

## LA RUPTURA DE LA LÓGICA FICCIONAL EN *FLEABAG*

THE BREAKDOWN OF FICTIONAL LOGIC IN *FLEABAG*

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ SANTOS

*Universidad Autónoma de Madrid*

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO

*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** No es nuevo que en algunas representaciones teatrales los personajes se dirijan al público, rompiendo la cuarta pared o la lógica ficcional pues un personaje (perteneciente al mundo de la ficción) interactúa con los espectadores (pertenecientes al mundo real). Esta transgresión de la lógica comunicativa es tolerada por el hecho de que personajes (actores) y espectadores, aunque no comparten ni tiempo ni espacio artístico, sí comparten tiempo y espacio físico, coinciden materialmente en un tiempo y un espacio. En las últimas décadas -no es un fenómeno nuevo ni mucho menos- algunos directores han desarrollado este fenómeno en obras cinematográficas, donde la ruptura es más transgresora, como ocurre en películas como *Annie Hall* (1977) o *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), ambas de Woody Allen.

A nosotros nos interesa el caso de la serie de televisión *Fleabag* (dos temporadas, 2016 y 2019) porque la metalepsis o ruptura de la lógica ficcional tiene repercusiones narrativas importantes: busca la complicidad de los espectadores sin desvirtuar el universo narrativo ni dramático a pesar de que lo hace en presencia de otros personajes y no en apartes, es fuente de comicidad (humor muy negro), convierte al espectador en un ser activo e involucrado en la historia, con el privilegio de saber más que los otros personajes y hace que el personaje principal sea también narrador. Por si fuera poco, en la segunda temporada el artificio crece especialmente con el personaje de Scott, el cura, y provoca en ocasiones que los personajes de la obra estén en diferentes planos de la ficción, elevando el grado de originalidad de la serie.

**Palabras clave:** Metalepsis, ruptura de la lógica ficcional, *Fleabag*, romper la cuarta pared, serie de televisión.

**Abstract:** It is not new that in some theatrical performances the characters address the public, breaking the fourth wall or fictional logic, since a character (belonging to the world of fiction) interacts with the spectators (belonging to the real world). This transgression of the communicative logic is tolerated by the fact that characters (actors) and spectators, although they share neither time nor artistic space, do share time and physical space, materially coincide in time and space. In recent decades, some directors have developed this phenomenon in feature films, where the rupture is more transgressive (*Annie Hall*, 1977, or *The Purple Rose of Cairo*, 1985, by Woody Allen)

We are interested in the case of the TV serie *Fleabag* (two seasons, 2016 and 2019) because the metalepsis or break in fictional logic has important narrative repercussions: it seeks the complicity of the viewers without distorting the narrative or dramatic universe despite that he does it in the presence of other characters and not apart, is a source of comedy (very black humour), turns the viewer into an active being and involved in the story, with the privilege of knowing more than the other characters and makes the main character is also a narrator. As if that were not enough, in the second season the artifice grows especially with the character of the priest, and sometimes causes the characters in the work to be on different levels of fiction, raising the degree of originality of the series.

**Keywords:** Metalepsis, rupture of fictional logic, *Fleabag*, break the fourth wall, TV series.

LA METALEPSIS [GENETTE, 2006] O RUPTURA de la lógica ficcional [Martín Jiménez, 2015] es un fenómeno que se produce cuando entran en contacto dos elementos de una obra pertenecientes a distintos niveles textuales. Esto provoca una imposibilidad estructural, no respecto a su materialización, como demuestra que existan innumerables obras que emplean este recurso, sino por su propia naturaleza como obra literaria [Rodríguez Pequeño, 1997]. La metalepsis se refiere a una figura por sustitución en la tradición retórica y Genette la incorpora a la narratología justificando su asimilación etimológicamente (origen común de figura y ficción) y en el hecho de que figuras y tropos como la metáfora, la metonimia, la hipérbole y otras como la antífrasis o la misma metalepsis son en realidad «un embrión o, si se prefiere, un esbozo de ficción» [Genette, 2006: 16]. En ninguno de los casos la interpretación se corresponde con la literalidad de las palabras expresadas, al igual que sucede con las obras ficcionales, y tan solo la brevedad de estas expresiones y su frecuencia de empleo hacen que se diluya el carácter ficcional en la conciencia de los receptores.

Una de las formas de metalepsis más populares en los últimos tiempos es la metalepsis del autor [Genette, 2006], que ha encontrado en

la autoficción una prolífica fuente de relatos y de estudios teórico-críticos. En esta, el autor empírico se introduce plenamente en la diégesis como personaje protagonista y como narrador de su propia historia –narrador autodiegético en la terminología del propio Genette–. Pero esta ruptura de la lógica ficcional provocada por el autor no tiene por qué ser tan completa como en la autoficción. También existen otras posibilidades, como que el autor se dirija directamente a un personaje ficcional para hacerle alguna observación de forma puntual o que el propio autor intervenga con sus comentarios manifestando explícitamente la condición ficcional del texto o apuntando algún aspecto sobre el proceso creativo de la obra. Además, estas transgresiones han sido consideradas de forma habitual en un solo sentido, del mundo real a la diégesis, pero lo cierto es que también son numerosos los casos en los que la metalepsis se produce entre el nivel diegético y otro nivel metadiegético o inserto, en ocasiones con funciones constructivas de los personajes ficcionales que se representan en ese nivel ficcional inserto [Rodríguez Santos, 2019, 2023].

Otras formas de ruptura de la lógica ficcional o metalepsis recorren el camino inverso, desde el nivel diegético al mundo real o desde el nivel metadiegético al diegético (el famoso ejemplo del lector asesinado por el personaje ficcional en «Continuidad de los parques» de Cortázar), a lo que Genette [2006: 25] denomina *antimetalepsis*, como una forma específica de la metalepsis que la tradición no concebía. No es nuevo, por ejemplo, que en algunas representaciones teatrales se rompa la cuarta pared cuando un personaje perteneciente al mundo de la ficción interactúa con los espectadores. En este caso, la transgresión de la lógica comunicativa es tolerada por el hecho de que personajes (actores) y espectadores, aunque no comparten ni tiempo ni espacio artístico, sí comparten tiempo y espacio físico, coinciden materialmente en un tiempo y un espacio. En las últimas décadas, algunos directores han empleado este recurso en obras cinematográficas, donde la ruptura es más transgresora. Es el caso, por ejemplo, de Woody Allen en películas como *Annie Hall* (1977) en la que los personajes hablan directamente a la cámara y a los espectadores o *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) donde un personaje sale de la pantalla de una película a la sala en la que se proyecta, trasgrediendo los límites de la ficción y de su propia lógica.

A nosotros nos interesa el caso de la serie de televisión *Fleabag*, en la que la protagonista rompe esta lógica ficcional con breves comentarios dirigidos directamente a los espectadores a lo largo de toda la obra, como si esa brevedad y repetición, al igual que en las figuras y los tropos, diluyese las importantes repercusiones narrativas y ficcionales que tiene: hace que el personaje principal sea también narrador; busca la complicidad de los espectadores sin desvirtuar el universo narrativo ni dramático; convierte al espectador en un ser activo e involucrado en la historia, con el privilegio de saber más que los otros personajes; y es fuente de comicidad, con tendencia a la ironía, el sarcasmo y un humor muy negro. Por si fuera poco, en la segunda temporada el artificio crece especialmente con el personaje de Scott, el cura, y provoca en ocasiones que los personajes de la obra estén en diferentes niveles ficcionales, elevando el grado de originalidad de la serie.

*Fleabag* es una serie escrita, dirigida e interpretada por Phoebe Waller-Bridge para la BBC y Amazon Studios que consta de dos temporadas emitidas en 2016 y 2019 respectivamente. Está inspirada en un monólogo teatral con el que la propia actriz ganó el primer premio en el Fringe Festival de Edimburgo de 2013. Además, tanto la serie como la actriz obtuvieron en 2019 el Globo de Oro y el premio Emmy a mejor serie y actriz de comedia. La serie cuenta la historia personal de una mujer, sin miedo, sin pudor y sin complejos, como prueba la escena del primer capítulo en la que la protagonista (a la que nadie en la serie nombra a pesar de que nos referimos a ella como *Fleabag*) va con su hermana a una reunión sobre feminismo y levantan la mano tras la petición del ponente de que la alcen aquellas que cambiarían cinco años de su vida por un cuerpo perfecto. «Somos malas feministas» dice *Fleabag*<sup>1</sup> [Waller-Bridge, Bradbeer y Kirkby, 2016]. Este cuestionamiento sobre su feminismo se repite en el episodio cuatro de la segunda temporada en el que *Fleabag* manifiesta que «A veces pienso que no sería tan feminista si tuviera las tetas más grandes» [Waller-Bridge, Bradbeer y Kirkby, 2019b]. Lo dice en una reunión de cuáqueros en la que se debe permanecer en silencio y solo se habla si el Espíritu Santo te empuja a ello, en cuyo caso hay que compartirlo con los demás. Se

1 Waller-Bridge, P. (Guionista), Bradbeer, H. y Kirkby, T. (Directores): Episodio 1 (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Hampsom, L. y Hammond, S., *Fleabag*, Two Brothers Picture LTD, 2016.

ha insistido mucho en presentar la serie como feminista, pero esta no se explica desde esa postura –«¿Sigo siendo feminista si veo porno?» [Waller-Bridge, Bradbeer y Kirkby, 2016a]– aunque haya más de dos personajes femeninos con nombres propios y hablen entre sí, porque de lo que hablan es de hombres; ni aunque la protagonista sea una mujer que cuenta cómo se siente una antiheroína treintañera que intenta sobrevivir después de la trágica pérdida de una amiga, sus deseos y los intentos por satisfacerlos con sus acciones al tiempo que es comprendida por la audiencia (según dice Kimberly Peirce en *Boys Don't Cry*).

Las relaciones familiares y el sexo son temas fundamentales y aunque son tratados de forma tan transgresora que solo con eso harían de la serie un producto altamente recomendable, esta es original por sus artificios narrativos, por la forma de contar esa historia no solo para que la protagonista sea comprendida por la audiencia sino para empatizar con ella, para caer bien. De hecho, la serie nos muestra el cambio de la protagonista, que repercute en su relación con los espectadores: pasa de ser una mujer incómoda y hasta odiosa a una mujer más amable y comprensible, querida por los espectadores y por ella misma.

La serie es un prodigio de ritmo narrativo capaz de contar un gran número de hechos en el que hay involucrados un buen número de personajes en tan solo doce capítulos de veinticinco minutos de duración gracias a procedimientos de asincronía entre la historia y el discurso, como la prolepsis, la elipsis y el *flashback*. Las confesiones a cámara de la protagonista nos informan de características y hechos fundamentales para entender la historia y sus relaciones con los demás personajes, por ejemplo, cuando en el capítulo cinco de la primera temporada se reúne con su hermana en la casa de su padre por el aniversario de la difunta madre y en un momento determinado la protagonista nos aclara que su padre se siente incómodo a solas con ella, guiando así la interpretación del espectador sobre el comportamiento que muestra el padre a continuación. Una situación que vuelve a repetirse en el primer capítulo de la segunda temporada y en la que volvemos a ver cómo el padre se siente incómodo, sin saber qué decir o cómo actuar.

Estas confesiones sirven como prolepsis de lo inmediato, un recurso introducido desde el mismo inicio de la serie cuando la protagonista nos adelanta con sus comentarios a cámara lo que va a ir sucediendo

en el encuentro sexual que tiene con otro personaje; o cuando en ese capítulo quinto al que nos referíamos, en una situación de cierta tensión con la nueva pareja de su padre, la protagonista nos anuncia que ese es el momento en el que su padre va a aparecer con una bandeja de canapés raros, como efectivamente sucede un instante después. Los *flashbacks*, por su parte, se convierten en explicaciones imprescindibles para entender la historia presente. Sin ellos no sería posible entender la relación entre la protagonista y su mejor amiga, Boo, y por qué lo que en realidad atormenta a Fleabag es el sentimiento de culpa por haber tenido sexo con el novio de su amiga y que eso la condujese a la muerte. Esto se nos revela al final de la primera temporada, donde Fleabag pierde el control de su mente cuando las relaciones familiares con su padre y su hermana parecen romperse definitivamente y, por ello, también pierde el control de la narración, dejando ver aquello que no quiere que el espectador vea y que no es otra cosa que el motivo y las circunstancias de la muerte de su amiga Boo.

Como es lógico tratándose de un producto de este tipo, *Fleabag* – cuya traducción podría ser ‘saco de pulgas’, que diríamos de un animal asqueroso y abandonado, o ‘piojosa’, tal vez para referirse a la protagonista– avanza por medio del diálogo. Principalmente habla con su hermana, con la amiga, con su cuñado, con la madrastra y con Andrew Scott, el cura con el que mantendrá una relación tan atípica como el carácter del personaje, y que introduce al mismo tiempo las más originales rupturas de la cuarta pared.

Durante sus diálogos con esos otros personajes, Fleabag introduce sus particulares comentarios dirigidos a los espectadores buscando su complicidad («¿Sabes esa sensación que tienes cuando un tío que te gusta te manda un mensaje a las dos de la mañana un martes preguntándote si puede ir a verte?» «¿No os parece que...?» «Ya veréis como ahora...») y lo hace sin desvirtuar la narración ni el universo dramático de la protagonista a pesar de pronunciar esos comentarios hacia los espectadores en presencia de otros personajes.

Esta ruptura de la lógica ficcional es el principal recurso de la serie para que los espectadores entendamos a la protagonista y empaticemos con ella, con su mundo, que es femenino, con la historia de una mujer políticamente incorrecta, insegura y pervertida, pero, por encima de todo, con la historia de una mujer acosada por el dolor y la culpa que

acude al humor –muy negro– para superarlo y para hacer que el espectador soporte los conflictos que se viven en la serie.

Además de esta función constructiva del personaje principal, la metalepsis que supone la ruptura de la cuarta pared es fuente de comicidad proveniente de la ironía y de la diferencia entre lo que piensa y lo que dice, tal y como se puede apreciar con suma claridad en el primer capítulo de la segunda temporada, donde asistimos a una cena familiar plagada de tensiones entre los familiares y donde incluso Fleabag anuncia haber sufrido un aborto durante la propia cena que en realidad corresponde a su hermana Claire.

También pone de manifiesto la naturaleza ficcional de lo que estamos viendo mientras nos transforma en un espectador activo, haciendo que nos involucremos en la historia. Convierte al espectador en un privilegiado, proporcionándole más conocimiento sobre la historia del que poseen el resto de los personajes. Esto facilita la síntesis narrativa ya que Fleabag con sus comentarios nos da mucha información sobre todo aquello que los espectadores necesitamos saber para seguir la historia, especialmente en la primera temporada y en el primer capítulo de la segunda.

Además, el personaje deja de ser solo personaje y se convierte en narrador, visualizado o revelado, a veces de situaciones tan íntimas y atrevidas como una penetración anal, en la que ella nos anticipa lo que va a suceder y lo que el otro va a decir en una prolepsis a cámara.

En la segunda temporada el artificio va más allá y se muestra el desconcierto del sacerdote cuando la protagonista habla con nosotros. El sacerdote no la escucha, pero sabe que está haciendo algo raro, algo que no corresponde, «desnudando el procedimiento» que dirían los formalistas rusos: «¿Qué haces?» «¿A dónde vas?»<sup>2</sup>. Esto supone una nueva ruptura de la lógica ficcional puesto que en ese momento los dos personajes no están en el mismo plano de la ficción. Fleabag tiene comunicación con el espacio no ficcional mientras Scott es testigo de su comunicación, pero no de lo comunicado, manteniéndose dentro de los límites de la ficción. Fleabag es consciente de ese cambio de nivel

2 Waller-Bridge, P. (Guionista), Bradbeer, H. y Kirkby, T. (Directores): Episodio 1 (Temporada 2, Episodio 4) [Capítulo de serie de televisión]. En Hampsom, L. y Hammond, S., *Fleabag*, Two Brothers Picture LTD, 2019.

que provocan sus comentarios hacia el espectador y trata de ocultarlo haciendo que la comunicación con el espectador sea discreta, pero el hecho de que Scott lo perciba también revela la consciencia de la existencia de esos distintos niveles ficcionales en los que se dialoga: en el que Fleabag habla con el resto de personajes del reparto y en el que habla directamente con el espectador. La diferencia entre la primera y la segunda temporada con respecto al empleo de la metalepsis es precisamente la intervención del cura, que descubre que algo pasa pero no sabe qué es. En el episodio cuatro de la segunda temporada, el cura expresa en el nivel diegético el cambio que intuye entre esos dos planos ficcionales, como si se produjera una desaparición momentánea de Fleabag cuando esta abandona su nivel ficcional para introducirse en el otro, el del diálogo con los espectadores:

- Esto me jode –dice la protagonista a la cámara–.  
 –Pero, ¿qué haces? –dice Scott extrañado–. Eso que haces, es como si desaparecieras.  
 –¿Qué?  
 –¿Qué es lo que no me cuentas?  
 –¡Nada!  
 –Cuéntame qué está pasando aquí.  
 –¡Nada!  
 –Dime, vamos, venga.  
 –¡No, nada! –dice Fleabag mirando a la cámara–.  
 –Agggghh, ¿qué estás haciendo? –pregunta Scott mirando también a la cámara–.  
 –Vamos, no me seas tan cura.  
 –No estoy siendo cura.<sup>3</sup>

En otra escena del capítulo tres de la segunda temporada, Fleabag se dirige nuevamente a la cámara y dice: «Duraremos una semana», provocando las preguntas del cura: «¿Qué ha sido eso?» «¿Dónde te has ido?»<sup>4</sup>.

3 Waller-Bridge, P. (Guionista), Bradbeer, H. y Kirkby, T. (Directores): Episode 1 (Temporada 2, Episodio 4) [Capítulo de serie de televisión]. En Hampsom, L. y Hammond, S., *Fleabag*, Two Brothers Picture LTD, 2019.

4 Waller-Bridge, P. (Guionista), Bradbeer, H. y Kirkby, T. (Directores): Episode 1 (Temporada 2, Episodio 3) [Capítulo de serie de televisión]. En Hampsom, L. y Hammond, S., *Fleabag*, Two Brothers Picture LTD, 2019.



Esta variación es interesante por lo que nos revela de su innovadora estructura también con respecto al tratamiento temporal. El tiempo de la historia de los dos niveles ficcionales es compartido, no se suspende cuando Fleabag rompe la cuarta pared, sino que continúa y los otros personajes siguen con sus acciones. En la primera temporada, cuando Fleabag se dirige a los espectadores en presencia de otros personajes, la metalepsis pasa inadvertida para ellos. Sin embargo, en esta segunda temporada, esta convivencia temporal de los dos niveles ficcionales se hace explícita cuando el cura percibe como sucesos extraños esas confesiones a la cámara. Este manejo del tiempo, como vemos, condiciona los diálogos, primero porque provoca las preguntas de Scott a Fleabag con las consecuentes evasivas de la protagonista, que trata de ocultar esos cambios de nivel.

Desde el punto de vista de la relación con los demás, que Scott sea la única persona que se dé cuenta de esa relación de Fleabag con los espectadores puede significar que le presta una atención especial, que está más cerca de ella, de su universo, de sus problemas. Que la entienda y conectan.

Con ello, Scott también rompe la cuarta pared, que bien podría equivaler al mundo interior de Fleabag, al que solo accedía el espectador en una comunicación más activa de lo que parece. Por ejemplo, cuando la pareja está besándose en la iglesia y un fuerte ruido producido por un cuadro que cae al suelo interrumpe su deseo, la protagonista mira enfadada a la cámara, como si esta representara su mundo interior, su conciencia, pero también podría interpretarse como una culpabilización al espectador de la interrupción, como si nosotros lo hubiéramos provocado, lo que puede confirmarse en el momento en el que, en otro contacto con el cura en el que se consuma la relación sexual, ella aparta la cámara con la mano. De hecho, la comunicación con el espectador a través de la cámara, que decíamos que por momentos puede representar su yo interior, disminuye a medida que aumenta la relación con Scott, quizá porque la conexión con este personaje disminuye las necesidades comunicativas que Fleabag satisfacía con esas confesiones a la cámara y porque, una vez avanzada la historia, las funciones narrativas para las que servía la metalepsis pierden fuerza.

Parece que Fleabag solo puede relacionarse con los hombres por medio del sexo y que no tiene amigos, solo los espectadores. En el capítulo

final de la primera temporada, Fleabag mantiene una conversación con un asesor crediticio al que conocemos al inicio de la serie y con el que Fleabag vuelve a coincidir poco después en un retiro compartido con su hermana. En esa conversación, Fleabag le confiesa que ella utiliza el sexo como forma de autoafirmación, que se acuesta con cualquiera y que lo que realmente le da pavor es que algún hombre la rechace. También prueba esta actitud vital la conversación con su terapeuta al inicio de la segunda temporada:

–Tengo amigos –dice Fleabag–.  
 –Ah, entonces tienes a alguien con quien hablar –dice la señora–.  
 –Sí –dice Fleabag guiñando un ojo a la cámara–.  
 –¿Los ves a menudo?  
 –Ellos... Están siempre. Están siempre –contesta Fleabag mirado otra vez a la cámara–.<sup>5</sup>

Pero nosotros sabemos que la comunicación no es real. Ella nos cuenta, pero nosotros no podemos decirle nada a ella. En realidad, hay un problema de incomunicación y ella se siente bien porque cree que se comunica, que la entendemos, que somos sus cómplices, sus confidentes, pero de alguna manera ella solo se confiesa, calma su conciencia contándonos sus problemas, miserias y pensamientos, una forma de comunicación que necesariamente vinculamos con la condición eclesíástica del personaje que desestabiliza su mundo interior y el orden narrativo. Antes de Scott, los espectadores somos su cura, con quien en definitiva quiere mitigar su soledad y su dolor por la pérdida de su amiga, por la culpa que ella tuvo, por su familia desestructurada, por su hermana tan perfecta, por su cuñado imbécil.

A esa reducción de la búsqueda de complicidad se suman el conocimiento que ya posee el espectador del contexto de Fleabag y la pérdida de efecto estético de las prolepsis como si fueran adivinaciones. En el relato, esta disminución del empleo de la metalepsis se asocia con el progresivo aprendizaje de Fleabag sobre su forma de comunicarse con los demás, que supone en último término abandonar la comunicación con la cámara –ya represente a su yo interior o al espectador– para cen-

5 Waller-Bridge, P. (Guionista), Bradbeer, H. y Kirkby, T. (Directores): Episodio 1 (Temporada 2, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Hampsom, L. y Hammond, S., *Fleabag*, Two Brothers Picture LTD, 2019.

trarse en la comunicación con los otros personajes ficticiales sin desvíos, asociando analógicamente las disfunciones comunicativas de la protagonista y la metalepsis como una anomalía también comunicativa de las obras de arte de lenguaje por la ruptura de la lógica ficcional que representa. Sin embargo, al igual que la serie comienza con esta original forma de comunicación entre Fleabag y la cámara, la metalepsis cierra también la serie con una última ruptura ficcional con la que se despide y nos invita de forma conmovedora a continuar con nuestras vidas una vez que ya no nos necesita.

### BIBLIOGRAFÍA

- GENETTE, GÉRARD (2006), *Metalepsis*, Barcelona, Reverso Ediciones.
- MARTÍN JIMÉNEZ, ALFONSO (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, London, Peter Lang.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, JAVIER (1997), «Mundos imposibles: ficciones posmodernas». *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, 179-188.
- RODRÍGUEZ SANTOS, JOSÉ MARÍA (2019), «Antonio Orejudo en la obra literaria de Antonio Orejudo», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, 23-50.
- (2022), «Autoficción inserta: la traslación de la comedia de *stand-up* al género narrativo en *Cómica*, de Abella Cienfuegos», *Revista de Literatura*, 84 (168), 621-637.