

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Anatomía de una adaptación: la adaptación del unipersonal
Fleabag hacia la serie homónima

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Teatro que
presenta:

Gustavo Alonso Pajuelo Billinghamurst

Asesor:

Rodrigo Yomar Chavez Flores


Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Rodrigo Yomar Chávez Flores**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Anatomía de una adaptación: la adaptación del unipersonal Fleabag hacia la serie homónima*, del autor **Gustavo Alonso Pajuelo Billinghamurst**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **11%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **28-mar-2025**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 27 de febrero de 2026

Nombres y apellidos del asesor: Rodrigo Yomar Chávez Flores	
DNI: 70006796	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6790-0850	

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo reafirmar cómo los principios teatrales siguen estando presentes en la adaptación de un producto escénico al lenguaje audiovisual, analizando una historia que ha sido adaptada del teatro al formato serie. Esta investigación analiza los principios y conceptos teatrales presentes en el unipersonal *Fleabag* (2014) y reconoce su presencia e influencia en la adaptación homónima en formato de serie corta en Amazon Prime (Waller-Bridge et al., 2016). Se escogió esta al tratarse de una obra contemporánea representativa y aclamada, que permitió a la autora Phoebe Waller-Bridge explorar la historia en el lenguaje audiovisual mediante la serie homónima, teniendo un éxito a nivel mundial y teniendo un impacto en la cultura popular. Esta investigación busca revalorar las herramientas escénicas, destacando su capacidad para enriquecer propuestas artísticas en otros medios y ampliar las posibilidades creativas de los artistas. En el contexto peruano actual, contribuye a diversificar las oportunidades laborales de los artistas en un entorno competitivo y a fortalecer el contenido académico sobre la aplicación alternativa del conocimiento escénico. El trabajo está sostenido por un reconocimiento de las implicaciones escénicas de la dramaturgia e interpretación de Phoebe Waller-Bridge, para posteriormente reconocer las decisiones tomadas por la adaptación al lenguaje audiovisual de la serie a la hora de trasladar estos elementos escénicos a la pantalla chica, mediante su análisis detallado. Para este análisis se utilizará la categoría de adaptación de teatro a audiovisual del tipo analogía presentado por McGibbon (2014). Para los análisis de los conceptos escénicos se usarán conceptos y principios del stand-up (Rosenfield, 2018), la dramaturgia contemporánea (Barrientos, 2012) y la interpretación en unipersonales (Donnellan & May, 2009; Lehmann, 1999), apoyados por la comprensión de la comedia de Bergson.

Palabras clave: adaptación, teatro contemporáneo, lenguaje audiovisual, stand-up, dramaturgia, comedia, drama, estructura dramática, *Fleabag*

Abstract

This work aims to reaffirm how theatrical principles continue to be present in the adaptation of a stage product to audiovisual language, analyzing a story that has been adapted from the theater to the series format. It examines the theatrical principles and concepts present in the one-woman play *Fleabag* (2014) and traces their presence and influence in its adaptation into a short series format on Amazon Prime (Waller-Bridge et al., 2016). *Fleabag* was chosen as a representative and acclaimed contemporary work that allowed its creator, Phoebe Waller-Bridge, to explore the story through audiovisual language with the series, achieving worldwide success and a significant impact on popular culture. This research seeks to highlight the value of theatrical tools, emphasizing their potential to enrich artistic proposals in other mediums and expand creative possibilities for artists. In the current Peruvian context, it contributes to diversifying artists' professional opportunities in a competitive environment while strengthening academic content focused on alternative applications of performing arts knowledge. The study acknowledges the theatrical implications in Phoebe Waller-Bridge's dramaturgy and performance, later identifying the decisions made in adapting these theatrical elements for the screen. This detailed analysis employs McGibbon's (2014) analogy category of stage-to-audiovisual adaptation. To examine the theatrical concepts, the research integrates frameworks and principles from stand-up comedy (Rosenfield, 2018), contemporary dramaturgy (Barrientos, 2012), and solo performance interpretation (Donnellan & May, 2009; Lehmann, 1999), supported by the understanding of comedy developed by Bergson.

Keywords: adaptation, contemporary theater, audiovisual language, stand-up, dramaturgy, comedy, drama, dramatic structure, *Fleabag*

Agradecimientos

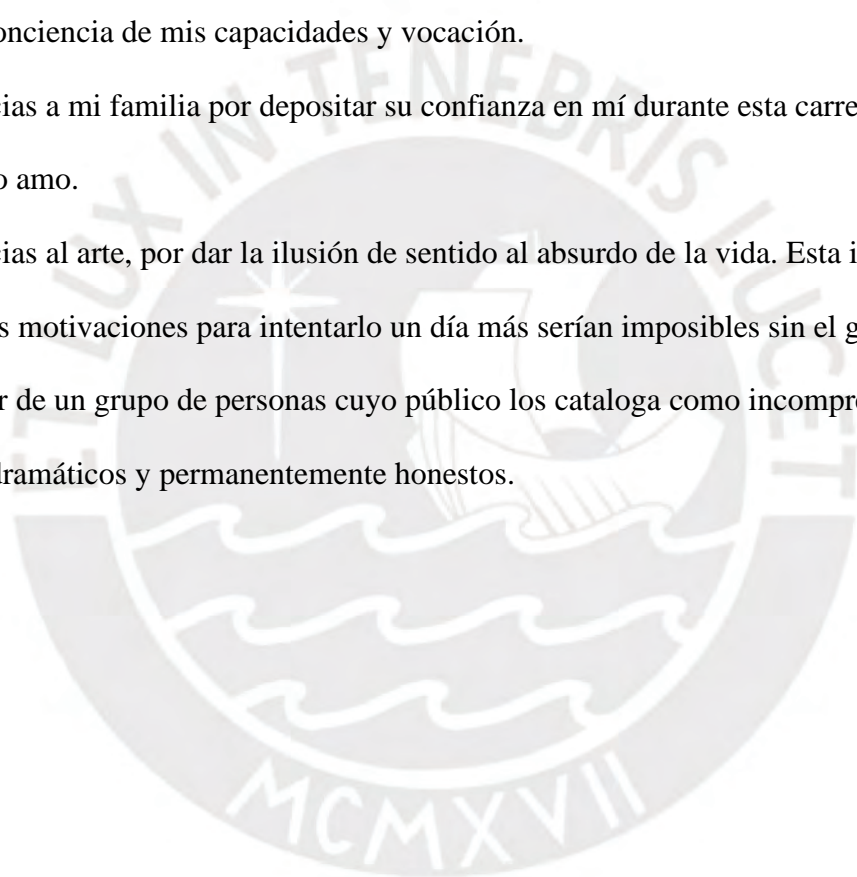
Gracias a Rodrigo, por ser un acompañante en este proceso de investigación, cuyo compromiso, interés y motivación fueron un soporte sin el que la investigación no hubiera sido posible.

Gracias a mis colegas artistas, cuya pasión, creatividad y humanidad genera en mí la sensación de pertenencia a un grupo que tanto he buscado desde que tengo memoria.

Gracias a mis maestros y guías a lo largo de mi formación artística, y la exigencia que me dio conciencia de mis capacidades y vocación.

Gracias a mi familia por depositar su confianza en mí durante esta carrera y estilo de vida que tanto amo.

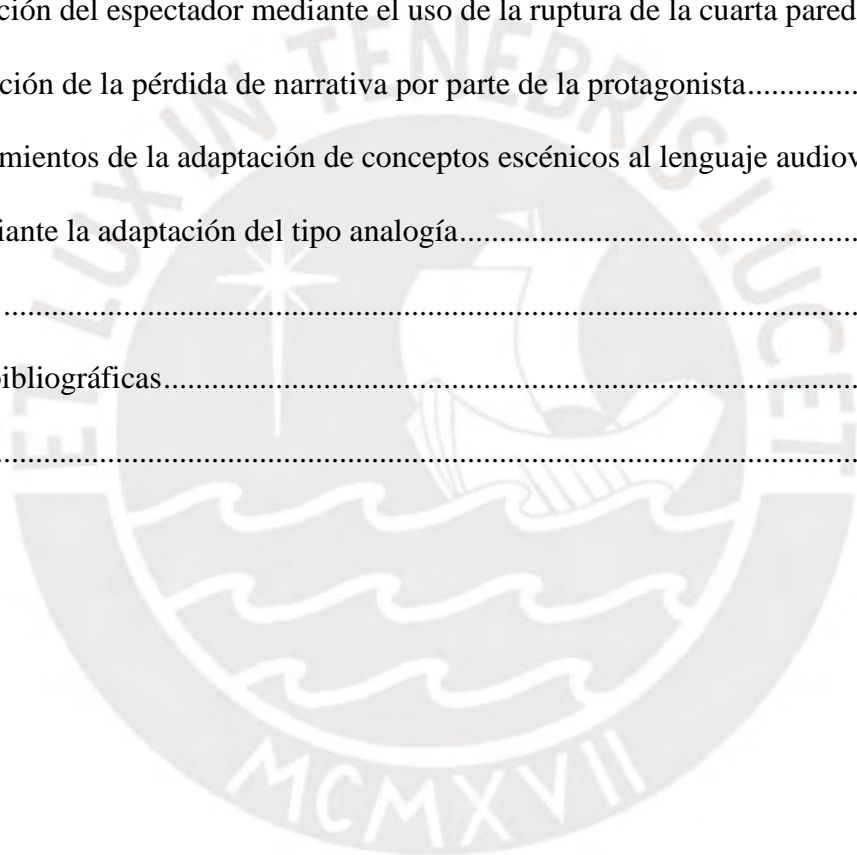
Gracias al arte, por dar la ilusión de sentido al absurdo de la vida. Esta investigación y mis diversas motivaciones para intentarlo un día más serían imposibles sin el goce transformador de un grupo de personas cuyo público los cataloga como incomprensidos, exagerados, dramáticos y permanentemente honestos.



Índice

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos	iv
Índice.....	v
Índice de figuras.....	vii
Índice de anexos.....	ix
Introducción	1
Capítulo 1. Revisión de conceptos escénicos y audiovisuales para el análisis.....	18
1.1. Características relevantes en la dramaturgia: la premisa de <i>funny/not funny</i>	19
1.1.1. Construcción dramática	24
1.1.2. Construcción cómica.....	30
1.1.3. Variación y mezcla entre los elementos cómicos y dramáticos.....	31
1.1.4. Descubrimientos respecto a la premisa <i>funny/not funny</i>	35
1.2. Características relevantes en la interpretación: la ruptura de la cuarta pared	37
1.2.1. Narración en primera persona.....	40
1.2.2. Apartes	44
1.2.3. Mímica escénica.....	47
1.2.4. Diálogo interno	50
1.2.5. Descubrimientos respecto a la interpretación con el recurso de la cuarta pared	54
1.3. Teoría audiovisual: la adaptación	56
Capítulo 2. Análisis del material audiovisual a partir de conceptos escénicos.....	59
2.1. La adaptación del principio de <i>funny/not funny</i> al lenguaje audiovisual	60
2.1.1. Adaptación de estructura apoyada en los recursos audiovisuales de Flashback y Elipsis	60

2.1.2. Adaptación de la variación entre comedia y drama	67
2.1.3. Adaptación de la representación del trauma de la protagonista.....	71
2.2. La adaptación de la interpretación y del uso de ruptura de la cuarta pared	75
2.2.1. Adaptación de apartes en la serie	80
2.2.2. Uso de la narración al espectador como elemento principal en las escenas individuales	83
2.2.3. Adaptación de dinamismo a través de la ruptura de la cuarta pared.....	89
2.2.4. La relación del espectador mediante el uso de la ruptura de la cuarta pared.....	91
2.2.5. Adaptación de la pérdida de narrativa por parte de la protagonista.....	98
2.3. Descubrimientos de la adaptación de conceptos escénicos al lenguaje audiovisual de <i>Fleabag</i> mediante la adaptación del tipo analogía.....	102
Conclusiones	105
Referencias bibliográficas.....	111
Anexos	114



Índice de figuras

Figura 1. Fleabag narrando anécdota de vómito.....	42
Figura 2. Fleabag rememorando a Boo.....	43
Figura 3. Fleabag confesando sentir miedo.....	45
Figura 4. Fleabag callando al público.....	46
Figura 5. Fleabag imitando la forma de hablar de Tube Rodent.....	48
Figura 6. Fleabag representando tomarse fotos íntimas.....	49
Figura 7. Fleabag representando sostener a Hilary.....	50
Figura 8. Fleabag hablando desde el punto de vista de su hermana.....	52
Figura 9. Fleabag riéndose de su hermana.....	53
Figura 10. Interacción de Fleabag y Tube Rodent en el metro.....	63
Figura 11. Conversación entre Fleabag y su padre.....	69
Figura 12. Fleabag nos presenta a su madrastra.....	70
Figura 13. <i>Flashback</i> de Boo mirando el tráfico.....	74
Figura 14. Fleabag nos habla por primera vez.....	77
Figura 15. Fleabag nos habla mientras Arshole Guy la acaricia.....	78
Figura 16. Fleabag se queda pensando toda la mañana.....	79
Figura 17. Fleabag no se atreve a hablarle a Claire.....	81
Figura 18. Fleabag nos muestra sus rupturas con Harry.....	85
Figura 19. Fleabag nos muestra el dinosaurio de juguete de Harry.....	86
Figura 20. Fleabag y Harry terminan de manera definitiva.....	87
Figura 21. Fleabag predice lo que piensa Claire.....	89
Figura 22. Fleabag nos muestra su departamento limpio.....	93
Figura 23. Fleabag nos muestra su atuendo.....	94
Figura 24. Fleabag en el baño	95

Figura 25. Fleabag hablándonos en medio del acto sexual.....96

Figura 26. Primer plano de Fleabag.....97

Figura 27. Flashbacks y recuerdos intrusivos de Boo.....100

Figura 28. Fleabag se ve acorralada por la cámara.....101



Índice de anexos

Anexo 1. Línea de tiempo de la obra.....	114
Anexo 2. Cuadro de separación de escenas.....	117
Anexo 3. Estructura dramática del unipersonal <i>Fleabag</i>	119
Anexo 4. Análisis actancial.....	120



Introducción

Planteamiento del tema

Estamos inmersos en un mundo cambiante y ultra competitivo, aspecto que va apoderándose de cada una de las profesiones que se ejercen en el mercado internacional. Esto aqueja de manera particular a los artistas escénicos, ya que deben buscar constantemente nuevas formas de mantenerse relevantes y lograr aterrizar los proyectos por los cuales decidieron dedicarse a dicha profesión.

Las nuevas tecnologías y todo lo que conllevan, como la reducida capacidad de atención y el consumo desmesurado de contenido, son un elemento que nos intercede, y resulta en una necesidad de encontrar alternativas para combatirlas a nivel artístico y profesional. Al mismo tiempo, el teatro contemporáneo es resultado de siglos de experimentación en formas, fondos, estilos e historia, teniendo una gama inimaginable de recursos para ejercer el trabajo de contar una historia.

En la actualidad, los géneros son difusos y simples referentes para medir el espectro en el que se mueven las convenciones y decisiones artísticas. En términos simples, esta investigación considera que la principal característica del arte contemporáneo está en la mezcla, la hibridación de géneros y de formatos, que se usan siempre en función de la innovación y la necesidad de capturar la atención del espectador.

Actualmente, resulta una tarea compleja mantener un montaje por más de un mes de manera independiente, y la falta de presupuesto y marketing no ayudan a los bajos números de espectadores nacionales y limeños. Los artistas escénicos están en la constante búsqueda de herramientas y estrategias que permitan ampliar sus posibilidades laborales y creativas en este mercado. El panorama del mercado artístico y la poca acogida teatral que hay en el Perú resulta pequeña en contraste con los números de audiencia que tienen muchos programas de televisión y vistas en plataformas de streaming. Sin la intención de generar un debate poco

relevante para la investigación, no se puede dejar de mencionar a la que es actualmente, la alternativa principal de consumo de entretenimiento mundialmente: las plataformas de streaming por internet. Esta investigación no considera que ambos medios estén en conflicto o deba de haber una primacía de alguno, sino busca presentar una alternativa ante estas circunstancias tan poco alentadoras.

En esta búsqueda, se presentan las adaptaciones como una opción interesante, que permite modificar y crear nuevos productos artísticos partiendo de los existentes, y brinda un mayor alcance a distintos medios. Las adaptaciones de un producto artístico entre un medio y otro han existido desde la misma existencia del arte, que ha buscado inspiración de sus diversas vertientes.

Esta tesis toma en cuenta el contexto y presenta a las adaptaciones de teatro a lenguaje audiovisual como una posibilidad por parte de los artistas escénicos contemporáneos para ampliar sus posibilidades de creación. Las adaptaciones de este tipo no son un fenómeno actual, ya que han estado presentes desde la formación del lenguaje audiovisual. El cine y la televisión ha ido evolucionando a lo largo de los años y la presencia del teatro en estos medios se ha mantenido constante. Actualmente se siguen realizando muchas adaptaciones de obras a formatos audiovisuales, incluso siendo ampliamente galardonadas como el caso de *The Whale* (Franklin & Bidner, 2023), *Baby Reindeer* (Gadd et al., 2024), *West Side Story* (Mirisch, 2021), entre muchas otras.

Junto a estas obras que han sido adaptadas, esta tesis destaca *Fleabag* (2016). Esta serie de Amazon Prime está basada en un unipersonal homónimo creado por Phoebe Waller-Bridge, la cual es una artista cuya formación principal fue en el marco de la interpretación escénica. Dicha actriz se aventuró a crear una adaptación que consta de dos temporadas, siendo la primera fundamentalmente creada a partir de la obra original. Este caso particular no tiene implicaciones o conflictos de originalidad ni limitaciones creativas o legales, ya que

es la misma autora la que realizó la adaptación desde sus conocimientos personales, simplificando enormemente un aspecto de la discusión respecto a las adaptaciones.

Por lo anteriormente mencionado, *Fleabag* resulta un caso de estudio ideal para poder analizar las posibilidades que tienen los artistas escénicos en el contexto actual, usando sus conocimientos y aplicándolos en distintos formatos. Esta tesis busca analizar y determinar de qué manera es que Phoebe Waller-Bridge construyó la adaptación de su obra partiendo de sus elementos escénicos presentes en la dramaturgia y la interpretación. De esta manera no solo se confirmará la vigencia y utilidad de la formación escénica, sino que se podrá analizar bajo la teoría escénica los diversos procesos de construcción de esta adaptación, siendo una forma concreta de trabajo replicable y utilizable a modo de referente para diversos artistas en búsqueda de nuevos formatos, pese a la naturaleza subjetiva de la interpretación respecto a la aplicación de dichos procesos escénicos. Por ello, la pregunta de investigación que guía el análisis es la siguiente: ¿de qué manera los elementos teatrales del unipersonal *Fleabag* (2013) construyeron la serie audiovisual *Fleabag* (2016) a partir de la adaptación del tipo analogía?

Comprendiendo el marco en el que se gesta esta investigación, el tema concreto es la construcción de la serie audiovisual *Fleabag* a partir de las herramientas y elementos escénicos del unipersonal *Fleabag* analizado desde la adaptación del tipo analogía. La presente investigación tiene una naturaleza teórica, ya que analiza la obra de teatro *Fleabag* usando teorías y métodos escénicos en su construcción (dramaturgia) y ejecución (interpretación) como punto de partida para la comparación entre esta y un producto audiovisual, por lo que se considera una tesis sobre las artes escénicas. El objeto de estudio será visto a partir de la construcción de convenciones escénicas; la dramaturgia contemporánea; los principios fundamentales de los géneros como la comedia, el drama, y la interpretación actoral presente en el unipersonal *Fleabag*. Esta tesis revaloriza dichos

principios escénicos mediante el reconocimiento de estos en la adaptación del tipo analogía de la serie *Fleabag*, reafirmando su vigencia como herramientas de creación no solo escénica sino con posibilidades de creación artística en formatos y medios alternativos, nutriendo así los diversos aspectos del medio, como el lenguaje audiovisual y la narrativa en el caso de este objeto de estudio. La adaptación del tipo analogía presentado por McGibbon (2014) se comprueba como un marco creativo que permite construir elementos y conceptos partiendo de un material dramático, ya que no busca la imitación ni reproducción exacta del material original en otro formato, sino que permite usar el material original como una inspiración para crear otro producto artístico independiente. Por motivos de organización, la investigación está guiada por dos objetivos, cada cual con su propio respaldo y análisis específico, los cuales son “Determinar el impacto de la dramaturgia del unipersonal *Fleabag* bajo la premisa *funny/not funny* en la construcción del contraste de comedia y drama en la adaptación audiovisual del tipo analogía de la serie *Fleabag*” y “Determinar el impacto de la interpretación construida a partir del recurso de la cuarta pared del unipersonal *Fleabag* en el código de interpretación y convenciones de la adaptación audiovisual de la serie *Fleabag*”.

Aporte

Esta tesis revaloriza la construcción de las convenciones y códigos teatrales, la dramaturgia contemporánea y los principios fundamentales de los géneros desde el teatro, y el uso del recurso de la ruptura de la cuarta pared mediante la visibilización de su aplicación en una adaptación del tipo analogía, siendo el caso específico la aclamada serie *Fleabag* (2016), cuya artista escénica Phoebe Waller-Bridge pudo difundir su trabajo y abrirle posibilidades laborales y artísticas. Esto contribuye con fundamentos y bases a partir de las cuales los artistas escénicos pueden expandir sus capacidades y conocimientos creativos, aplicándolos a otros lenguajes y medios mediante el análisis detallado desde las artes escénicas de un objeto de estudio representativo. Esto brindaría una ruta de creación que

parte de las artes escénicas y se desarrolla hacia nuevos lenguajes y formatos como es el audiovisual, y abriría las posibilidades de la aplicabilidad de los principios utilizados.

Motivación Personal

Desde la perspectiva de un actor en formación, me he visto constantemente confundido respecto a mi futuro profesional, tanto por sus necesidades económicas como su conflicto interno a la hora de decidir el camino laboral con el que tendría que comprometer su futuro y dedicación, cuestionando constantemente sus decisiones. Esta breve etapa de desconcierto me llevó a admirar a los artistas que son capaces de desempeñar más de una sola disciplina, los conocidos como “artistas multidisciplinarios”. Esos artistas no solo contaban con habilidades admirables, sino que poseían una característica que el autor añoraba profundamente: la libertad de decisión creativa. Ellos eran capaces de variar constantemente de proyectos, experimentando a profundidad cada arte que habitaban, y nutriendo sus conocimientos a niveles que no podrían lograr enfocándose en una sola disciplina. Ese rasgo me llevó a investigar a mayor profundidad la historia particular y personal de cada artista que generaba curiosidad en el autor: Donald Glover, Phoebe Waller-Bridge, Bo Burnham, etc. Ellos tenían conocimientos en común con el autor, y se encontraba cuestionando qué tan grande era la brecha entre los dos. Eventualmente se empezaron a formular interrogantes: ¿los conocimientos de un medio artístico en particular se pueden aplicar en otro? ¿Podría eso romper los paradigmas y dar herramientas únicas? ¿Podría eso llevar a descubrir la identidad como artista? La principal motivación de esta investigación es poder analizar un proyecto escénico con los conocimientos especializados que posee el autor, para determinar la validez que tienen para enriquecer y desarrollarse de manera particular y distintiva en otro formato o en otra rama artística, en este caso el lenguaje audiovisual. Esto daría un material concreto del cual aferrarse para afirmar que estos cuestionamientos tienen respuesta, y brindarían la certeza de las posibilidades de desarrollo como un artista multidisciplinario.

Hipótesis

Habiendo presentado los objetivos y especificaciones de la investigación, se presenta una posible respuesta tentativa enfocada a cada aspecto particular que se desea desarrollar. Se pretende afirmar que los principales elementos que construyen la obra *Fleabag* para poder ser adaptados al lenguaje audiovisual son dos, desde la dramaturgia y la interpretación respectivamente: la premisa de variación de género de *funny/not funny*, que conlleva una variación entre la comedia y el drama contemporáneo; y el uso del diálogo mediante la ruptura de la cuarta pared. Estos elementos son desarrollados por Phoebe Waller-Bridge (2019) en la dramaturgia y la interpretación, resultando en el montaje de la obra, los cuales, junto con su ejecución precisa, se emplearon como material esencial para construir una adaptación audiovisual del tipo analogía. En particular, se profundizó en el contraste entre los géneros de comedia y drama, así como en el uso del recurso de la ruptura de la cuarta pared. La flexibilidad creativa de la adaptación del tipo analogía permitió crear una serie compuesta a partir de elementos y recursos escénicos que desarrollaron y potenciaron el lenguaje audiovisual particular de la serie. Estos principios teatrales se profundizan y resignifican desde el lenguaje audiovisual desarrollándose a partir de la fotografía, perspectiva, narrativa, convenciones no realistas y ritmo; siendo un estilo único que construye el universo de la serie, directamente inspirado por las artes escénicas. La escritura dramática de la obra *Fleabag* fue hecha con un proceso creativo que prioriza generar una respuesta emocional específica de la audiencia. Para ese objetivo, se desarrolló una premisa concreta, siendo la de *Fleabag* la siguiente: ¿cómo haces que una audiencia se ría en un momento, y luego sienta algo completa y profundamente diferente en el siguiente? (*funny/not funny*). Teniendo eso de base, Waller-Bridge (2016) crea una obra con una particular dinámica en cuanto a atmósfera, tono y ritmo, ya que va complejizando y adentrándose en la psicología y traumas del personaje, mientras, al mismo tiempo, narra una situación ligera y cómica, dominando y

revelando la información de la manera y en el momento preciso para la respuesta emocional del público. Esto lo logra incorporando también otros principios de dramaturgia como estructura, elementos de composición de stand-up e interpretación que complementa el desarrollo de la acción, mediante la construcción de diversas convenciones escénicas contemporáneas. Este aspecto del montaje se ve también ampliado por el lenguaje audiovisual de la serie, que busca cambios de escena, ruptura de la convención realistas, saltos, empujes y retrocesos por medio de flashbacks¹, elipsis², y comunicación directa en la ruptura de la cuarta pared, en complemento de otros elementos audiovisuales. La ruptura de la cuarta pared en la serie es un elemento traído directamente de los códigos empleados en la obra original, siendo en un punto de partida un nexo entre la intimidad del personaje y su exposición frente al público en vivo, además de entablar una relación personal entre ambas partes. Por contraparte, el recurso de la ruptura de la cuarta pared desarrollada en la serie se basa en miradas, diálogos y movimientos en relación a la protagonista y los demás personajes para añadirle profundidad y significado al recurso, en la que nos vemos inmersos en la misma perspectiva subjetiva de la mente del personaje, desarrollando en una mayor complejidad el recurso y creando una relación íntima entre el espectador y la protagonista.

Tipo de investigación

La presente investigación tiene una naturaleza teórica, ya que analiza una obra de teatro (*Fleabag*) desde las diversas teorías y métodos escénicos que la componen, siendo este el principal material que usa esta investigación para reconocer los patrones y esquemas de la historia y así comparar las características con las de adaptación, validando dichos conceptos mediante el análisis. Por esto expuesto, se considera una tesis sobre las artes escénicas según

¹ Recurso explicado a profundidad en el Capítulo II, que se usa para romper la temporalidad de la escena y transportar la acción al pasado, siendo antecedentes de la fábula.

² Recurso explicado a profundidad en el Capítulo II, que se usa para realizar un salto temporal en la acción, evitando información irrelevante para el desarrollo de la historia.

el concepto de investigación sobre las artes escénicas expuesto por la *Guía de investigación en Artes Escénicas* (Ágreda et al., 2019, p. 14).

Validez de la investigación

Debido a la naturaleza del objeto de estudio, resulta importante exponer los argumentos bajo los cuales esta investigación entiende por meritoria y académicamente valida la investigación de un objeto de estudio como el presentado. El particular enfoque que tienen las investigaciones artísticas conlleva siempre la flexibilidad de una metodología especializada para cada análisis particular, que sea capaz de explicar y medir los hallazgos desde una perspectiva concreta y lo más estandarizable posible para poder replicarse al menos fundamentalmente en análisis similares. Para dicho objetivo, se utilizan los lineamientos y consideraciones del autor Henk Borgdorff (2010) en “El debate de la investigación en las Artes”. Este autor realiza distinciones específicas según las cuales categoriza las distintas posibles investigaciones artísticas, las cuales son investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes (2010, p. 11). Bajo estas categorías, la presente investigación califica como una investigación sobre las artes. Esta distinción conlleva a que el objeto de estudio sea la práctica artística particular, proponiendo extraer conclusiones sobre dicha práctica desde una distancia teórica. Este tipo de investigación aporta tanto teórica como prácticamente, reafirmando la condición académica de los productos artísticos y generando una reflexión profunda sobre la práctica y su proceso creativo. Además, ofrece una perspectiva específica y clarificadora del desarrollo de estas prácticas, permitiendo que el proceso pueda ser replicado o utilizado como una herramienta útil para artistas interesados en enriquecer sus propios proyectos creativos. El autor define este acercamiento particular como una “perspectiva interpretativa” (Borgdorff, 2010, pp. 9-10). Habiendo dejado constancia del enfoque académico del que esta investigación busca

formar parte, se brinda una definición de Borgdorff respecto a la investigación artística que es pertinente para el análisis:

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio (Borgdorff, 2010, p. 29).

Este autor habla sobre la validez que tienen las investigaciones escénicas y la necesidad que tienen de usar métodos alternativos que se adapten a las necesidades de los objetos de estudio artísticos. Comprendiendo esta categoría, se aplica dicha validez a la investigación presente, que busca construir los conceptos escénicos mediante su exposición y posterior análisis en medios audiovisuales.

Metodología

La investigación tiene una primera etapa de revisión bibliográfica, con la que podremos poner en términos académicos y concretos el interés de la investigación. Para ello se buscan en un principio fuentes que brinden conceptos y técnicas teatrales que permitan poner en términos académicos la construcción teatral del unipersonal *Fleabag*, siendo específicamente la dramaturgia y la interpretación los que componen fundamentalmente la obra. Entre los temas en los que se deben enfocar los sustentos bibliográficos están los unipersonales, los soliloquios, la ruptura de la cuarta pared y la escritura dramática

contemporánea, siendo estos temas contextualizados para tener una visión contemporánea de dicha creación. Estas herramientas serán seleccionadas con especial interés en identificar la construcción de la dramaturgia y la interpretación de Phoebe Waller-Bridge en el unipersonal para analizar la aplicación de dichas herramientas en la adaptación. Las teorías y conceptos presentes en esta investigación son de diversas fuentes, siendo las principales de dramaturgia la segmentación de Batlle en “La segmentación del texto dramático contemporáneo” (2007), el libro *Story* de Robert McKee (2005) y el libro *Mastering stand-up* de Stephen Rosenfield (2018), complementado por otros para mayor contexto o amplitud de conceptos, como la comprensión de comedia de Weitz en *The Cambridge Introduction to Comedy* (2009) y el concepto de drama de Lehman & Butler en *Tragic and Dramatic Theatre* (2016). Por parte de la interpretación, se revisarán principalmente fuentes que apliquen a la interpretación en unipersonales como es la teoría de Donnellan y May en *El actor y la diana* (2009), además de usar principios de composición de ritmo y atmósfera de Rosenfield (2018) expuesto previamente. Otra fuente relevante para entender el funcionamiento y significado de las propuestas escénicas contemporáneas es el autor Hans-Thies Lehmann en *Teatro Posdramático* (1999).

En esta tesis se realizará un análisis detallado del unipersonal *Fleabag* a nivel dramático e interpretativo, teniendo como objetos de estudio la obra escrita y la grabación del montaje respectivamente. Para organizar la investigación, este análisis está separado en dos grandes características del unipersonal: la variación de género entre comedia y drama, y el recurso de la ruptura de la cuarta pared. Estos dos elementos serán los ejes bajo los cuales vamos a realizar el análisis. Se busca determinar no sólo los conceptos presentes en la escritura e interpretación de la obra, sino también comprender a profundidad el efecto que tienen en el montaje y respuesta del público, ya que es el principio fundamental bajo el cual fue creada la obra. En cuanto al análisis de la variación del género, se revisarán

concretamente los aspectos de dramaturgia como la estructura dramática y la construcción de escenas, mezclando la construcción del stand-up con la construcción dramática tradicional, y desde la interpretación con la creación de códigos escénicos y bases de la interpretación contemporánea. Por otro lado, el análisis del uso del recurso de la ruptura de la cuarta pared concretamente revisará los aspectos de interpretación unipersonal bajo la mirada de la técnica de Donnellan, y desde el análisis de las implicaciones que tienen las decisiones de representación en los códigos, además de su significado para el montaje. La selección de herramientas y técnicas escénicas, además de buscar ser las más óptimas y precisas dentro del marco del análisis, cuentan con un componente de dominio y conocimientos del investigador con dichas herramientas en contextos académicos y artísticos previos.

Una vez habiendo definido y expuesto como los conceptos escénicos construyen el montaje, se van a reconocer y ubicar estos hallazgos desde la categoría analogía, un tipo de adaptación (específicamente para una adaptación del teatro al cine) propuesta por Rodney McGibbon (2014) que permite y valida el uso de las herramientas escénicas como un material creativo flexible, que se puede profundizar mediante la adaptación en el lenguaje audiovisual. Se realizará otra breve revisión bibliográfica en lenguaje y herramientas audiovisuales, no para realizar un análisis profundo sino para conseguir conceptos y entender el enfoque que usa, para poder comparar desde su lenguaje especializado los hallazgos y características presentes en la adaptación. Habiendo realizado el reconocimiento escénico y su posterior comparación con los elementos de la adaptación, podremos determinar el impacto de estas herramientas escénicas en la construcción de la adaptación en la serie.

Para poder ilustrar y ahondar en el análisis, se realizarán diversos anexos y ejemplos en los que será explícita la presencia de estos elementos. Se realizarán tablas y esquemas mediante los cuales se realizará el análisis, para después ser explicados en la redacción de los hallazgos principales. Estas tablas y esquemas permiten organizar y visualizar diversos

elementos como la estructura y la segmentación de escenas, creadas para facilitar el análisis y exposición de los elementos escénicos. Entre estas tablas y esquemas, se encuentra el Anexo 2, que cuenta con una segmentación de la obra en escenas. Para poder realizar el análisis respectivo tanto de la dramaturgia como de la interpretación del unipersonal *Fleabag*, resulta necesario ordenar los sucesos de la obra en escenas, con el fin didáctico de realizar una revisión específica de un acontecimiento o situación particular de manera rápida y organizada. El texto de esta obra no cuenta con la tradicional separación por escenas que se acostumbra hacer en la dramaturgia más tradicional y apegada a los principios aristotélicos, y consta de un monólogo ininterrumpido de inicio a fin, a excepción de contadas acotaciones que indican acciones o sonidos concretos en el escenario, además de los momentos en los que la interprete asume el rol de otros personajes. Para poder realizar esta segmentación de manera adecuada, se buscó aplicar los principios pertinentes de segmentación dentro de los criterios que señala Batlle en “La segmentación del texto dramático contemporáneo” (2007). Este autor señala y menciona que la división de escenas del drama contemporáneo no responde a criterios uniformes como podría ser la cronología o el equilibrio de tamaño en los actos. En el teatro contemporáneo hay una mayor cantidad de criterios para la partición, como podrían ser los efectos literarios, la presentación de historias independientes, la alternancia entre la realidad y la ficción, etc. El autor considera que la naturaleza del drama contemporáneo se articula en el uso del montaje y el collage, entendiendo de manera integral el texto y el montaje. Una definición que nos brinda es “la agrupación de elementos de relatos heterogéneos que cobra un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común” (Batlle, 2017, p. 379). Teniendo en cuenta esta premisa, se sugiere una separación de escenas en función al efecto que busca tener el texto, en conjunto con el montaje, en el público. Por ello, el anexo 2 fue realizado tomando en cuenta tanto los distintos eventos que acontecen en la

trama, los cambios de tono/atmósfera, los puntos estructurales distinguibles y los recursos escénicos.

Cabe especificar que el análisis de la acción, conflicto, interpretación, progresión dramática y construcción del género dramático serán los principales elementos de análisis para encontrar características fundamentales presentes en ambos medios con el fin de explicar y determinar la ejecución de la adaptación audiovisual.

Estado del arte

Resulta pertinente realizar una búsqueda de precedentes e investigaciones previas sobre el objeto de estudio, cuyo impacto ha sido identificado por otros investigadores desde sus perspectivas y marcos teóricos particulares. Phoebe Waller-Bridge es una dramaturga y actriz británica que fue formada en la Royale Academy of Dramatic Arts (RADA) y tuvo un comienzo turbulento una vez egresada de ahí debido a su búsqueda laboral que dialoga con la coyuntura nacional ya presentada. Ella rápidamente fundó junto a Vicky Jones (más adelante, directora del montaje de *Fleabag*) la compañía teatral Dry White en el 2007. Entre las principales actividades de esta compañía, ellas dos realizaban ejercicios de escritura dramática con premisas concretas, siempre enfocadas a un objetivo particular del público (Waller-Bridge, 2016, pp. 4-5). Entre otros ejercicios provechosos, partiendo del stand-up nació *funny/not funny*, una rutina de 10 minutos de comedia en la que se presentó por primera vez el concepto que seguiría su sucesora *Fleabag*: una mujer vulgar y sus anécdotas graciosas que culminaron en eventos dramáticos. Viendo el potencial de esta rutina, Waller-Bridge desarrolló la idea más profundamente hasta culminar en la obra *Fleabag*, bajo la dirección de su compañera Vicky Jones. La versión teatral de *Fleabag* se presentó por primera vez en el Festival Fringe de Edimburgo en el 2013, y ganó el primer puesto, por lo que quedó en la mira de numerosos espectadores y gente interesada en mover el montaje y el texto. Debido a este éxito, pasó por diversos teatros como el National Theatre de Londres, para luego ser

adaptado a una serie corta de dos temporadas cada una (siendo la primera la que está directamente basada en el monólogo homónimo) en el 2016, la primera temporada con la BBC y con el financiamiento y apoyo de Amazon Prime para la segunda. Ese mismo año Waller-Bridge publicó el texto de la dramaturgia original, apoyada del auge en popularidad de la serie. Tanto *Fleabag* como su autora Phoebe Waller-Bridge han incrementado en presencia y popularidad desde el estreno de la primera temporada de la serie, convirtiéndose rápidamente en un referente emblemático en la cultura popular. Esto, junto con el desempeño tan positivo que tuvo en cuanto a audiencia, causaron la creación de la segunda temporada y le abrieron innumerables oportunidades laborales a Waller-Bridge y Jones, desarrollando proyectos en cine, televisión y teatro. Este fenómeno artístico llevó a diversos investigadores a cuestionarse su impacto desde su campo de especialidad, siendo los análisis más frecuentes y destacables en enfoques sociológicos, psicológicos y audiovisuales. El principal foco de atención ha sido sobre la serie *Fleabag*, debido a su alcance e impacto cultural. La serie tiene diversas características que la distinguen y hacen destacar de otras series contemporáneas similares, siendo las principales la convención del uso de la ruptura de la cuarta pared y los diversos temas que interceden a la protagonista que tienden a tener una lectura contextual y política, como pueden ser la representación de la mujer moderna, la crítica al feminismo y la reflexividad en el mundo interno de la protagonista.

Siendo un recurso característico de la serie, uno de los temas más profundizados por investigadores es el uso de la ruptura de la cuarta pared. Investigadores como Antunes en su artículo “*Fleabag and Self-Reflexivity: Breaking-the-Fourth-Wall of a Woman’s Inner World*” del 2020, utilizan el concepto de auto-reflexión para explicar la fidelidad del espectador con la serie. El autor encuentra que, mediante el diálogo con el espectador, que resulta confidencial a los ojos de los demás personajes, y las revelaciones íntimas que realiza la protagonista, se genera una vinculación personal con el espectador sin necesariamente

romper la ilusión de ficción. Asimismo, Wong analiza el recurso desde el lente narrativo en su ensayo “Gazing beyond the fourth wall: shame and second-person narration in *Fleabag*” del 2022. Wong concluye que el uso de la mirada y la parábasis en la serie replican la capacidad del pronombre de segunda persona en un texto para insertar al lector en la ficción, haciéndola un ejemplo televisivo de narrativa en segunda persona (2022, p. 1). También ahonda en las consideraciones filosóficas de la mirada desde la noción de Sartre y el concepto de “duración” de Bergson (p. 1701).

Dando paso a las investigaciones de índole social, están los diversos estudios enfocados al análisis de la serie *Fleabag* como representativa de diversas facetas presentes en el contexto de la mujer moderna como puede ser la representación femenina en la cultura popular, el neoliberalismo, el postfeminismo, etc. Ejemplo de esto es el capítulo 3 de *Clases fuera de Serie* (Maggio, 2021), que hace un análisis de la caracterización de la protagonista y de elementos audiovisuales para mostrar el impacto que tiene una serie con esta protagonista en el contexto actual caracterizado por buscar nuevas formas de representación femenina y empoderamiento. Para esta investigación, la construcción de la protagonista hace una doble crítica ya que rompe con los conceptos patriarcales impuestos hacia la mujer en cuanto al deseo, cuerpo y sexualidad; y al mismo tiempo critica los mandatos inflexibles de un feminismo que se trata de imponer, llevándola a ella a liberarse de ambas conductas al perseguir su criterio individual (Maggio, 2021, p. 48). Otra investigación desde la perspectiva social es la de Darling en el artículo “The moment you realise someone wants your body: neoliberalism, mindfulness and female embodiment in *Fleabag*” del 2022. Esta investigación ahonda en la simbología y trasfondo de las imágenes, objetos y relaciones en la serie, encontrando que la perspectiva del mundo explorada por la serie visibiliza la problemática social moderna en torno a la hipersexualización, búsqueda de placer y los conflictos psicológicos que conlleva.

También resulta en un aporte relevante las múltiples entrevistas que dieron Phoebe Waller-Bridge y Vicky Jones, desarrollando sus impresiones de su proceso creativo. Ejemplo de esto es el artículo de *The Newstate Man* (2016) en la que Phoebe relata su forma de trabajo. Ella comenta que comenzó teniendo ideas para momentos graciosos o chistes concretos para más adelante ligarlos en una línea narrativa, creando así la dramaturgia (Leszkiewicz, 2016). Phoebe declara que la obra partió de un monólogo cómico de formato stand-up bienintencionado, y que fue desarrollándose con mayor precisión dramática en el tiempo. Esto nos revela que uno de sus pilares de creación es la respuesta emocional del público, siendo este el que guía el manejo de información y de forma en la obra. Por otro lado, Dietrich conversa con Vicky Jones, la cual comparte en una entrevista de *Metro* del 2014 su experiencia personal y su visión del proyecto. Ella menciona que no desea la responsabilidad de crear un personaje popular, sino más bien centrarse en la honestidad de la historia (Dietrich, 2014). Estas declaraciones nos dan la idea de la ausencia de un referente moral más allá del personal, llevando a crear un personaje profundo y genuino que no se guía por prejuicios o arquetipos.

Entre otros análisis alternativos, los video ensayos nos dan una visión desde el público en cuanto a su recepción y análisis. Relevante para esta investigación es el ensayo de Natalia Maldini “No puede no gustarte *Fleabag*”, una profesional de las artes escénicas argentina que se dedica a hacer contenido diverso en la plataforma YouTube. Al tener un marco teórico y conocimientos desde las artes escénicas, brinda observaciones interesantes en cuanto al lenguaje y convenciones de la serie, reconociendo un lenguaje poético particular que comparte la cámara y la protagonista. Ella menciona que no se trata de un Mockumentary (formato televisivo que simula un documental), sino que crea un vínculo particular entre espectador y ficción, volviéndonos un testigo amical de los acontecimientos. Destaca que la

ejecución y habilidad actoral de la protagonista es decisiva para el ritmo de la serie (Maldini, 2021, min. 7:47-8:15).

A grandes rasgos, se puede afirmar que hay una amplia variedad de análisis sobre el producto audiovisual, y, debido a la temática que toca y su presencia en la cultura popular contemporánea, ha llamado la atención de diversos investigadores para usar este objeto de estudio como un caso representativo que retrata la realidad social y el lenguaje audiovisual, pero poco se ha encontrado partiendo del análisis del material original de la obra y muy pocas investigaciones formales o informales han hecho uso de una perspectiva desde las artes escénicas, por lo que esta tesis brindará un precedente en esta área concreta.



Capítulo 1. Revisión de conceptos escénicos y audiovisuales para el análisis

En este capítulo, se desarrollará un desglose de las principales herramientas escénicas del unipersonal que se mantuvieron o estructuraron la adaptación en el traspaso al formato audiovisual, con el objetivo de reconocer cómo el uso de los elementos de la dramaturgia y la interpretación se entrelazan para crear la variación entre el género de comedia y el de drama, compuesta por Phoebe Waller-Bridge, que ejerce el rol de dramaturga y posteriormente de intérprete. Esto se realiza como primera parte de un análisis más grande, en el que dichos elementos reconocidos serán identificados de manera análoga a la que son representados por su adaptación, entendiéndolo dentro del marco de adaptación planteado por McGibbon (2014).

En primer lugar, se examinará la dramaturgia, reconociendo sus elementos como conflicto dramático, construcción de comedia en el diálogo y ritmo, manejo de información y estructura cambiante para explicar su característica distintiva de mezcla de género, elementos que se pueden reconocer en la premisa bajo la que se construyó la predecesora a la obra, llamada *funny/not funny*. Esta premisa está enfocada en lograr un efecto entre la comedia y el drama, volviéndose en una estrategia que facilita la identificación del público en la obra. En segundo lugar, se realizará un reconocimiento de los elementos de la interpretación contemporánea, performatividad, ritmo y convenciones construidas a partir de dicha dramaturgia, determinando a su vez cómo la actriz construye la interpretación para seguir cumpliendo con la premisa del texto. Para dicha observación se tendrá en cuenta principalmente el recurso la ruptura de la cuarta pared para una comunicación directa con el público, elemento que esta investigación considera como su característica principal en la interpretación. Por último, se expondrán las condiciones y características de la mencionada adaptación del tipo analogía de McGibbon (2014), cuyo marco servirá de herramienta para el posterior análisis comparativo entre el lenguaje teatral y el audiovisual.

Para poder reconocer estos diversos elementos que se pueden observar en la obra se presenta la necesidad de, con motivos académicos, comprender a la obra desde la perspectiva del teatro posdramático, definido por diversos autores como Lehmann en su *Teatro Postdramatico* (1999). Esto se realiza con el objetivo de poner al objeto de estudio en términos concretos y compatibles con el contexto bajo el cual fue desarrollado.

Complementaremos dicho marco con elementos de performance de autores como Schechner en *Performance Theory* (2003) debido a su similitud y utilidad para comprender no solo los códigos, sino el efecto con el público que pretende el principio *funny/not funny*.

1.1. Características relevantes en la dramaturgia: la premisa de *funny/not funny*

Resulta relevante para interpretar las decisiones artísticas que llevaron al unipersonal a desarrollarse en el fenómeno de *Fleabag*, aportar comentarios de Phoebe Waller-Bridge y Vicky Jones en la compañía teatral Dry White, siendo ese contexto en el que se gestó la idea y el posterior montaje. En palabras de la dramaturga e intérprete, buscaron nuevas habilidades y formas teatrales, desarrollando una metodología que emplearon para crear historias: escribir premisas con objetivos específicos con el público.

Daríamos resúmenes a los escritores, retándolos a obtener una respuesta específica de la audiencia. Cambiaría cada vez, pero una, por ejemplo, era: "Hacer que el público se enamorara de un personaje en menos de cinco minutos". Los escritores escribirían los monólogos, los actores los interpretarían y cada miembro del público expresaría su "amor" al soltar un pequeño globo de helio con forma de corazón en el momento en que se enamoraron del personaje en el escenario (Waller-Bridge, 2016, p. 4, traducción propia³)

³ Cita original: "We would give briefs to writers, challenging them to elicit a specific response from the audience. It would change each time, but one, for example, was: 'Make an audience fall in love with a character in under five minutes.' Writers would write the monologues, actors would perform them, and each audience

Phoebe explica su forma de trabajo en la escritura y montaje, que era principalmente enfocada a construir efectos concretos, visualmente comprobados constantemente, lo que les permitía afinar y cambiar cosas para direccionar mejor los objetivos de la dramaturgia. Desde este punto podemos reconocer elementos compatibles con la visión teatral descrita por Lehmann, que considera que el teatro posdramático no está definido por una estética o forma particular, sino que se reconocen una variedad de recursos que lo componen en función de comunicar perspectiva de la historia (1999, p. 44). Siendo la comedia el medio por el que se cuenta la historia, esta metodología les permitió acceder a elementos que indistintamente de su origen o condiciones⁴, generaban el efecto deseado. Esta práctica constante se materializó en la rutina *funny/not funny*, con una duración de 10 minutos basada en la premisa concreta de hacer al público reír, para después hacerlos sentir algo totalmente diferente. La rutina fue tan popular que llevó tanto a Phoebe como a Vicky a desarrollar al personaje con un mundo e historia en un unipersonal de duración completa. Este unipersonal es el que se montó en el Festival Fringe de Edimburgo en 2013, y tras ganar el primer premio puso en movimiento la larga trayectoria de *Fleabag* y de su creadora.

Este concepto de escritura enfocada en resultado emocional por parte del público resulta fundamental para esta investigación, ya que parte de afirmar que esta premisa guía las decisiones dramáticas en el texto posterior de *Fleabag*. En esta experiencia bajo la premisa mencionada, Phoebe relata que descubrió que la apertura generada por la comedia dejaba al público despreocupado, pensando en el tono cómico de la obra, y luego esta misma apertura se podía tomar como vulnerabilidad y empatía una vez se revelaban elementos más dramáticos (Waller-Bridge, 2016, p.4). Esta premisa está presente en la esencia misma bajo la

member would express their 'love' by releasing a small, heart-shaped, helium balloon at the moment they fell in love with the character on stage" (Waller-Bridge, 2016, p. 4).

⁴ Más adelante reconoceremos que el montaje y texto comparten elementos reconocibles en otros medios y formatos como lo son la comedia stand-up y la performance. La presencia de estos elementos apoya la propuesta de un enfoque posdramático.

cual fue escrita la obra, siendo el ritmo y cambio de género algo constante. Esto se puede observar en diversos momentos de la obra, como una de las narraciones iniciales.

FLEABAG. Into the shower. Boom. Bedroom. Make-up. Boom. Gonna really make an effort. I take half an hour trying to look nice and I end up looking... amazing. I mean, best in ages. One of those days. Boom. Gorgeous, fresh-faced, heels, wearing a skirt, new top, little bit sexy, on my way to save my café and yes, I am strutting. I see a man walking towards me from the bus stop. He can't take his eyes off me. I'm all walking like I've got a paintbrush up my arse, thinking: Yeah, check me out, cos it's never gonna happen, Chub Chub. I opened the café with my friend Boo. She's dead now. She accidentally killed herself. It wasn't her intention, but it wasn't a total accident. She didn't think she'd actually die, she just found out that her boyfriend slept with someone else and wanted to punish him by ending up in hospital and not letting him visit her for a bit. She decided to walk into a busy cycle lane, wanting to get tangled in a bike. Break a finger, maybe. But it turns out bikes can go fast and flip you into the road. Three people died. She was such a dick. I didn't tell her parents the truth. I told her boyfriend. He cried. A lot. Chub Chub's getting closer. Oversized jacket. Meaty face. Looks me up and down. It's like he's confused about how attractive I am – he can't quite believe it. I worry for a second I'm going to make a sex offender out of the poor guy. He's about to say something. Here we fucking go, this better be good. He's passing, he's passing. He clears his throat, brings his hand to his mouth and coughs (Waller-Bridge, 2016, p. 11).

En este momento inicial de la obra, la protagonista relata un encuentro incómodo que tiene en la calle, pero hace un cambio abrupto al contarnos la muerte de su mejor amiga, lo

cual no busca tener un efecto cómico. Este cambio abrupto es el primer ejemplo que el texto nos brinda de la aplicación de la premisa *funny/not funny* en la dramaturgia. Esto nos permite especular que su forma de escritura ha sido posiblemente nutrida por los experimentos realizados en *Dry White*, siendo esta la principal característica de la dramaturgia de Phoebe Waller-Bridge. Dicha premisa nos permite enmarcar a la obra dentro de una teoría posdramática para identificar en la dramaturgia y construcción de ritmo, trama, estructura y diversos elementos que componen el tono de la obra, la cual presenta una variación intermitente entre el drama y la comedia.

Habiendo adquirido una interpretación general de la utilidad que se le dará a esta premisa, se debe comprender también qué condiciones claras definen lo que se entiende por comedia y drama y de esta manera reconocerlas, diferenciarlas y poder generar descubrimientos respecto al impacto que tienen en nuestra interpretación del montaje final. Se parte desde haber categorizado esta obra dentro del marco del teatro posdramático y contemporáneo, ya que la naturaleza experimental de la premisa *funny/not funny* se alinea con las características teatrales reconocidas por Carnevali de estas corrientes, hallando la experimentación en el contenido y enfocada en la percepción y construcción del tiempo y realidad de la obra, incluso saliéndose de los parámetros de drama y realismo más clásico (2017, pp. 94-95).

Por otro lado, el tratamiento del concepto de “comedia” y sus derivados que será utilizado en esta sección de la investigación busca ser práctico y flexible para su aplicación en el análisis, entendiendo el efecto cómico como una de las consignas que la artista tiene intenciones de cumplir. Nuestra comprensión del término viene por parte del autor Eric Weitz en *The Cambridge Introduction to Comedy* (2009). Este autor destaca que la comedia no solo se limita a provocar risa, sino que implica una visión lúdica del mundo estableciendo que la perspectiva de la realidad en la comedia toma licencias del realismo para optar por una

perspectiva menos seria, generando un “ajuste mental” que permite al público procesar lo cómico. Esta definición además de ser aplicable al objeto de estudio tiene en común la recepción que tiene el público frente a la comedia, siendo este elemento uno que busca la obra *Fleabag* con la variación de género. En complemento de esta definición, se aplican principios de Henri Bergson en *La risa* (1985) que, pese a no ser una visión estrictamente teatral, sus aportes son directamente aplicables a la interpretación del efecto generado por *Fleabag*. El autor reconoce un elemento social en la risa, y afirma que cumple el rol de regular las conductas y características alejadas de lo “normal” y promedio, premisa de la que parte para desarrollar las características gestuales y psicológicas que generan el efecto cómico, contrastando con el del efecto dramático (Bergson, 1985, p. 51).

Por otro lado, se usa *Tragic and Dramatic Theatre* de Lehman & Butler (2016) para definir drama, siendo este género más contemporáneo en comparación con la comedia, que está definida desde diversos ángulos desde la misma poética de Aristóteles. Lehmann y Butler exploran el propósito del drama como un género que examina lo humano bajo presión, revelando profundidades emocionales a través del conflicto esencial en situaciones límite (2016, p. 23). Esto permite explorar los diversos elementos dramáticos de la obra, tomando en cuenta esta dimensión más introspectiva y centrada en un conflicto, en contraste con la comedia que afecta un terreno más de forma en este análisis. Pese a parecer contradictorio, Bergson (1985, p. 51) nuevamente complementa y aporta al concepto del drama de manera indirecta, al diferenciar los elementos comunes de los elementos dramáticos. Este autor considera incompatibles ambos conceptos, ya que afirma que la emoción y reconocimiento de sentimientos no permiten que se genere la risa al mismo tiempo. El sugiere diferenciar ambos por el enfoque de donde se desarrollan:

Para evitar que tomemos en serio la acción seria y para prepararnos a la risa, se vale de un medio, cuya fórmula puede enunciarse de este modo: en vez de

concentrar nuestra atención sobre los actos, la encauza más bien hacia los gestos (Bergson, 1985, p. 51).

La presente investigación busca reconocer elementos del montaje del unipersonal *Fleabag* teniendo en cuenta estos conceptos que ubican la presencia de la comedia y el drama en dos aspectos distintos y paralelos: la comedia radica esencialmente en la forma y gestos que observamos como espectadores, mientras que el drama radica principalmente en las situaciones, psicología y emociones de los personajes. Al separar ambos elementos, podemos realizar una teoría de cómo el balance y alternancia entre el peso que tiene la forma y el fondo direcciona el efecto buscado por la autora, valiéndose de recursos indiscriminadamente de su origen mientras cumplan la función establecida, siendo este enfoque compatible con el teatro posdramático. A continuación, se presenta un desglose detallado de las características de la obra desde el marco y conceptos ya expuestos.

1.1.1. Construcción dramática

Partiendo de los elementos esenciales del drama, nos encontramos con el conflicto sobre el cual la protagonista tiene agencia mediante la acción dramática. Esta acción dramática es definida por Barrientos en *Como se comenta una obra de teatro* como el núcleo del drama, que liga los elementos más grandes como espacio, tiempo y personaje, moldeando a su vez la estructura de las obras (Barrientos, 2012, p. 47). Comprendiendo al conflicto como el motor principal de los sucesos de la obra, realizada en este caso por la protagonista (Fleabag), observaremos cómo direcciona los demás elementos del montaje, siendo posible aplicar la concepción de Barrientos. La acción dramática, siendo este el máximo objetivo que quiere lograr la protagonista, se vuelve evidente mediante el reconocimiento de sus decisiones y comportamiento. La obra transita dos días de la vida de la protagonista, en los cuales está concretamente intentando conseguir dinero suficiente para evitar cerrar su cafetería. Aun así, la razón verdadera por la que la protagonista desarrolla todas sus

decisiones a lo largo de la obra es en relación a su mejor amiga Boo, cuyo fallecimiento generó una sensación de culpa y dolor en la protagonista, siendo esto un elemento dramático que tendrá peso dentro del desarrollo dramático de la obra. Esto la lleva a mantener el recuerdo de su amiga no solo mediante la cafetería, sino también mediante sus relaciones interpersonales con su familia y sus encuentros casuales. La protagonista de *Fleabag* tiene un declive y desarrollo a lo largo de la obra, siendo cada vez más evidente cómo sus recuerdos la atormentan e influyen en sus decisiones presentes. La obra propone en la protagonista un conflicto interno de superación, quien comienza teniendo problemas financieros y ninfomanía, para cerrar con el reconocimiento y la aceptación de sus errores, llevándola a realizarse y cumplir su objetivo inicial.

Teniendo en cuenta que ese conflicto es el que se desarrolla a lo largo de la obra, podemos examinar estructuralmente los elementos que componen la dramaturgia y reconocer cómo balancea los recursos dramáticos (psicológica y conflicto de personajes) y los cómicos (las situaciones, gestos, y visión del mundo cómico). La obra comienza con una escena de ella en el banco, realizando un préstamo. Esta escena cumple con varias funciones, no solo de exposición para darnos el contexto suficiente para entender la situación, sino que, debido a su naturaleza cómica, busca marcar un género y código específico. Esta escena se ve interrumpida rápidamente por la protagonista, que se dirige al público para explicar un poco y retroceder a contar qué la llevó a estar en dicha situación. A partir de este momento, la obra transita entre dos tipos de momentos: los que le están ocurriendo a la protagonista de la obra en el presente, y los recuerdos repentinos que cuenta la protagonista, que pertenecen al pasado. Por ello, la acción se mueve hacia adelante de manera cronológica, pero cuenta con innumerables saltos temporales al pasado para brindar información y profundidad a lo que sucede, liberando de a poco y de manera intencionalmente confusa la información de los acontecimientos que envuelven a la obra. Se puede entender este tratamiento del tiempo bajo

las categorías de tiempo de Barrientos, observando que predomina un énfasis en el tiempo dramático (2012, pp. 99-100). Este tiempo es una categoría mediadora entre el tiempo de la fábula y la escenificación, que, en caso del unipersonal, refiere al juego de la cronología interrumpida por la misma protagonista, siendo un elemento que le da mayor peso o significado a los eventos. Mientras que, en el presente teatral, la protagonista parte de darse cuenta de que sus deudas harán que cierre el negocio, ella recuerda momentos emotivos con su mejor amiga. Sumado a las acciones concretas que realiza para llegar a su objetivo, la protagonista presenta el obstáculo de una necesidad de encuentros sexuales, lo que eleva el conflicto de manera dramática. La yuxtaposición y contraste entre los eventos que transcurren en el presente y en el pasado ficcional de la obra, bajo sus intenciones dramáticas, le dan un mayor peso dramático a lo que se muestra, ya que le añaden una capa de complejidad, aumentando la urgencia, riesgo y significado de todo lo que ocurre. Un ejemplo de esto se puede percibir con el siguiente ejemplo:

[...] These lectures are every three months. It's virtually the only time I see my sister. She looks tired. We sit in the waiting room. I realise I'm wearing the top that she 'lost' years ago, so this is going to be tense.

She really fucking loved this top.

Her eyes fix on it. But – and I can see her brain ticking – she decides to bank it for later. Makes me nervous. Ammo.

She's reading her 'Kindle'.

She's done her hair a bit fancy, I wonder if she's going out after the lecture or if she's just got her period. She always does something a bit different around her period. She gets really bad PMT. Mum called it a Monthly Confidence Crisis, but it was PMT. The only way she can get through it is to reinvent herself in some small way. One particularly bad month, she came into the

kitchen on the brink of tears, in full Lycra. Even Dad had to leave the room. She looked like she'd climbed into a condom. It was an emotionally complex couple of days, which we're not allowed to talk about any more. She's sitting so still. She's definitely having a monthly confidence crisis. I mean it's in plaits. Either side. Sort of tied up at the top. It's unbearable. I can't resist.

(*To SISTER.*) Hair looks nice.

SISTER. Fuck off.

FLEABAG (*to audience*). Brilliant (Waller-Bridge, 2016, pp. 15-16).

Se puede observar cómo en el tiempo presente de los acontecimientos de la obra la protagonista está encontrándose con su hermana, la cual tiene un peinado particular, dándole mayor foco al aspecto risible de la situación. Este hecho se ve complementado por el recuerdo que narra, brindando contexto de que cuando ella está en su periodo menstrual, tiene la necesidad de hacer algún cambio por una crisis de confianza. Esto brinda mayor sentido, ya que, a continuación, su hermana insulta a la protagonista al darle un cumplido sobre su cabello. Este recurso brinda información relevante sin interrumpir la acción principal, lo que a nivel dramático ayuda a elevar el efecto de las escenas, ya que, al brindar un contexto, se acentúa más el efecto que se busca, ya sea dramático o cómico.

La obra toca la culpa por parte de la protagonista y va adentrándose en la complejidad y sensibilidad emocional que ella experimenta, poco a poco presionando el conflicto desde el drama. La obra muestra a la protagonista confiada y chistosa inicialmente debido a su control de la situación (y la intención de presentarse como una comedia), por lo que, en el desarrollo del conflicto, se va generando en ella una descompostura y pérdida del control de nuestra perspectiva, lo que lleva a la obra poco a poco a ir dotándose de un drama mucho más perceptible. Esta descripción de la estructura nos ayuda a identificar en qué eventos o

situaciones se identifica el drama de la obra para más adelante ver cómo su tratamiento dramático impacta en la dramaturgia y sus efectos. Para Bergson, estas características del conflicto y la lucha del personaje dotan a la obra de drama, al enfocar la atención en estos aspectos se genera el efecto dramático (Bergson, 1985, p. 15).

Habiendo abarcado los principales elementos dramáticos que componen el unipersonal, se va a pasar a determinar sus componentes cómicos y de esta manera ver cómo el manejo de ambos busca el efecto que definimos como *funny/not funny*. La comedia en *Fleabag* no solo se debe entender como una decisión deliberada de estilo y de género, sino que también puede ser entendida dentro del mismo drama de la obra, compartiendo elementos similares, pero variando de enfoque entre el fondo (la profundidad psicológica, la emocionalidad, etc.) y la forma (los gestos, inflexiones y atmósfera), siendo esta la diferencia que definimos entre la comedia y el drama previamente. La protagonista de *Fleabag* se presenta como una persona sarcástica e independiente, que se burla constantemente de los demás y que no permite que esto influya en ella. Esto no solo sirve como un rasgo del personaje, sino que, al alejarse de su emocionalidad, permite la presencia de comedia. Esto se puede explicar desde la teoría de Bergson, que considera que la comedia apela a la intelectualidad para lo que necesita distanciarse momentáneamente del sufrimiento emocional (Bergson, 1985, p. 12) La comedia y la visión cómica que la protagonista busca mostrar al espectador se puede entender como una estrategia de evasión para no reconocer o afrontar los hechos que la aquejan, lo cual comprendemos que genera un efecto dramático, y da la libertad de tener estos dos elementos para dirigir la obra hacia el género que busque la dramaturgia. Ello también explica el desarrollo de la obra, en la cual la protagonista pasa de tener un total dominio de la narrativa y eventos que muestra al espectador, a ser víctima de los acontecimientos sin la agencia que pretendía tener mostrándose graciosa. Esto se puede

llegar a entender mejor cuando la protagonista habla en dos momentos opuestos de la obra sobre el sexo.

[...] I sit on the loo and think about all the people I can have sex with now.

I'm not obsessed with sex.

I just can't stop thinking about it.

The performance of it. The awkwardness of it. The drama of it. The moment you realize someone wants your body... not so much the feeling of it (Waller-Bridge, 2016, pp. 10-11).

En este momento perteneciente a la segunda escena, la protagonista cuenta de manera casual y carismática su perspectiva sobre el sexo, incluyendo un chiste contradictorio como: “no estoy obsesionada, solo no puedo dejar de pensar en eso”. Esto se puede entender como la visión e imagen que quiere mostrar públicamente de ella, apelando a los elementos cómicos, distinto a su opinión más reflexiva y genuina mostrada en la última escena:

[...] FLEABAG. I don't feel alive unless I'm being fucked and I don't feel in control unless I'm fucking, because fucking makes the world tighten around me, that I've been watching people fuck for as long as I've been able to search for it, that I know that my body as it is now is really the only thing I have and when that gets old and unfuckable I might as well just kill it, that sometimes I wish I never knew fucking existed because somehow there isn't anything worse than someone who doesn't want to fuck me (Waller-Bridge, 2016, p.37).

En contraste, este monólogo habla nuevamente de su perspectiva del sexo, pero ahora siendo honesta sobre cómo lo usa para sentirse valiosa y cómo la ausencia de este la deja con una sensación de dolor y soledad. Se puede reconocer cómo en el primer monólogo, la protagonista está distanciada emocionalmente, generando observaciones desde el intelecto y

risa. Del mismo modo, vemos que en el segundo monólogo hay una emocionalidad en sus palabras, teniendo el efecto opuesto. Desde la comprensión de la investigación sobre la comedia y drama, podemos considerar que la construcción del personaje protagónico ayuda a cumplir con el efecto *funny/not funny*, ya que por un lado le da un conflicto y construcción psicológica compleja permitiendo el drama, y por otro lado le da una personalidad que permite señalar y transitar por gestos y burlas al mundo desde su punto de vista, también permitiendo a su vez la presencia de la comedia. Estas dos características se pueden usar para variar el foco que la autora le quiere dar a la obra, explotando los recursos según el efecto buscado en cada momento.

1.1.2. Construcción cómica

Para determinar los elementos cómicos que componen la obra *Fleabag* desde la dramaturgia, hablaremos de uno de los pilares más importantes de la comedia a nivel estructural: el setup y el punchline, siendo un principio básico de la comedia indistinta de su formato, presenta una estructura más específica que se sigue en el stand-up para escribir comedia, y marcar un ritmo definido de cada bit. Esta estructura se puede identificar en el texto, y se puede realizar una comparación con el concepto y explicación que nos brinda Rosenfield (2018). Según el autor, este formato está compuesto por el manejo de información que se le va soltando al público para ir construyendo el contenido del chiste (setup) y es rematado con el chiste o punto mayor de todo el formato (punchline). Podemos reconocer la presencia de esto en *Fleabag*, ya que se va revelando la información sutilmente, construyendo una atmósfera para soltar el remate en la misma línea o subvirtiendo las expectativas (2018, pp. 82).

[...] Lying in my office, the café numbers start to jump out at me like little ninjas, so I rationalize it would be good to just switch off for a bit. Improve my

mind. So I watched a pretty good movie, actually, called *17 Again* with Zac Efron who is... fit.

I know.

But seriously, he's actually a – a really good actor. So – Yeah, but the film could have been worse – honestly. Check it out.

Then that finished. So I lay there. Thinking. Café. Numbers. Numbers. Zac. Numbers.

Googled Obama to keep up with – y'know. Who, as it turns out, is also – attractive.

Lay there. Numbers, numbers, Obama, numbers, Zac, Obama, numbers, Zac – Suddenly I was on YouPorn having a *horrible* wank.

Found just the right sort of gangbang.

Now that really knocked me out, so I put my computer away, leaned over, kissed my boyfriend Harry goodnight and went to sleep (Waller-Bridge, 2016, pp. 9-10).

Este ejemplo muestra claramente cada aspecto de la construcción de un chiste bien ejecutado, permitiendo ver cómo se sigue esta estructura convencionalmente por parte de la dramaturga, previo a su modificación para lograr el efecto de variación de género. La primera parte del texto vendría a ser el setup, el personaje nos relata a detalle como poco a poco su carácter la va forzando a realizarse la masturbación, mientras que el punchline es la repentina información de la presencia de su novio Harry al costado, resignificando toda la anécdota y subvirtiendo las expectativas de la situación.

1.1.3. Variación y mezcla entre los elementos cómicos y dramáticos

Habiendo reconocido la presencia de elementos tanto dramático como cómicos en la obra *Fleabag*, podemos identificar cómo la dramaturgia utiliza y explota cada aspecto

planteado para permitir variar el efecto de *funny/not funny*. Esto busca, en palabras de la autora, llevar al público a tener una reacción confusa e incómoda, sin estar seguros de cómo sentirse el momento de ruptura de género (Waller-Bridge, 2016, p. 4). Un ejemplo de esta variación se puede observar en la tercera escena, tras dos momentos inherentemente cómicos que establecen la comedia de la obra: la entrevista con el banquero y la ruptura con su novio Harry, ambas ya vistas a modo de ejemplos.

[...]Into the shower. Boom. Bedroom. Make-up. Boom. Gonna really make an effort. I take half an hour trying to look nice and I end up looking... *amazing*. I mean, best in ages. One of those days. Boom.

Gorgeous, fresh-faced, heels, wearing a *skirt*, new top, little bit sexy, on my way to *save my* café and yes, I am strutting.

I see a man walking towards me from the bus stop. He can't take his eyes off me. I'm all walking like I've got a paintbrush up my arse, thinking:

Yeah, check me out, cos it's never gonna happen, Chub Chub.

I opened the café with my friend Boo. She's dead now. She accidentally killed herself. It wasn't her intention, but it wasn't a total accident. She didn't think she'd actually die, she just found out that her boyfriend slept with someone else and wanted to punish him by ending up in hospital and not letting him visit her for a bit. She decided to walk into a busy cycle lane, wanting to get tangled in a bike. Break a finger, maybe. But it turns out bikes can go fast and flip you into the road. Three people died. She was such a dick. I didn't tell her parents the truth. I told her boyfriend. He cried. A lot.

Chub Chub's getting closer. Oversized jacket. Meaty face. Looks me up and down. It's like he's confused about how attractive I am – he can't quite believe it. I worry for a second I'm going to make a sex offender out of the poor guy.

He's about to say something. Here we fucking go, this better be good. He's passing, he's passing. He clears his throat, brings his hand to his mouth and coughs:

CHUB CHUB. Walk of shame (Waller-Bridge, 2016, p. 11).

Lo que se observa en esta escena es una primera variación notoria en la estructura tradicional de setup y punchline previamente mostrada. La escena tiene una naturaleza cómica debido a la situación en público con este hombre gordo⁵, pero rompe completamente para contarnos de la muerte de su amiga Boo. Se analizará a continuación bajo el principio de setup y punchline del libro de Stephen Rosenfield (2018, pp. 78-82):

- Reconocimiento y descripción de la situación con el hombre gordo (setup)
- Relato de muerte de Boo (elemento dramático)
- Rechazo y burla por parte del hombre gordo (punchline)

Se puede ver la construcción clásica de la comedia interrumpida por el elemento dramático, solo para ser rematada cómicamente al final. Esto cumple la función de afectar la recepción del público, ya que, por una parte, se preparan para el remate, pero se ven sorprendidos por la información dramática, por lo que al recibir el punchline tiene efecto cómico, pero genera este remanente de reacción dramática. Según Bergson, la emoción y la risa son elementos incompatibles, por lo que el efecto inicial se ve interrumpido por la presencia de emocionalidad (1985, p. 50). Según se va desarrollando la obra, el espectador va conociendo más acerca del conflicto del personaje y va ganando empatía con este, pero no se aleja de la comedia de la obra, más que parcialmente debido al retorno del foco en elementos cómicos. Este desarrollo le da peso a los acontecimientos, interrumpiendo la ligereza con la

⁵ Para Bergson, dicha descripción de la situación resulta inherentemente cómica, debido a que las características descritas son una variación de la "normalidad", abriendo la posibilidad de risa (Bergson, 1985, p. 6).

que se toman las cosas en una comedia. Esta intersección no es el único modo de mezcla de géneros en la obra, ya que dentro de la misma situación cómica se insertan elementos dramáticos, afectando el efecto de esta información:

[...] He stands in the doorway in his boxer shorts and a T-shirt. I can see the shape of his little manboobs.

(*To DAD, very drunk.*) Alright, Dad!

DAD. What's going on?

FLEABAG. I'm absolutely fine.

DAD. Okay.

FLEABAG. I just –

DAD. Yes?

FLEABAG. Nothing.

DAD. Okay?

FLEABAG (*drunkenly*). Okay... I don't.... yeah... uh... what? It's a... hm... okay fuck it. Okay.

I have a horrible feeling I'm a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, mannish-looking, morally bankrupt woman who can't even call herself a feminist.

He looks at me.

DAD. Well... You get all that from your mother.

FLEABAG (*to DAD*). Good one.

I wonder if he'd find me attractive. If I wasn't his daughter.

(*To DAD.*) If you saw me on the internet. Would you click on me?

DAD. I'm going to call you a cab, darling.

FLEABAG. He lets me wait in his living room while he calls one. I can hear my godmother trying to be quiet at the top of the stairs.

When the cab comes he gently puts me into it and gives me twenty quid.

I'm in a *cab*. I can go *anywhere*. So I tell him to take me to... my *flat*.

Already thinking about what I'm going to look up.

Back at the flat. I turn on the TV and cry for a bit (Waller-Bridge, 2016, pp. 23-24).

Ahora lo que se muestra es un momento cómico en el cual la respuesta de la protagonista es dramática, a pesar de que el otro personaje reacciona de manera cómica, de nuevo repitiéndose un efecto contrastante debido a la presencia de la emocionalidad. Cada vez el tono se ve afectado por esta convención y dinamismo de los géneros. Esta variación de a poco va llevando, primero sutilmente y luego evidentemente, a los espectadores a un drama y conflicto que explota en una anagnórisis y una catarsis con la revelación de la responsabilidad de la protagonista por la muerte de Boo.

1.1.4. Descubrimientos respecto a la premisa funny/not funny

Esta sección tiene como objetivo determinar la construcción de la dramaturgia del unipersonal *Fleabag* a partir del concepto *funny/not funny*, el cual refiere a la intención dramática de realizar una obra con una variación entre la comedia y el drama. Para ello se reconocieron las decisiones de estructura, temática, acción y manejo de diversos elementos, tanto dramáticos como cómicos, y como su alternancia construye la obra.

La revisión de la acción y la estructura dramática en el unipersonal *Fleabag* revela que los elementos dramáticos, como el arco de la protagonista y la acción dramática, están meticulosamente definidos y categorizados en nuestra concepción de drama. Esto permite a la dramaturga jugar con la temporalidad y el manejo de la información, alterando su efecto y creando un espacio narrativo en el que conviven la comedia y el drama. Este juego no solo

enriquece la narrativa, sino que también añade matices a los acontecimientos presentados, generando una experiencia más compleja para el espectador, su significado y su impacto.

La función de la comedia en *Fleabag* es esencial para nuestra interpretación de *funny/not funny*, no sólo como un recurso narrativo, estilístico o de entretenimiento, sino como un reflejo de la perspectiva de la protagonista. Ella emplea el humor como un mecanismo de evasión ante los elementos dramáticos que la rodean, buscando aliviar el peso de sus experiencias, pero permitiendo las condiciones cómicas planteadas por Bergson (1985, pp. 12-13). Sin embargo, a medida que la urgencia y los conflictos se intensifican, su capacidad para sostener esta visión cómica comienza a desmoronarse, predominando el efecto de los elementos dramáticos. Este contraste provoca no solo risas y empatía en el público, sino que también profundiza la emocionalidad del drama, transformando la comedia en un aspecto clave del conflicto interno que enfrenta la protagonista, insertándola en el drama.

Desde un enfoque técnico, la estructura cómica de *Fleabag* se asemeja a la de una rutina de stand-up como la describen autores como Rosenfield (2018, p. 34), donde la composición de anécdotas y chistes se alinea con la de un comediante. No obstante, la obra varía el género al insertar elementos dramáticos de manera impredecible, buscando generar una percepción difusa al espectador. Esta fusión busca un efecto en el público que, inicialmente relajado y vulnerable por la risa, se enfrenta luego a información más compleja y profunda a medida que avanza la trama.

El resultado es una obra con una profundidad temática notable, que aborda la soledad, la culpa y la ninfomanía, entre otros temas de naturaleza dramática. El conflicto íntimo de la protagonista se muestra a través de su perspectiva y su visión cómica, que se vuelve insostenible con el tiempo, llevando a un deterioro emocional progresivo. Los espectadores, al principio atraídos por la promesa de un entretenimiento ligero y cómico, se ven obligados a

comprometerse emocionalmente con una historia que desafía sus expectativas y les presenta realidades más profundas y conmovedoras.

Partimos de la distinción entre el drama y la comedia refiriéndose a cómo se pueden ubicar sus elementos desde el fondo y la forma, respectivamente, y cómo el manejo de ambos resulta en el equilibrio y variación de géneros que definimos como *funny/not funny*. Desde los elementos identificados, podemos interpretar que el dominio y la posesión de estos le da el ritmo y efecto particular a la obra, permitiendo un punto de partida que será desarrollado y amplificado por la interpretación, como se podrá identificar a continuación.

1.2. Características relevantes en la interpretación: la ruptura de la cuarta pared

Habiendo revisado los principales aspectos de la estructura dramaturgica, se tiene identificado que *Fleabag* es una obra unipersonal que está compuesta por un personaje principal al que seguimos durante dos días de su vida en su camino por sacar adelante su negocio, mientras que combate con sus sentimientos de soledad y culpa tras haber perdido a su mejor amiga. Este texto es mayoritariamente un monólogo, en el que la protagonista se dirige directamente al público, teniendo breves interacciones con otros personajes. Esta dramaturgia, creada por la misma artista que realizará su interpretación, cuenta con necesidades específicas para poder representar su ritmo, acción y dinámica de género distintiva, como se reconoció en el apartado anterior. Esta dramaturgia se convierte en un punto de partida para que se construya una interpretación que permita que dichas características sean entendidas y expresadas a través del cuerpo, la voz y el espacio, siendo estas las herramientas principales de los artistas escénicos. En esta segunda etapa, se busca resaltar las decisiones creativas tomadas por ella para plantear los elementos resultantes en su interpretación, entendiendo a la obra dentro del marco teórico del teatro posdramático, apoyado por la teoría de Lehmann (1999). Según el autor, no hay una característica de estilo distintiva para el teatro posdramático, sino que se trata de un periodo en el que se exploran

una variedad de recursos de diversos medios y formas, enfocadas en transmitir la visión del mundo y carácter de la obra (1999, p. 37). Esta definición es compatible con la interpretación de Waller-Bridge en *Fleabag*, al poseer estos recursos que comparten características con diversas corrientes y formatos, y tomando en cuenta su enfoque en trasladar el efecto *funny/not funny* que fue sugerido por la dramaturgia. La actriz busca tomar decisiones bajo las cuales se puede comunicar el contenido del texto tomando en cuenta sus características como los saltos temporales, los cambios de género y el ritmo general de la puesta, de tal forma que sean claras y captadas por el público. Para ello, Phoebe Waller-Bridge construye un código de interpretación con el cual mantiene capturada la atención del espectador y busca transmitir el efecto de la premisa *funny/not funny*⁶. Esta investigación considera que la actuación, sus códigos y matices están planteados en base al recurso de la ruptura de la cuarta pared, siendo la estructura monológica una muestra de esta intención. Este recurso se mantiene constante en toda la obra y, bajo el marco conceptual utilizado, es el que da forma y construye el peso dramático y cómico. Por lo tanto, esta sección busca examinar la construcción del código de interpretación de Phoebe Waller-Bridge en *Fleabag* utilizando el recurso de la cuarta pared. Para dicha revisión, se tomarán como referencia las reglas y códigos que reconocemos en Phoebe Waller-Bridge en su interacción con el público, así como se plantea una lectura de la actuación desde la técnica de Declan Donnellan mostrada en *El actor y la diana* (2009, pp. 26-30), para complementar la comprensión del uso de dichos códigos, entendiendo esta teoría como compatible con el estilo de la dramaturgia e interpretación. Se va a usar de referencia principal la grabación del montaje que realizó el

⁶ “La peculiaridad más inmediatamente perceptible de los textos que llamamos dramáticos es su destino teatral, su aspiración a ser “puestos en escena”, es decir a un modo de recepción propio, inscrito o programado en el texto mismo, y distinto al de los textos narrativos o líricos (o cinematográficos). Es cierto que una obra de teatro puede ser leída. También una novela —¿por qué no?— puede ser cantada, sin que por eso entendamos que el canto sea la forma más genuina de transmitir un texto narrativo” (Barrientos, 2012 p. 34).

National Theatre de Londres en el 2019. Esta referencia se utilizará mediante fotogramas que ilustran la descripción escénica brindada.

Debido a su relevancia para esta revisión, se debe definir y explicar lo que conlleva una ruptura de la cuarta pared, principalmente desde la perspectiva del teatro posdramático. Este término se comprende desde la corriente del realismo, en la que se buscaba un distanciamiento de la realidad del espectador y el intérprete, para generar este efecto inmersivo y código, según el cual el espectador era convencido de la veracidad de lo que observaba en escena. Para ello, los teatros y sus escenografías emulaban un espacio real, ya sea una sala, una oficina, etc. Tradicionalmente, se entiende que el escenario de una obra está delimitado por tres paredes visibles (el fondo y los laterales) y una cuarta pared imaginaria que separa la ficción escénica de la realidad del público. Esto lo expone Lehmann en *Teatro Posdramático* (1999), al describirla como una técnica de ilusión en la que se levanta un telón y el espectador participa como si estuviera físicamente presente (pp. 186). Por ello, la ruptura de la cuarta pared refiere al momento en que un personaje de la obra establece una interacción directa con el público, reconociendo su existencia y, de este modo, suspendiendo la ilusión de la separación entre el espacio escénico y el espectador. El momento en el que el personaje (o el intérprete) entra en interacción con el público, se generan diversas posibilidades y efectos, los cuales son emocionales, narrativos, expositivos, etc. Esto es compatible a su vez con lo propuesto por Lehmann, que encuentra en la locución al público un pilar escénico que se usa en el marco posdramático, reemplazando el diálogo realista y dando un carácter de comunicación a todo el espacio, en línea con las aparentes intenciones de la obra (1999, p. 56).

Para poder reconocer las características de la interpretación, como ya se mencionó, se necesita realizar un primer reconocimiento de los diversos códigos que usa la intérprete para representar la historia. Al ser una obra que cuenta con diversos saltos no sólo temporales sino

espaciales, se optó por una escenografía minimalista, que cuenta con una silla al centro del escenario, la cual sería el lugar desde el que la actriz realizaría toda la acción escénica. La obra está principalmente contada en primera persona al espectador como una narración de eventos que ocurrieron en el pasado, lo que en un primer momento le permite distanciarse emocionalmente de lo que está contando (permitiendo el efecto cómico como menciona Bergson, 1985, p. 12), entendiéndose convencionalmente como una rutina de stand-up, siendo esta la forma narrativa en la que se desarrolla la ruptura de la cuarta pared. Por ello, se puede afirmar que el unipersonal está realizando una interacción directa con el espectador al asignarle el rol de confidente de la protagonista, generando que esta ruptura sea la regla principal del unipersonal. Este código principal se ve complementado por otros 3 que podemos reconocer que utiliza la interprete según la necesidad y efecto que busque generar: apartes, mímicas escénicas y diálogos internos.

1.2.1. Narración en primera persona

Como ya se ha mencionado antes, el eje principal de la interpretación que se eligió para este unipersonal fue explotar el recurso de la cuarta pared. Phoebe Waller-Bridge está representando a la protagonista, la cual está insertada dentro de una ficción con sus propias circunstancias, pero que para comunicarnos su conflicto decide entablar un diálogo directo con el espectador. Este elemento se puede analizar desde diversas perspectivas teatrales, desde el teatro griego, el teatro isabelino de Shakespeare, el teatro épico de Brecht hasta llegar a su uso en el teatro contemporáneo, siendo en este marco en el que la autora plantea el uso del recurso. Aun así, debido a la naturaleza de este unipersonal, se puede asumir que esta interacción directa con el público parte de la concepción de ruptura de Lehmann (1999), de que no solo se rompe la cuarta pared, sino que se juega con distintos niveles de subjetividad en esta (p.172) y se ve complementada por la interacción escénica que proviene de las convenciones del stand-up en el cual el juego con la audiencia resulta uno de los pilares

centrales para el desarrollo efectivo de cualquier rutina. Phoebe Waller-Bridge realiza una construcción de un personaje con características que le facilitan su despliegue cómico (reconociendo en su fisicalidad y observaciones una intención cómica) en un escenario para componer no solo su psicología (la cual, bajo la concepción de la investigación, es inherentemente dramática), sino que sostienen la propuesta de dinamismo del texto, siendo posible realizar la variación entre comedia y drama. Dentro de la ficción, se puede afirmar que la protagonista de *Fleabag* está realizando una rutina dirigida hacia el público, con el objetivo de compartirnos sus vivencias. De esta manera, la dramaturgia se alinea de manera orgánica con el ritmo con el que se interpreta el texto, teniendo características comparables al ritmo de la performance en el stand-up (Rosenfield, 2018, pp. 104). Para poder aclarar más esta convención, se ejemplifica con la narración de un recuerdo perteneciente a la escena 6⁷.

La escena 6 presenta un encuentro romántico entre la protagonista y un hombre que conoció casualmente en el transporte público. En medio de esta cita, él menciona un dato que la hace recordar a su exnovio Harry. Ella rompe la continuidad de la escena para dirigirse al público, retomando la convención principal de interacción directa en la obra. Ella procede a contar la anécdota de su exnovio Harry, la cual tiene la construcción cómica de un chiste del formato del stand-up, como se ilustró en el capítulo anterior. Debido a las características de esta historia, entra en de la categoría de stand-up anecdótico, la cual Rosenfield define como la organización de un evento pasado, real o ficticio, de tal manera que se incorpora una línea cómica alrededor de la historia, construyendo en función a un remate (2018, pp. 17). Esto se logra mediante el énfasis y el trabajo rítmico que hace Waller-Bridge para aterrizar cada chiste. Esta historia está narrada de tal manera que tenga un doble remate: la primera etapa se centra en contarte las circunstancias en las que Harry se empezó a sentir con náuseas,

⁷ Para conocer la historia a mayor detalle también se puede revisar el texto original (Waller-Bridge, 2016, pp.19-20) y revisar los anexos.

marcando una urgencia y riesgo (setup). Esto reventó en un primer momento al vomitar encima de alguien que estaba ocupado en el baño. Este vendría a ser el primer remate (punchline), ya que genera una reacción cómica en el público, teniendo una conclusión a la construcción de la situación.

Figura 1

Fleabag narrando anécdota de vómito



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 30:39) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

Aun así, posteriormente, el relato continuó, ya que tras ese suceso ella cuenta como Harry reacciona frente a sus propias acciones y empeoró las cosas golpeando al hombre del baño (segundo punchline). Este segundo remate resulta inesperado y le añade una capa mayor a la situación, siendo posible escalar más el efecto cómico que tiene el remate inicial.

Las características de ritmo y *timing* que emplea la protagonista de *Fleabag* resultan efectivas para poder desarrollar la comedia brindada por el texto. Aun así, ella sigue esta narración alejándose un poco de los lineamientos del stand-up y acercándose más a una confesión íntima cuando la situación que cuenta contiene mayor peso dramático y emocional para la historia y la protagonista. Esto se puede observar por ejemplo en la diferencia que hay con la narración de la escena 11 (min. 51:33). Fleabag habla sobre su cuy de mascota Hilary,

el cual compartía con Boo, desde una perspectiva cómica, con ritmo y observaciones enfocadas a hacer reír al espectador⁸. Ella hace énfasis en los elementos risibles e imitables de su mascota, permitiendo una perspectiva cómica. Aun así, este ritmo cómico se rompe para traer atención a la relación que tenía Hilary con Boo, donde baja el ritmo de su narración para dejar algunos silencios, permitiendo al espectador observar el punto de vista emocional de la protagonista, quitándolo de cualquier efecto cómico al realizar esta diferencia ya explicada por Bergson (1985, pp. 108-109). Estos silencios son lo que marca la diferencia entre el ritmo utilizado al construir un chiste y una narración dramática, la cual contiene procesos en los cuales ella deja que la información se sienta y el personaje pueda procesar lo que está diciendo, indicando el conflicto interno y emoción.

Figura 2

Fleabag recordando a Boo



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 51:52) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

Podemos observar cómo el cambio de ritmo y de énfasis que pone la intérprete puede indicar dos intenciones opuestas: la primera queriendo construir el timing para el desarrollo

⁸ La composición de esta narración corresponde a la de stand-up observacional según Rosenfield, ya que cumple con las características que señala (2018, pp. 13-14).

de chistes y una atmósfera humorística y el segundo más pausado, con procesos emocionales que dejan al público consternado, conllevando un punchline que no busca ser cómico, sino todo lo contrario. Esta variación explica cómo la actriz puede transitar ambos estados y construcciones del género de la obra, teniendo de guía el principio *funny/not funny*. También podemos observar cómo a mayor peso dramático y seriedad con los que se trata un momento, mayor es el involucramiento emocional del personaje en lo que cuenta⁹. Esto nos deja ver el mundo interno y sentimientos del personaje, pero el siguiente recurso es el que brinda una mayor profundidad en este terreno.

1.2.2. Apartes

Pasando a los códigos complementarios, tenemos un recurso que no solo añade significado a las situaciones por las que transita la obra, sino que nos da más información respecto al punto de vista de la protagonista: los apartes. Dentro de las mismas historias que va narrando la protagonista al público, hay apartes del personaje para realizar un comentario respecto a lo que está sucediendo, esto está ubicado en el tiempo real en el que lo está contando, no está solo ubicado en el presente de la obra. Estas intervenciones son efímeras, y conllevan una breve abstracción del personaje de la situación previamente establecida con el fin de darnos su opinión, para rápidamente volver a la narración o dramatización previa. A diferencia de la forma de narración principal, lo que diferencia a estos apartes es una interacción que responde a un estímulo mucho más específico, y dejan ver una postura mucho más personal y subjetiva. Podemos ver una similitud con principios del performance como los mencionados por Schechner (2003), quien señala que una característica de la performance es la de buscar una cercanía del espectador no solo con lo que observa sino con los performers, de la misma manera en la que el diálogo directo con el público los acerca y hace parte del acto en *Fleabag* (p. 80).

⁹ Entre los elementos reconocidos de la dramaturgia, concluimos que la comedia en la obra también respondía a un mecanismo de defensa de la protagonista para evadir el dolor que le generan sus traumas, razón por la cual ella pierde el control de la narrativa cuando entra en terrenos más dramáticos.

Los comentarios no son respecto a acciones sino a emociones o críticas que buscan ser subjetivas, siendo la única información que brindan su opinión traída en el presente. Esto se puede observar de manera directa en la escena 3.

En esta escena, la protagonista cuenta su mañana en la cafetería y en medio de su narración comenta la llegada de un cliente habitual suyo, Joe. Pese a estar hablando en pasado, rompe un momento su relato y se dirige hacia el público para decir: “no estoy lista para esto” (Waller-Bridge, 2016, p. 13). Este comentario tiene implicaciones diferentes de su ruptura de la cuarta pared convencional que la diferencian del código anterior. Primero, que este comentario está dicho en presente, acercando su involucramiento en la escena, viviendo y representando la emoción y proceso mental de ese momento. Esto varía nuevamente la relación con el espectador, que ahora no solo asume el rol de familiaridad sino también de soporte emocional para el personaje, implicando un nivel de confianza en este.

Figura 3

Fleabag confesando sentir miedo



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 13:15) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

Posterior a esta breve ruptura, continua el desarrollo de esta escena, y en un momento menciona que ella le iba a pedir un cigarro a Joe. Tras decir esto, ella interrumpe nuevamente

el relato para hacer la aclaración de que ella no fuma, solo para arrepentirse un momento después. Esto resulta en un momento cómico, pero también da a entender que hay una conciencia de esta observación y juicio que tiene el espectador respecto a ella. Al reconocer un fallo por parte de la protagonista, se cumple también una característica expuesta por Bergson (1985, pp. 57-59), que afirma un carácter correctivo de la risa, siendo esta una respuesta social ante la falla o lejanía de un personaje del orden establecido. Esto se puede tomar como una evidencia del peso que tiene el rol del espectador para la protagonista, dándole un nivel de inmersión e involucramiento muy distinto del rol pasivo que hay en un montaje tradicional, apoyando nuevamente la comparación con las cualidades performáticas presentadas por Schechner (2003). Esto nos da más información respecto a su personaje, mientras que sigue realizando momentos cómicos. Hay un impulso que la protagonista está siguiendo en el presente, que la lleva a esta breve interrupción.

Figura 4

Fleabag callando al público



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 14:00) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

Adicionalmente, estos comentarios tienen algunas implicaciones distintas. Este tipo de intervenciones conllevan una comunicación más específica con el espectador a diferencia de

la narración base. Esto se debe a que se trata de una interacción en segunda persona, en la cual el espectador puede reconocer un mayor nivel de intimidad al ser confrontado directamente por la intérprete.

1.2.3. Mímica escénica

Adentrándonos un poco más en la inmersión de la protagonista en la historia que va narrando, está el recurso que realiza para representar físicamente la situación. Esto no solo ayuda a complementar y reforzar la comprensión de la situación que está narrando, sino que significa un mayor involucramiento por parte de la protagonista en lo que está contando. Esto la lleva a tener mayores reacciones físicas y emocionales en el presente. Para Bergson (1985), la mímica es un recurso que genera comedia al implicar una burla de un rasgo alejado de la “normalidad”, parodiándolo corporalmente (p. 18). Esto podría explicar la decisión de la intérprete de recurrir al recurso de mímica, no solo ayudándonos a imaginar a la otra persona, sino burlándose de ella implicando comedia. Este recurso es utilizado de diversas formas según la tendencia de género de la escena, como se puede observar en la escena 6. En medio de la cita romántica, ya explicada anteriormente, la protagonista menciona que el hombre tiene unos dientes grandes y particulares, mientras tiene un movimiento de boca pequeño, asemejándolo a un roedor. Ella nos retrata a este hombre imitando su forma de hablar, adoptando esa forma en la boca.

Figura 5

Fleabag imitando la forma de hablar de Tube Rodent



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 29:16) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

En el ejemplo, se evidencia el uso cómico de la mímica, y la respuesta positiva del público nos permite confirmar su correcta ejecución¹⁰ según el efecto planteado por la dramaturgia. Este recurso es utilizado en conjunto con otros principios que ayudan a reforzar y complementar la propuesta, elevando así el efecto. En esta escena la protagonista relata cómo un exnovio suyo le pedía en medio del trabajo que le mande fotos íntimas, por lo que ella se iba al baño de discapacitados para tomarlas. En esta escena, la imitación física de la acción de tomarse las fotos es la que sostiene la comedia de la escena, ya que el nivel de detalle y especificidad con el que realiza la acción da la ilusión de estar realizando la acción en tiempo real, con las circunstancias planteadas claramente. La protagonista realiza una secuencia de acciones que son simular que se desabotona una blusa, acomodarse los pechos con una mano y con su otra mano indicar que se sostiene el celular. Posteriormente ella revisa las fotos moviendo el dedo como si se tratara de pasar las fotos de su galería, ampliando

¹⁰ Este ejemplo específico se sitúa en el minuto 00:29:16 de la grabación del montaje. Este está disponible en los anexos. Podemos escuchar en la grabación que el público se ríe al entender la imitación de la protagonista.

algunas para verlas más a detalle. Tras la respuesta mediante audio de una voz que le pide otra foto, repite la misma secuencia, esta vez con una expresión de fatiga. Vemos como de la mímica escénica se puede identificar otro principio presentado por Bergson, siendo este el de la repetición. Para el autor, la repetición mecánica de una acción humana genera una contradicción que eleva el efecto cómico (1985, p. 32).

Figura 6

Fleabag representando tomarse fotos íntimas



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 56:26) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

Pese al uso o implicaciones cómicas que nos trae la teoría, la variación de género que es parte importante de nuestra comprensión del funcionamiento de la obra, podemos reconocer momentos en los que este recurso no genera efecto cómico, sino que complementa al drama de la escena representada. Esto se puede observar en la escena 17, la cual se puede comprender como el clímax de toda la obra. En esta escena ya se ha revelado el secreto de la protagonista, y al estar expuesta ha decidido seducir a Joe en un intento desesperado de evadir la realidad. Al ser rechazada por este, ella decide asesinar a Hillary, la cual estaba sufriendo por un accidente previo.

Figura 7

Fleabag representando sostener a Hilary



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 1:12:26) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

Esta escena usa todos los recursos y códigos expuestos, y es esta yuxtaposición la que le da el peso dramático más grande de toda la obra. La comunicación directa con el público con la continuidad de la acción física de estrangular a Hilary simboliza el compromiso e involucramiento total de la protagonista a la situación, desde un punto de honestidad con el que ella narra lo sucedido. Esto tiene en común características del performance que buscan el acercamiento del público hacia el intérprete y, por ello, se pueden encontrar similitudes en el efecto al público, dejándolo sin habla (Schechner, 2003, p. 82).

1.2.4. Diálogo interno

Como último código de la obra, está el más alejado de la ruptura de la cuarta pared, ya que carece de intervención directa con el público: la intérprete dramatiza las conversaciones que ha tenido dentro de la situación que relata. Al ser la única en escena se mete dentro de la posición o representación de otro personaje brevemente, para luego responder desde el punto de vista de la protagonista. Una técnica que se puede utilizar para explicar las características de este diálogo es el presentado por Donnellan y May en *El actor y la diana* (2009). Esta

técnica fue la elegida debido a su pertinencia y aplicabilidad a una obra unipersonal, estando el foco de la técnica en la observación y reacción a estímulos externos por parte del actor, que lo llevan a decir el texto y realizar las acciones indicadas por la obra. La técnica de Donnellan está sostenida por el concepto de la “diana”, que es un foco externo, real o imaginario, que el actor usa como estímulo activo y que lo lleva a interpretar. Esta concepción dota a lo que se observa con una agencia. Una particularidad de la técnica de Donnellan es que localiza la energía fuera del intérprete y se la da a los objetos para que reaccionen: “en vez de preguntarnos constantemente <¿Qué estoy haciendo?>, será de mayor utilidad cuestionar ¿qué es lo que la diana me obliga a hacer? (2009, p. 32)”. Siendo la acción normalmente entendida como originaria de uno, Donnellan propone más útil “imaginar que la flor me hace olerla y el vino me hace probarlo” (2009, p.32). Comprendiendo este principio, analizaremos la interpretación de Waller-Bridge bajo estas premisas y sugerimos posibles dianas que observa, a forma de explicar las reacciones y decisiones que toma en el diálogo.

Examinaremos la escena 5 bajo las reglas de esta técnica. La escena ocurre en las butacas de la conferencia a la que la protagonista y su hermana están atendiendo, en la que ella motiva a su hermana a aceptar una oferta de trabajo. Posteriormente, esta cede y le ofrece prestarle el dinero que necesita para pagar las deudas de la cafetería. Los diálogos se desarrollan de la siguiente manera.

SISTER. I’m going to go to fucking Finland.

FLEABAG. Okay.

SISTER. I hate these suits.

FLEABAG. Okay.

SISTER. How much do you need to save Boo’s café?

FLEABAG. About five grand.

SISTER. Okay. I'll transfer it tomorrow. But I don't want to come to these anymore.

FLEABAG. Okay.

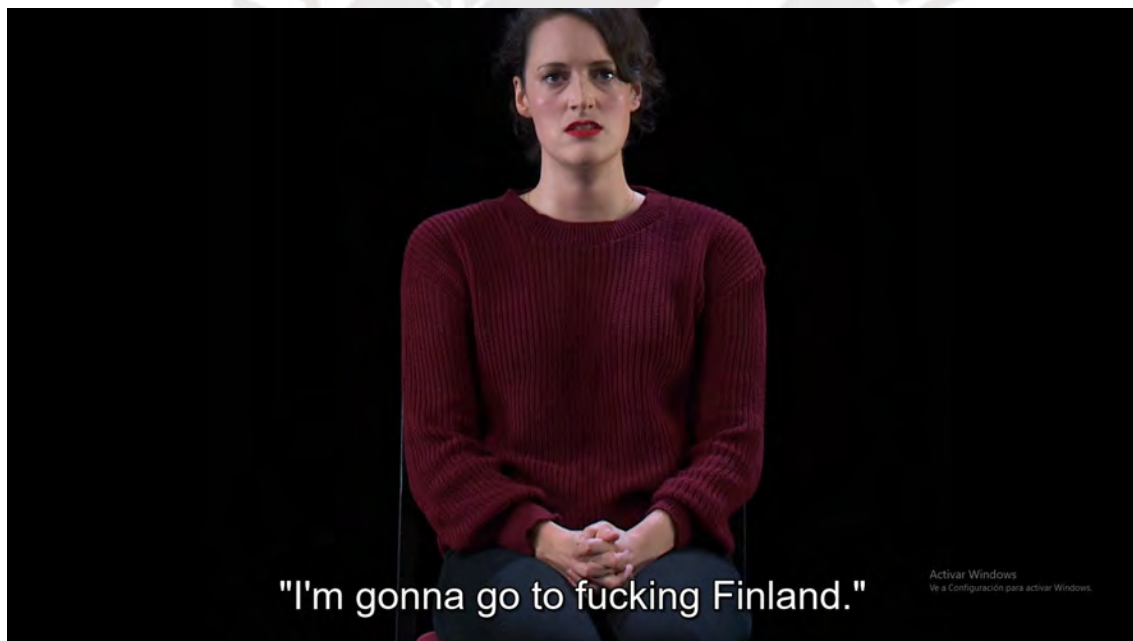
SISTER. And I want my top back.

FLEABAG. Okay. Thanks, Claire (Waller-Bridge, 2016, p. 18).

En la escena, la actriz marca al personaje de su hermana sentándose derecha y mirando al frente con una expresión seria, que contrasta con la construcción de la protagonista que es más expresiva y corporalmente suelta, que dirige su mirada hacia al lado indicando que mira directamente a su hermana.

Figura 8

Fleabag hablando desde el punto de vista de su hermana



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 25:48) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

Figura 9

Fleabag riéndose de su hermana



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 26:32) por Vicky Jones (2019), National Theatre Live.

En cuanto al diálogo, la técnica nos ayuda a darle una posible intención que movilice al diálogo por parte de ambos personajes. Por un lado, la hermana ve en la protagonista a alguien que busca ser ayudada (dándole el dinero que necesita, tomando en cuenta su opinión, etc.), mientras que la protagonista ve en su hermana a alguien que busca ser convencida o persuadida (alentándola y acompañándola en su toma de decisiones, etc.). Debido a que los estímulos de las dianas pueden ser imaginarios, la actriz puede dar un diálogo, cambiar de punto de vista y entender lo que dijo previamente como un estímulo externo, permitiendo reaccionar desde dos puntos de vista distintos. Bajo esta lógica, la actriz genera los propios estímulos que más adelante usa para que la afecten, dándole una fluidez y continuidad al diálogo similar al que tendría una escena con dos actores. Este recurso le da dinamismo a la escena y logra mantener un conflicto apoyado principalmente en la capacidad actoral de Phoebe Waller-Bridge para representar diversos puntos de vista con la espontaneidad que conlleva un trabajo de interpretación convencional.

1.2.5. Descubrimientos respecto a la interpretación con el recurso de la cuarta pared

Esta sección tiene como objetivo identificar la construcción del código de interpretación de Waller-Bridge en la obra *Fleabag* (2019) utilizando el recurso de la cuarta pared, la cual se diseña en función de escenificar las principales características del texto como es la variación de género. Para ello, se examinó por partes cada recurso que ella usa para complementar su interpretación y se identificaron sus características e implicaciones teatrales y simbólicas.

Se puede entender que el diseño específico de la actuación, propuesto por Waller-Bridge, fue creado con el objetivo de manejar las variaciones de género presentes en el texto original. Su interpretación permite transitar entre comedia y drama sin rupturas abruptas, manteniendo la cohesión del personaje y de la narrativa. Además de confrontar al público mediante un diálogo directo con ellos en la ruptura de la cuarta pared, Waller-Bridge complementa la interpretación del unipersonal con otros 3 códigos escénicos: los apartes, la mímica escénica y el diálogo interno.

Convencionalmente, la obra puede interpretarse como una rutina unipersonal de stand-up, en la cual la protagonista interactúa directamente con el público, justificando así la ruptura de la cuarta pared. Lo que convierte esta comunicación en una "ruptura" es la naturaleza ficcional de la obra y el uso de diversos recursos actorales que trascienden el estilo del stand-up, combinando elementos de monólogo y narrativa dramática. Esto se ve potenciado por la visión teatral posdramática que expone Lehmann (1999, p. 68-70), que habla de la necesidad teatral de mezclar herramientas en búsqueda de priorizar la perspectiva subjetiva de la obra, más que un código absoluto en el que la obra se enmarque totalmente. La actriz modula el ritmo, la velocidad y la intención para guiar los cambios de género y atmósfera en la obra. Los momentos cómicos se caracterizan por un ritmo acelerado enfocado

en el remate de chistes, mientras que los momentos dramáticos se construyen con pausas que destacan los procesos internos del personaje, profundizando en su vulnerabilidad y conflicto.

Cada código escénico varía también en el tiempo y la dirección de los textos. La narración base de la obra se presenta en pasado, mientras que otros momentos de interacción y reflexión se dan en presente, acercando al personaje a una mayor vulnerabilidad. Además, el nivel de relación con el público varía y puede entenderse a veces como un diálogo personal con otro personaje ficticio. Cada recurso expuesto presenta un mayor o menor nivel de involucramiento del personaje, quien a veces mantiene el control de la situación (principalmente en los momentos de comedia) y en otros momentos pierde esa capacidad de control sobre la narrativa (en los momentos dramáticos), lo cual contribuye a la complejidad y realismo emocional del personaje. Todos los recursos y códigos escénicos presentados estructuran diversos grados de significado y regulan la recepción e involucramiento del espectador, a su vez alineándose con el efecto buscado y elementos del performance. Estos elementos permiten ejecutar la premisa *funny/not funny*, lograda a través de la habilidad de la actriz para alternar entre códigos actorales y crear estímulos que le permiten explorar diferentes perspectivas en escena.

Esta dramaturgia genera un efecto ambivalente en el espectador, que se adecua a la comedia desde sus convenciones y luego es sorprendido por los elementos dramáticos, haciendo que sutil y progresivamente estos dominen a la obra. Esto abre la posibilidad de vulnerabilidad ante el espectador, que se compromete con la protagonista desde un lugar cómodo y es obligado a acompañarla al drama una vez este ya es notorio por parte del público.

El resultado es una interpretación llena de recursos dramáticos que dinamizan y dan forma a la obra, gracias a la habilidad de la actriz para variar de convención y generar distintos vínculos con el espectador. La coexistencia de todos los recursos nombrados dota a

esta obra de una interpretación y montaje únicos, que se adaptan perfectamente a las necesidades de la dramaturgia contemporánea de esta obra, brindando una perspectiva totalmente subjetiva. Esta perspectiva prioriza el tema por encima de la pureza escénica que no nutre el conflicto y tema presentado por Waller-Bridge. Al apreciar y escuchar las reacciones del público en la función grabada, podemos hablar de una interpretación que permite el efecto *funny/not funny*, al tener reacciones variadas de risa y silencios según lo planteado.

1.3. Teoría audiovisual: la adaptación

Tras revisar y reconocer las características dramáticas e interpretativas del unipersonal *Fleabag*, resulta fundamental para el análisis exponer las características bajo las cuales será revisada la adaptación de dichos conceptos en el lenguaje audiovisual. El concepto de adaptación elegido para dicho análisis viene del autor Rodney McGibbon en su tesis de doctorado *Seeing Double: The process of script adaptation between theatre and film* (2014). Este autor se apoya de trabajos previos que han investigado la teoría de la adaptación, siendo uno de los más influyentes *A theory of adaptation* de Linda Hutcheon (2006). Este autor ahonda no sólo en las características de las adaptaciones, sino que se centra en las adaptaciones del lenguaje teatral al cinematográfico, guardando una relación directa con las necesidades del presente análisis. McGibbon (2014, p. 36) analiza diversas adaptaciones y las separa en tres aproximaciones o categorías principales: transposición, transformación y analogía. Cada una conlleva una mayor variación de lo que se llama el “material original” (Hutcheon, 2006, p. 15). La transposición es una aproximación que busca asemejarse lo más posible al material original, manteniendo los códigos, perspectivas y convenciones de la obra intactas, siendo más similar a una grabación de la obra teatral (McGibbon, 2014, p. 36). Por otro lado, la transformación busca complementar el material original con algunos elementos del lenguaje audiovisual, como pueden ser el clima (representado por la iluminación, sonido,

efectos, etc.) y añadiendo diversas escenas que profundizan en la trama o la psicología de los personajes, desde el código audiovisual más naturalista (McGibbon, 2014, p. 56). Finalmente se encuentra la analogía, la cual usa el material base como un simple punto de partida bajo el cual guiar una construcción y reimaginación de la historia, aprovechando las posibilidades del lenguaje audiovisual. Para el autor, esta última categoría representa una adaptación más flexible que se adecua más al lenguaje audiovisual, tomando en cuenta las necesidades y características que distinguen a este lenguaje del teatral, logrando el objetivo de transmitir un material fresco y original, mientras mantiene la integridad del tema e idea original (McGibbon, 2014, p. 77). Esta última categoría, bajo la perspectiva del autor, es la más lograda y factible para realizar adaptaciones de teatro a cine, y concluye dando 7 lineamientos y reglas bajo las cuales se puede guiar un autor para adaptar las obras a este lenguaje (McGibbon, 2014, pp. 77-79)¹¹:

- Transformar en vez de transponer: indica la necesidad de recortar diálogos y seccionar escenas en distintas locaciones y planos, para tener una secuencia fluida.
- Elegir un protagonista: indica que la adaptación al lenguaje se puede fortalecer al centrar la atención en un solo personaje, que tenga el mayor cambio a lo largo de la historia.
- Aumentar la urgencia: indica cómo indagar y subir la urgencia de la acción en el cine
- Mostrar en vez de contar: Indica como en el lenguaje audiovisual priman las acciones y cómo resultan más impactantes que la simple narración de dichas acciones. También es un paralelismo al principio básico del

¹¹ Las características descritas por McGibbon (2014) fueron traducidas y simplificadas por el investigador en esta cita. Se puede encontrar la versión original en las páginas referidas.

lenguaje audiovisual, el cual prima que el espectador descubra las características que queremos denotar mediante ver de primera mano dicha situación, y como esto resulta más cautivador que la simple información directa.

- Mantenerse abierto a experimentar: indica cómo este cambio de lenguaje abre posibilidades narrativas al no tener las limitaciones físicas del teatro, y cómo estas posibilidades nutren las posibilidades a la hora de retratar el universo de los personajes.
- Comenzar efectivamente: indica la necesidad de presentar primero una imagen impactante y generar interrogantes en el espectador, para de esta manera capturar rápidamente su atención
- Hacer cambios arriesgados: indica cómo alterar elementos principales de la historia como la profundidad e importancia de algunos personajes, la temporalidad y añadir elementos cinematográficos da mayores posibilidades de realizar una adaptación efectiva entre los dos lenguajes.

Cada una de estas características presentadas por el autor nos ayudan a entender la visión que tiene respecto a las adaptaciones, y las posibilidades que traen sobre el material original. Bajo esta comprensión y posibilidades que nos da este marco teórico, vamos a analizar los cambios, adiciones y diferencias que van a tener los conceptos teatrales expuestos a la hora de ser adaptados al lenguaje audiovisual.

Capítulo 2. Análisis del material audiovisual a partir de conceptos escénicos

Habiendo reconocido los elementos escénicos que componen a la obra *Fleabag*, podemos darle diversas explicaciones a su efecto con el público y su particular estructura y ritmo. Tomando en cuenta que la pregunta que guía esta investigación es de qué manera los elementos teatrales del unipersonal *Fleabag* construyeron la serie audiovisual *Fleabag* a partir de la adaptación del tipo analogía, podemos reconocer que la primera etapa de reconocimiento de dichos elementos fue realizada extensamente en el capítulo anterior. Por ello, en este capítulo se realizará un análisis del lenguaje y decisiones audiovisuales tomadas por la serie para adaptar los conceptos escénicos mostrados por la obra *Fleabag*, bajo el concepto de adaptación del tipo analogía expuesto por McGibbon en *Seeing double: The process of script adaptation between theatre and film* (2014). Se utilizarán las herramientas y conceptos escénicos provenientes del unipersonal expuestos en el capítulo anterior para analizar el material audiovisual, y así poder revalidar su vigencia en este cambio de lenguaje. Esto a su vez, será complementado por las herramientas audiovisuales que muestra Vives en *Del teatro al cine: hacia una teoría de la adaptación* (2017, pp. 54-104; 270-336), en las que compara directamente las funciones que cumplen dichas herramientas comparadas con las del teatro. En la primera parte, se realizará un análisis comparativo entre la forma en la que se construye el principio de variación de género del unipersonal basado en *funny/not funny* con lo mostrado en la serie, seguido de una posible explicación de su adaptación. En la segunda parte, se realizará un análisis comparativo de la interpretación construida en el unipersonal basada en el recurso de la ruptura de la cuarta pared con la adaptación del código y narrativa mostrada en la serie. A través de ejemplos, se definirán recursos como el uso del flashback, elipsis, ruptura de la cuarta pared y elementos de composición como el movimiento de cámara, planos y subjetividad de cámara, y cómo estos influyeron en la adaptación del material original y sus componentes escénicos en una adaptación del tipo analógica efectiva.

2.1. La adaptación del principio de *funny/not funny* al lenguaje audiovisual

Como se presentó previamente, la obra *Fleabag* fue construida a partir de la premisa de tener un efecto contrastante en el espectador, variando entre la comedia y el drama. La obra *Fleabag* logra cumplir con esta premisa por parte de la dramaturgia gracias a la dinámica y al manejo de información, las cuales van guiando la atmósfera hacia un remate cómico con interrupciones o cambios abruptos a momentos dramáticos, además de tomando decisiones sobre si darle foco a la emocionalidad o no, permitiendo o reteniendo el efecto cómico. A continuación, revisaremos las diferencias en la estructura del guion, que se adapta directamente de la dramaturgia del unipersonal. Los materiales principales para este análisis son el guion de la primera temporada de la serie obtenido de *Fleabag: The Scriptures* (2019) de Waller-Bridge, y la revisión de la primera temporada de la serie, obtenida del servicio de streaming Amazon Prime Video (Waller-Bridge et al., 2016). Para mayor coherencia y fluidez en el desarrollo de los diversos puntos del análisis, se utilizarán fotogramas y descripciones de escenas, así como comparaciones con los materiales de la obra en las que están basadas estas escenas.

2.1.1. Adaptación de estructura apoyada en los recursos audiovisuales de Flashback y Elipsis

Para poder analizar la adaptación del unipersonal a la serie, se debe reconocer primero cómo el cambio estructural en la temporalidad y cronología fue reorganizada, enfocada en poder adaptar sus características manteniendo el tema y estilo fundamental. El unipersonal transcurre en un lapso de un par de días en la vida de la protagonista, y es a través de las anécdotas y chistes que ella nos cuenta que se nos revela los detalles y contexto de la situación que está viviendo. Tomando en cuenta la característica *mostrar en vez de contar* que presenta McGibbon (2014, pp. 77-79) de las adaptaciones del tipo analogía, esta forma de revelar la información resulta poco efectiva en el formato audiovisual, lo que explica la

decisión de cambiar y reestructurar la historia a una manera más visual de representar los sucesos. La primera temporada de la serie transcurre en un lapso mayor de días que, aunque es indeterminado debido a la cercanía de los acontecimientos entre uno y otro, podemos asumir que es en una semana aproximadamente, al tener diversas escenas que alternan entre la noche y el día, implicando dicho paso del tiempo. Esto amplía las posibilidades de la autora de mostrarnos diversas situaciones por las que transita la protagonista, en vez de recurrir a la narración de ella en primera persona. Una de las primeras diferencias que pueden notarse en la adaptación es que la serie presenta una progresión más continua entre sus escenas, lo que podría responder tanto a una decisión estilística como a las características propias del lenguaje audiovisual. En la obra, la protagonista cambia de un pensamiento a otro sin necesidad de que haya una conexión directa: puede estar contando una cita reciente y, de repente, recordar una anécdota con su exnovio, desviando la historia en una dirección inesperada para el espectador. En cambio, la serie mantiene un orden más lineal, donde cada escena parece estar relacionada con la anterior. Por ejemplo, si la protagonista tiene una cita, la siguiente escena la muestra saliendo del bar y encontrándose con otra persona, lo que impulsa la historia en una nueva dirección. Este enfoque le da a la serie un ritmo menos fragmentado y más fluido, donde los acontecimientos parecen estar siempre conectados. Además, esta estructura permite aprovechar el lenguaje audiovisual para mostrar distintos escenarios y situaciones, sin la limitación espacial del teatro. La serie emplea dos recursos propios del lenguaje audiovisual para reorganizar las escenas y la estructura: los flashbacks y las elipsis. Aunque estos términos suelen asociarse al cine y la televisión, también tienen aplicaciones en el teatro. Según Pavis (1983), el *flashback* es una técnica narrativa que introduce una escena que remite a un episodio anterior, formando parte de los antecedentes de la acción (p. 208). Por otro lado, Barrientos (2012) define la *elipsis* como una interrupción en el desarrollo dramático mediante un salto temporal que omite eventos no esenciales para la

historia (p. 106). En la serie, estos recursos aportan dinamismo a las escenas, además de servir para añadir información relevante o generar efectos cómicos. Su uso contribuye a la ejecución del principio *funny/not funny*, ya que cumplen una función similar a la que tenían los cambios de ritmo y construyen diversos remates de la protagonista en la obra original. De esta manera, los flashbacks y las elipsis permiten experimentar con el lenguaje audiovisual, transformando la estructura de la historia sin perder coherencia con las características de una adaptación del tipo analogía. Un ejemplo claro del uso del flashback está presente en la escena de encuentro en el bus de la protagonista y un pretendiente. En la escena del unipersonal, la protagonista expresaba y representaba esta interacción desde el cuerpo y la narración. En contraposición, esta es la estructura que sigue la escena en el guion:

INT. BUS – DAY

Fleabag sits, reading a newspaper. On the page we see an advert boasting:

‘Thinking of getting a mortgage?’ with an inexplicably naked woman advertising it. Fleabag does not react. Because none of us do.

She looks around and catches the eye of a MAN who is looking at her over his paper. We can only see his eyes. He looks away shyly. She looks at the camera and raises her eyebrows slightly. Hello ...

He pulls his paper down and smiles and reveals that he has extraordinarily large front teeth.

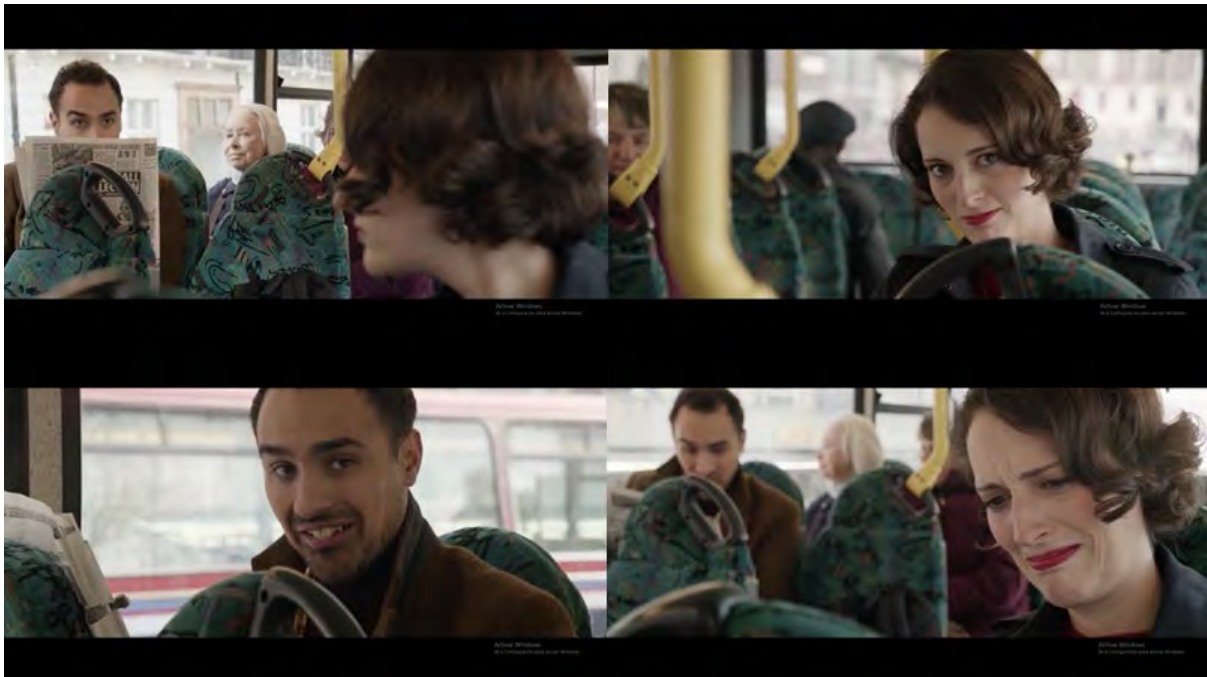
She quickly looks away with a small grimace (Waller-Bridge, 2019, p. 16)

Esta es una acotación al inicio de la escena, en la que se describe esta breve interacción entre el pretendiente y la protagonista. En un lapso de pocas oraciones, ella ya ha establecido no solo la relación y dinámica entre los dos, sino que se traduce a unos pocos segundos en la pantalla. Las posibilidades del lenguaje audiovisual aquí permiten mostrar rápidamente algo que en la obra requiere de toda una explicación y tiempo para establecer,

resultando en un manejo de información mucho más eficiente y económico, pero sin perder lo logrado por el momento en el unipersonal. Esto en la pantalla se muestra de la siguiente manera:

Figura 10

Interacción de Fleabag y Tube Rodent en el metro



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 1 (min. 03:06-03:23) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

Estos primeros segundos de la escena permiten establecer lo cómico que resulta este encuentro. Primero se tiene una construcción y una seducción por parte de ambos y la protagonista, tras percatarse de los dientes del hombre, se arrepiente de su impresión previa, estando todavía en línea con los conceptos de risa de Bergson (1985, pp. 25-26). Esto también podría entenderse de manera más gráfica en cómo se traduce un setup y un punchline cómico concebido por Rosenfield (2018, p. 82), siendo el setup la construcción de un momento de seducción y punchline los dientes del hombre, con lo que se subvierten las expectativas tanto de la protagonista como del espectador. Además, la imagen en la serie expresa la misma información e intención que antes era narrada por la protagonista, pero sin

necesidad de recurrir a la exposición verbal de los acontecimientos. Ahora, esta información se transmite a través de sus expresiones faciales, las cuales adquieren mayor protagonismo gracias a la cámara. El lenguaje audiovisual, mediante el encuadre y el enfoque, permite capturar con detalle las sutilezas emocionales y psicológicas del personaje, algo que en el teatro resulta más difícil debido a la distancia física entre actores y espectadores. En la serie, esta escena se extiende más allá de lo que ocurre en la obra original. Mientras que en el unipersonal la interacción concluye cuando él le pide su número de teléfono y ella acepta dárselo, en la serie la conversación continúa de la siguiente manera:

BUS RODENT

(giggly)

Wow ... Um. This doesn't happen very often, does it?

FLEABAG

(really giggly)

Nooo no ... I er – I suppose it's ... I suppose it's quite rare, yeah.

(to camera)

I hate myself.

BUS RODENT

Um, are you going to work?

FLEABAG

Oh, no actually I—

BUS RODENT

Ok, um. This is gonna sound crazy, um, but I think that I should take your number and I think I should call it and I think I should ask you if you wanna go out for a drink with me.

FLEABAG

Um ... I—

BUS RODENT

Fuuuck me, you've got a boyfriend.

FLEABAG

Um, no ... No, we broke up quite recently actually.

BUS RODENT

Oh my God, I'm so sorry slash really pleased. Errrrm, how the hell did he manage to fuck that up? (Waller-Bridge, 2019, pp. 16-17).

Se puede observar cómo el diálogo comienza igual que en la obra, pero se desarrolla al preguntarle si ella tiene novio. Esto la lleva a recordar a su exnovio Harry, dando pie a un flashback, ligando de manera similar el salto de escena al modo usado por el unipersonal. De esta manera, se puede visualizar tanto el carácter causal de los acontecimientos con la narrativa, como la conexión directa y ritmo que adquiere en el lenguaje audiovisual. Podemos empezar a interpretar estas decisiones como una forma de incorporar los conceptos que conformaban al unipersonal (el manejo temporal, los remates, la interpretación), de tal manera que encajen con el ritmo y el estilo del nuevo formato. Como mencionamos en el capítulo anterior, los códigos realistas y la temporalidad aristotélica no necesariamente alejan al producto de ser posdramático, con lo cual se puede preservar la esencia del material base (Lehmann, 1999, p. 44).

BUS RODENT

Oh my God, I'm so sorry slash really pleased.

Errrrm, how the hell did he manage to fuck that up?

INT. FLASHBACK, FLEABAG'S BEDROOM – NIGHT

Fleabag is lying in bed with her computer in her lap, eating pizza. She is watching a video of OBAMA giving a speech.

He is very serious.

She is very serious.

She starts touching herself.

Suddenly a YOUNG MAN's head pokes up on the other side of the bed.

HARRY

What are you doing?

She flips the laptop down quickly.

FLEABAG

Nothing!

Beat.

Harry gets out of bed (Waller-Bridge, 2019, pp. 17-18).

Este flashback corresponde a la escena en la que Harry y la protagonista terminan su relación, la cual en el unipersonal se presenta casi al inicio. En la serie, el momento es trasladado a otro punto de la historia, manteniendo los sucesos del unipersonal pero reorganizados según las necesidades narrativas del formato audiovisual. Este ajuste permite que la escena funcione tanto como recurso cómico como para añadir contexto, además de responder a la estructura más causal del medio televisivo. Asimismo, esta reconfiguración contribuye a generar una mayor sensación de urgencia en la trama, alineándose con las características de la adaptación analógica de McGibbon (2014, pp. 77-79). En la serie, los flashbacks surgen como recuerdos espontáneos de la protagonista, mientras que, en el unipersonal, estos momentos del pasado son introducidos a través de su narración directa. En el montaje teatral, la protagonista tenía total control sobre qué acontecimientos recordar y cómo presentarlos, mientras que, en la serie, estos recuerdos aparecen como procesos mentales que no siempre dependen de su voluntad. Esto reconfigura ligeramente su agencia sobre la historia, ya que en ciertos momentos la protagonista parece estar atrapada en sus

propios recuerdos en lugar de seleccionarlos intencionalmente para compartirlos con el espectador. Desde lo audiovisual, el uso de flashbacks transforma la experiencia emocional del espectador al hacer que los recuerdos irruman visualmente en la narrativa, generando una sensación de intrusión más marcada que en la obra teatral, donde la protagonista los introducía verbalmente con mayor control. La edición y el montaje permiten transiciones abruptas entre el presente y el pasado, lo que intensifica la inestabilidad del personaje y refuerza la carga emocional de sus recuerdos.

2.1.2. Adaptación de la variación entre comedia y drama

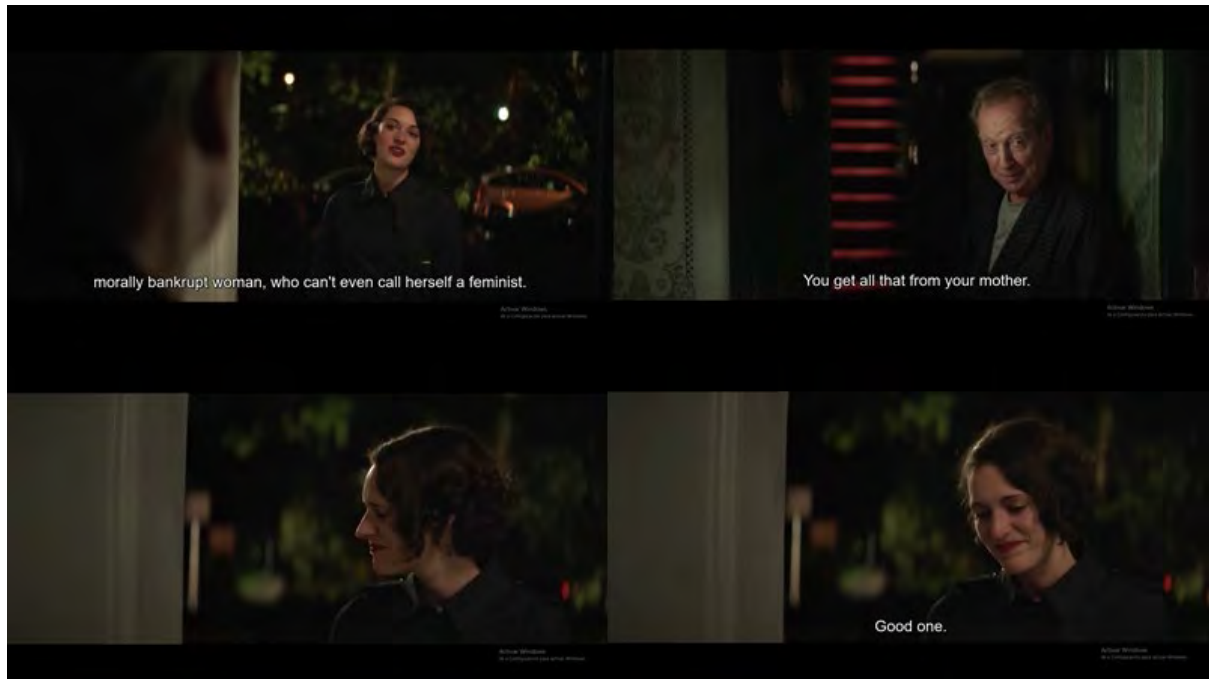
En el unipersonal, descubrimos que la variación entre comedia y drama se generaba al introducir elementos dramáticos (información o situaciones emocionales) dentro de construcciones cómicas como el setup y el punchline. A medida que avanzaba la obra y se revelaban nuevos aspectos del conflicto de la protagonista, el tono cambiaba progresivamente hacia el drama, reduciendo la capacidad del público de reír y profundizando en la carga emocional del personaje. En la serie, este cambio no se construye únicamente a través de la narración de la protagonista, sino que intervienen otros elementos del lenguaje audiovisual como la iluminación, el ritmo y la dinámica entre los personajes en escena. Debido a esto, la estructura del unipersonal no se mantiene, sino que la serie opta por desarrollar escenas que, desde su concepción, tienden más marcadamente hacia la comedia o el drama. Este equilibrio entre la tensión dramática (Lehmann & Butler, 2016, p. 23) y la ligereza cómica basada en la perspectiva del personaje (Weitz, 2009, pp. 8-10) construyen la narrativa de la serie de una manera distinta a la obra original. Además, este cambio estructural puede analizarse desde el principio de la estructura temporal del drama expuesto por Barrientos (2012, p. 103), quien señala que el ritmo narrativo y la organización del tiempo en la obra no son elementos aislados, sino que constituyen su sentido global. En este caso, la serie adapta estos principios al lenguaje audiovisual, moldeando la experiencia del espectador a través de una

segmentación más definida entre las escenas cómicas y dramáticas, en lugar de la fusión progresiva que caracterizaba al unipersonal. Tomemos por ejemplo la escena en la que la protagonista habla con su padre. En el unipersonal, ella llega a la casa de su padre sin revelar de quién es la casa, por lo que empezamos a suponer que es la casa de alguna pareja sexual a la que quiere visitar. Eventualmente, ella explicita que es la casa de su padre y el público ríe. Esto es debido a que la narración de esta escena cumple con los principios de setup y punchline, siendo la revelación de la locación la forma en la que se subvierte las expectativas del espectador, resultando en un instante cómico según Rosenfield (2018, p. 79).

Posteriormente, ella da un monólogo a su padre, en el que le revela la culpa y el dolor que siente. Este momento es tratado con pausa y un ritmo sostenido, que ayuda a diferenciarlo fácilmente de la atmósfera cómica previa. La respuesta de su padre ante este monólogo es “eso lo sacaste de tu madre” (Waller-Bridge, 2016, p. 24), lo cual causa risa en el público, ya que es una respuesta inesperada que subvierte las expectativas de su padre consolando a la protagonista. Como podemos ver, esta escena mezcla de manera muy dinámica la comedia y el drama, y está construida en base a esta estructura de comedia. Por contraparte, la escena en la serie no genera el mismo efecto, ya que en vez de construir la atmósfera y ritmo en base a lo que dice la intérprete, vemos como sucede en tiempo real. En esta escena la vemos llegando a la casa de su padre a altas horas de la noche y tocando de manera juguetona y despreocupada, generando un efecto cómico breve. Posteriormente, aparece su padre y ella lo saluda rápidamente indicando la relación que tienen, lo que anula la posibilidad de generar una revelación con esa información. La conversación se desarrolla de la misma manera que en la obra, pero una vez finaliza el monólogo de la protagonista y el padre responde de la misma manera, hay una pausa y proceso.

Figura 11

Conversación entre Fleabag y su padre



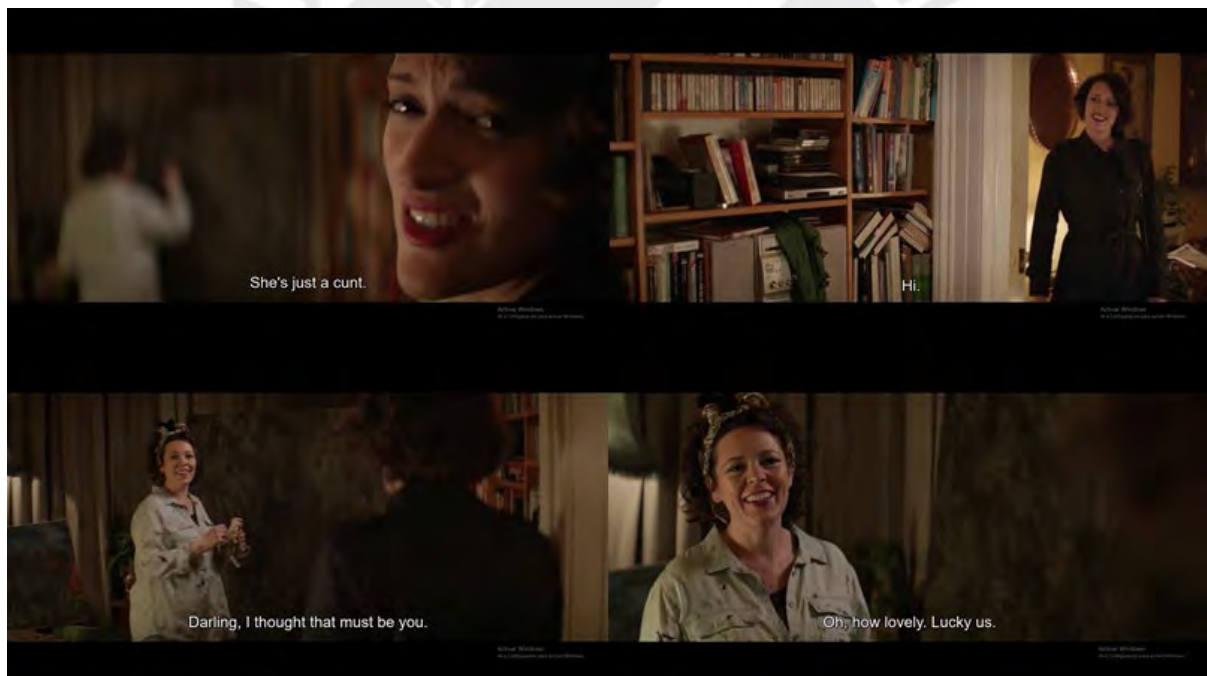
Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 1 (min. 20:38-21:04) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

En esta escena, vemos la reacción y la decepción de la protagonista al darse cuenta de que su padre no es capaz de consolarla, y, en vez de construirlo como un momento cómico, nos da una sensación de incomprensión y soledad por parte de la protagonista, cortando totalmente con la posibilidad de risa según Bergson (1985, p. 13). Esta sensación también se ve apoyada por el movimiento ligero de la cámara en el plano de ella, que da la sensación de ausencia de movimiento y ritmo en la escena (Vives, 2017, p. 72). Podemos ver que, pese a haber mantenido el mismo contenido y los mismos diálogos en ambos casos, el efecto que genera varía mucho. Esto se debe a que en el unipersonal lo que los espectadores tienen para crear la escena es la narración de la actriz, la cual está creada directamente desde la perspectiva del personaje, que por sus características resulta inherentemente cómica, esto permite que, más que una imagen objetiva, lo que tengamos es una realidad que responde y se moldea respecto a la visión más emocional del personaje. La serie, por otro lado, nos muestra

el lugar y al padre como se ven realmente, y la vemos a ella confrontando la situación desde afuera. En vez de intentar recrear audiovisualmente el mismo efecto que en el unipersonal, la serie decide aprovechar este momento para resaltar más el conflicto y drama del personaje, sacrificando la comedia, alineándose nuevamente con la característica de la adaptación analógica de realizar cambios arriesgados en línea con lo propuesto en *Seeing Double: The process of script adaptation between theatre and film* (McGibbon, 2014, pp. 77-79). Este ritmo se destensa a uno más cómico que se puede observar en la escena siguiente, la cual es original de la serie y consiste en un diálogo entre la protagonista y su madrastra, con la que mantiene las apariencias pese a ser subtextualmente un diálogo muy agresivo.

Figura 12

Fleabag nos presenta a su madrastra



Nota. Tomado de *Fleabag* Episodio 1 (min. 21:47-22:00) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

Esta escena tiene un ritmo más dinámico con intercambios cortos y ligeros que nos permiten desarrollar la relación de rivalidad y disgusto entre las dos de una forma chistosa. Vemos que la serie busca priorizar el momento dramático de la escena anterior, pero retoma

rápidamente su tono cómico con otra escena. Mediante estos ejemplos vemos cómo la serie debe adaptar el material original y transformarlo para que cumpla con las necesidades de un producto audiovisual. Para ese propósito, la dramaturgia parte de la estructura para construir estos momentos dinámicos entre un suceso y otro, y cada momento tiene su propia atmósfera y tendencia hacia un lado y otro del espectro entre la comedia y el drama, y resulta en una alternativa viable en el nuevo lenguaje, apoyándose asimismo de los flashbacks y las elipsis como fue ejemplificado.

2.1.3. Adaptación de la representación del trauma de la protagonista

Un aspecto central para nuestra comprensión del funcionamiento dramático de *Fleabag* es la pérdida la mejor amiga de la protagonista: Boo. Esto se entiende como una clave fundamental en la construcción del personaje y el desarrollo del conflicto. En la obra, se aprovecha el recurso de la narración en primera persona para integrar recuerdos de Boo dentro del monólogo, ayudando a controlar el ritmo y desarrollo dramático.

I leave the station and think, 'what's one more'. I go into a bar. It is a *business* bar. People are doing *business*. I drink a lot and pretend I am in *business*. A sweaty, bald man cups my vagina from behind at the bar. But he buys me a drink so – he's nice actually. He disappears after a while. Then the business bar closes. (*Slurring slightly.*) Closed for business. Shutting up shop.

That's what Boo said every time we closed the café.

BOO. Shutting up shop!

FLEABAG. Like she was drunk. Which often we were. We'd close up, sink a bottle of wine. Boo would play the ukulele and we'd make up filthy songs. For hours.

(*Singing.*)

Another lunch break, another abortion.

Another piece of cake, another two, fuck-it, twenty cigarettes.

And we're happy, so happy to be modern women (Waller-Bridge, 2016, p. 22)

Se puede observar que, en medio de la narración de un momento, una frase concreta la lleva a hacer una conexión mental con su amiga, con la que también cerraba el local que ambas administraban. Este ejemplo ilustra cómo en innumerables situaciones la protagonista hace un recuerdo consciente de su amiga, marcándolo como un rasgo del personaje. Como observamos anteriormente, la organización y causalidad de la serie es más urgente y está en constante acción: cada pensamiento y situación deriva en la siguiente. Por ello, la serie nos presenta otra perspectiva que no responde necesariamente a una intención de la protagonista en compartir ese recuerdo, dando pistas de su progresiva pérdida de control en la narrativa¹². En el primer capítulo se presenta esta situación en una cronología similar, pero se desarrolla más extensamente. Tras dejar a una mujer borracha en un taxi, se escucha un timbre y, rápidamente, la escena nos lleva a un flashback en el que Boo y la protagonista están sentadas cantando la misma canción descrita en la obra, pero se realiza de manera repentina. Esto es seguido por un diálogo añadido para darle mayor profundidad a la relación entre la protagonista y su mejor amiga Boo.

FLEABAG/BOO

—Cigarettes. And we're happy, so happy, to be modern women.

They laugh. Boo pulls Fleabag's face close to hers.

BOO

Come here. Let's never ask anyone for anything. They don't get it.

FLEABAG

(nodding her head)

¹² En un próximo apartado, se desarrolla este aspecto a profundidad, pero vemos que es un elemento que se va componiendo progresivamente a lo largo de la serie.

Deal.

EXT. STREET – NIGHT – CONT.

Fleabag stands on the street. She looks at the camera.

FLEABAG

Fuck it.

EXT. DAD’S HOUSE. FRONT DOOR – NIGHT

Fleabag is drunk. She is yelling through the letter box (Waller-Bridge, 2019, p. 35).

Esta escena muestra la misma situación descrita, pero le añade profundidad al poder no solo observar a la protagonista sino también a Boo y sus interacciones, sumada a los cambios y consideraciones que tienen los flashbacks en el audiovisual ya explicadas. El diálogo nos muestra la intimidad y comprensión que tenían ambas, y es seguido por el retorno de la imagen a la cara de la protagonista, que nos mira y nos indica que está harta. La forma en la que este flashback es introducido no es un conocimiento que la protagonista necesariamente nos quiere compartir como en la obra, sino que se puede interpretar como una respuesta involuntaria que le trae recuerdos de su amiga, además de ligar este momento y el siguiente con una continuidad que busca tener la nueva estructura. Este pensamiento justifica y da sentido a la decisión de ir a la casa de su padre, en búsqueda de consuelo.

En cuanto a las decisiones de la serie para retratar este trauma desde las posibilidades añadidas por los recursos audiovisuales, tenemos un momento que es frecuentemente mostrado a lo largo de la serie. Este momento consiste en Boo en la calle con la cara enrojecida y llena de lágrimas, caminando hacia el tráfico.

Figura 13

Flashback de Boo mirando el tráfico



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 2 (min. 06:10) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

Esta imagen muestra la representación que tiene la protagonista del momento de la muerte de Boo. El guion indica que es un flashback (Waller-Bridge, 2019, p. 53), pero bajo nuestra interpretación del texto original, no cumple la misma función que el flashback previo de brindar profundidad o información, ya que se nos es mostrado sin ningún contexto o intención de completar su significado, rompiendo con la propuesta de causalidad establecida por la serie. Esto podría establecer cómo esta falta de claridad y este manejo libre del recurso audiovisual también es una muestra de la esencia posdramática del montaje desde la concepción de Lehmann (1999, pp. 150-161), siendo traducida a la serie. Este mismo flashback nos es mostrado en varios capítulos, y es insertado posteriormente a una situación o elemento que gatillan en la protagonista el recuerdo de Boo. Mediante este, la serie nos representa el recuerdo constante de la protagonista sobre la culpa que siente, de una manera gráfica y abrupta, significando también, bajo nuestra interpretación de la propuesta, una imagen intrusiva dentro de la historia que pretende omitir la protagonista. Vemos que la serie

usa este recurso en vez de hacer que la protagonista guíe la conversación a un recuerdo de Boo, siendo un elemento cuyo sentido no termina de desarrollarse hasta el final de la temporada. Esta decisión es la alternativa audiovisual a la grabación de voz de su contestadora del montaje escénico. De la misma manera que la obra usa historias o anécdotas para representar la culpa, la serie usa las herramientas del lenguaje audiovisual para lograr un efecto similar.

Estos cambios a la estructura y composición de la historia en la serie reconfiguran el arco emocional de la protagonista dentro del lenguaje audiovisual. La posibilidad de mostrar sus reacciones en lugar de verbalizar las situaciones nos permite entender a mayor complejidad la evolución psicológica del personaje desde una perspectiva externa. Si bien ahora se mantiene una evolución y variación en el género de la serie, ahora vemos un cambio más cortado o abrupto, nutrido de los nuevos recursos audiovisuales, los cuales se adecuan a cada escena y permiten el efecto *funny/not funny* desde la urgencia del formato considerada por McGibbon. El nuevo lenguaje utiliza los principios de la dramaturgia y los traduce de manera gráfica tanto por medio de los flashbacks como, ahora, por la interpretación de la protagonista con el encuadre que permite capturar expresiones faciales y reacciones de manera más expresiva de lo que se podría en el lenguaje teatral.

2.2. La adaptación de la interpretación y del uso de ruptura de la cuarta pared

El texto original está concebido para ser contado en primera persona, estableciendo una comunicación directa con el espectador y siendo un monólogo principalmente debido a su carácter unipersonal. En el capítulo anterior, establecimos y encontramos que, en el recurso de la comunicación con el público, compartía características con elementos del stand-up, de la performance y diversas disciplinas, todas complementándose o yuxtaponiéndose para alinearse con el principio *funny/not funny* y lograr la variación de género posdramática reconocida en la dramaturgia e interpretación. En su adaptación al lenguaje audiovisual, esta

ruptura se mantiene como un recurso narrativo central, pero se enriquece al dotar de mayor profundidad al significado de esta interacción. Mientras que en el teatro la relación entre la actriz y el espectador se puede interpretar a una conversación íntima, similar a la confianza entre amigos cercanos, la serie se encarga de explotar sus recursos audiovisuales para construir un vínculo distinto. Se puede identificar un paralelismo con la visión de Lehmann de este recurso en *Postdramatic Theatre*, en la que romper la separación de espectador y actor no busca únicamente la interacción del público, sino que también crea un espacio de subjetividad e interpretación en el espectador (Lehmann, 1999, p. 114). Al trasladar la ruptura de la cuarta pared al lenguaje audiovisual, se observa cómo sigue cumpliendo su función esencial. Aunque la ficción escénica es reemplazada por la ficción audiovisual, la interacción con la audiencia se mantiene como un elemento central en la narrativa de la serie. La ruptura de la cuarta pared no solo conlleva el vínculo explicado, sino que convierte al espectador en un receptor de los pensamientos y emociones de la protagonista, invitándolo a formar parte de su mundo interno. En el unipersonal, recursos complementarios como los apartes, la mímica teatral y los diálogos internos permitían construir imágenes mentales en la audiencia, recreando espacios, objetos y personajes ausentes en escena. Además, estos elementos ayudaban a marcar los cambios de tono entre comedia y drama. Sin embargo, en la serie, la presencia de actores secundarios, locaciones reales y elementos visuales reemplazan la necesidad de estos recursos teatrales, representando de manera más directa y concreta el mundo de la protagonista. A pesar de estos cambios, el diálogo con el espectador sigue siendo el recurso más distintivo y usado por parte de la historia, manteniéndose fiel a su esencia. Al igual que en la obra, ella nos construye una versión subjetiva de los hechos, guiando la historia según su conveniencia. Sin embargo, a medida que los acontecimientos avanzan, se observa la misma pérdida de control de la narrativa, revelando su vulnerabilidad ante la audiencia. Esto se puede observar desde el primer momento en la serie. En línea con

la recomendación de McGibbon de comenzar efectivamente (2014, pp. 77-79), la serie abre con una escena que permite rápidamente al espectador asimilar el código y naturaleza de la serie. La primera escena inicia con la protagonista momentos previos a un encuentro sexual con un chico, en la cual la vemos parada fuera de su puerta. La cámara se mueve ligeramente dando esta sensación de movimiento lo cual marca que hay una tensión o expectativa de que algo sucederá. De pronto la protagonista voltea y nos habla directamente.

Figura 14

Fleabag nos habla por primera vez



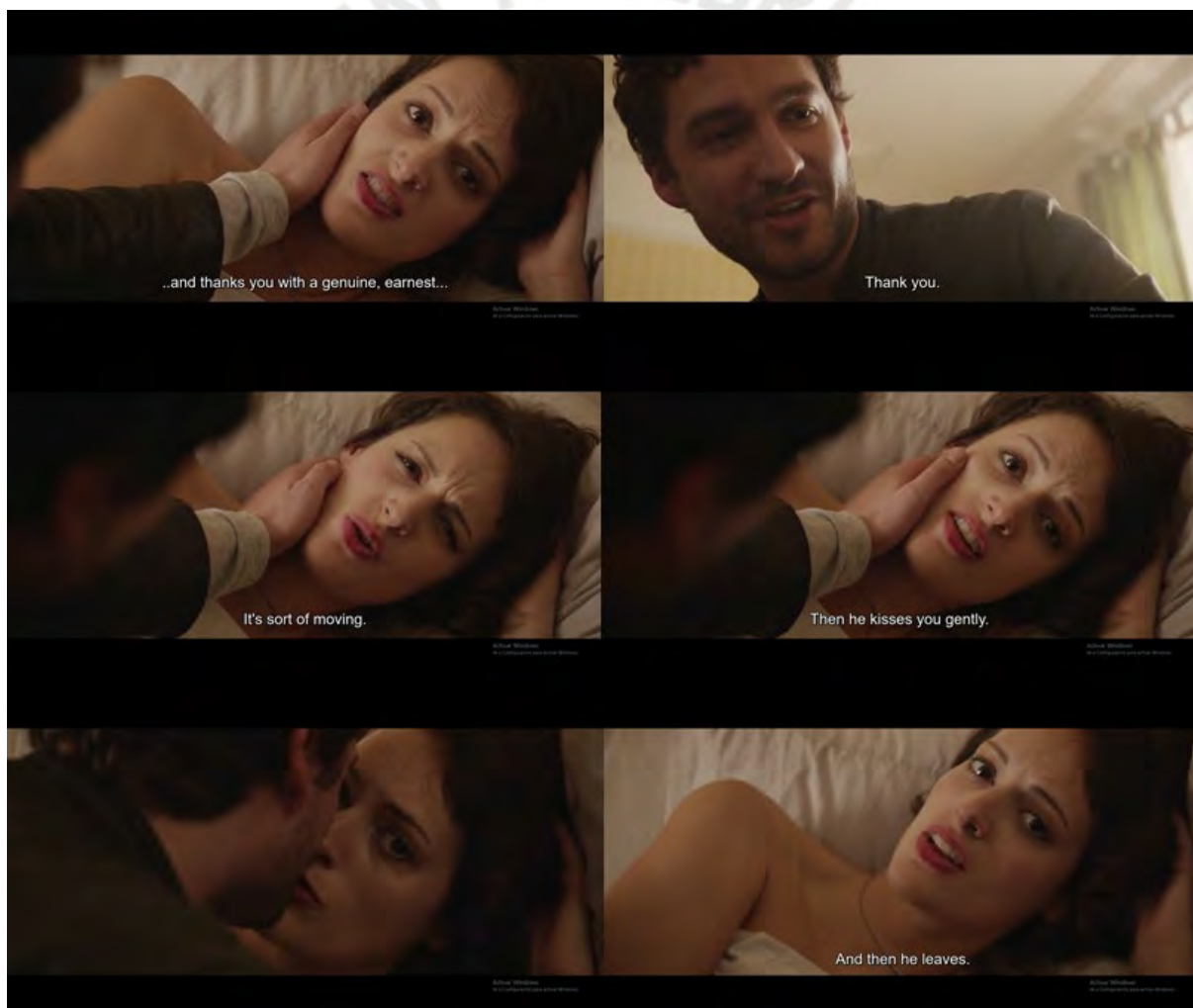
Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 1 (min. 00:16-00:55) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

La protagonista describe la situación mientras interactúa con el hombre y, al mismo tiempo, nos comenta información contextual sobre lo que realmente piensa y sabe. Esto

genera una superposición de dos códigos de interpretación distintos: por un lado, el realismo de la escena con dos personajes interactuando, y por otro, la ruptura repentina cuando ella se dirige directamente al espectador. Esta combinación resuena a las características del teatro posdramático según Lehmann (1999, pp. 255-263), donde distintos recursos escénicos se entrelazan para plasmar una visión subjetiva de la historia. Posteriormente, anticipa lo que sucederá a continuación y nos comparte su interpretación de la perspectiva del hombre, permitiéndonos acceder a los pensamientos de la protagonista de manera explícita.

Figura 15

Fleabag nos habla mientras Arshole Guy la acaricia

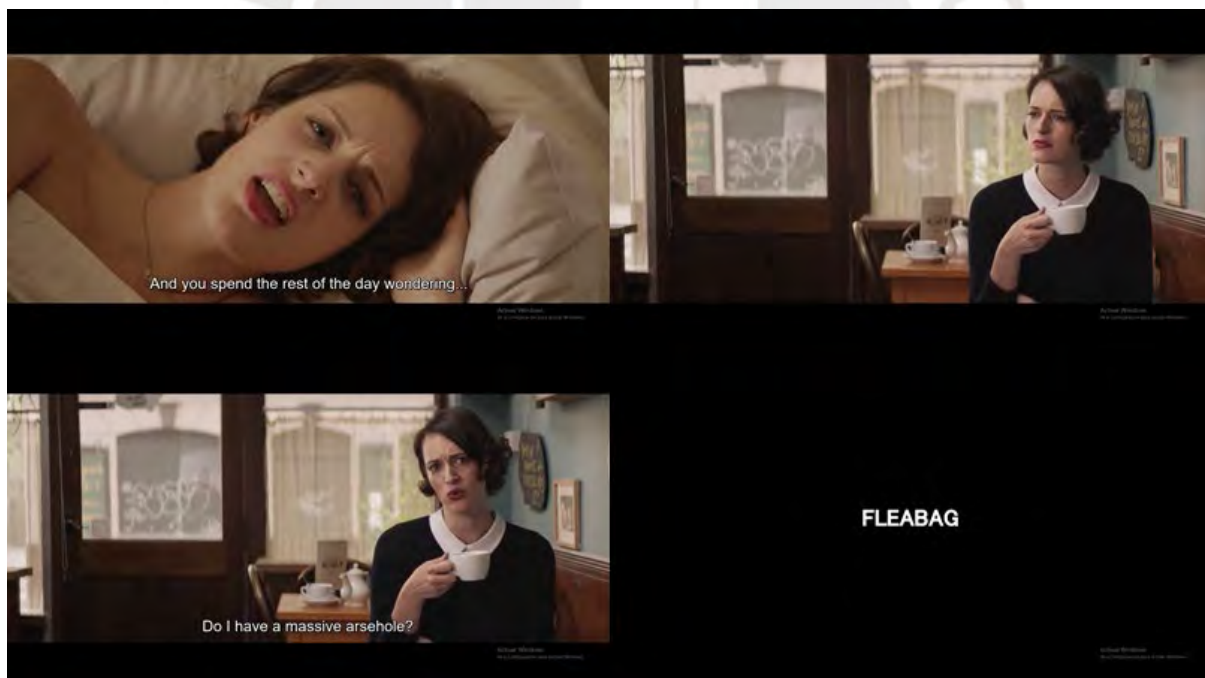


Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 1 (min. 02:17-2:37) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

En esta interacción, el constante cambio de foco en su mirada entre la cámara y el otro personaje permite evidenciar su control sobre la situación y su distanciamiento emocional.¹³ A medida que la escena avanza, continúa anticipando con precisión cada acción del hombre hasta que finalmente él se marcha. Al retirarse el hombre al final de la escena, la protagonista se dirige al público con una interrogante y, a través de una elipsis, la narración nos transporta a un nuevo momento en el que ella, ahora con una taza de café, verbaliza sus pensamientos en voz alta. Este último momento, desde los elementos dramáticos encontrados anteriormente, se puede analizar como una aplicación de la estructura de setup y punchline planteada por Rosenfield (2018, p.79) ya explicada, siendo posible mantener ese recurso en el nuevo formato.

Figura 16

Fleabag se queda pensando toda la mañana



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 1 (min. 02:47-02:58) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

¹³ En el subcapítulo 2.2.3 se profundizará más en el análisis de lo que conlleva este cambio de atención y código a nivel técnico en la actriz.

A pesar de que este ejemplo utiliza y sigue la misma situación que la mostrada en el unipersonal, en la serie se puede reconocer un valor agregado como una declaración de su dinámica narrativa y su propio lenguaje posdramático. A medida que transita por las situaciones, la protagonista rompe la cuarta pared para describir lo que sucede con sus propias palabras, anticipar los acontecimientos y compartir su opinión con el espectador. Los elementos de esta escena también permiten considerar que el espectador no solo observa, sino que se convierte en el recipiente de los pensamientos y juicios de la protagonista. La elipsis con la que concluye refuerza el ritmo acelerado de la serie, indicando que los eventos se presentan de manera condensada y sin pausas innecesarias en comparación con las limitaciones teatrales, aprovechando los recursos visuales del nuevo lenguaje. En cuestión de minutos, la serie establece las reglas de su narrativa: la protagonista nos muestra su vida bajo sus propios términos. La ruptura de la cuarta pared cumple un rol clave en este proceso, ya que permite que la protagonista brinde contexto inmediato a lo que ocurre, otorgándole un significado más profundo a cada situación, manteniendo la misma función que la explicada en el unipersonal. Así, desde el primer momento, la serie conserva la esencia teatral: *Fleabag* (2016) no solo está contada desde la perspectiva de la protagonista, sino que ella misma decide qué vemos y qué nos oculta. A continuación, se explorará cómo la serie adapta sus interacciones con la cuarta pared para mantener la identidad del texto original dentro del nuevo lenguaje audiovisual.

2.2.1. Adaptación de apartes en la serie

En el unipersonal, la mayor parte de la acción dramática¹⁴ está sostenida por la narración de la intérprete debido a su carácter unipersonal, pero, siguiendo las características descritas por McGibbon (2014, pp. 77-79), este recurso se debe adaptar para que cada

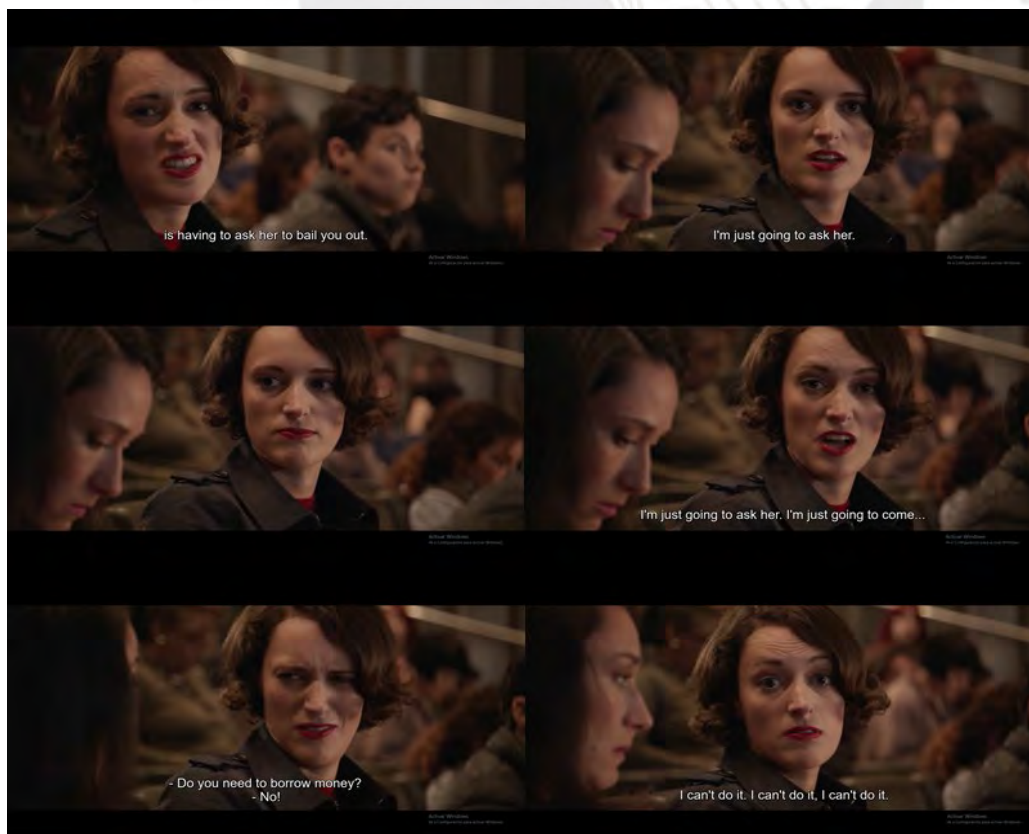
¹⁴ Esta acción debe ser entendida desde la concepción brindada en el capítulo anterior, siendo para este análisis el elemento que construye y compone los demás elementos de la historia, y la obra en general (Barrientos, 2012, p. 47)

interacción tenga un mayor significado y cada ruptura nos brinde mayor información de la nueva relación que se construye con el espectador. Observamos que el recurso de los apartes en el unipersonal se diferenciaba de la narración regular, ya que, en vez de comunicarnos la historia, nos da información concreta de sus emociones y dificultad detrás de las acciones que hace. Esto se va a mantener en la serie a través de la ruptura, y los apartes se pueden seguir interpretando como la explicitación de la conducta y las decisiones de la protagonista.

Tomemos como ejemplo la primera interacción que tiene la protagonista con su hermana Claire. En la serie, vemos el lugar y el contexto en el que se desarrolla esta escena en vez de ser descrito por la protagonista como en el unipersonal. La protagonista, al igual que en la dramaturgia, debe pedirle de favor a su hermana el dinero para poder pagar las deudas que tiene de la cafetería, pero, mediante la ruptura, ahora la serie nos ofrece mostrarnos la dificultad que tiene la protagonista para pedirle dinero a su hermana.

Figura 17

Fleabag no se atreve a hablarle a Claire



Nota. Tomado de Fleabag, Episodio 1 (min. 10:37-10:56) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

Aquí la protagonista rompe de manera breve y continua la cuarta pared con la mirada, implicando una reacción frente al espectador, insinuando un juicio de su parte cada vez que ella falla en hacer el pedido de dinero. Se puede interpretar esta reacción como la búsqueda de un apoyo o aprobación en el espectador para ayudarla a tomar la decisión de pedirle prestado dinero a su hermana, fracasando por su orgullo inicialmente. Ahora, el aparte cumple la misma función, pero se ve potenciado en el lenguaje audiovisual ya que podemos también observar el obstáculo que resulta para la protagonista pedirle dinero a su hermana en tiempo presente. Esta interacción breve nos muestra no solo su proceso mental a la hora de pedirle dinero a su hermana, sino que brinda información respecto a la relación, brindando un uso eficiente y expresivo del lenguaje audiovisual. Además, se puede interpretar la representación del espectador en la cámara como un recurso de inmersión en la historia. Si bien el espectador no llega a tener impacto directo con la situación, sí se le permite formar parte del proceso que ella atraviesa. Este uso de la cámara ayuda a empatizar con ella y tener una percepción de cotidianidad y familiaridad. Esta decisión se puede entender como una forma en la que la adaptación del tipo analogía traslada los elementos reconocidos del performance descritos por Schechner en la obra¹⁵. Por otro lado, se puede analizar la interpretación y juego de la protagonista desde los principios teatrales presentados por Donnellan en *El actor y la diana* (2009) ya expuestos en el capítulo anterior. Si comprendemos que tanto la cámara como Claire son las dianas que utiliza la actriz para enfocar su interpretación, podríamos sugerir que ambas tienen dos intenciones distintas: Claire busca ser convencida, mientras que la cámara (el espectador) busca ser reconocida como un apoyo. Entendiendo estas dos dianas como los dos puntos de atención entre los que

¹⁵ *Performance Theory*, Schechner, 2003, p. 80.

varía la actriz para esta escena, se puede explicar su capacidad de generar estas rupturas de manera rápida. Mediante este reconocimiento de dianas, se revalida esta técnica actoral, adaptándose para servirle a la ejecución del recurso.

El análisis de esta escena demuestra cómo la serie se alinea a la adaptación del tipo analogía de McGibbon (2014, p. 77) a través del uso de los apartes planteados por el unipersonal traducidos en el lenguaje audiovisual, manteniendo su función original, pero ampliando su impacto expresivo. Mientras que en la obra los apartes servían para revelar el estado emocional y conflicto de la protagonista, en la serie se refuerzan mediante la interacción visual con la cámara y el desarrollo simultáneo de la acción en tiempo presente. La mirada de la protagonista hacia el espectador se convierte en una búsqueda de validación y complicidad, estableciendo una dinámica íntima que potencia la inmersión del público en su mundo, alineándose nuevamente al performance en el nuevo lenguaje. Además, el uso de la cámara como una "diana" dentro de la interpretación permite que la actriz varíe de manera rápida entre su relación con Claire y su conexión con el espectador, reafirmando la vigencia de los principios actorales descritos por Donnellann (2009, pp. 17-21). Este análisis confirma que la adaptación del tipo analogía no solo mantiene los elementos escénicos esenciales de la obra original, sino que los resignifica a través del lenguaje audiovisual, utilizando herramientas como la puesta en escena y la construcción de la relación con la cámara para reforzar la subjetividad de la protagonista y la estructura dramática de la historia.

2.2.2. Uso de la narración al espectador como elemento principal en las escenas individuales

Si bien la ruptura de la cuarta pared está presente en las escenas en las que la protagonista está inmersa en la situación, la serie también cuenta con rupturas que comparten características con la narración como está planteada en la dramaturgia, y analizaremos como estas escenas se ven reforzadas por su adaptación analógica al código audiovisual. Tomando

el concepto de narración ofrecido por Pavis (1983), este es la exposición de la fábula contada por un personaje, y lo que se narra es relevante para la comprensión de la fábula (p. 309).

Tomemos como ejemplo el momento en el que la protagonista nos cuenta que su exnovio limpia el departamento cuando terminan su relación. En la obra este momento es tomado como un recurso que añade comedia a la situación y habla sobre la dinámica de la relación que tenía con él, compartiendo bajo nuestra interpretación características cómicas como la corrección social de Bergson (1985, p. 23) y del stand-up de Rosenfield (2018, p. 13).

I admire how much Harry commits to our break-ups. The fridge is a new detail, but he does always go the extra mile. A few times he's even cleaned the whole flat. Like it's a crime scene. I've often considered timing a break-up around whenever the flat needs a bit of a going-over, but I never know what's going to set him off. Keeps me on my toes (Waller-Bridge, 2016, p. 10).

Este breve momento nos explica a detalle la perspectiva que tiene la protagonista sobre esta decisión de su ex novio, y cómo ella se aprovecha de esta. En la serie se toma la decisión de que la escena dé lugar en su departamento, mientras ella observa que está limpio, para después proceder a explicarnos la causa de esto. Se reconocen dos elementos audiovisuales que se implementan, permitiendo aprovechar el nuevo formato: flashbacks que refuerzan y nos permiten visualizar la relación en estos momentos de ruptura, y la introducción a un símbolo concreto que va a ser utilizado con fines tanto cómicos como dramáticos.

Figura 18

Fleabag nos muestra sus rupturas con Harry

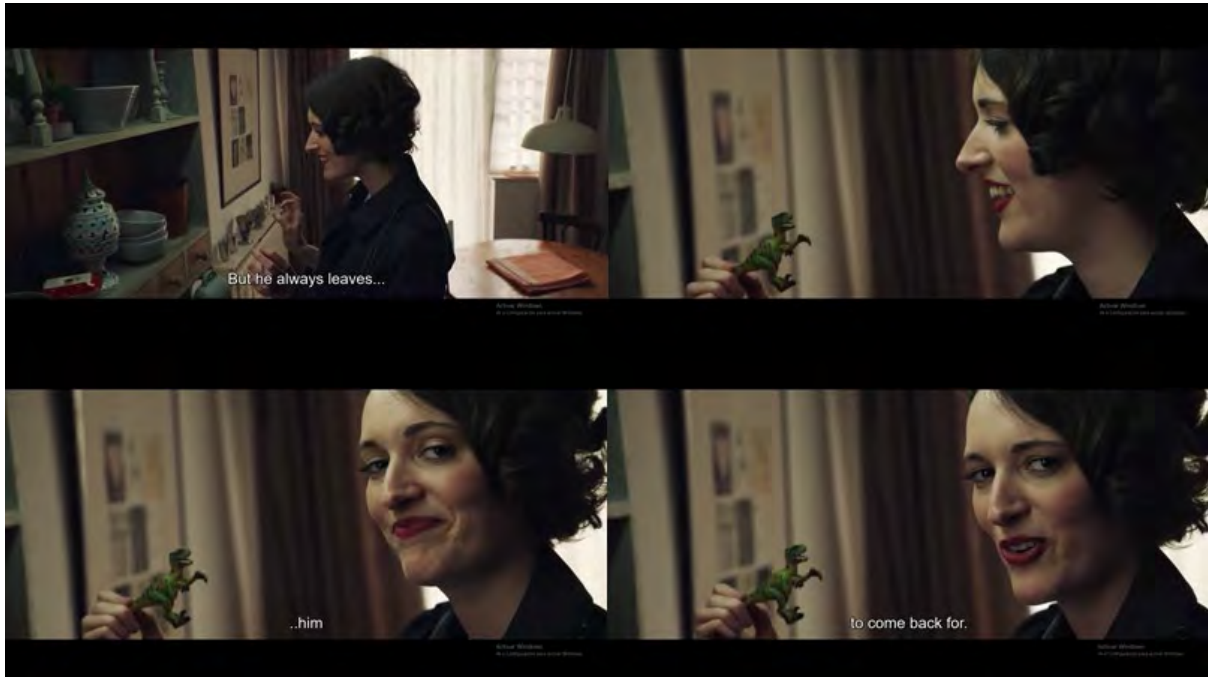


Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 2 (min. 04:13-04:46) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

En la serie no solo contamos con el comentario de la protagonista, sino que también podemos observar las dinámicas de la pareja de primera mano, aumentando el efecto cómico de la escena, además de reforzar la función expositiva y gráfica que tiene la narración. Asimismo, ella introduce un elemento nuevo, el juguete de dinosaurio.

Figura 19

Fleabag nos muestra el dinosaurio de juguete de Harry



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 2 (min. 04:52-05:01) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

Este elemento visual adquiere un significado dentro de la relación de los dos personajes. Ella explica directamente al espectador cómo su exnovio deja intencionalmente este dinosaurio de juguete para tener una razón de volver y retomar la relación, indicando una relación repetitiva en la que constantemente retoman la relación a pesar de no resolver sus diferencias. Lo que en el texto se interpreta como un momento autoconclusivo que añade una pequeña capa de profundidad a la dinámica y forma parte de una construcción cómica, se ve ampliada por el lenguaje audiovisual con los flashbacks y el simbolismo de este juguete. Esta información luego le permite a la serie generar significado en la relación mediante este elemento visual. Más adelante en el capítulo, se nos muestra una vez más como ambos personajes terminan la relación, añadiendo que esta vez él vuelve a entrar al apartamento a llevarse este juguete.

Figura 20

Fleabag y Harry terminan de manera definitiva



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 2 (min. 25:25-25:47) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

En este momento, se puede observar una decisión consciente por parte del exnovio de llevarse el juguete. Al haber marcado anteriormente la simbología de este elemento, la serie nos informa mediante esta pequeña variación que la ruptura esta vez es definitiva. La serie

aprovecha esta información inicial para usarla de punto de partida y construir a mucha mayor profundidad la relación entre ambos. Este análisis reconoce cómo el lenguaje audiovisual permite mostrar elementos visuales y dotarlos de significado de manera eficiente, ya que, en el mismo capítulo, ya se puede observar un desarrollo en la relación sin la necesidad que tendría el unipersonal de mostrar dicho desarrollo mediante la narración de la protagonista. La escena individual con el espectador además de seguir mostrándonos la cercanía y confianza de la protagonista con la cámara, aprovecha la naturaleza de la imagen para profundizar más a otros personajes, resultando en una visión del mundo de la serie y la protagonista mucho más amplia.

Mediante este análisis, se puede demostrar cómo la adaptación audiovisual de *Fleabag* (2016) permite trasladar la función narrativa de la ruptura de la cuarta pared en el unipersonal con la creación de estas escenas individuales, en las que la protagonista está en comunicación directa con la cámara. Mientras que, en el unipersonal, la narración de la protagonista construye la dinámica con su exnovio a través de la comedia con la corrección social de la comedia y su estructura de stand-up, en la serie esta función se enriquece con los flashbacks y el uso de símbolos visuales que dan profundidad y significado. Este uso del lenguaje audiovisual permite a la serie desarrollar las relaciones y conflictos con mayor profundidad a partir de pequeños detalles visuales, sin depender exclusivamente de la narración verbal de la protagonista. Además, la composición con imágenes y diálogo con el espectador mantienen la cercanía establecida en la obra original, pero ofrecen una visión más completa del mundo de *Fleabag* (2016) y los personajes que lo habitan. De esta manera, la adaptación del tipo analogía no solo traduce los elementos teatrales al formato audiovisual, sino que los resignifica para potenciar su expresividad y eficacia narrativa, mientras mantiene la premisa *funny/not funny* al usar estos nuevos recursos tanto de forma cómica

(mostrándonos las imperfecciones íntimas y risibles de los personajes) como dramática (aportando a profundizar en el conflicto emocional que hay en la ruptura).

2.2.3. Adaptación de dinamismo a través de la ruptura de la cuarta pared

Una característica destacable de la interpretación que se observó en el unipersonal, es la dinámica con la que la actriz cambia de código, pasando por escenas en las que alterna entre narración en primera persona y diálogo interno, poniéndose en distintas perspectivas de personaje y de realismo. Esta capacidad se ve reflejada en la serie cuando la protagonista está inmersa en una situación y rompe con la realidad emocional presente en la que está interpretando para hablarle al espectador. Esta característica está presente a lo largo de toda la serie y mantiene al observador en una constante entrada y salida de la ficción. Esto se puede observar en el cuarto capítulo de la serie, cuando la protagonista va con su hermana a un lugar de retiro. En la primera escena, ambas están en un carro de camino al lugar destinado y, durante la discusión que tienen por las indicaciones del camino, la protagonista rompe la cuarta pared para darnos sus impresiones sobre la conducta de su hermana.

Figura 21

Fleabag predice lo que piensa Claire



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 4 (min. 01:00-01:27) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

Vemos como, dinámicamente, ella entra y sale de la situación, con una intención no solo de compartírnos su perspectiva de la situación explícitamente, sino también dejando ver la capacidad de la intérprete y de la serie de transitar diversas capas de ficción, siendo esta una de las características más atractivas y destacadas de la serie según nuestro análisis. Al igual que con los apartes, este se puede explicar mediante las dianas de la técnica de interpretación expuesta por Donnellan y May (2009, p. 32). Si analizamos la propuesta de Waller-Bridge a la hora de interpretar, podríamos plantear nuevamente tanto a Claire como a la cámara como posibles “dianas”, cuyas intenciones son urgentes, generando así este dinamismo y cambio de foco del personaje. Al señalar a Claire como alguien que busca ser consolada y a la cámara como alguien que busca empatizar con la situación, se puede desarrollar este cambio abrupto de foco de la protagonista. Esto también comunica al espectador la conciencia que tiene la protagonista respecto de la presencia del espectador, recordando que su rol de espectador no es pasivo o invisibilizado por parte de la protagonista, sino que siempre estamos presentes para ella.

El análisis de esta sección demuestra cómo una adaptación del tipo analogía transforma la dinámica de la interpretación en la serie *Fleabag* (2016) y reconfigura la capacidad del unipersonal de transitar entre distintos códigos de actuación, adaptándose al lenguaje audiovisual mientras se aprovecha de una característica esencial de la interpretación escénica. La protagonista alterna entre la inmersión en la escena y la ruptura de la cuarta pared, generando un contraste constante entre la ficción y la meta narración. Este recurso no solo refuerza la relación directa con el espectador del unipersonal, sino que también evidencia el dominio actoral de Waller-Bridge para cambiar de foco e intención de manera orgánica, mientras permite que su actuación siga en línea con los principios interpretativos teatrales, distintivos en comparación a la técnica y convención realista frecuente en el formato. En la

serie, esta interacción mantiene la cercanía con el espectador establecida en la obra original y sus características performativas, pero ahora con una nueva dimensión visual que permite una alternancia más notoria entre distintos niveles de ficción, aprovechando el nuevo lenguaje. La protagonista no solo comparte su perspectiva sobre la historia, sino que reafirma la presencia constante del espectador en su mundo, reafirmando así a la ruptura de la cuarta pared como un pilar fundamental de la narrativa de la serie y demostrando una flexibilidad característica del tipo de adaptación.

2.2.4. La relación del espectador mediante el uso de la ruptura de la cuarta pared

Ya hemos definido extensamente cómo un elemento importante para nuestra comprensión del funcionamiento escénico de la obra *Fleabag* es el foco particular de la creadora de generar una dinámica y relación con el espectador, a quien busca acercar desde la interacción directa y la variación de género de *funny/not funny*. En particular el efecto que genera la ruptura de la cuarta pared en el espectador en el unipersonal es crear una relación y dinámica entre la protagonista y el público, ubicándola en un mismo nivel de comunicación que este.

A través de la historia con su construcción cómica y el manejo que tiene la intérprete del código, el público va conociendo y empatizando con las situaciones casuales y cercanas que presenta además de la confianza que ella deposita en el espectador. Para la adaptación audiovisual, se puede aplicar el aspecto de subjetividad en la ruptura de la cuarta pared desde la comprensión de Lehmann (1999, p. 222). El análisis mostrará cómo la serie se apoya de este efecto del unipersonal para componer el uso de la ruptura que ahora brinda mayores posibilidades tanto a la protagonista como al espectador.

En el espacio del teatro, la comunicación está limitada por la verbalidad y la interacción del público. Por más que esta sea una comunicación directa, el espectador sigue teniendo un rol de receptor de esta información. La serie permite transportar el ambiente y

lugar, y el juego de cámara amplía la capacidad del observador de moverse con la protagonista por un espacio en distintos niveles. Esto se puede observar en las diversas rupturas a lo largo de la serie, y cada una simula un punto de vista distinto.

Un concepto que le da sentido a la relación entre la cámara y el personaje en el lenguaje audiovisual, en comparación con el de la relación entre el espectador y la intérprete en el lenguaje teatral, es la proxemia. Este concepto descrito por Vives explica el significado que adquiere la distancia con la cámara en cuanto a la percepción que genera por parte del espectador, y distingue cuatro tipos de distancia respecto al espacio personal (en este caso del personaje): distancia pública, distancia social, distancia personal y distancia íntima (2017, p. 87). Cada una de estas distancias conllevan un nivel de intimidad mayor y tiene un significado distinto dentro de la comprensión del autor. Ya que la distancia conlleva un nivel distinto de intimidad, también se puede hacer un símil con el efecto que tenían los recursos complementarios que usaba la intérprete en el teatro, dado que cada uno de ellos también generaban en la protagonista un nivel mayor o menor de involucramiento.

Por ejemplo, en la escena previamente descrita entre el espectador y la protagonista, la cámara sitúa al espectador en una perspectiva similar a la que ocuparía otra persona ficcional acompañándola por el espacio. Esto se puede explicar con que la distancia de la cámara entra dentro de la categoría de distancia personal, que según Vives se da entre conocidos y amigos (2017, p. 87).

Figura 22

Fleabag nos muestra su departamento limpio



Nota. Tomado de *Fleabag* (min. 04:20) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

En este plano, la cámara tiene ligeros movimientos que son característicos de la técnica de cámara en mano, la cual transmite los movimientos del operador de la cámara. Vives explica que esta decisión permite un punto de vista subjetivo de un personaje moviéndose ofreciendo un efecto realista (2017, p. 72). De esta manera, el diálogo con la protagonista adquiere una relación con el espectador que emula la de formar parte de la escena, haciendo del observador partícipe dentro de esta ficción.

Este recurso es usado también en escenas que no son estáticas, sino que conllevan un movimiento del personaje a través de un espacio. Esto se ve, por ejemplo, en una escena posterior que es traída del unipersonal. En esta, la protagonista nos contaba cómo se sentía atractiva al haber tenido una mañana en la que pudo producir su imagen (Waller-Bridge, 2016, p. 11). Esta escena es narrada al espectador en la obra, y no contiene ninguno de los códigos complementarios explicados en el capítulo anterior. La serie decide presentar esta narración mientras la protagonista está de camino al trabajo, y la observamos caminando por la calle.

Figura 23

Fleabag nos muestra su atuendo



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 2 (min. 05:44) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

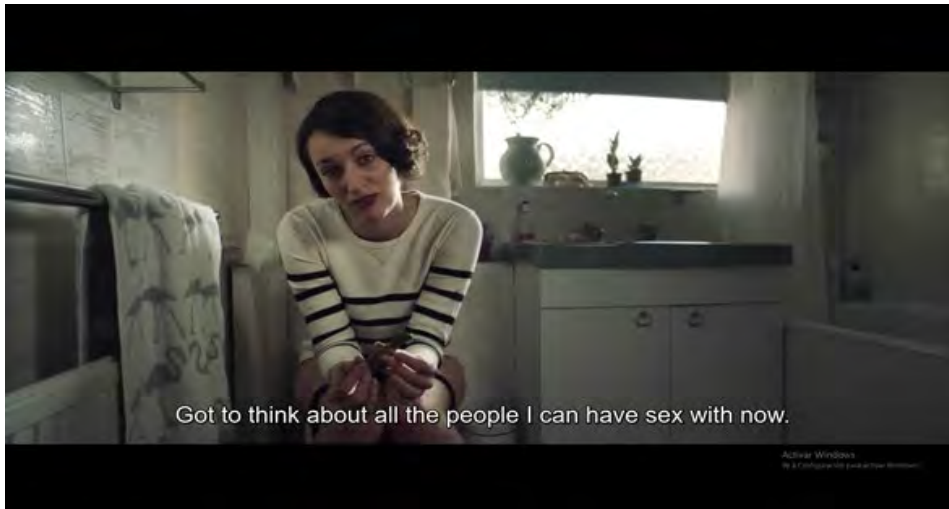
Se puede observar que la distancia de la cámara mantiene la ilusión de perspectiva de otro personaje, pero ahora no se limita a la cámara en mano para emular esta ilusión. En esta escena se utiliza el recurso de *Travelling* de acompañamiento, que Vives describe como un movimiento de cámara que se desplaza para seguir al personaje principal, complementando al código que introduce la cámara en mano (2017, p. 71). De esta manera, el espectador observa no solo desde la perspectiva de un personaje estático, sino con la posibilidad de acompañar y seguir a la protagonista desde esta subjetividad.

La serie plantea estas decisiones de cámara como una alternativa audiovisual para generar este efecto de inmersión traído del performance, pero no se limita únicamente a esta perspectiva. Otras decisiones de encuadre y posición de cámara desarrollan a mayor profundidad el significado de esta relación con la protagonista, no sólo rompiendo la convención de presencia del espectador, sino del personaje mismo. Esto se puede observar de manera sutil en la misma escena en un momento posterior. En la obra original, esta es contada al espectador por la protagonista con la construcción cómica de este momento. Esto

nos acerca a ella desde lo que nos cuenta. En la serie, encima de esta misma capa de sentido se añade que nos colocan frente a ella cuando está en el baño.

Figura 24

Fleabag en el baño



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 2 (min. 05:04) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

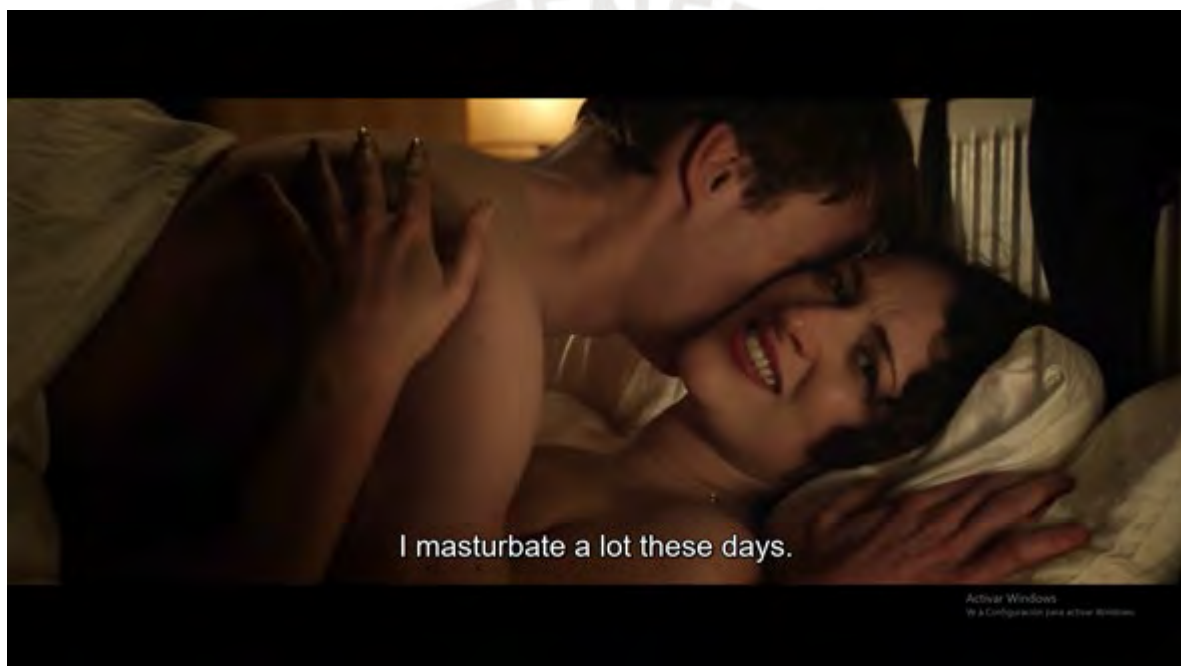
Se puede observar cómo se mantiene una distancia realista y personal con la protagonista, pero estamos ubicados en un mismo nivel que ella cuando está sentada. Al mostrar a la protagonista en un momento privado como es estar en el baño, se amplía la intimidad que se muestra por parte de la protagonista. Esto deja implícita que la relación con el espectador es privada y, aunque no rompe la ilusión de personaje por parte del espectador, sí trasciende a una relación impersonal y conlleva una confianza de observar en este momento.

De la misma manera, cada escena en la que la protagonista está teniendo relaciones con otro personaje, está acompañada de una ruptura por parte de ella, lo que se puede interpretar con diversas implicaciones. Una de ellas es romper la ilusión de intimidad que conlleva retratar un momento como es un encuentro sexual, y al mismo tiempo nos muestran lo que ella describe en el diálogo del ejemplo anterior. Esta decisión podría cobrar un sentido psicológico (dramático) al implicar que ella disfruta de las relaciones sexuales no desde el

placer físico, sino desde el concepto mismo de sexo casual, con la intimidad y deseo físico que significa, construcción que parte del unipersonal pero que se observa de manera gráfica gracias al lenguaje audiovisual. Partiendo de esto, la facilidad que ella muestra cuando rompe este encuentro con un diálogo a la cámara significan también su falta de compromiso en la actividad, profundizando desde los elementos visuales un elemento importante dentro de la construcción psicológica de la protagonista y aportando asimismo al drama.

Figura 25

Fleabag hablándonos en medio del acto sexual



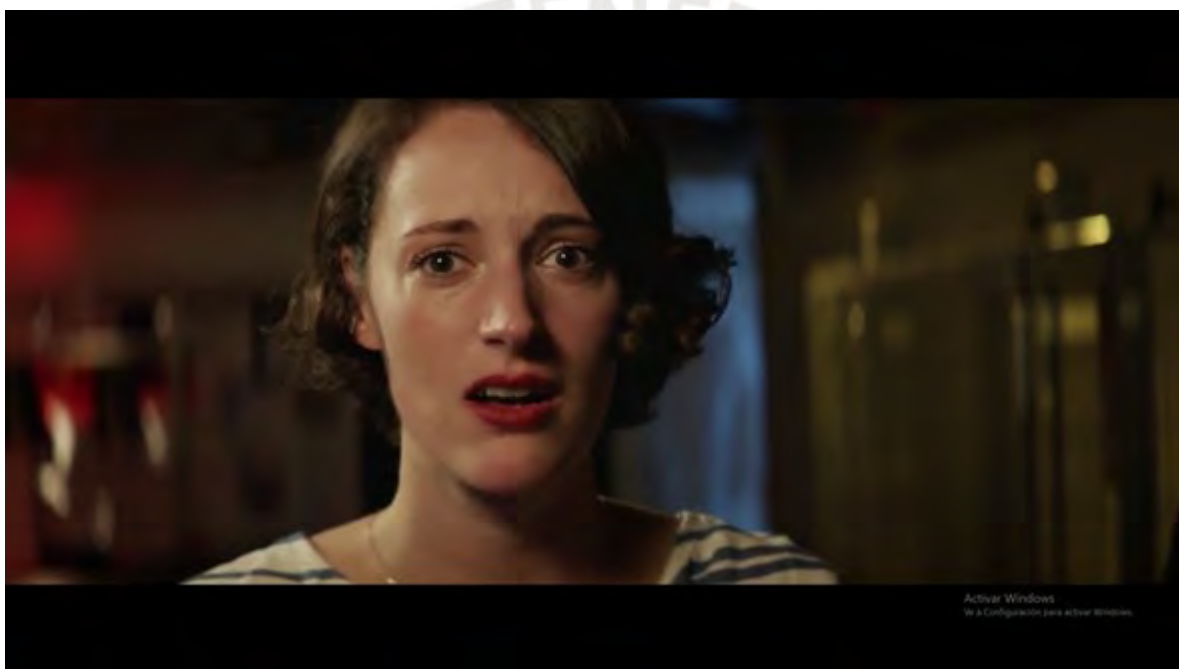
Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 2 (min. 16:00) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

En esta escena, recordamos que el espectador es invisible para otros personajes al pasar totalmente desapercibida nuestra presencia por parte de Harry, pero en un diálogo directo con la protagonista. A diferencia de los otros ejemplos, la proxemia de la cámara y la protagonista pasa de la distancia personal a la íntima, que, según Vives, es traspasada únicamente por personas unidas emocionalmente (2017, p. 87). Bajo estas implicaciones, la perspectiva del espectador traspasa la anteriormente planteada, que se da entre amigos, y eleva al espectador a una categoría más personal.

Alejándose del efecto generado por la cámara en las rupturas mencionadas anteriormente, la escena climática de revelación de la culpa de la protagonista en la muerte de su mejor amiga al final de la temporada, va un paso más allá en cuanto a la relación. Al ser revelado ante nosotros este hecho, la cámara realiza un primer plano de la cara de la protagonista. El primer plano hace que la cámara se acerca al personaje, dejando de lado los demás componentes de la escena.

Figura 26

Primer plano de Fleabag



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 6 (min. 15:14) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

En este plano, el único elemento que se visualiza es la reacción de la protagonista y el reconocimiento del espectador. Para Vives, la decisión de usar un primer plano nunca resulta gratuita, sino que busca, entre otras cosas, revelar el drama interior del personaje y dar tensión dramática, además de darle sentido poético a la imagen (2017, p. 66). Al darle protagonismo a las expresiones faciales, el lenguaje audiovisual prioriza poner la atención completamente en la emocionalidad del momento (implicando drama desde nuestro entendimiento), que, junto a la relación ya desarrollada con el espectador a lo largo de la

serie, adquiere el sentido de una observación fija y atenta por parte de este, siendo imposible para la protagonista escapar de nuestra observación. Esto se suma a la distancia de la cámara, que entra en la categoría íntima. Aquí, la relación con el espectador gana una intención que la protagonista comprende como una mirada que juzga sus decisiones. La misma intimidad que se ha ido construyendo a lo largo de la serie con sus juegos de cámara en las rupturas, ahora es usada en su contra, cumpliendo con el mismo concepto y punto climático de pérdida de control que se identificó en el capítulo previo.

Se puede observar que estos juegos de cámara y distancias complementan al recurso de la ruptura de la cuarta pared limitado a la narración en el unipersonal, añadiendo significados y desarrollando la relación entre el personaje y el espectador. La comprensión de la ruptura de la cuarta pared de Lehmann (1999, pp. 255-263) y de drama se ven complementadas con los elementos audiovisuales propuestos por la adaptación, logrando ampliar la profundidad del uso del recurso manteniendo la estructura y propósito original. El lenguaje audiovisual elimina la limitación espacial del teatro y es capaz de aumentar la inmersión del espectador en la historia, generando en él no solo el efecto de una relación con la protagonista, sino con el mundo ficticio que permite el movimiento.

2.2.5. Adaptación de la pérdida de narrativa por parte de la protagonista

Hasta el momento, hemos observado el tratamiento y relación que tiene la protagonista con el espectador, la adaptación de la variación de género y la ruptura de la cuarta pared; siendo estos elementos que concluimos como fundamentales dentro de nuestra explicación del funcionamiento del unipersonal. Un momento en el unipersonal que contiene y permite evidenciar la esencia de la obra es el momento climático de la revelación que se da cuando el público conoce la responsabilidad de la protagonista en la muerte de su mejor amiga, siendo la pieza que define su conflicto y drama. Por ello, el análisis de este momento en la adaptación audiovisual resulta clarificador para poder evidenciar las decisiones tomadas

que se han dado a lo largo de la historia para trasladar este efecto. Hemos observado cómo la protagonista nos hace parte de su realidad y cómo la acompañamos a través de la serie, pero este control que tiene ella respecto a nuestra visión de los hechos se pierde durante breves momentos a lo largo de la serie. Esto se puede observar cuando se nos presentan los flashbacks de Boo frente al tráfico. Al ir en contra de sus deseos, ella no comenta e ignora estos acontecimientos.

Mientras se va desarrollando la serie, el espectador recibe constantemente información respecto a los flashbacks y elementos que la protagonista trata de ocultar. Esto llega a un punto de quiebre al final de la temporada, cuando ella tiene la misma discusión con su hermana que es mostrada en el unipersonal. Este se mantiene como un momento climático tanto en la serie como en el unipersonal, y simbólicamente representa la exposición de la verdad que ella tanto estaba intentando ocultar. En el unipersonal, este momento se ve sobrepuesto con otro evento importante: el asesinato de Hilary, la mascota de Boo, por parte de la protagonista. La serie toma nuevamente una decisión arriesgada de cambio (como es sugerido por McGibbon (2014, p. 79) al eliminar este elemento, pero decide darle mayor peso a la revelación, por medio de más flashbacks en los que ya es explícita la responsabilidad de la protagonista en la muerte de Boo. Esto mantiene la característica postdramática de yuxtaposición de recursos en función al efecto, pero aplicando los nuevos elementos del lenguaje audiovisual como se expondrá a continuación.

Figura 27

Flashbacks y recuerdos intrusivos de Boo



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 6 (min. 15:08-16:15) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

Podemos ver cómo el lenguaje audiovisual apoya, mediante estos cortes e imágenes, a representar la mente de la protagonista, que busca evadir la situación, pero siendo superada por estas imágenes y por la mirada de la cámara. Por primera vez explícita en la serie, vemos

la presencia del espectador, representada por la cámara, cambiar el rol de observador y asumir una agencia y postura de crítica a la protagonista, que al ser superada por la realidad intenta huir de la presencia del observador.

Figura 28

Fleabag se ve acorralada por la cámara



Nota. Tomado de *Fleabag*, Episodio 6 (min. 15:49-15:52) por Waller-Bridge et al. (2016), Amazon Prime Video.

Los recursos audiovisuales permiten, de esta manera, aumentar el efecto dramático del momento y dejan visualmente claro, por la relación espacial y dinámica con la cámara, representar la necesidad de la protagonista de evadir la situación. De esta manera, prescinde del acontecimiento simbólico del asesinato de Hilary para poder representar el dolor y sufrimiento de la protagonista, optando por enfatizar la emocionalidad de la situación al mostrarnos estos flashbacks, logrando tener un efecto incluso más emocionalmente vulnerable que el planteado originalmente por el unipersonal. Otra capa que añade el lenguaje audiovisual es el movimiento de la cámara en relación con la protagonista, que brinda más posibilidades que las del montaje original a la hora de retratar la dinámica con el espectador,

ya que este no está limitado en movilidad debido al espacio. Se podría decir que el momento climático adapta el efecto buscado por el unipersonal en complemento de los elementos como la cámara, la iluminación y el ritmo rápido de flashbacks, manteniendo así la esencia postdramática original mientras aporta profundidad y significado dramático.

2.3. Descubrimientos de la adaptación de conceptos escénicos al lenguaje audiovisual de *Fleabag* mediante la adaptación del tipo analogía

Este segundo capítulo tiene el objetivo de utilizar los descubrimientos del primer capítulo, siendo estos la construcción del unipersonal mediante los diversos conceptos y elementos escénicos, para analizar las decisiones audiovisuales desde las características de la adaptación del tipo analogía propuesta por McGibbon (2014, pp.77-79), así dando respuesta a la pregunta: ¿de qué manera los elementos teatrales del unipersonal *Fleabag* (2013) construyeron la serie audiovisual *Fleabag* (2016) a partir de la adaptación del tipo analogía? Se han desarrollado y analizado aspectos del nuevo tratamiento de drama, comedia y relación con el espectador (siendo estos pilares de nuestra comprensión del unipersonal) y hemos evidenciado que estos no solo se mantienen y sirven como inspiración directa en cuanto a efecto, sino que también reconfiguran y le dan un nivel de profundidad que se aprovecha de los nuevos recursos de la imagen, perspectiva, ritmo y edición audiovisual.

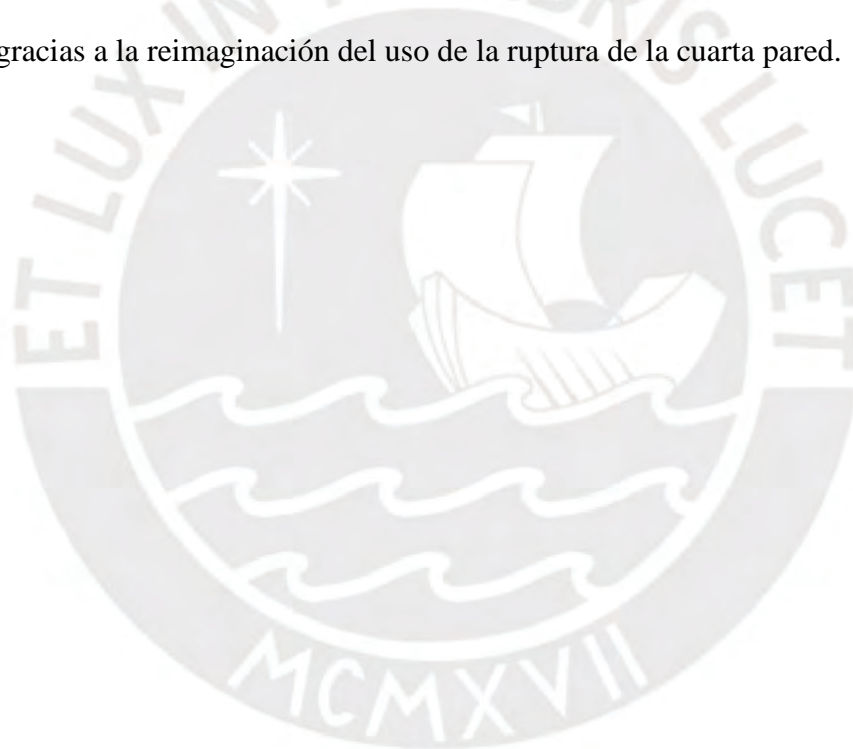
En cuanto al uso del concepto de drama aplicado en esta adaptación, se descubrió que el conflicto y psicología de la protagonista se ve apoyada por el uso de los flashbacks y las elipsis, que en el nuevo lenguaje con su urgencia permiten una visualización más abrupta y marcada de información que se puede utilizar para desarrollar a mayor profundidad y con mayor eficiencia las situaciones que causan y determinan la conducta de la protagonista. El uso de la imagen permite la creación de símbolos que adquieren significado para desarrollar la relación de la protagonista con su entorno y con los otros personajes, sin la limitante de la narración de la versión teatral.

En cuanto al uso del concepto de comedia aplicado a esta adaptación, también vemos elementos como los flashbacks, elipsis y carácter visual para crear dos de los elementos de nuestra concepción cómica: la estructura del setup y punchline, y el carácter de corrección social de la comedia según Bergson (1985, pp. 14-15). El efecto cómico ahora no solo está apoyado en la interpretación y la construcción del texto, sino que la naturaleza del audiovisual permite que las imágenes y cambios sean insertados en dichos elementos, dando un mayor rango de posibilidades bajo las cuales aplicar estos principios.

En cuanto al funcionamiento del efecto de variación de género traída de *funny/not funny*, vemos que se genera una nueva configuración en la que no necesariamente se realiza una transición progresiva y fluida de los géneros descritos, sino que los nuevos elementos del formato hacen que cada atmósfera y foco sea más marcado debido a la presencia de elementos como la cámara, iluminación y edición. Por ello, la adaptación opta por ser más drástica en cuanto al carácter de cada momento, de esta manera se da un cambio más contrastante, no perdiendo el efecto buscado originalmente, pero sí distinguiéndose de manera más clara la predominancia de uno de los dos enfoques.

En cuanto al desarrollo de un vínculo con el espectador, vemos que el nuevo lenguaje permite una mayor cantidad de matices en cuanto a la especificidad de la relación, siendo posible analizar también desde las decisiones audiovisuales el nivel de cercanía y agencia del espectador. En este aspecto, la proxemia de la cámara y su movimiento ayudan a generar una mayor inmersión del espectador debido al carácter visual y la perspectiva que este otorga. Se ejemplifica extensamente cómo la relación se va desarrollando desde una cercanía amical hasta la cercanía de una distancia íntima. En adición a esto, el movimiento de la perspectiva del espectador permite ir un paso más allá en cuanto a la agencia que se le puede atribuir a este. En el momento climático de la historia, la cámara asemeja al juicio activo de este espectador hacia la protagonista, afectando directamente en la trama.

En conclusión, se puede afirmar que la adaptación del tipo analogía (McGibbon, 2014, pp.77-79) es compatible y reconocible en la serie *Fleabag*, y que bajo nuestro análisis resulta en una perspectiva que no solo permite mantener la esencia del unipersonal y su lenguaje, sino que es nutrida de manera creativa y única por la serie, amplificando sus características iniciales. De la misma manera, podemos observar que los conceptos escénicos se mantienen vigentes y se acomodan al uso de los nuevos recursos, siendo estos los que dotan a la serie de este carácter postdramático de yuxtaposición de códigos y recursos enfocados al objetivo de cautivar al espectador con los elementos cómicos para insertarlo en el conflicto dramático, mientras progresivamente se desarrolla una relación con la protagonista gracias a la reimaginación del uso de la ruptura de la cuarta pared.



Conclusiones

La presente investigación ha tenido como objetivo reafirmar cómo los principios teatrales siguen estando presentes en la adaptación de un producto escénico al lenguaje audiovisual, mediante el análisis de los elementos escénicos del unipersonal *Fleabag* (2013) en la serie homónima. Esto se ha realizado mediante la identificación de estos elementos en la construcción de la obra para, luego, realizar un análisis de la serie a partir de los descubrimientos. Respondiendo a la pregunta que ha guiado esta investigación, se puede afirmar que los elementos escénicos se ven utilizados como un punto de partida que se expande gracias al uso de los nuevos elementos audiovisuales que trae el formato, esto gracias al carácter flexible de la adaptación que no comprende este proceso como una mera reproducción o traducción de un medio a otro, sino más como una base conceptual para, desde las consideraciones, lograr el mismo efecto que la versión escénica. A continuación, se presenta un desglose más detallado de cada uno de los elementos y su desarrollo específico.

La primera parte de esta investigación se centró en la identificación de los elementos escénicos que construyeron la obra *Fleabag* (2016) y que compusieron su carácter distintivo en el teatro contemporáneo. Esta identificación estuvo separada en dos partes: la construcción de la dramaturgia y la construcción de la interpretación. Se partió de una característica distintiva de cada aspecto, que es la variación de género entre la comedia y el drama (nacida de la premisa de la rutina *funny/not funny* predecesora del unipersonal) en la dramaturgia, y el uso de la ruptura de la cuarta pared en la interpretación.

En cuanto a la dramaturgia, se pudo identificar que la comedia en el unipersonal *Fleabag* (2016) se presenta como un recurso fundamental, no solo para entretener, sino que también se justifica como un mecanismo de evasión de la protagonista frente a sus conflictos internos. Esto se evidencia en la estructura de la obra, cercana a de una rutina de stand-up, donde la protagonista utiliza anécdotas y chistes para construir su relato y conectar con el

espectador. Sin embargo, el humor no es superficial; refleja su perspectiva sarcástica y defensiva ante temas complejos como la soledad y la culpa, atrapando al público en una aparente ligereza inicial. El drama, por su parte, emerge a medida que los conflictos de la protagonista se intensifican, mostrando el deterioro de su capacidad para sostener su visión cómica. Esto se evidencia en los momentos en los que el ritmo de la obra cambia, con pausas que destacan los procesos emocionales del personaje, llevando al espectador a confrontar realidades más profundas y dolorosas. Los elementos dramáticos, como el arco de la protagonista y su acción dramática, están cuidadosamente definidos para crear un impacto emocional progresivo. La mezcla de géneros entre comedia y drama se evidencia en la estructura de la obra, donde la dramaturga juega con la temporalidad y el manejo de la información para alternar entre ambos géneros de manera impredecible. Este contraste permite que el público, inicialmente relajado por la risa, sea sorprendido por giros dramáticos que añaden capas de complejidad a la narrativa. Así, la obra genera una experiencia que obliga al espectador a comprometerse emocionalmente con una historia que transita entre lo cómico y lo trágico. Todo esto está enmarcado dentro del carácter del postdrama explicado por Lehmann (1999, pp. 143-154), que afirma que el uso de diversos recursos escénicos de las corrientes previas nutre la perspectiva y efecto buscado por la artista, que ha comentado respecto a lo fundamental que resulta este efecto en la composición de la obra.

En cuanto a la interpretación se pudo identificar que Waller-Bridge construye su interpretación en el unipersonal *Fleabag* (2019) utilizando la ruptura de la cuarta pared como recurso central para manejar las variaciones de género en la obra, transitando entre comedia y drama para cumplir con las exigencias actorales de la dramaturgia. Este diálogo directo con el público se complementa con otros códigos actorales como los apartes, la mímica escénica y el diálogo interno, que permiten crear una narrativa subjetiva, lúdica e íntima. La actriz modula el ritmo, la velocidad y la intención, con momentos cómicos caracterizados por

rapidez y remates, y momentos dramáticos marcados por pausas que destacan la vulnerabilidad del personaje. Estos recursos dinamizan la experiencia escénica, sorprendiendo al espectador al pasar de la comedia ligera a una narrativa dramática más profunda, lo que genera un vínculo emocional progresivo con la protagonista. Esta interpretación, que combina elementos de stand-up, monólogo y teatro postdramático, convierte a *Fleabag* (2016) en una obra única que prioriza la subjetividad del conflicto sobre las convenciones tradicionales. Un elemento importante a la hora de reconocer la tendencia de cada género radica en la presencia de emocionalidad, que según Bergson (1985, p. 76) permite o niega la posibilidad de la comedia.

La segunda parte de esta investigación se centró en el reconocimiento de los descubrimientos de la sección anterior en la serie *Fleabag* (2016), bajo el marco de adaptación del tipo analogía brindado por McGibbon (2014). Se usaron las mismas herramientas escénicas para reconocer su validez y compatibilidad en el lenguaje audiovisual, y estas fueron apoyadas por otros conceptos escénicos y elementos fundamentales del lenguaje, como son el movimiento de cámara, encuadre y perspectiva.

En cuanto a la adaptación del principio de *funny/not funny* al formato audiovisual, se descubrió que se caracteriza por una reconfiguración de su estructura narrativa, que mantiene su esencia mientras se transforma con las herramientas propias del medio. Los elementos escénicos fundamentales del unipersonal, como la ruptura de la cuarta pared, el control narrativo de la protagonista y la interacción directa con el espectador, se han mantenido, pero han sido adaptados al lenguaje audiovisual para maximizar su impacto. Los flashbacks y las elipsis reemplazan las narraciones directas, permitiendo visualizar momentos clave y condensar información de manera dinámica, como una alternativa al efecto de dinamismo generado por el unipersonal. Esto, sumado a la urgencia característica del nuevo formato, generan un ritmo más abrupto apoyado en estos elementos que dimensionan, enfocan y

resaltan visualmente elementos previamente limitados a su narración y exposición en el teatro. La variación entre comedia y drama, que en el unipersonal dependía de la construcción discursiva y la interacción inmediata, se reorganiza en la serie a través de una alternancia más marcada entre escenas cómicas y dramáticas, guiada por elementos visuales y sonoros. Además, el tratamiento del trauma de la protagonista se intensifica mediante los flashbacks, que representan su estado mental y añaden profundidad psicológica. La capacidad del lenguaje audiovisual para capturar expresiones y generar subtexto amplifica el impacto emocional, logrando una adaptación que conserva la esencia del unipersonal mientras enriquece su narrativa y su relación con el espectador. Estos elementos resignifican cada aspecto mencionado, abriendo un abanico de posibilidades en cuanto a las formas de retratar la relación (cuando la cámara se ubica como espectador y va acercando su nivel de intimidad gracias a la proxemia) y la variación (que elementos como los flashbacks, iluminación y plano ayudan a dar foco con una tendencia más marcada ya sea hacia comedia o hacia drama).

Por otro lado, la adaptación de la interpretación y del uso de la ruptura de la cuarta pared en *Fleabag* (2016) demuestra cómo los elementos escénicos esenciales del unipersonal se han mantenido y reconfigurado para aprovechar las capacidades del lenguaje audiovisual. La serie establece desde el inicio una narrativa guiada por la protagonista, quien mantiene el control de nuestra perspectiva a través de los apartes y la ruptura de la cuarta pared. Este recurso, que en el unipersonal generaba una relación de cercanía con el público, ahora se complementa con el lenguaje audiovisual, utilizando la cámara como un personaje simbólico que sigue y refleja la subjetividad de la protagonista, logrando una inmersión más profunda. El dinamismo en la interpretación se conserva mediante transiciones rápidas entre la inmersión de la protagonista en la ficción y sus momentos de interacción directa con la cámara. Esto permite mantener la versatilidad de códigos que caracterizó al unipersonal,

dotando de ritmo y profundidad a la narrativa. Además, la serie utiliza escenas individuales en las que la protagonista se dirige exclusivamente al espectador, profundizando en sus emociones, relaciones y entorno a través de una combinación de diálogos y elementos visuales cargados de significado. Finalmente, tanto la obra como la serie comparten la progresiva pérdida de control narrativo de la protagonista, exponiendo su vulnerabilidad y obligándola a enfrentarse a su realidad. Sin embargo, la serie amplifica este proceso mediante flashbacks y el manejo simbólico de la cámara, que pasa de ser su aliada a representar su evasión y su exposición total, enriqueciendo la narrativa y fortaleciendo la conexión emocional con el espectador.

Por todo lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que la hipótesis fue confirmada. Este análisis demuestra que los elementos centrales del unipersonal (la variación entre comedia/drama y el uso de la ruptura de la cuarta pared) fueron efectivamente adaptados al lenguaje audiovisual. Estos recursos escénicos que fueron fundamentales para entender la construcción del unipersonal, no solo fueron mantenidos, sino que fueron reimaginados, maximizando así su impacto narrativo y emocional. La flexibilidad creativa del modelo de adaptación del tipo analogía permitió usar las herramientas proporcionadas por el nuevo lenguaje como son el uso técnico de la cámara, la perspectiva, y el uso de recursos como el flashback y las elipsis. El uso de estos elementos desde un punto de partida escénico crea un lenguaje único nacido del teatro, el cual es traducido en el marco audiovisual. La obra se dota de códigos, reglas y un universo ficticio único, permitiendo que la serie destaque por sobre otras miniseries de carácter similar. Este manejo de los elementos escénicos que destacan por su dinamismo y juego nace de la mezcla de referentes, recursos y corrientes que caracteriza al teatro contemporáneo. De esta manera, la serie consolida su carácter único, resignificando y revalidando la vigencia de los marcos y conceptos escénicos en una adaptación que permite flexibilidad creativa y comunicativa.

Resulta importante aclarar que esta investigación considera a las adaptaciones como un producto artístico independiente del material del cual están basados, no quitándoles mérito creativo u original. Asimismo, se considera que la comprensión del proceso de adaptación entre un formato y otro, habiendo revalidado el uso de los conceptos escénicos en otro lenguaje, invita al ejercicio creativo a otros artistas que busquen ampliar su horizonte artístico, teniendo la certeza de su validez académica y formación como un elemento que aporta y suma independientemente del medio en el cual se estén desempeñando.

En conclusión, esta investigación no solo confirma la vigencia de las herramientas escénicas en el lenguaje audiovisual gracias a su aplicación demostrada a través de su uso en complemento y armonía con los elementos de la serie, sino que también abre camino para futuras exploraciones interdisciplinarias que pueden tener de referente la presente tesis como un ejemplo de adaptación exitosa y un punto de partida para explorar formatos, formas e historias desde la creatividad concebida en las artes escénicas. La capacidad de adaptación flexible que ofrecen los principios teatrales demuestra su potencial para enriquecer narrativas de distintos formatos, brindando a los artistas nuevas oportunidades creativas y profesionales sin comprender los conceptos escénicos como conocimientos aislados que no son vigentes en cualquier otro modo de narrativa e historia. Este estudio, por tanto, se posiciona como una invitación para repensar el papel del teatro en el arte contemporáneo y su interacción con otros lenguajes, sirviendo como un fin en sí mismo al igual que como una inspiración conceptual para proyectos sin una limitación más allá de la misma capacidad de los artistas, a su vez incentivando la exploración interdisciplinaria necesaria en el mercado actual.

Referencias bibliográficas

- Ágreda, S., Mora, J. & Ginocchio, L. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Antunes, L. (2020). Fleabag and Self-Reflexivity: Breaking-the-Fourth-Wall of a Woman's Inner World. *Tropos: comunicação, sociedade e cultura*, 9(1), 1-16.
- Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Editorial Síntesis.
- Battle, C. (2007). La segmentación del texto dramático: un proceso para el análisis y la creación. *Apuntes de Teatro*, (129), 68-86.
- Bergson, H. (1985). *La risa*. Editorial Sarpe.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista deficiencias de la danza*, 13, 25-46.
- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Paso de gato.
- Darling, O. (2022). "The moment you realise someone wants your body:” neoliberalism, mindfulness and female embodiment in Fleabag. *Feminist Media Studies*, 22(1), 132-147.
- Dietrich, P. (2014). *Fleabag's Vicky Jones and Phoebe Waller-Bridge: The One explores cruelty in love*. Metro. <https://metro.co.uk/2014/02/20/fleabags-vicky-jones-and-phoebe-waller-bridge-the-one-explores-cruelty-in-love-4310534/>
- Donnellan, D. & May, I. (2009). *El actor y la diana* (Vol. 146). Editorial Fundamentos.
- Franklin, S & Bidner, T. (2022). *The Whale* [Película]. A24.
- Gadd, R; Fried, P; De Greef, W; Jarvis, M & Macdonald, E. (2024). *Baby Reindeer* [Serie de televisión]. Netflix.
- Greimas, A. & Fuente, A. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Gredos.

- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Jones, V. (2019). *Fleabag* [Obra grabada]. National Theatre Live.
<https://drive.google.com/file/d/1mDEBgAksf2xPt0wfhXDXqj9vRWvhe-jh/view?usp=sharing>
- Lehmann, H. (1999). *Postdramatic theatre*. Routledge.
- Lehmann, H., & Butler, H. (2016). *Tragedy and dramatic theatre*. Routledge.
- Leszkiewicz, A. (2016). *I always want to go darker: Phoebe Waller-Bridge on Fleabag, slutty pizza and guinea pig murder*. The Newstateman.
<https://www.newstatesman.com/culture/tv/2016/08/i-always-want-go-darker-phoebe-waller-bridge-fleabag-slutty-pizza-and>
- Maggio, M. (2021). “*Fleabag. Romper la cuarta pared en la educación*”. *Clases fuera de serie*. Fundación Telefónica Movistar.
- Maldini, N. (2021, 19 de abril). *No puede no gustarte FLEABAG* [Video]. Youtube.
<https://youtu.be/JRpL0Ueeltk?si=dVAKj8Qag6WFdCN->
- McGibbon, G. (2014). *Seeing double: The process of script adaptation between theatre and film* [Tesis de doctorado, Victoria University of Wellington]. Te Herenga Waka Victoria University of Wellington.
https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Seeing_Double_The_Process_of_Script_Adaptation_between_Theatre_and_Film/17006563?file=31459858
- McKee, R. (2005). Three-act structure. En S. *Story* (pp. 233-251). Dixit.
- Mirisch, W. (1961). *West Side Story* [Película]. Seven Arts Productions; Mirisch Pictures.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Akal.
- Rosenfield, S. (2018). *Mastering stand-up: the complete guide to becoming a successful comedian*. Chicago Review Press.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge.

- Vives, M. (2017). *Del teatro al cine: hacia una teoría de la adaptación*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Waller-Bridge, P. (2016). *Fleabag: The Original Play*. Nick Hern Books.
<https://docs.google.com/document/d/1PQcR0KJC8rvBxzOMyqqPHMKqLhssiiHt/edit?usp=sharing&ouid=114014420318452540299&rtpof=true&sd=true>
- Waller-Bridge, P. (2019). *Fleabag: The Scriptures*. Ballantine Books.
<https://drive.google.com/file/d/1EF807HDegSs2adWUilu3oZF8lZXjA5Bf/view?usp=sharing>
- Waller-Bridge, P; Williams, H & Williams, J. (2016). *Fleabag* [Serie de televisión]. Amazon Prime; BBC. https://drive.google.com/drive/folders/1BmaY-ngcszOOe7XW5luH_R-DagjuK9Uo?usp=sharing
- Weitz, E. (2009). *The Cambridge introduction to comedy*. Cambridge University Press.
- Wong, D. (2022). Gazing beyond the fourth wall: shame and second-person narration in *Fleabag*. *Textual Practice*, 36(10), 1689-1711.



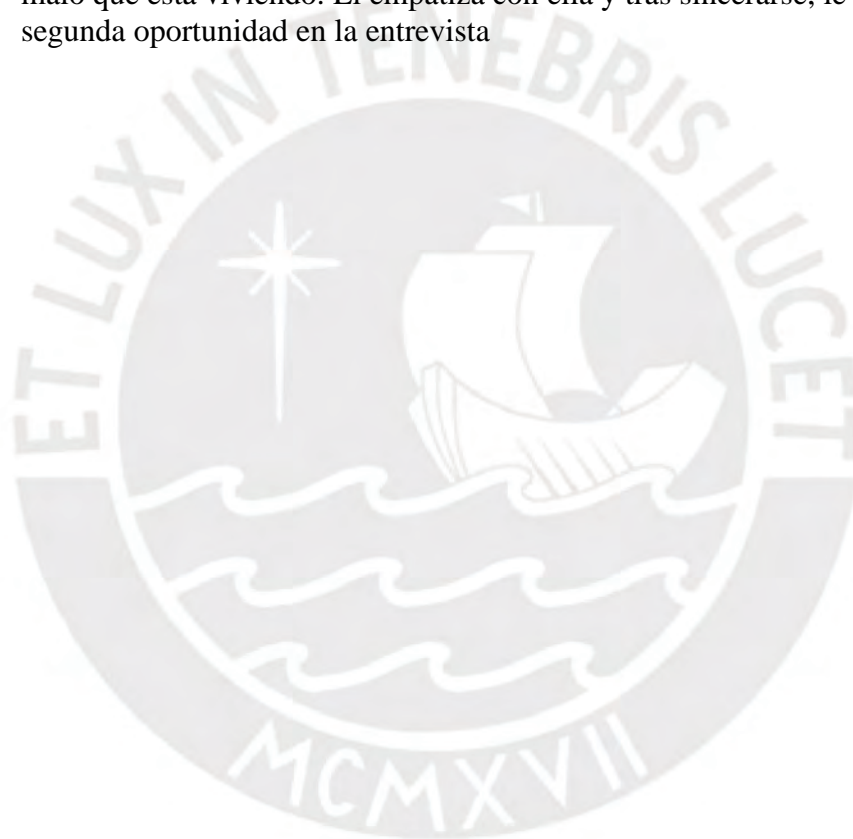
Anexos

Anexo 1. Línea de tiempo de la obra

1. Entrevista con el banco y sale mal, entrevistador la bota
2. Se comió una pizza y vio sus deudas
3. Decide cambiar de aire y termina masturbándose
4. La mañana siguiente, ella ve que su novio la dejó con una nota. Cree que volverá en una semana
5. Se baña, maquilla y cambia. Sale a tomar el bus. Se encuentra con un tipo gordo que la mira
6. Cuenta que en el pasado tenía una amiga (Boo) y que se murió
7. El tipo la insulta
8. Piensa en Harry su ex. Se acuerda que de situación que pasó en una fiesta
9. Recuerdo de que la muerte de Boo salió en los periódicos
10. Llega al trabajo, y hay un cliente que no pide nada, pero usa los enchufes. Ella hace indirectas para que él la note.
11. Recuerda a Joe, un cliente habitual. Luego este aparece. Ella le sirve y después él le arma un cigarro.
12. Está en el metro y tiene un encuentro con un hombre atractivo y dientón. Él le pide su número y ella se lo da
13. Ella sale del subte y tiene un pequeño ataque de pánico por recordar a su ex Harry
14. Se encuentra con su hermana Claire en un Hall. Fleabag da contexto de su madre muerta y su padre que las lleva a estas lecturas feministas.
15. Fleabag recuerda crisis pasadas de Claire
16. Fleabag y su hermana hablan de sus vidas, Fleabag de su negocio y Claire de una oportunidad de trabajo. Fleabag da contexto del matrimonio de Claire. Fleabag le revela a Claire que su esposo la intentó tocar
17. Ella recuerda un momento de chiste incómodo de Martin (esposo de Claire)
18. Fleabag convence a Claire de darle la plata y de aceptar el trabajo
19. Momento incomodo en la lectura feminista
20. Las dos se despiden. Fleabag piensa en invitar a su hermana a tomar algo, pero no lo hace.
21. A Fleabag le llega un mensaje del tipo del metro. Salen.
22. Fleabag recuerda a Harry. Anécdota de vomito. Ella recuerda lo mucho que a Boo le gustaba esa historia.
23. Recuerda un momento de hace un par de semanas con Harry. Revela crisis de su relación
24. Ella intenta escalar la situación con el tipo del metro, pero el le da negativas. Ella se molesta y se va
25. Saliendo de su cita Fleabag se encuentra a una chica borracha, y la ayuda a tomar el metro. Ella le pregunta a la chica si quiere quedarse con ella esta noche, pero es rechazada. La deja irse.
26. Ella sale del metro y va a un bar. Coquetea con un empresario mayor, pero este desaparece. Cierran el bar
27. Fleabag recuerda el ritual que tenía con Boo para cerrar el café, tomando vino y cantando obscenidades.

28. Borracha y sin darse cuenta, ella va a la casa de su padre. Le confiesa a su papá lo mal que se siente consigo misma. Él le pide un taxi, se va a su apartamento.
29. Ella llega a su casa, prende la tele y llora
30. Se acuerda de una chica Lily, con la que se besaba borracha a veces.
31. Fleabag le escribe a Lily. Después abre una página de porno e intenta masturbarse. No lo logra porque algo del físico de la chica la sacaba de onda
32. Como Lily no responde Fleabag piensa en un chico que conoció en un festival. Narra su encuentro con este tipo, un mes después de la muerte de Boo se fue para escapar del cariño de Harry por su duelo. El tipo la salvo en una pálida y no se aprovechó de ella
33. Ella le escribe a este chico, él le dice que puede llegar en 20 minutos
34. Se toma una botella de vino, se baña, se depila y se pone lencería
35. Él llega y tienen sexo. Después el intenta tener sexo anal, y ella lo permite
36. A la mañana siguiente él la despierta contándole lo bien que la pasó
37. En la tarde, ella sigue pensando en eso
38. Revisa si su hermana transfirió el dinero, pero no hay novedades
39. Llega Joe, le ofrece a Fleabag cantarle y enseñarle una canción. Ella lo rechaza
40. Recuerda que antes venían muchos escolares. Recuerda cuando le regaló a Boo su cuy de mascota (Hilary). Por la emoción de Boo, el lugar desarrolló una temática de cuyes
41. Recuerda Anécdota de Boo en su infancia. Luego recuerda cómo le gustaba desatornillar y atornillar cosas
42. Revisa nuevamente la transferencia de Claire, sin novedades
43. Recuerda conversación con Boo sobre Hilary. Cuenta que Hilary sabe escaparse de su jaula
44. Recuerda el día que Boo se enteró que su novio le fue infiel
45. Recuerda conversación que tuvo con Boo sobre noticia en el periódico. A Boo le dio pena y le cuenta a Fleabag que la gente comete errores
46. Son las 6, y al café llegan dos chicas con ropa de yoga que piden risotto
47. Ella va a un super y compra una comida de microondas para las chicas
48. Mientras espera, escucha la contestadora de Boo
49. Ella le manda una nude al tipo del metro
50. Recuerda anécdota con un exnovio referente a la nudes. Ella termina llorando en el baño de discapacitados
51. Recuerda como en el funeral de su madre un amigo de la familia le dijo que le gustaban las mujeres sin depilar
52. Ella le escribe al tipo del metro. El viene al café y toman vino. Tiran.
53. El tipo se asusta confundiendo a Hilary, que se ha escapado de su jaula, con una rata. Por miedo, él la pateo. Ella se paraliza del shock
54. Ella recuerda a Boo jugando con Hilary
55. Ella recoge a Hilary, que sigue viva, y la pone de nuevo dentro de su jaula
56. Le escribe al tipo del festival. Él le dice que tiene novia y la rechaza
57. Ella le escribe a su ex, luego a Harry, luego a Lily
58. Sin novedades de su hermana
59. Ella recuerda la contestadora de Boo
60. Hilary empieza a hacer ruidos del dolor y Fleabag fracasó intentando calmarla
61. Ella va a un bar y escucha a alguien cantando con un ukelele, observa cómo la gente le invita tragos y es feliz

62. Ella vuelve a su apartamento y nota que Harry estuvo ahí porque se llevó la tele
63. Ella abre su laptop y empieza a ver porno. Se masturba hasta el amanecer
64. Ella recuerda la contestadora de Boo
65. Va al trabajo y abre el café. Son las once. Llega Joe
66. Ella se encierra con Joe en el café. Ella se le insinúa y lo incita a tener sexo
67. 9 am de esa misma mañana. Fleabag en casa de Claire. Ella le recrimina por la transferencia y Claire le saca en cara lo que le hizo a Boo. Se revela que fue ella la que estuvo con el novio de Boo
68. 11:15 am y Joe le pide que se vista. Él se va
69. Ella sostiene a Hilary que está sufriendo
70. Ella recuerda como reacciono Boo cuando le dio a Hilary
71. Ella mata a Hilary
72. Entrevista con el banquero. Después de discutir ella le confiesa al tipo todo lo malo que está viviendo. Él empatiza con ella y tras sincerarse, le da una segunda oportunidad en la entrevista



Anexo 2. Cuadro de separación de escenas

Escenas (De la obra escrita y la grabación)	Descripción breve de la escena	Puntos (Del Anexo 1)	Minutos (De la grabación)
0 (Primera parte)	Entrevista fallida con el banquero	1	0:00 - 2:38
1	Terminada de relación de Fleabag y Harry	2-4	2:38 - 7:14
2	Burla callejera a Fleabag por un peatón	5-9	7:14 - 11:07
3	Mañana tranquila de Fleabag en su cafetería	10,11	11:07 - 15:30
4	Encuentro romántico en el Bus entre Fleabag y Tube Rodent	12,13	15:30 - 17:43
5	Encuentro entre Fleabag y su hermana en una lectura feminista	14-20	17:43 - 28:19
6	Primera cita entre Fleabag y Tube Rodent	21-24	28:19 - 34:18
7	Fleabag ayuda a una mujer borracha	25-27	34:18 - 38:20
8	Conversación entre Fleabag y su padre	28,29	38:20 - 42:14
9	Búsqueda de Fleabag de sexo casual	30-33	42:14 - 44:20
10	Encuentro sexual de Fleabag	34-37	44:20 - 46:15
11	Fleabag en el trabajo esperando noticias de su hermana	38-45	46:15 - 53:23
12	Fleabag atendiendo a chicas en su cafetería.	46-51	53:23 - 59:13
13	Fracaso en el encuentro sexual de Fleabag con Tube Rodent	52-55	59:13 - 1:02:00

14	Confusión y desesperación de Fleabag	56-60	1:02:00 - 1:02:40
15	Fleabag observa afuera de un bar	61	1:02:40 - 1:03:53
16	Masturbación de Fleabag	62-64	1:03:53 - 1:04:54
17 (Primera parte)	Sedución de Fleabag hacia Joe	65,66	1:04:54 - 1:06:24
18	Discusión de Fleabag con Claire y revelación	67	1:06:24 - 1:08:25
17 (Segunda parte)	Fleabag asesina a Hilary	68-71	1:08:25 - 1:12:57
0 (Segunda parte)	Conclusión de Entrevista con el banquero	72	1:12:57 - 1:16:50



Anexo 3. Estructura dramática del unipersonal *Fleabag*

1. Evento activador:

Muerte de la mejor amiga de Fleabag (Antes de la obra)

2. Equilibrio inicial

Fleabag en problemas económicos en su café, con novio y con un duelo (Escena 1)

3. Gatillo

Ella revisa sus finanzas y se da cuenta que lo va a tener que cerrar (Escena 1)

4. Plot point 1

Fleabag le pide a su hermana dinero para mantener el café y ella dice que lo va a conseguir. Ella empieza a verse con un hombre que conoció en el metro. (Escena 5)

5. Plot point 2

Ella sale con el hombre varias veces, pero este deja gravemente herida a Hilary, el cuy que pertenecía a Boo (Escena 13)

6. Anticlímax

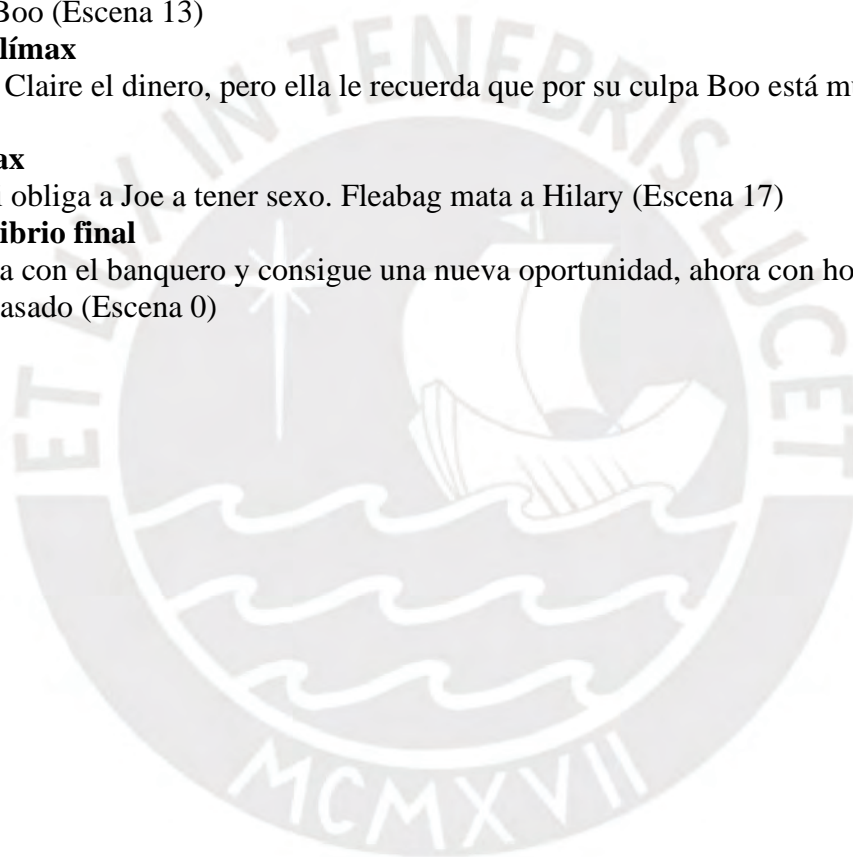
Ella le pide a Claire el dinero, pero ella le recuerda que por su culpa Boo está muerta (Escena 18)

7. Clímax

Seduce y casi obliga a Joe a tener sexo. Fleabag mata a Hilary (Escena 17)

8. Equilibrio final

Ella se sincera con el banquero y consigue una nueva oportunidad, ahora con honestidad y sin la carga del pasado (Escena 0)



Anexo 4. Análisis actancial

Hecho en base a:

Greimas, A. J. & Fuente, A. D. L. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Editorial Gredos.

Sujeto: Fleabag

Objeto: Evitar que el café cierre, Redención personal

Oponente: Martin, Banquero, Clientes, Ninfomanía y conductas autodestructivas

Ayudante: Claire, Padre, Joe, Recuerdo de Boo

Destinador: Fleabag y la culpa que siente, Boo

Destinatario: Fleabag, Boo

