

TRAUMA, SEXO Y CUERPO EN *FLEABAG* DE PHOEBE WALLER-BRIDGE (2016-2019)

TRAUMA, SEX, AND BODY IN PHOEBE WALLER-BRIDGE'S *FLEABAG* (2016-2019)

Marina Artigas Iglesias

Universidad de Córdoba

Z12arigm@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0009-0002-3934-628X>

Resumen

El presente estudio de investigación tiene por objetivo analizar desde una perspectiva crítica la aclamada serie de televisión *Fleabag*, escrita por Phoebe Waller-Bridge y dirigida por Harry Bradbeer. Para ello se contemplará desde un punto de vista psicológico las consecuencias que el trauma de perder a su madre y a su mejor amiga tienen en la mente y el cuerpo de la protagonista y cómo afecta a sus relaciones familiares y sexoafectivas. Se tendrán en cuenta teorías de crítica feminista sobre el cuerpo y escritas por Susan Bordo y Adrienne Rich; y teorías sobre las relaciones de poder escritas por Michel Foucault.

Palabras clave

Fleabag; Trauma; Cuerpo; Sexo; Relaciones de poder; Feminismo; Psicología;

Abstract

The following research study aims to analyze from a critical perspective the acclaimed television series *Fleabag*, written by Phoebe Waller-Bridge and directed by Harry Bradbeer. It will be analysed from a psychologist perspective the influence how the trauma of losing her mother and her best friend have on the protagonist's mind and body. How it affects her family dynamics, and sex-affective relationships. Feminist critical theories on the body by Susan Bordo and Adrienne Rich; and theories on power relations by Michel Foucault will be referred to within this critical analysis.

Keywords

Fleabag; Trauma; Body; Sex; Power relations; Feminism; Psychology.

1. Introducción

El cuerpo de la mujer recibe una violencia sistemática por la sociedad heteropatriarcal: es sexualizado, juzgado, castigado y oprimido. Durante siglos, la mujer ha sido relegada a la domesticidad de la casa, a la maternidad y crianza de los hijos. En la cultura popular, la mujer se encuentra tratada como un objeto y sexualizada por parte de los medios audiovisuales, en los que hay una constante exposición a cánones de belleza irreales, especialmente en la publicidad y en las redes sociales, que termina causando patologías entre las cuales trastornos de alimentación como la anorexia o bulimia.

Respecto a su sexualidad, la mujer y su cuerpo es víctima de innumerables abusos, entre ellos la prostitución, la violencia de género, los vientres de alquiler o incluso la mutilación genital femenina, ya que, según la Organización Mundial de la Salud, «más de 200 millones de mujeres y niñas vivas actualmente han sido objeto de la MGF en los 30 países de África, Oriente Medio y Asia donde se concentra esta práctica» (World Health Organization: WHO, 2023). En el mundo occidental, este ámbito de represión contra el cuerpo y la sexualidad de la mujer se ve también reflejado en la manera en la que se denigra a las mujeres

que no siguen los roles de género establecidos, ya sea, viviendo abiertamente su sexualidad o adoptando roles más activos, a menudo tachándolas de promiscuas.

En este contexto cultural de represión y cosificación de la mujer, este artículo pretende analizar la representación de la sexualidad y cuerpo de la mujer en la serie de televisión *Fleabag* (2016-2019), en la cual la protagonista, una londinense de 30 años, como consecuencia del trauma de haber perdido a su mejor amiga y antes de eso a su madre, tiene una crisis vital, caracterizada por una obsesión enfermiza por las relaciones sexuales. Se analizará los efectos que tienen en el cuerpo de la protagonista la culpabilidad y el trauma; los prejuicios y estigma que sufre la protagonista al vivir su sexualidad de una forma abierta y activa; así como las relaciones de poder que se retratan en la protagonista y sus relaciones, tanto sexoafectivas como familiares.

Para el análisis de la serie televisiva, se contemplará el trauma desde una perspectiva de crítica literaria, se utilizará la definición propuesta por distintos autores, Freud entre ellos, y analizará el impacto de la pérdida de su madre y amiga en la vida de la protagonista. Ente las teorías de crítica feminista para abordar el tratamiento del cuerpo y sexualidad de *Fleabag*, se utilizarán distintas tesis que abordan el cuerpo de la mujer, como *El cuerpo y la reproducción de la feminidad* escrito por Susan Bordo en 1993, *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica* de Adrienne Rich (1980). Por último, para abordar las relaciones de poder en cuanto a la sexualidad y el cuerpo femenino, se considerarán algunos escritos del filósofo, sociólogo y psicólogo Michel Foucault, entre ellos su libro *Microfísica del Poder* publicado en 1992.

Fleabag es una miniserie de doce episodios escrita y protagonizada por la actriz Phoebe Waller-Bridge. Nació como un pequeño monólogo teatral de 12 minutos en Leicester Square Theatre en Londres el jueves 15 de noviembre de 2012. Tras el éxito del monólogo, la trama y personaje se desarrolló en un espectáculo de 80 minutos que debutó en 2013 en el Edinburgh Festival Fringe. *Fleabag* fue adaptada a la televisión en 2016 por la propia autora y dirigida por Harry Bradbeer. Cabe mencionar que, en la pieza teatral original, solo hay un actor en escena que va interactuando con el público, en la adaptación a la televisión eso se consigue con la mirada a la cuarta pared.

La serie aparece narrada y focalizada en la protagonista, en la que ésta a menudo rompe la cuarta pared, comentando, actualizando o simplemente mirando con complicidad al espectador; esto quiere decir que la protagonista reconoce la presencia del público y mira hacia nosotros, en el cine esto significa que destruye la ilusión del mundo cinematográfico. Sin embargo, a pesar de su carácter innovador, la ruptura de la cuarta pared no es nada nuevo en la historia del cine ya que se utiliza como recurso desde los comienzos del cine a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, por ejemplo, se utiliza en la película de Edwin S. Porter *The Great Train Robbery* (1903), famosa por el plano en el que George Barnes dirige y dispara su pistola hacia la cámara (Brown, 2012: 18-19). La ruptura de la cuarta pared nace de una convención teatral, ya que en sus orígenes el cine era adaptado de obras teatrales (Brown, 2012: 19). En el cine contemporáneo hay muchísimas obras que utilizan este recurso, por ejemplo, el director Woody Allen a menudo mira a cámara en sus filmes, especialmente en *Annie Hall* (1977), Para Woody Allen el uso de este recurso nace del sentimiento de que la mayoría de los espectadores tenían los mismos problemas y sentimientos y por tanto quería hablar directamente con el público y confrontarlo (Björkman, 1995: 77). En *Fleabag* se analizará en un apartado la ruptura de la cuarta pared, ya que la protagonista, de una manera similar a la de Woody Allen, utiliza este recurso para hablar de sus sentimientos directamente con el espectador.

2. Trauma

El trauma es un concepto de la psicología, se caracteriza por ser un evento del pasado de una persona que tiene consecuencias psicológicas en el presente. El diccionario de la Real Academia Española lo define como: «Choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente». Sin embargo, no hay una sola definición del concepto de trauma, según Caruth (1995: 4-5) es una patología que consiste en la estructura de una experiencia impactante y su recepción: el evento no está asimilado o experimentado del todo en el momento del acto, sino que tiene un efecto retardado, presentándose continuamente al que lo vivió. Estar traumatizado es, precisamente, estar «poseído» por una imagen o evento.

Todas las definiciones y teorías acerca del trauma psicológico tienen un factor común: aborda el impacto y las secuelas en el presente que tiene en el inconsciente un acontecimiento traumático, causando un retroceso al momento del evento y una incapacidad de asimilarlo, quedando atrapado en el pasado.

En la serie de televisión *Fleabag*, la protagonista vive un evento traumático en el que su mejor amiga Boo se suicida, dejándola a cargo de la cafetería que llevaban ambas, la cual entra en bancarrota. Este evento mezclado con el fallecimiento reciente de su madre y la soledad en sus relaciones familiares causa un estado de estrés postraumático en la protagonista, ya que se mezcla el duelo de haber perdido a dos seres queridos y la culpabilidad de haber provocado el suicidio de su amiga, -el origen de éste fue que la propia Fleabag mantuvo relaciones sexuales con la pareja de Boo-. En este apartado se va a analizar las consecuencias que este trauma tiene en la psique de la protagonista, examinando su comportamiento a nivel de narradora de la historia y las relaciones que tenía tanto con su madre como con Boo.

2.1. Narrador

Fleabag tiene un narrador intradieгético, que forma parte de la historia. Con su uso innovador de dirigirse hacia el espectador en segunda persona, la serie tiene una técnica narrativa inclusiva, haciendo al público partícipe de la propia historia, generando así una sensación de intimidad y conexión. Waller-Bridge cuenta cómo era importante invitar a la audiencia a la complicidad para el comportamiento travieso de la protagonista; desde la primera escena, en la que la protagonista le cuenta a la cámara la serie de preparativos que ha tenido que hacer, como depilarse y beberse media botella de vino, para un encuentro sexual presuntamente casual (Raeside, 2016). La misma autora, Phoebe Waller-Bridge cuenta cómo en la obra de teatro original intenta manipular y entretener a la audiencia, manteniendo una relación directa con el público que, para el personaje empieza como un entretenimiento hasta que acaba mostrando lo más profundo de su alma (Waller-Bridge, 2019: 14). En la adaptación a la televisión esta relación de Fleabag con el espectador se intensifica, jugando con elementos cinematográficos como la ruptura de la

cuarta pared mediante el contacto visual con el espectador, la actriz quiere tener una relación personal con el espectador. Sin embargo, la atención constante y conexión con el espectador no es sino una táctica de distracción, con la intención de manipular a la audiencia (Van De Ven, 2016: 457); Las confesiones a la cámara de Fleabag crean una falsa sensación de intimidad en la que, en vez de facilitar la conexión con el espectador, consigue distraer y desviar la atención tanto para el público como para ella misma de una verdad dolorosa que no quiere o puede admitir; ya que, no es hasta el final de la primera temporada cuando el espectador descubre la causa del malestar de la protagonista: la culpabilidad que siente de la muerte de su amiga Boo, al haber mantenido relaciones sexuales con el novio de ella. Waller-Bridge nos cuenta que la situación ideal era que al principio te sintieras como si ella te quisiera allí, y para el final, ella desearía no haberte dejado entrar (Waller-Bridge, 2019: 15).

Algunas hipótesis argumentan que sus intervenciones a la cámara son, en realidad, una disociación a consecuencia del trauma, ya que cuando rompe la cuarta pared la acción continúa, pero ella se distancia. Fleabag está continuamente abandonando su cuerpo durante momentos climáticos (durante el sexo, peleas o desestabilidad emocional) girándose directamente a la audiencia con un comentario sarcástico. Por ejemplo, en el primer episodio, cuando Harry está con lágrimas en los ojos y la protagonista con media sonrisa se dirige a la cámara (Clein, 2019). En *Fleabag* la protagonista tiene una *disociación feminista*, término que usa Flaherty para expresar cómo el feminismo actual empuja a las mujeres a interiorizar los miedos y preocupaciones, manteniendo a las mujeres calladas y ausentes en vez de tomar acción contra la opresión (Flaherty, 2022: 12). Según la Asociación Americana de Psiquiatría, la disociación es un mecanismo de defensa inconsciente que deriva como respuesta al trauma, dejando a los que la sufren desconectados del mundo (Peyser, 2022). El personaje de Fleabag, forma parte de la *disociación feminista*, ya que, en vez de culpar a la sociedad por sus traumas, se culpa a sí misma, disocia, mira a cámara y bromea sobre ello, interiorizando sus problemas en vez de visibilizarlos. Según Van De Ven (2021: 460), la protagonista escapa de su mundo y las personas en él mediante una búsqueda de conexión fuera de él, ya que hay una distancia entre ella y sus familiares. No existe una conexión o

conversación verdadera entre ellos. Por ejemplo, en el episodio 1 de la primera temporada, Fleabag no es capaz de decirle a su hermana que su negocio está en bancarrota, repitiendo que su negocio va «muy, muy bien». En el segundo episodio de la segunda temporada, Fleabag acude a una sesión de terapia que el padre le regala por su cumpleaños, en la que ella le admite a la terapeuta que no tiene nadie con quien hablar. Sin embargo, Fleabag reconoce a los espectadores como sus amigos, ya que mira a cámara contando que tiene unos amigos que siempre están ahí.

Esta intención de manipular a la audiencia y omisión de la verdad convierte a Fleabag en un narrador poco fiable. Vemos el mundo a través de la mirada de Fleabag, en la que los personajes en su mayoría carecen de nombre, ya que están calificados con el tipo de relación que mantienen con la protagonista: Padre, madre, o madrastra; con algunas excepciones, como Claire, Boo o Harry a quien Fleabag sí apela por sus nombres. En el guion los vínculos sexoafectivos de Fleabag aparecen sin nombres propios, solo con apodosos deshumanizadores otorgados por la protagonista, tales como *Arsehole Guy*, *Bus Rodent* o *Hot Priest*,¹ reduciendo a las personas a una etiqueta caricaturesca y negándoles profundidad y desarrollo. Por lo que Fleabag ofrece una visión sesgada, subjetiva e incompleta, dejando el control de la narración a la protagonista y viendo solo lo que ella quiere mostrar. En una entrevista, Waller-Bridge cuenta cómo el personaje al romper la cuarta pared proyecta constantemente la imagen que quiere que los demás tengan de ella, Fleabag controla la ropa que lleva, el pintalabios rojo y el pelo siempre perfecto (Raeside, 2016).

Sin embargo, se entrevé que la protagonista está desequilibrada emocionalmente por cómo es descrita por su familia, ya que es calificada como «rota» por su hermana, e «inestable» por su madrastra; Harry, su expareja, le dice que ha intentado apoyarla en estos momentos difíciles, entre otros. Ella misma en el primer episodio revela cómo tiene la «horrible sensación de ser una mujer codiciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada y moralmente arruinada y no puede ni llamarse a sí misma feminista», a lo que el padre

¹ Aunque no se les apele directamente en la serie, estos son los nombres con los que aparecen en el guión por lo que aparecerán referidos así. *Arsehole Guy* es el encuentro sexual de Fleabag que insiste en practicar sexo anal; *Bus Rodent* es el hombre que Fleabag conoce en el autobús con dientes de roedor; y *Hot Priest* el cura del que la protagonista se enamorará en la segunda temporada.

responde intentando hacer una broma, diciendo que eso lo heredó de su madre; demostrando así la distancia emocional que hay entre padre e hija.

En conclusión, *Fleabag* tiene un narrador poco fiable, en el que la protagonista mediante el uso de gags cómicos, miradas cómplices y una falsa sensación de intimidad con el espectador oculta información, miente, distrae y manipula al público para huir de una realidad demasiado dolorosa como para habitar en ella. Esta desconexión puede considerarse una forma de disociación, ya que la protagonista está constantemente abandonando su cuerpo y el presente para dirigirse a la audiencia. Mediante las miradas cómplices con el espectador y la disociación, *Fleabag* sobrelleva el duelo de haber perdido a su madre y a su mejor amiga, la soledad debida a la distancia emocional con su familia, y la falta de amigos o alguien con quien hablar.

2.2. La Madre

La serie se sitúa tres años tras la muerte de la madre de la protagonista. La pérdida de la madre se presenta como un trauma latente, ya que, al contrario de *Boo* que aparece representada mediante flashbacks, este personaje no aparece físicamente en la serie. Sin embargo, su recuerdo está omnipresente durante las dos temporadas de la serie, siendo el centro de las actividades que realiza la protagonista con su familia. Por ejemplo, las charlas feministas, el retiro espiritual por el día de la madre, el almuerzo en recuerdo a su muerte, las revisiones anuales de los pechos o las visitas al cementerio. En el primer episodio, *Fleabag* y su hermana Claire asisten a una charla feminista, *Fleabag* mirando a cámara cuenta que «la manera de su padre de lidiar con dos hijas sin madre es comprarles tickets de charlas feministas, empezar a acostarse con su madrina y eventualmente dejar de llamar», por lo que además de un intento de rellenar el vacío dejado por la madre con distintas actividades relacionadas con mujeres, el padre empieza una relación con la madrina de ellas que en la serie cumple un rol de madrastra.

Según J. Wilson-Scott, la serie *Fleabag* cumple con el arquetipo de cuento de hadas moderno, ya que la madre ausente deja un hueco que es usurpado por una madrastra, situando a la protagonista en un contexto de expulsión de la casa (2020: 274), por ejemplo, el padre le prohíbe a *Fleabag* subir a la planta de

arriba -regla que incumple- donde se encuentra la madrastra, que es artista, en su estudio de pintura, por lo que la madrina usurpa simbólicamente el rol de la madre en la familia y físicamente la casa. Mientras tanto, el padre aparece como una figura ausente, incapaz de pronunciar una frase completa y sin ningún tipo de control sobre su casa o su vida, dando así más poder a la madrastra.

Esta introducción al personaje de la madrastra acentúa la diferencia entre ésta y la madre de Fleabag, caracterizándola como un personaje malvado que contrasta con las buenas cualidades con las que describen a la difunta madre. Este rol de madrastra y expulsión de Fleabag de su propia familia, aunque aparece repetidamente en clave de comedia a lo largo de las dos temporadas, alcanza el clímax al final de la primera temporada, cuando en la *sex-hibition* la madrastra le coloca a la protagonista una pegatina que indica que es parte del catering y una bandeja para servir champán a los invitados, posicionándola, como si de Cenicienta se tratara, en un lugar de servidumbre en relación con la familia.

La madre de Fleabag muere por cáncer de mama. El cuerpo femenino, y en específico los pechos, en Fleabag son un tema recurrente, según Wilson-Scott, los senos representan un símbolo de feminidad y maternidad. La eliminación de los pechos en la madre de Fleabag -ya que tuvo una doble mastectomía- sugiere una desconexión, una amputación que predice la pérdida de la madre a través de una pérdida anatómica simbólica ligada a la maternidad, ya que a través de los pechos se da la lactancia que mantiene a los infantes, siendo un punto de conexión íntima entre madre e hijo (2020: 277). Durante la serie se hacen numerosas referencias a la enfermedad de la madre y a sus senos, por ejemplo, el padre les organiza a la protagonista y a la hermana una revisión anual de sus pechos por miedo a que sus hijas cumplan el mismo destino. También se hace referencia al tamaño de los senos de la madre comparándolos con los de Claire en numerosas ocasiones.

Esta repetición del motivo de los pechos, y con él a la madre, se materializa con la estatua de un torso femenino desnudo que Fleabag le roba a la madrastra. Se hacen referencias a las similitudes entre la figura y el cuerpo de la madre y al final de la segunda temporada, la madrastra confiesa que la estatua está

basada en el cuerpo de la madre.

La madre de Fleabag también aparece representada mediante las similitudes que Fleabag tiene con ella, tanto positivas como negativas, por ejemplo, el padre le dice que ella es de la manera que es por la madre, y la madrina le dice que cuando bebe se parece mucho a ella. Por lo que la madre aparece no solo en el recuerdo sino en la personalidad de la protagonista. Jeong-eun Rhee cuenta cómo el recuerdo, experiencias, dolores y luchas de las madres persiste en la vida de los hijos, apareciéndose una y otra vez para darle lecciones incluso después de la muerte (2021: 1-3). Se revela además que la protagonista tiene muy presente a su madre, ya que, mientras ella y su hermana Claire visitan la tumba, se descubre que Fleabag va al cementerio todos los días a visitar a su difunta madre.

Como conclusión, la madre, aunque sin aparecer físicamente en la serie, está presente a través de los actos y personalidad de Fleabag, simbólicamente a través de la estatua del torso desnudo, y en las actividades que la protagonista y su familia lleva a cabo en su honor. Por lo que, si bien no aparece como un trauma explícito, la madre representa a una persona muy importante en la vida de la protagonista. Su pérdida, junto a la usurpación en el núcleo familiar de su lugar por la madrina y las carencias afectivas de su padre, deja a la protagonista en un estado de duelo y soledad, ya que ahora es una extraña en su casa, siendo ninguneada y aislada por su familia, todo ello enfatizando el vacío que la muerte de la madre ha dejado en la vida de Fleabag.

2.3. Boo

La muerte de la mejor amiga de Fleabag, Boo, es un tema principal en el desarrollo de la serie, según Wilson-Scott (2020: 275), se encuentra en la superficie de la narrativa de *Fleabag*, amplificado por el sentimiento reprimido de culpabilidad de la protagonista al haberse acostado con el novio de Boo, ya que esto causa, de una manera indirecta, su muerte. En la serie *Fleabag*, el personaje de Boo se le aparece a la protagonista a modo de flashbacks o recuerdos en numerosas ocasiones, por lo que, este evento se presenta como un trauma evidente en la psique de la protagonista.

Respecto a la amistad que ambas mantenían, en la serie se presenta a modo

de recuerdos tiernos en los que se muestra la relación cercana entre los dos personajes, como el momento en el que Fleabag le regala la cobaya a Boo, animal que se convertirá en la temática de la cafetería y representará simbólicamente a Boo. Aparecen continuamente escenas de las dos amigas en las que ambas comparten actividades como ir de compras, cantar, o beber vino. Boo aparece como un referente materno para Fleabag, ya que le da consejos vitales y comparten momentos íntimos, en los que ambas se acarician la cara o aparecen en la cama, mostrando la estrecha conexión y confianza que comparten (F1 Y F2).



F1. *Fleabag*. Temporada 1, episodio 3. 0:18:06 (Harry Bradbeer, 2016)



F2. *Fleabag*. Temporada 1, episodio 3. 0:14:12 (Harry Bradbeer, 2016)

Esta relación homosocial entre ambas mujeres entra en el concepto acuñado por Adrienne Rich del *continuum lesbiano*:

El término "continuum lesbiano" incluye una gama -a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia- de experiencia identificada con mujeres; no

simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o haya deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer. Si lo ampliamos hasta acoger muchas más formas de intensidad primaria entre dos o más mujeres, incluido el compartir una vida interior más rica, la solidaridad contra la tiranía masculina, el dar y el recibir apoyo práctico y político. [...] en palabras de Audre Lorde, omnipresente en «la alegría compartida, ya sea física, emocional o psíquica» y en el trabajo compartido (Rich, 1996: 13-15).

Por lo que, partiendo de esta definición, la relación que Fleabag mantiene con Boo entra en el *continuum lesbiano*, ya que, sin tener tintes sexuales, ambas comparten trabajo y vida, intimidades y crean un vínculo entre mujeres que está por encima a las relaciones que la protagonista mantiene con los hombres, ya que suelen estar en un plano más sexual y menos sentimental.

Tras la muerte de la madre, Boo se presenta como la única presencia cercana y afectuosa en la vida de Fleabag:

FLEABAG: No sé qué hacer con él

BOO: ¿Con qué?

FLEABAG: Con todo el amor que tengo hacia ella, no sé dónde ponerlo ahora

BOO: Yo me lo quedo.

El personaje de Boo representa el único apoyo emocional que la protagonista tiene. La culpabilidad de haber causado la muerte de Boo persigue a la protagonista a lo largo de la primera temporada, sin embargo, Fleabag no es capaz de hablar de ello, solo de una forma cómica, contándole borracha a un conductor de taxi al final del primer episodio de la primera temporada que es una historia graciosa cómo su mejor amiga se suicidó accidentalmente. La protagonista utiliza el humor para hablar de una experiencia traumática, a modo de mecanismo de defensa. Si bien Fleabag no es capaz de contar la historia de la muerte de Boo, su sentimiento traumático de pérdida y culpa es representado mediante el flashback de la imagen de Boo en la calle a punto de tirarse al carril de bicicletas (F3).



F3. *Fleabag*. Temporada 1, episodio 6. 0:16:24 (Harry Bradbeer, 2016)

Este recurso visual se utiliza repetidamente para recordar la inestabilidad de Fleabag. La autora, Phoebe Waller-Bridge (2019a: 433-434), cuenta cómo en el proceso creativo junto al director Harry Bradbeer, esa imagen de Boo en la acera con coches pasando delante de ella era todo lo que se necesitaba para entrar en el dolor de la protagonista, cómo su uso del humor e inteligencia, sus risas en una fiesta, durante el sexo o sintiéndose 'genial' caminando por la calle, son una tapadera para encubrir que no está bien. Este recurso se alinea con la definición previa del trauma, ya que la protagonista retrocede al momento del evento una y otra vez, perseguida por el sentimiento de culpa y sin asimilar del todo el acontecimiento, por lo que no puede hablar de ello o aceptar lo que ocurrió.

Al final de la primera temporada, en la *sexhibition* la desestabilidad emocional de Fleabag alcanza su clímax, cuando su hermana Claire no la cree cuando ésta le cuenta que Martin, el marido de Claire, ha intentado besarla. Claire le dice a Fleabag que cómo va a creerla «tras lo que le hizo a Boo», lo cual desencadena mediante un flashback el motivo de la muerte de Boo y la desestabilidad de Fleabag: se acostó con el novio de Boo. El secreto que la protagonista había estado escondiendo hasta ahora. Phoebe Waller-Bridge (2019a: 430) describe a Fleabag como la autora de su propia tragedia, fue su culpa, no podía quejarse o culpar a nadie por ello. La revelación y declive de la protagonista a causa de la muerte de su mejor amiga viene acompañada de la repetición del contestador del teléfono de Boo, al que Fleabag llama sin parar, y de la imagen de Boo en la acera (F3), imagen que la propia protagonista recrea en el episodio seis de la primera temporada sugiriendo un posible suicidio.

En resumen, la relación de Fleabag y Boo se muestra a modo de flashbacks que muestran lo íntima que era la amistad entre ambas mujeres, ya que ésta era la única fuente de apoyo para Fleabag tras la muerte de su madre. La protagonista lidia con el trauma del suicidio inesperado de su amiga, mezclado con los sentimientos de duelo, soledad y culpa, ya que, es tan doloroso para Fleabag, que lleva como un secreto su parte de la responsabilidad en la muerte de su amiga hasta el final de la primera temporada.

Para concluir este apartado, tanto la muerte de la madre siendo un trauma implícito que aísla a la protagonista de su núcleo familiar, como la muerte de Boo, siendo un trauma evidente, ya que fue provocado por la propia protagonista, son las causas principales del malestar psicológico en el que se encuentra Fleabag. La protagonista pierde a sus dos figuras principales de apoyo en un período corto de tiempo, personas que, junto a su hermana, consisten en mujeres. Con la teoría de Rich del *continuum lesbiano*, mientras las relaciones con los hombres están más enfocadas al sexo, son las mujeres las que hacen la vida tolerable, dando afecto físico sin dolor, compartiendo, dándose consejos, y ayudándose mutuamente (Rich, 1993: 33), esta teoría se aplica en la primera temporada de *Fleabag*, ya que su relación con los personajes femeninos de la serie, como su madre y Boo tiene más profundidad que sus vínculos con los hombres de su alrededor, como su padre, Harry o las distintas parejas sexuales. La protagonista, en vez de hablar abiertamente sobre su trauma por la pérdida, se encuentra en un estado de desesperanza y nihilismo, por lo que recurre a la disociación como mecanismo de defensa, mirando a cámara en momentos de alta intensidad emocional. A continuación, se analizará el efecto que estas dos pérdidas tienen en el cuerpo de Fleabag, cómo crea una respuesta física en su obsesión enfermiza por el sexo, ya que este es irónicamente lo que causó la muerte de Boo.

3. Sexo y cuerpo

El cuerpo y el sexo son dos conceptos intrínsecamente unidos, ya que, al mantener relaciones sexuales hay una correlación entre el cuerpo de los integrantes. En este apartado, se analizará los vínculos y relaciones de poder que la protagonista, Fleabag, tiene con sus distintas parejas sexuales que a lo

largo de la primera temporada la denigran y cosifican; la actitud de la protagonista hacia su propio cuerpo en el contexto de la nueva corriente del feminismo y los cánones de belleza impuestos por la sociedad; y la manera de lidiar con el trauma mediante la obsesión enfermiza por el sexo y la necesidad de resultar atractiva sexualmente.

3.1. Relaciones de poder

A lo largo de la primera temporada, la protagonista mantiene varios encuentros sexuales con distintos personajes de la serie. Aparentemente encuentros consentidos por ambas partes. Sin embargo, a lo largo de la serie se dan situaciones en las que hay desigualdad entre Fleabag y los hombres con los que mantiene relaciones. Foucault, en *Saber y Verdad*, define así las relaciones de poder:

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y la mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano entre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento (Foucault, 1991: 157).

Utilizando esta definición y siendo relaciones heteronormativas la que la protagonista lleva, hay una relación de poder y dominancia del hombre hacia la mujer, en los que ellos, degradándola y tratándola como un objeto, le obligan a hacer actos sexuales en contra de su voluntad. A continuación, se enumerarán situaciones en las que, en la serie *Fleabag*, la protagonista se encuentra en desigualdad de condiciones respecto a sus encuentros sexuales. Estos ejemplos sirven para mostrar las distintas relaciones de poder que se dan en las interacciones de la protagonista, quien aparece cosificada, reducida a sus genitales y reprimida sexualmente, reflejando la violencia que la sociedad heteropatriarcal ejerce sobre el cuerpo de las mujeres.

Desde la secuencia de apertura de la serie, *Arsehole Guy* comienza a realizar sexo anal sin el consentimiento expreso de la protagonista o muestra de que ella disfrute con ello. El personaje de *Arsehole Guy*, repite esta obsesión con el sexo anal en los demás encuentros y además durante el coito hace referencia al tamaño pequeño de las mamas de Fleabag, sexualizándola y reduciendo a la

protagonista a sus senos y ano. Mientras mantienen relaciones coitales, este personaje realiza comentarios sobre los pechos de la protagonista como: «son muy pequeñas... son muy pequeñas... dios mío, son pequeñísimas... casi ni están ahí» lo cual incomoda a Fleabag, pero tampoco hace nada por cambiar la situación. La protagonista entonces adquiere un rol pasivo en estos encuentros sexuales. Según Alfaro (2004:107) «El rol femenino es sumiso por definición. Frente a éste, el sexo masculino ha de asumir la iniciativa y el poder de decisión y ejecución. Tales poderes son los que le confieren un tratamiento de mayor dignidad y categoría frente a la mujer».

Fleabag narra cómo su exnovio antes de Harry le pedía fotos de su vagina o pechos, estuviera donde estuviese, mandándoles mensajes inapropiados mientras se masturbaba. Fleabag, sin embargo, se muestra de una manera aburrida y casi sin alterarse, le manda las fotos. Obedeciendo dócilmente las demandas del otro y otra vez, siendo reducida a genitales. Esta objetivación y fetichismo también aparece en más encuentros sexuales de Fleabag, por ejemplo, un anciano que, mientras ambos mantienen relaciones sexuales, la llama «joven» en cada movimiento. Por lo que acentúa los estándares de belleza ideal de las mujeres, debiendo ser eternamente jóvenes y guapas. La diferencia de edad con este hombre también acentúa las relaciones de poder mencionadas anteriormente, pues no es solo entre hombre y mujer sino entre un anciano y una mujer joven. Por último, otro de los pretendientes de Fleabag, *Bus Rodent*, nada más conocerla, además de interrumpir continuamente a la protagonista cuando ésta intenta hablar, le dice que va a tratarla como una «sucia zorra».

Todas estas parejas sexuales de la protagonista durante la primera temporada tienen en común la manera en la que sexualizan, tratan como un objeto, denigran y fetichizan a Fleabag. Según Gila (2004: 61), «Las mujeres quedan marcadas con etiquetas de pasivas, masoquistas, exhibicionistas, fetiche y mujer objeto, mientras que los hombres se definen como "los que miran"». Por lo que, en la mayoría de las relaciones sexuales que mantiene Fleabag, ésta suele ser sexualizada y tratada como un objeto, adoptando un rol de pasividad y sumisión. El cuerpo de Fleabag es «un icono orientado al disfrute masculino que es quien controla la mirada. La escopofilia fetichista, construida sobre la belleza física del objeto, se transforma en algo satisfactorio en sí mismo» (González, 2004:

139). La protagonista adopta este rol de subordinación como castigo por haber causado la muerte de Boo, aceptando el trato que cree merecer y denigrándose a sí misma. Según la iglesia católica «el cuerpo de la mujer es originariamente corrupto» (González, 2004: 138), la protagonista asume su propio cuerpo como pecado, ya que debido a la culpa que le corroe, Fleabag cumple mediante relaciones sexuales que la maltratan, una penitencia para redimir sus pecados.

A pesar de estas relaciones que tiene Fleabag, en la primera temporada aparece Harry, una pareja que la respeta, la apoya, la quiere y cuida de ella. Sin embargo, para Fleabag parece no ser suficiente, ella se queja de que en sus relaciones sexuales él es muy sentimental, él quiere «hacer el amor» mientras ella quiere que «le hubiera follado». La protagonista al enumerar los motivos por los que lo dejaron dice que «era muy majo, comprensivo con su trabajo, siempre cocinaba, limpiaba el baño, aspiraba, se reía con todos sus chistes, era genial con su familia, sus amigos lo adoraban y era super cariñoso». Harry representa al mito del amor romántico, en el que un hombre aparece como salvador, aparentemente completando a la mujer y ofreciendo apoyo tanto en el hogar como psicológico a la protagonista en su fase de duelo. Según Adrienne Rich, la tradición occidental y el estrato romántico

Sostienen que a las mujeres inevitablemente les atraen los hombres. [...] La tradición de las ciencias sociales sostiene que el amor primario entre los sexos es «normal»; que las mujeres “necesitan” a los hombres como protectores sociales y económicos, para la sexualidad adulta y para ser psicológicamente completas; que la familia heterosexualmente constituida es la unidad social básica; que las mujeres que no vinculen con hombres su intensidad primaria deben ser condenadas a una ajenidad todavía más devastadora que su marginalidad como mujeres (Rich, 1996: 24).

Por lo que, al no querer Fleabag esta relación, está rechazando lo que es aceptado por la sociedad, ya que «era genial con su familia» y «sus amigos lo adoraban». En la relación de Fleabag con Harry se da una subversión de los roles de género, ya que es un personaje que se muestra más sensible, llora, limpia, cocina y compone canciones. Sin embargo, aunque sea una relación aparentemente sana, donde hay respeto y amor, y sin una visible masculinidad tóxica en comparación a las demás parejas sexuales que tiene la protagonista durante la primera temporada, Harry no quiere que Fleabag viva abiertamente

su sexualidad, ya que el motivo de ruptura en ambas ocasiones es el onanismo de la protagonista. La expresión abierta de la sexualidad de Fleabag mediante su masturbación provoca la ruptura de la pareja, ya que Harry se siente amenazado por ella, lo que genera que Harry intenta controlar la masturbación y el cuerpo de la protagonista. Según Adrienne Rich en su artículo *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica*:

La necesidad masculina de controlar sexualmente a las mujeres procede de algún primigenio (miedo a las mujeres) de los hombres, y de insaciabilidad sexual de las mujeres. Parece más probable que los hombres realmente teman no que se les impongan los apetitos sexuales de las mujeres o que las mujeres quieran ahogarlos y devorarlos, sino que a las mujeres les fueran ellos del todo indiferentes, que a los hombres se les permitiera el acceso sexual y emocional -y, por tanto, económico- a las mujeres sólo en las condiciones impuestas por las mujeres, quedándose si no en la periferia de la matriz (Rich, 1996: 32).

Harry representa este miedo a la indiferencia de las mujeres, y ejerce una violencia sistemática hacia el cuerpo de la mujer mediante la represión de la sexualidad de la protagonista.

Este trato como un objeto que la protagonista sufre a lo largo de la serie, en el que está reprimida sexualmente por Harry y cosificada por los distintos hombres con los que mantiene relaciones sexuales, ya que la reducen únicamente a los genitales está simbolizado -al igual que su madre- por la estatua de un torso femenino que Fleabag le roba a su madrina en el primer episodio. Esta escultura encarna una fragmentación de la imagen femenina, metafórica y literalmente. Según Cruzado (2004: 45) «en una época de declive del poder masculino, el hombre recurre al fetichismo. En la iconografía moderna se representa el cuerpo femenino fragmentado, en un afán por neutralizar la amenaza que la mujer real, de carne y hueso, supone». Según la madrastra, la estatua tiene un valor incalculable. Según Bernabé (2004: 129) «el cuerpo es entendido como mercancía capitalista. El poder penetra en el cuerpo, el cuerpo de la mujer se construye como un bien rentable». Por lo que, además de tratar a la mujer como un objeto, este está mercantilizado. Como se ha comentado en el primer apartado en el que analiza el origen del estado emocional de la protagonista, el trauma de haber perdido a su amiga, junto al sentimiento de duelo y culpa tiene como consecuencia en Fleabag un estado de autodestrucción, ya que ella se tiene en tan poca estima que se deja ningunear por su familia y tratar

como a un objeto para complacer a sus distintas parejas sexuales, por lo que la estatua representa la visión que tanto Fleabag como los demás tienen de ella: un objeto.

3.2. Cánones de belleza, feminismo y *body positive*

En el primer episodio de la primera temporada, Fleabag acude con su hermana a una charla feminista, en la que se pregunta quién de ahí cambiaría 5 años de su vida por el llamado «cuerpo perfecto». A lo que Claire y Fleabag levantan la mano. Según Cadelina (2021: 5), con este gesto, las protagonistas se posicionan en contra del *body positive*, de la corriente de feminismo neoliberal en la que se ven en la posición de tener que aceptar siempre su cuerpo y ser siempre positivas respecto a su cuerpo. Al ser las únicas de la charla que levantan la mano tras la formulación de la pregunta, Fleabag le dice a su hermana que son «malas feministas». No es el único momento en el que Fleabag menciona la corriente de feminismo, ya que más tarde, en el mismo episodio, le dice a su padre que no puede ni llamarse a sí misma feminista. La propia autora habla sobre su proceso creativo (2019a: 430) en el que explica cómo se inspiró en la sensación de que su trabajo y su cerebro tenían menos valor que su atractivo, sentía que le decían todo el rato cómo ser una mujer y cómo ser feminista; sentía que a ojos de la sociedad el valor de una mujer se medía únicamente en su atractivo. Con esto, la protagonista se encuentra en una contradicción constante sobre cómo ser mujer y la cuarta corriente de feminismo, ya que el cuerpo de la mujer siempre está bajo el escrutinio de la mirada masculina. Según Susan Bordo (2003: 165-166), el cuerpo, lo que comemos, cómo vestimos, los rituales diarios en los que atendemos el cuerpo es un medio de cultura, también es un directo locus de control social, por ejemplo, mediante modales en la mesa, hábitos del baño, rutinas, reglas y prácticas. Mediante las disciplinas de dieta, maquillaje, depilación y vestimenta, el cuerpo femenino está regulado por fuerzas externas, aprendemos que nuestros cuerpos nunca son suficientes, nunca son perfectos.

En *Fleabag* se muestra esta preocupación contemporánea por la apariencia desde la secuencia de apertura de la serie, en la que la protagonista relata la serie de preparativos que tiene que hacer, como afeitarse, elegir ropa provocativa y beberse media botella de vino para un encuentro

Fleabag, hecho que la protagonista le cuenta a su hermana, pero debido a lo sucedido con Boo y la promiscuidad de Fleabag, Claire no cree a su hermana. Estos ejemplos muestran cómo los comportamientos autodestructivos de la protagonista, entre ellos su obsesión con el sexo acaban afectando también a sus relaciones más cercanas.

Respecto a su salud mental, Fleabag admite entre bromas en su sesión de terapia, que el motivo por el que está ahí es «porque su madre murió y su padre no puede hablar de ello, porque no ha hablado con su hermana durante un año porque ésta cree que intentó acostarse con el marido y porque ha pasado la mayor parte de su vida adulta usando el sexo para desviar la voz que grita en su corazón vacío». Fleabag entonces, usando el humor para enmascarar la verdad de su dolor, admite su malestar emocional que tiene como consecuencia sus comportamientos autodestructivos, entre ellos, su necesidad de mantener relaciones sexuales para evitar hacer frente al origen de su desestabilidad.

Fleabag confiesa ante el directivo del banco lo que le hizo a su mejor amiga y su relación con su propio cuerpo y las relaciones sexuales:

FLEABAG: He jodido a mi familia, y jodí a mi amiga follándome a su novio. Y a veces deseo no haber sabido que "follar" existía.
Y sé que mi cuerpo tal como está es la única cosa que me queda, y que cuando envejezca y no sea "follable" será mejor que lo mate. Y es que no hay nada peor que alguien que no quiera follar conmigo. Yo me lo follo todo. [...]
Es que todo el mundo se siente un poco así y no se atreven a hablar de ello, o es que estoy completamente sola, joder.
Lo que no tiene puta gracia.

En este monólogo, Fleabag muestra la relación que tiene con el sexo y con su propio cuerpo, la protagonista se siente completamente sola y tiene únicamente su cuerpo. Fleabag admite el miedo a envejecer y la presión de los cánones de belleza impuestos por la sociedad. Según Cruzado (2004: 45) «se ejerce sobre el cuerpo femenino una violencia simbólica que excluye la vejez y la gordura. Se valora más la belleza que la inteligencia». Por lo que Fleabag, al tener únicamente su cuerpo, prefiere morir a dejar de ser «follable». Según

Cadelina (2022: 11), Fleabag confiesa cómo se siente sobre su cuerpo y su preocupación de no ser atractiva, la protagonista entiende el sexo como un medio para probar su existencia como mujer. Fleabag entonces, da su verdadera cara, admitiendo tanto a la audiencia como a sí misma la verdad de lo ocurrido con su mejor amiga y sus sentimientos sobre sí misma.

4. Conclusiones

Fleabag, con sus miradas de complicidad con el espectador al romper la cuarta pared, disocia y manipula a la audiencia para camuflar el trauma de haber perdido a su madre y a su mejor amiga en un período corto de tiempo, dos figuras muy importantes en la vida de la protagonista. La pérdida de la madre, si bien no aparece físicamente en la serie, está muy presente en la vida de la protagonista mediante actividades que lleva a cabo con su familia y las similitudes, observadas por los demás personajes, que ambas, Fleabag y su madre tienen en común. El duelo de perder a su mejor amiga Boo sí aparece explícitamente narrado en la serie mediante Flashbacks en los que se muestra tanto su muerte como la relación íntima de *continuum* *lesbiano* que ambos personajes mantenían.

Debido al sentimiento de culpa de lo que le sucedió a su amiga Boo, la protagonista se deja reprimir sexualmente por Harry y cosificar por los distintos agentes de los encuentros casuales, que la denigran, tratándola como a un objeto y reduciéndola a sus genitales. Este comportamiento por parte de las distintas parejas sexuales forma parte de un juego de relaciones de poder en la que los hombres tienen un rol activo de dominación, dejando a la protagonista en un papel pasivo y sumiso. Mediante este tipo de relaciones la protagonista, inconscientemente, busca recibir un castigo con el que cumplir condena por la muerte de Boo, recibiendo el trato que cree merecer y siendo víctima no solo de su propio sentimiento de culpa sino también de una violencia patriarcal que los hombres ejercen sobre su cuerpo.

Por otra parte, la protagonista se encuentra en una contradicción sobre lo que significa ser mujer y el feminismo, mostrando su desconformidad con los estándares de belleza y a la vez deseando tener el «cuerpo perfecto», sucumbiendo a los cánones de belleza y los rituales de apariencia

contemporánea, como el maquillaje o la depilación, considerándose mala feminista por ello. Como conclusión, *Fleabag* orbita en una espiral de trauma, culpa, soledad y duelo, en la que lidia con problemas de salud mental y disociación junto a una violencia sistemática por parte de los hombres que la reprimen o sexualizan, y por la sociedad que establece unos estándares inaccesibles de belleza y juventud, que tiene como resultado una relación complicada de la protagonista tanto con su cuerpo como con sus vínculos sexoafectivos.

Referencias bibliográficas

- ALFARO DÍAZ, María Auxiliadora (2004), «Urbanidad en clave de género, ceremonial, etiqueta y literatura», en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (ed.), *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*, Sevilla: Publidisa, pp. 104-114.
- BERNABÉ CAÑADAS, Manuel (2004), «La construcción capitalista de lo femenino: poder y violencia simbólica», en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (ed.), *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*, Sevilla: Publidisa, pp. 125-132.
- BJÖRKMAN, Stig (1995), *Woody Allen on Woody Allen*, London: Faber and Faber.
- BORDO, Susan (2003), «The Body and the Reproduction of Femininity» *Unbearable Weight*, Berkeley: University of California Press, pp. 165-212. DOI: [10.1525/9780520930711-009](https://doi.org/10.1525/9780520930711-009)
- BROWN, Tom (2012), *Breaking the Fourth Wall: direct address in the cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CAROUTH, Cathy (ed.) (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CADELINA, Nicole (2021), «'Innate femininity': Excess and performativity in Phoebe Waller-Bridge's *Fleabag* (2016)». En: [https://www.academia.edu/68489924/_Innate_femininity_Excess_and_performativity_in_Phoebe_Waller_Bridges_Fleabag_\(2016\)>_](https://www.academia.edu/68489924/_Innate_femininity_Excess_and_performativity_in_Phoebe_Waller_Bridges_Fleabag_(2016)>_) (fecha de consulta: 20-05-2023).
- CIXOUS, Hélène (2001), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Anthropos Editorial.
- CLEIN, Emmeline (2019), «The Smartest Women I Know Are All Dissociating». En <https://www.buzzfeednews.com/article/emmelineclein/dissociation-feminism-women-fleabag-twitter> (fecha de consulta: 20-05-2023).
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2004), «El fetichismo o la fragmentación del cuerpo femenino en el cine: *Eyes Wide Shut*», ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (ed.), *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*, Sevilla: Publidisa, pp. 44-59.

- DE GENNARO, Damiana (2021) «*We are bad feminists. A Linguistic and Multimodal Analysis of Phoebe Waller-Bridge's Fleabag*». En: <https://www.academia.edu/59911145/We_are_bad_feminists_A_Linguistic_and_Multimodal_Analysis_of_Phoebe_Waller_Bridges_Fleabag> (fecha de consulta: 20-05-2023).
- FLAHERTY, Michaela Elizabeth (2022), «"And We're Happy, So Happy, to Be Modern Women": Dissociative Feminism on Screen and in Literature». Tesis. En: < https://opencommons.uconn.edu/srhonors_theses/905> (fecha de consulta: 24-05-2023).
- FOUCAULT, Michel (1991), *Saber y verdad*, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (1992), *Microfísica del poder*, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- GILA ORDÓÑEZ, Juana María (2004), «Acoso al cuerpo de las mujeres a través del cine. Análisis del cortometraje *Acosada*», en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (ed.), *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*, Sevilla: Publidisa, pp. 66-67.
- GONZÁLEZ, Noemí (2004), «Tortura, sadomasoquismo y fragmentación: el cuerpo de las mártires», en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (ed.), *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*, Sevilla: Publidisa, pp. 133-145.
- World Health Organization (WHO). «Mutilación genital femenina». En: <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>> (fecha de consulta: 22-05-2023).
- ORLAITH, Darling (2022), «"The moment you realise someone wants your body:" neoliberalism, mindfulness and female embodiment in *Fleabag*», *Feminist Media Studies*, 22, 1, pp. 132-147. DOI: [10.1080/14680777.2020.1797848](https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1797848)
- PEYSER, Sophia. (2022), «The 'Fleabag' Era of Dissociative Feminism Must End», *Lithium Magazine*, 19 de enero. En: <<https://lithiummagazine.com/2022/01/19/the-fleabag-era-of-dissociative-feminism-must-end/>> (fecha de consulta: 22-05-2023).
- RAESIDE, Julia (2016), «'Am I Still a Feminist if I Watch Porn?' Meet Phoebe Waller-Bridge, the British Lena Dunham», *The Guardian*, 8 de julio. En: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/jul/08/phoebe-waller-bridge-fleabag-britains-lena-dunham> (fecha de consulta: 23-05-2023).
- RICH, Adrienne (1993), «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence», en ABELOVE, Henry, BARALE, Michele Aina y HALPERIN, David M. (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York: Routledge, pp. 227-254.
- RICH, Adrienne (1996), «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana», *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*, 11, pp. 13-37.
- RHEE, Jeong-eun (2021), *Decolonial Feminist Research: Haunting, Rememory and Mothers*, London: Routledge.
- VAN DE VEN, Inge (2021), «Intimate distractions: *Fleabag*'s manipulations of audience attention», *Continuum*, 35, 3, pp. 455-467.
- WALLER-BRIDGE, Phoebe (2019a), *Fleabag: The Scriptures*, London: Hodder & Stoughton.

WALLER-BRIDGE, Phoebe (2019b), *Fleabag: The Special Edition*, Adfo Books.

WILSON-SCOTT, Joanna (2020), «Both absent and omnipresent: the dead mother in *Fleabag*», *Feminist Media Studies*, 20, 2, pp. 273-283, DOI: [10.1080/14680777.2018.1546207](https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1546207)