fuente: Swallow

La suegra se arroga el privilegio de diagnosticarla y ponerle un tratamiento: “Ahora tu cuerpo está hambriento, pero le envía el mensaje equivocado al cerebro acerca de qué comer. Lo que haremos será reconectar la mente y el cuerpo”. Se nos introduce en la escena a través de un plano en el que está cortando verduras (Figura 13.1). De modo paternalista, le señala cómo abordar y solucionar su trastorno (Figura 13.2). La infantiliza proponiendo que tome alimentos ricos en hierro para no tener que tragar objetos de metal.

CONCLUSIONES

Hay una clara evolución del personaje, como sujeto social y de género. En un inicio, Hunter refleja perfectamente los estereotipos tradicionales femeninos. Se encuentra anclada en una estructura rígida en la que género y clase la sitúan como subordinada o subalterna en el *statu quo*. Su libertad negativa depende de una estructura de pasado traumático y precario desde el punto de vista familiar y laboral. De ningún modo ella desafía esa estructura, sino que pretende adaptarse y pasar desapercibida, confundirse con ella. La evolución del personaje se relaciona con el progresivo cuestionamiento de ese *statu quo* en el desenlace del film. Al inicio, ella pretende asimilarse a las expectativas que sobre ella se ha creado su marido y la familia de él, sobre todo su madre política. En sus elecciones la libertad positiva es escasa. Sin embargo, ella alcanza cierta libertad positiva a través de un proceso de conflicto con la familia política, más que de negociación sobre lo que podría ser beneficioso para todos. Hunter ejerce su libertad desobedeciendo las órdenes y escapando físicamente de sus antagonistas. Imaginar un futuro diferente y reconciliarse con su pasado requiere una visita al problema de raíz, su padre biológico.

Aunque al principio no resulte visible en la trama, la intención última de la familia política es transformarla en un vientre que gesta un bebé; en ese sentido *Swallow* es una versión más amable, en apariencia, que *La semilla del diablo* (Polanski, 1968) o *El exorcista* (Friedkin, 1973). Los tres filmes tratan sobre el tema de la reproducción, el cuerpo femenino y su violación, pero *Swallow* se separa de las otras dos porque en ella el po-

der religioso y su metáfora (el demonio, las brujas, etc.) es sustituido por el poder de la ciencia y la vigilancia moderna del trastorno mental. En ambos casos, temas *foucaultianos* por excelencia.

De cualquier modo, la negación de su problema conduce a Hunter a la aparición del síntoma. Y aquí haremos uso del concepto tal y como se describía en el psicoanálisis clásico. Frente al conflicto, el sujeto adopta una solución de compromiso entre demandas antitéticas, por un lado, de la estructura social (encarnada en el marido y su familia) y, por el otro, su propia agencia; es decir, entre su necesidad de desafiar esa estructura y manifestar su poder como sujeto, y la necesidad de su marido de subyugarla al orden familiar tradicional. Esa solución de compromiso adopta la forma del gesto de tragar (que da título al film). Ella comienza a tragar objetos del mismo modo que se traga la ideología de su marido; esa ideología la coloca a ella como objeto para reproducir biológicamente la especie y, por tanto, tragar también la carga genética del marido. Traga en silencio y se oculta a la mirada de los demás, representando el rol subalterno del ama de casa que espera a su marido con la comida preparada. A escondidas, comienza a tragar pilas, clavos, y objetos que suponen cada vez más un desafío. En resumen, por una parte, quiere adaptarse y, por la otra, no quiere refrendar con su conducta el *statu quo* de ese sistema familiar y su propia identidad como mujer. Su madre, bajo una estructura ideológica católica represiva tuvo que tragar con la violación. Lo que hace ella es abortar y salir de esa cadena de servidumbre.

En todo caso, su síntoma alude a una cuestión de control en el seno de una estructura que le niega el más mínimo poder sobre su destino. Tragar significa aprender a controlar su cuerpo frente a la invasión de un objeto (que simboliza a los sujetos de su familia política y su ideología), a pesar del peligro que entraña la acción. Porque el desafío no solo es tragar algo, sino ser capaz de expulsar lo tragado.

La familia política ejerce el control social sobre ella y establece quién es quién y qué debe hacer cada uno. Esa familia representa la hegemonía cultural frente a su familia carnal, que se funda sobre una violación, sobre una falta original. Frente a eso, Hunter desarrolla

un tipo de contestación invisible, que es la conducta de pica. Una vez que con el ecógrafo el síntoma se publica (porque el *sistema* hegemónico también emplea la técnica para invadir el espacio más privado de Hunter, su cuerpo), ella solo tiene dos opciones: o racionalizar su conducta y ocultar el síntoma, o visibilizar su rebeldía y plantear una resistencia pública. El resto del filme relata cómo intenta lo primero y, después de agotar esa posibilidad, termina realizando lo segundo. Esa estructura narrativa compone así los tres actos del drama, de la acción:

1. Acto I: Hunter es ignorada y cosificada por su familia política.
2. Acto II: Hunter intenta “curarse” de su trastorno siguiendo el discurso de la familia.
3. Acto III: Hunter rompe con la familia y termina abortando.

En principio, opta por lo último: intenta racionalizar su conducta y aceptar que lo que hace es una “locura” y tiene que tratarse con una psicóloga, que será a partir de ahora la que ejerza el papel de espía (como el ecógrafo) para la familia.

Vivimos en la ciudad, en la *polis*, y nuestros problemas surgen de nuestra convivencia, son problemas políticos. La forma de resolver esos problemas tiene que ver con el tipo de soluciones y la clase de espacios donde se aplican esas soluciones. Todos estamos familiarizados con la expresión “lavar los trapos sucios en casa”. Por diversas razones, las víctimas y victimarios de esos problemas intentan que no traspasen la esfera de lo privado. Esto es precisamente lo que ocurre en el Acto I de *Swallow*, de un modo radical. No hablamos de resolver el problema dentro del espacio privado del hogar, sino en el seno del espacio privado del propio cuerpo femenino. El problema político del aborto apunta en principio a algo tan esencial como el espacio inviolable del propio cuerpo. Como metáfora de ese problema, la protagonista desarrolla un trastorno de pica como síntoma.

El primer acto cuenta de modo latente el debate en torno al control del propio cuerpo físico como

reflejo del control psíquico sobre la identidad de Hunter. Este debate está muy lejos de presentarse como los grupos de discusión de Gamson, donde colectivamente se generan *frames* de agravio, identidad y agencia. *Swallow* trata sobre una etapa (usualmente anterior) a la tratada por Gamson en la construcción del problema social. Decimos “usualmente” porque no tiene por qué ser anterior. Lo que cuenta el filme es el modo en que se construye ese problema frente a otros y lo que nosotros pretendemos es comparar ese modo con el que expone el modelo de Gamson. En realidad, es como si antes de intentar resolver el problema con los otros, Hunter pretendiera solucionarlo en privado, sin la ayuda de los otros; al revés, con la resistencia de su familia política y gracias a esa resistencia. Ese debate adopta la forma del conflicto interno de su voluntad y su noluntad, tal y como se expresa en el teatro del oprimido de Augusto Boal (2002). Ese debate toma forma en el cuerpo de Hunter, del modo metafórico como dialéctica entre tragar y expulsar y, concretamente, entre intentar digerir la ideología de la familia política (tragándose las páginas del libro que le recomienda la suegra) o rechazarla. Su voluntad de doblegarse al discurso de su familia política choca contra su noluntad, expresada en sus reacciones a ser cosificada como lo fue su madre en el peor de los casos (violada) o su madre política, en el mejor (transformada en una mujer tradicional).

El paso al segundo acto está marcado por la publicidad del síntoma gracias a la ecografía. De ser un problema que se desarrolla en el mundo privado del cuerpo de Hunter pasa a ser una cuestión que atañe a toda la familia. El *frame* de agravio que en principio solo experimenta Hunter se traslada ahora a la familia política. El encuadre de oposición ya no se construye solo en la mente de Hunter, sino que se escenifica entre ella y la familia, aunque no de modo abierto, porque ella sigue intentando digerir el discurso alienante de los suegros y el marido. Para resolver el asunto, entra en juego la psicóloga y la presión social del entorno (el marido revela en su círculo social el trastorno de Hunter). La solución de Hunter es seguir intentando tragar más, controlar más la situación a través de una estrategia violenta con su cuerpo (hasta tragar el destornillador).

El tercer acto supone la consolidación del *frame* oposicional y el cambio de estrategia en la agencia. Hunter escapa de su internamiento, rompe con su marido y decide conocer a su padre “biológico”. Su agencia se traduce en dejar de tragar y en abortar, como modo final de expresar su control sobre el cuerpo y la mente.

Podemos ahora preguntarnos hasta qué punto los *frames* empleados por la protagonista son comparables a los que dedujo Gamson de sus grupos de discusión. Por un lado, los *frames* existen en el problema que se plantea Hunter, pero no del modo colectivo en que Gamson establece. Esto no implica que ese problema no sea fruto de la interacción con los demás, pero falta sobre todo un marco de identidad colectiva, que será sustituido por alianzas puntuales (con Luay, el refugiado sirio que trabaja como cuidador), con la psi-

cóloga o, incluso, con la médico que le facilita las pastillas anticonceptivas al final. Por otro lado, no hablamos de la construcción de problemas en situaciones reales sino en una ficción cinematográfica donde la cuestión se aborda a través de un proceso de recepción donde no se explicita el asunto, es decir, a diferencia de los grupos de discusión, el filme no plantea al inicio el tema del aborto y el control femenino, sino que su retórica procede a veces a través de rutas más periféricas (Petty y Cacioppo, 1984). Quedaría por averiguar si en el proceso de recepción, el espectador construye un problema tan complejo del mismo modo que podría hacerlo en grupos de discusión opinando de viva voz. El poder de la ficción es el de poner en marcha un proceso persuasivo en el que se permite al espectador redescubrir un tema sobre el que ya tiene prejuicios. \

REFERENCIAS

- » Berlin, I., 1969, Two Concepts of Liberty. EN I. Berlin, *Four Essays on Liberty*, London Oxford University Press, pp. 118–72.
- » Boal, A. (2002). *Games for Actors and Non-actors*. London, Psychology Press.
- » Curtis, Adam (2007). *The Trap*. Recuperado el 10 de octubre de 2022 de <https://thoughtmaybe.com/the-trap/>
- » Ferree, M. M., Gamson, W. A., Gerhards, J., & Rucht, D. (2002). *Shaping Abortion Discourse: Democracy and the Public Sphere in Germany and the United States*. Cambridge, Cambridge University Press. En <https://doi.org/10.1017/CBO9780511613685>
- » Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI Editores.
- » Friedkin, W. Friedkin, W. (Director) (1973). *El exorcista*. Warner Bros., Hoya Productions
- » Gamson, W. A. (1992). *Talking Politics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- » Gamson, W. A., Croteau, D., Hoynes, W., & Sasson, T. (1992). Media Images and the Social Construction of Reality. *Annual Review of Sociology*, 18, 373-393.
- » Gay, P. du, Hall, S., Janes, L., Madsen, A. K., Mackay, H., & Negus, K. (2013). *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London, SAGE.
- » Giddens, A. (1971). *Capitalism and Modern Social Theory: An Analysis of the Writings of Marx, Durkheim and Max Weber*. Cambridge, University Press. En <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803109>
- » Graeber, D., & Wengrow, D. (2021). *The Dawn of Everything: A New History of Humanity (First Edition)*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- » Laclau, E. (2005). *On Populist Reason*. London, Verso Books.
- » Lukes, S. (2007). *El poder: Un enfoque radical*. Siglo XXI de España Editores.
- » Neumann, S. (Dir.) (2020). *Le temps des ouvriers*. Miniserie de tv. En <https://www.filmaffinity.com/es/film906270.html>
- » Petty, R. E., & Cacioppo, J. T. (1984). The effects of involvement on responses to argument quantity and quality: Central and peripheral routes to persuasion. *Journal of Personality and Social Psychology*, 46, 69-81. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.46.1.69>
- » Polanski, R. (Director). (1968). *La semilla del diablo*. William Castle Productions.
- » Scott, J. C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven, CT, USA, Yale University Press. En <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1nq836>
- » Mirabella-Davis, C. (Dir)v(2019). *Swallow*. Charades, Stand Alone Productions, Logical Pictures.
- » Taylor, Charles. (1985). What's Wrong With Negative Liberty. En *Philosophy and the Human Sciences: Philosophical Papers*, vol. 2. Cambridge, Cambridge University Press, pp 211–29.
- » Valhondo, J. L., & Vivas, A. (2020). *La construcción de personajes audiovisuales: Habilidades informativas*. Barcelona: Gedisa.
- » Watzlawick, P. (1963). A Review of the Double Bind Theory. *Family Process*, 2(1), 132-153. En <https://doi.org/10.1111/j.1545-5300.1963.00132.x>
- » Weber, M. (2019). *Economy and Society*. Cambridge, MA, USA, Harvard University Press.