

LA CIUDAD COMO ESPACIO PARA LA NEUROSIS: EL CINE DE WOODY ALLEN Y LA SERIE *FLEABAG* (2016-2019)¹

María Gil Martínez¹

¹ Universidade de Santiago de Compostela, España

Resumen

El presente artículo analizará las divergencias neuróticas que se camuflan en el espacio urbano de la ciudad fílmica contemporánea: aquellas rupturas sutiles que se relacionan con la vida en la urbe y que están vinculadas al malestar de la metrópolis hiperestimulante, que perviven en la ciudad posmoderna. Así, se aplicará un marco conceptual derivado de las propuestas de autores como Georg Simmel, Sigmund Freud, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Felix Guattari sobre el trastorno y el psicoanálisis, para centrarnos en el estudio de dos casos concretos: por un lado, el cine del reconocido neurótico Woody Allen, muy relacionado con Nueva York, pero también con algunas capitales europeas. Por otro, la más reciente serie de televisión *Fleabag* (2016-2019), creada por Phoebe Waller-Bridge, ambientada en el Londres contemporáneo.

Palabras clave: espacio urbano; espacio fílmico; ciudad posmoderna; ficción televisiva.

Abstract

This paper will analyse the neurotic divergences that are disguised in the urban space of the contemporary filmic city: those subtle ruptures that relate to life in the city and are linked to the malaise of the hyper-stimulating metropolis, which survive in the post-modern city. Thus, we will apply a conceptual framework derived from the proposals of authors such as Georg Simmel, Sigmund Freud, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Felix Guattari on neuroses and psychoanalysis to focus on the study of two specific cases: on the one hand, the films of the renowned neurotic Woody Allen, closely related to New York, but also to some European capitals. On the other, the most recent television series *Fleabag* (2016-2019), created by Phoebe Waller-Bridge, set in contemporary London.

Keywords: urban space; film space; postmodern city; TV fiction.

¹ Este artículo se integra en el marco del proyecto «Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020)» (DEPARQ, PID2020-112921GB-I00, Generación de Conocimiento 2020).



INTRODUCCIÓN

La relación que existe entre la neurosis, la ciudad contemporánea y la producción audiovisual es enormemente compleja. No sólo por la amplitud del tema y la cantidad de literatura científica al respecto, sino también por la posibilidad de acercarse a ella desde múltiples caminos. Los espacios para el desarrollo de la neurosis en la urbe de la ficción cinematográfica y televisiva se presentan de formas diversas, por lo que es necesario tomar casos concretos para poder observarlos detenidamente.

Este artículo propone una lectura del cine de Woody Allen a partir de 1969 —año de *Take the Money and Run*— desde esta perspectiva, centrada en la vinculación del protagonista neurótico con la metrópolis. De una forma panorámica, se irán tomando diferentes ejemplos de la filmografía del cineasta que muestran la importancia de la ciudad como configuradora de la psicología de los personajes: especialmente en el caso de Nueva York, pero también de otras capitales europeas. Se vertebrarán a partir de esta idea los espacios fílmicos propicios para las neurosis que se dan en los escenarios urbanitas preferidos por el director para la mayoría de sus obras: las calles, los parques de atracciones o los coches que circulan por las abarrotadas vías de la gran ciudad.

De la misma manera, se analizará la serie *Fleabag* (2016-2019), creada por Phoebe Waller-Bridge, en la que su protagonista establecerá una relación similar que los personajes de Allen, esta vez en Londres y con una marcada perspectiva feminista.

Ambos ejemplos ofrecerán formas variadas de entender la urbe como espacio para desarrollar las neurosis, pero también para exteriorizarlas, observando las conexiones de sus propuestas y también sus desviaciones. Así, aunque este trabajo se enmarca en el campo de los *Film Studies* en su relación con la ciudad (Shiel, 2001), el presente artículo excede su perspectiva a la hora de explorar cómo las imágenes y las narraciones cinematográficas y televisivas se conectan con discursos sociales y culturales. En este sentido, no interesará tanto analizar pormenorizadamente una pieza, o hacer un estudio comparativo de análisis audiovisual, sino encontrar los lugares comunes que existen entre ambos creadores, que se materializan en sus diálogos, en sus escenografías urbanas, en sus ideas.

Para ello, tomaremos como marco conceptual en el tratamiento de la neurosis y la psicosis el propuesto desde los campos de la filosofía, el psicoanálisis y la psicología: desde autores como Georg Simmel (2010) y Sigmund Freud (1895) hasta las propuestas antipsiquiátricas de Michel Foucault (1961, 2002), y Gilles Deleuze y Felix Guattari (1974).

NEUROSIS URBANA: EL MALESTAR EN LA METRÓPOLIS

La neurosis y la psicosis son trastornos cercanos. Ambas se desarrollan como maneras de lidiar con una realidad perturbadora, creando mecanismos de defensa que protegen al individuo de ideas, pensamientos o recuerdos que provocan dolor. Es decir, la neurosis y la psicosis aportan caminos de huida frente a un conflicto psíquico (Laplanche; Pontalis, 1996: p. 179). Ahí radica la diferencia entre ambas: para Freud, el mecanismo de defensa en la psicosis está más estructurado; mientras que la neurosis provoca una respuesta desde el interior, la psicosis la canaliza y la lleva al exterior (Leader, 2011: p. 56). Esa respuesta psicótica puede derivar en una recreación de la realidad.

Laplanche y Pontalis vinculan en 1967 la neurosis con el trauma infantil y con el miedo, y a partir de ahí, el psicoanálisis la multiplicó: la neurosis de abandono, la actual, las de carácter, de destino, fóbica, de fracaso, etc. (1996: pp. 236 y 248). Freud incluyó la neurastenia² y la

neurosis de angustia dentro de las neurosis actuales, en un artículo publicado en 1895, aunque relacionándolas marcadamente con lo sexual.

Gilles Deleuze y Felix Guattari rompieron con el planteamiento psicoanalítico. En *El Antiedipo* (1974: p. 28) afirman precisamente que se ha reducido «al neurótico, a una pobre criatura que consume eternamente el papá-mamá, y nada más». «Freud no escapa a este limitado punto de vista del yo. Y lo que se lo impedía era su propia fórmula trinitaria – la edípica, la neurótica: papá-mamá-yo» (*ibid.*: p. 31).

También Michel Foucault trató esta cuestión a menudo en sus escritos. En *La arqueología del saber* (2002: p. 52) explica:

La enfermedad mental ha estado constituida por el conjunto de lo que ha sido dicho en el grupo de todos los enunciados que la nombraban, la recortaban, la describían, la explicaban, contaban sus desarrollos, indicaban sus diversas correlaciones, la juzgaban, y eventualmente le prestaban la palabra, articulando en su nombre discursos que debían pasar por ser los suyos.

En *Historia de la locura en la época clásica (Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique, 1961)* demuestra que la asignación de la categoría de «loco» al individuo estuvo históricamente ligada al poder y, por supuesto, al sistema en el que se inscribía.

De esta forma, a partir de la antipsiquiatría de los años setenta y gracias a las nuevas posibilidades en investigación, el estudio sobre la salud mental ha avanzado en la actualidad. Sin embargo, se mantiene una perspectiva de patologización, como se puede observar en la *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5TM* (2014). Lo que en Freud se denominaba como «neurosis», ahora se entiende en los múltiples trastornos de ansiedad y en los trastornos obsesivos. Es decir, sigue existiendo un punto clave en su detección: el problema de la comunicación entre el yo y lo que lo rodea. Ahí surge el conflicto, en la relación del sujeto con su entorno.

Pero la relación entre la salud mental y la vida en la metrópolis empezó a ser estudiada tiempo atrás, con la transformación de las grandes capitales europeas a finales del s. XIX. Fue Georg Simmel (2010) quien más profundizó en este tema, analizando los cambios producidos por la nueva ciudad capitalista en la percepción del individuo. Para el filósofo y sociólogo alemán, estudiar la subjetividad en conexión con la ciudad «requiere de la investigación de las adaptaciones hechas por la personalidad para adaptarse a las fuerzas que se encuentran fuera de ella» (2010: p. 103)³. La metrópolis se compone de un sinfín inabarcable de estímulos constantes y

el individuo, en su intento por aprehender estas impresiones, por aislar unas de otras, consume gran [...] cantidad de energía mental. La urbe implica una cierta deficiencia de puntos de referencia en relación con la pequeña ciudad o con la vida rural; por ello el urbanita gasta más energía ya que el ritmo dominante en estas últimas es 'más lento, habitual y regular', la vida es más predecible. Esto supone la 'intensificación de la vida nerviosa', que a su vez exige una mayor intelectualización (Hernández Barbosa, 2019: p. 6).

Al priorizar el carácter intelectual se descuida la parte emocional y afectiva, lo que lleva a la individualización: a la soledad y la desconexión. Y, por supuesto, a un enorme cansancio o fatiga mental.

² La neurastenia fue presentada por George M. Beard como un estado nervioso que da lugar a una fatiga extrema, relacionándola con el estado en el que se encontraba Estados Unidos en el momento (cf. Beard 1881).

³ Traducido de: «It will require the investigation of the adaptations made by the personality in its adjustment to the forces that lie outside of it» (Simmel 2010: p. 103).

La visión que tenía Simmel de la joven metrópolis moderna y capitalista es aplicable a la posmoderna ciudad contemporánea, neoliberal en su configuración económica. De hecho, la sobreestimulación urbana se ha incrementado⁴, entre otros factores, gracias a las nuevas tecnologías y los medios de comunicación, y al aumento constante de la población mundial (cf. Sennet, 1975: p. 72). «La asombrosa velocidad y magnitud del proceso de urbanización durante los últimos cien años significa, por ejemplo, que hemos sido recompuestos varias veces sin saber cómo ni por qué» (Harvey, 2013: p. 20). En este sentido, las crisis de identidad vienen de la mano de las rápidas reconfiguraciones urbanas capitalistas: la urbe define no sólo las relaciones sociales, sino también la individualidad.

La actitud *blasé*, para Simmel (2010: p. 106), sería una consecuencia lógica ante esta sobreestimulación, basada en el hastío, la insensibilidad o la indiferencia en el proceso de captación de la realidad caótica metropolitana. Una forma de supervivencia mental en el simulacro. Por lo tanto, cuando partimos de la idea de una neurosis que se camufla entre el desarrollo urbano nos encontramos en un lugar muy difícil, extremadamente sutil, en el que el trastorno y la visión crítica (o rupturista para con el sistema establecido) se unen y sobreviven de la mano.

PROBLEMAS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA LOCURA EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

Ya sea en *Alguien voló sobre el nido del cuco*, *Inocencia interrumpida* o *Una mente maravillosa*, ¿por qué se retrata la locura de modo tan visible, tan tangible, tan audible? Las personas hablan con amigos imaginarios, echan espuma por la boca, tienen alucinaciones horribles, parlotean sin parar, se desgañitan gritando que existe una conspiración contra ellos. Generalmente, se retrata a los locos como increíblemente listos o increíblemente estúpidos, como genios o bestias, sin término medio (Leader 2011: p. 19).

Efectivamente, la locura se ha visto reflejada en el cine de maneras muy diversas: desde asesinos en serie –*Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)— hasta desórdenes de la personalidad — *The Fight Club* (David Fincher, 1999). Podemos encontrarnos a neuróticos más claros, como el obsesivo-compulsivo Melvin Udall (Jack Nicholson) de *As Good As It Gets* (James L. Brooks, 1997), o personajes psicóticos por su insomnio crónico, como Travis Bickle (Robert De Niro) en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). No obstante, tal y como explica Beatriz Vera Poseck (2006: p. 10), aunque estas sean películas que aman los espectadores, llevan a un equívoco en el entendimiento de la enfermedad, «pues en la mayoría de las ocasiones se basan en estereotipos del trastorno más que en sus características reales». En este sentido, a través de una caricatura, caen en tópicos que perjudican y malinterpretan las alteraciones sufridas en el ámbito de la salud mental.

En el campo de la *Quality TV* fueron famosos los antihéroes, sobre todo a partir de los años noventa. Las pantallas se inundaron de sociópatas como Tony Soprano (*The Sopranos*, 1999-2007) o Walter White (*Breaking Bad*, 2008-2013), y de misántropos como House (*House, M.D.*, 2004-2012) o Sheldon Cooper (*The Big Bang Theory*, 2007-2019). De nuevo, psicóticos y neuróticos exagerados para representar una suerte de locura, una forma de

⁴ Para Georg Simmel las exposiciones mundiales eran el ejemplo perfecto de sobreestimulación para los sentidos, paralizándolos. «Quien mira los escaparates se encuentra ‘hipnotizado’ por tal cúmulo de productos dispuestos al ‘entretenimiento’» (Sabido Ramos 2017: p. 383). En la actualidad, el entretenimiento (el consumo) está en todos lados: la urbe es una exposición mundial.

«exorcizar nuestras conciencias», las de los espectadores, pues «la desgracia ajena alivia, en cierto modo, la existencia propia» (Vera Poseck, 2006: p. 9).

Sin embargo, como veremos, los personajes creados por Woody Allen y la protagonista diseñada por Phoebe Waller-Bridge en *Fleabag* hilan más fino. Por su intención autoral, no buscarán una caricatura de un trastorno, sino, más bien, una representación de sus propias preocupaciones y angustias. Es decir, una caracterización de su neurosis particular dentro de la vida en la gran ciudad.

ESPACIOS PARA LA NEUROSIS EN WOODY ALLEN: DE NUEVA YORK A PARÍS

Una de las representaciones más efectivas de la neurosis urbana se puede encontrar en la filmografía de Woody Allen. Allen define a su protagonista bajo la figura del neurótico clásico: en términos generales, se trata de un hombre blanco, heterosexual, urbanita —la ciudad es parte de su personalidad—, judío, intelectual, tímido e inseguro, hipocondríaco, pesimista e irónico; tiene problemas para relacionarse con las mujeres, pero está obsesionado con el sexo y el amor. Es un personaje propiamente freudiano, fruto de la larga vinculación del cineasta con el psicoanálisis, algo que se vislumbra por las constantes referencias y conversaciones alrededor de la ansiedad, la depresión, el sexo, el miedo a la muerte y el vacío de la existencia.

Sus películas fueron protagonizadas durante años por él mismo, con algunas excepciones, hasta principios de los 2000⁵. La carga autobiográfica de su obra es notable: quizás por su temprana incursión en el mundo de los monólogos (Allen, 2020: p. 35), se acostumbró rápidamente a tomar su personalidad y su vida como referencia, compartiendo sus preocupaciones y experiencias en voz alta. «Todos los actores que han intervenido en sus películas tienen algo de alter ego suyo. El comportamiento, la ropa o sus neurosis acaban delatándolos» (Arranz *et al.*, 2008: p. 26). Esto ha derivado en una mimesis actor-personaje que la audiencia no es capaz de separar (*cf.* Lax, 2008: p. 196).

Lo que empezó como una forma de defender sus guiones para que no perdieran la gracia en bocas ajenas (Brode, 1993: p. 8), acaba como un confinamiento en un único papel, como él mismo relata: «Creo que cuando actúo en una película compleja acabo haciendo el papel del típico neurótico neoyorquino al que tengo acostumbrado al público» (Lax, 2008: p. 81). Así, el humor es lo que consigue canalizar los problemas que Allen manifiesta a través de sus personajes⁶, «prisioneros de sus obsesiones, para arrancar del espectador carcajadas que en el fondo duelen porque nacen del sufrimiento» (Huerta, 2008: p. 18). Y duelen, también, porque son totalmente reconocibles: el público se ve representado en la pantalla, en todas esas víctimas «de las cosas cotidianas que, en teoría, los demás pueden controlar» (Brode, 1993: p. 16). «Para mucha gente, [los personajes de Allen] neuróticos, inmaduros, cínicos, intelectuales, adúlteros y burgueses representan, con todos sus defectos, lo mejor de la sociedad norteamericana» (Arranz, 2008: p. 220).

Los personajes de Woody Allen, aunque inscritos en selectos círculos culturales, no son más que el reflejo de una sociedad posindustrial, habitante de ciudades caóticas que crecen en

⁵ La figura de Woody Allen ha caído en desgracia en los últimos años por las duras declaraciones de Dylan Farrow sobre un caso de presuntos abusos sexuales (*cf.* Echarri 2020).

⁶ Tan sólo ha realizado tres dramas como tal, homenajes a Ingmar Bergman: *Interiors* (1978), *September* (1987) y *Another Woman* (1988).

un capitalismo desenfrenado; una sociedad que ya no comprende la rápida realidad en la que vive, pero tampoco se atreve a preguntar (pues ya no espera una respuesta).

Si analizamos la filmografía de Woody Allen, observaremos esta huella por doquier. En películas como *Zelig* (1983) no sólo trata la neurosis, sino que alude a varios tipos de trastornos a través de un protagonista, Leonard Zelig, que cambia de apariencia física y psíquica para adaptarse a cualquier persona que lo rodea. Leonard ya ha sido analizado como paciente por el psiquiatra Eduardo Braier (2003: p. 9):

Se trataría de un *psicótico* restituido, un *esquizofrénico*, ¿tal vez a predominio *paranoide*? Por lo pronto habría un gran compromiso del yo, con pérdida del juicio de realidad en muchos momentos (al modo de un delirante) y un trasfondo persecutorio, siempre presente, reforzado por situaciones persecutorias reales.

Sin embargo, varios datos lo situarían también como un sujeto *fronterizo*: sobre todo el trastorno en la identidad [...]; y muy especialmente, las características de las identificaciones, múltiples, variadas, contradictorias entre sí e inestables [...]. Además, no en vano se le hace decir a B. Bettelheim en el filme [...] que los médicos no se ponían de acuerdo sobre si se trataba de un psicótico o de un neurótico; su patología, por consiguiente, quedaría situada justamente entre ambos cuadros. ¿Sería un sujeto *borderline*, entonces? Tal vez.

A pesar de que *Zelig* habla de una neurosis en la necesidad continua de mimetización para la adaptación de un personaje que no se siente nunca a gusto consigo mismo —el propio Allen decía «mi gran pesar en esta vida es que no nací siendo otro» (Brode, 1993: p. 215)—, su representación es más psicótica que aquellas en las que verdaderamente encontramos a la ciudad como un personaje más.

Por el mismo motivo, no analizaremos los filmes ligados al *thriller*, ya sea cómico o no, como su trilogía de Londres: *Match Point* (2005), *Scoop* (2006) y *Cassandra's Dream* (2007), que, a pesar de presentarnos la ciudad británica como elemento dramático (Arranz et al., 2008: p. 198), y a pesar de mostrarnos la sensación de angustia que encontramos en otros protagonistas de Allen⁷, dice más sobre otro tipo de comportamientos de personajes maquiavélicos, como son los celos, el poder, la búsqueda de prestigio, la escala social, etc.

Podríamos hablar entonces de una de las primeras películas de Allen, su incursión en el mundo del falso documental: *Take the Money and Run* (1969). Completamente influenciada por la tradición del *slapstick* y el *gag*, trata sobre la vida de un delincuente de poca monta, Virgil (Woody Allen), cuyo entorno hostil en los suburbios le hace ser quien es. Una ciudad amarga le hace la vida imposible y lo arrastra al mundo del crimen, pero de una forma tremendamente humorística. Una voz en *off* narrará su biografía a través de diferentes escenas, combinándolas con entrevistas a personas que lo conocieron, por lo que «el humor nace de la discrepancia entre lo que vemos y lo que oímos» (Brode, 1993: p. 77). Woody Allen hará uso de este mecanismo narrativo a menudo, aunque poco a poco irá distanciando la comedia del *gag* y del chiste de efecto que utiliza en sus primeras producciones.

La relación biográfica con su cine se hace patente, a menudo, a través de esta narración en *off*. Ahí es donde puede desarrollar sus pensamientos, pero también sus recuerdos, y así recrearlos visualmente. Él mismo confiesa:

⁷ Podemos recordar la escena hacia el final de *Match Point*, donde Chris (Jonathan Rhys Meyers), tras haber asesinado a Nola (Scarlett Johansson), toma un taxi para ir a encontrarse con Chloe (Emily Mortimer) en el teatro. El viaje en coche, con «Desdemona Rea, Si, Per Ciel» del *Otello* de Verdi de fondo, es también un viaje por el control de la angustia del protagonista, que intenta frenar su llano mientras la carretera en movimiento sigue su curso por detrás.

Paddy Chayevsky dijo hace años que todos los personajes son el autor. Y creo que eso es cierto. Yo me identificaba mucho con la Cecilia de *Días de radio*, y con la madre de *Interiores* además de con Alvy. Me encuentro a mí mismo por todas partes. Me resulta muy difícil elegir uno que sea más que otro. Todos me reflejan (Björkman, 1995: p. 77).

Efectivamente, *Radio Days* (1987) nos relata, con su propia voz, su infancia, su familia y los lugares en los que se crio, sin participar él como actor en escena. Ese retrato de personajes y espacios no es más que un retrato del verdadero protagonista, ese que no aparece, que recuerda en el presente. Y, pese a que *Radio Days* es quizás su película más autobiográfica, la memoria nunca dejó de influir en el desarrollo cinematográfico de sus guiones. Por una parte, con sus preocupaciones como creador, que se ven en filmes como *Stardust Memories* (1980) o *Deconstructing Harry* (1997), algunos de sus más notables homenajes a Federico Fellini, donde las ansiedades y las manías se observan en las constantes críticas a la obra del protagonista, con un público que grita directamente a cámara, increpando e incomodando al autor.

Pero, por otra parte, y más importante, con los espacios que parten de la memoria: un ejemplo claro es el parque de atracciones. Dice Allen:

Yo crecí en Brooklyn, no exactamente al lado, pero tampoco muy lejos de Coney Island, que era un parque de atracciones muy, muy importante, un parque de atracciones legendario. Ya estaba bastante destrozado cuando yo era pequeño, pero seguía allí. Y yo me pasaba allí mucho tiempo. Iba allí con mis amigos continuamente (Björkman, 1995: p. 71).

Los parques de atracciones, como lugares de paso, de felicidad o tranquilidad momentánea, de juego, se observan en *Radio Days* o *Deconstructing Harry*. También en una de sus más recientes, *Wonder Wheel* (2017), donde Ginny (Kate Winslet) vive en la Coney Island de los años cincuenta atrapada en un matrimonio infeliz con un hombre alcohólico. El animado parque de atracciones funciona como contraste con el personaje, que sólo encuentra la paz en sus encuentros con Mickey (Justin Timberlake) por la playa, en las inmediaciones del parque.

Un personaje como la Ginny de *Wonder Wheel* la encontramos en *The Purple Rose of Cairo* (1985), donde Cecilia (Mia Farrow) —camarera, como Ginny—, una mujer en Nueva Jersey durante la Gran Depresión (cf. Brode, 1993: p. 231), sólo consigue escapar de su matrimonio con un hombre irresponsable, borracho y maltratador a través del cine. La Nueva Jersey de Cecilia es una ciudad en decadencia, que desaparece sólo cuando la espectadora entra en la sala de proyección: ya no hay el ruido de la urbe, sino la banda sonora del Hollywood clásico. Cuando el protagonista de la película, el arqueólogo Tom Baxter (Jeff Daniels) de *The Purple Rose of Cairo*, sale de la pantalla —rompiendo la cuarta pared dentro de la narración fílmica— para declarar su amor a Cecilia, realidad y ficción se funden. Tom, cansado de no poder salir nunca de un rol impuesto, pasea con Cecilia por una Nueva Jersey que, de pronto, deja lugar al amor. Aquí vuelve a aparecer el parque de atracciones, donde los protagonistas hablan y comparten comida⁸. Cuando aparece Gil Shepherd, el actor real que interpreta a Tom (otra vez Jeff Daniels), Cecilia debe decidir entre quedarse en una ficción perfecta con Tom o vivir en la realidad, en California, con Gil. Sin embargo, tras romper con Tom y hacerlo regresar a la

⁸ La comida tiene un papel en el cine de Woody Allen: las escenas en las que los protagonistas comen suelen ser escenas destinadas al enamoramiento. Cuando los platos están vacíos, las parejas sufren crisis (por ejemplo, el matrimonio de Alice, en decadencia). En el caso de *The Purple Rose of Cairo*, Cecilia alimenta a los hombres con los que se relaciona, pero ella no come (Brode, 1993: p. 237).

pantalla, descubre que el actor la ha engañado, esfumándose sin ella, por lo que debe «volver a su miserable vida con su detestable marido; para consolarse, vuelve al Cine Jewel donde se proyecta *Sombrero de copa* [...] y llora con amarga felicidad» (Casado, 2022: p. 64). Allen comenta sobre la película:

Escribí una historia basada sólo en esto: que el hombre de los sueños de una mujer sale de la pantalla y ella está enamorada de él, y luego aparece el verdadero actor y ella se ve obligada a elegir entre la realidad y la fantasía. Y por supuesto que la fantasía no se puede elegir, porque eso puede llevar a la locura, así que hay que elegir la realidad. Y cuando se elige la realidad, ésta te hace daño. Así de sencillo (Björkman, 1995: p. 121).

Es curioso que Gil sea también el nombre del protagonista de *Midnight in Paris* (2011), un estadounidense que pasea, esta vez por París, deseando encontrarle un sentido a su nueva novela. Gil (Owen Wilson) se ve arrastrado al París de los años 20 mientras camina perdido por una ciudad nocturna vacía. Allí conocerá a los grandes nombres de la época: Zelda y Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Man Ray, Luis Buñuel, etc. Entusiasmado, vuelve cada noche y va desarrollando sentimientos por Adriana (Marion Cotillard), amante de Picasso. Gil, como Cecilia, se mueve constantemente entre un mundo real, contemporáneo, y un mundo perteneciente a la fantasía, que ya no existe.

Los paseos de Gil por el París actual son reflexivos, solipsistas, disociados; en cambio, cuando camina por el París anterior está envuelto en vida.

De hecho, el París de Gil es la personificación misma de la memoria y la nostalgia, un punto que se ve subrayado aún más por el hecho de que la novela sobre la que está trabajando trata de un hombre que trabaja en una tienda de nostalgia (Eubanks, 2014: p. 171)⁹.

La realización de esta nostalgia llega cuando va con Adriana a su época predilecta, la *Belle Époque*, que ve con admiración. Ella le invita a quedarse allí, pero él lo rechaza: se da cuenta entonces de que ningún tiempo será suficiente, pues nunca se puede alcanzar la utopía de la ficción (*ibid.*: p. 174).

Los paseos reflexivos de Gil se darán en localizaciones cercanas al río Sena, lo que «favorece la visita del turista-espectador» (Tovar, 2014: p. 12). Un Sena fantasioso también aparece en una de las últimas escenas de su película musical, *Everyone Says I Love You* (1996), donde los personajes de Woody Allen y Goldie Hawn bailan como los Fred Astaire y Ginger Rogers con los que lloraba Cecilia, y levitan en un espacio perfecto para el amor. Estos lugares procedentes de un mundo irreal son aquellos en los que el protagonista ansioso de Allen busca refugio ante las dificultades con las que ha de lidiar en su día a día, pues no se ve con fuerzas para hacerles frente; sólo empieza a asumir sus circunstancias cuando descubre que cualquier fantástica mejora hacia una perfección es simplemente eso, fantasía.

En este punto podríamos hablar ya de la relación del cineasta con Nueva York, ciudad que prefiere por encima de cualquier otra. Su idealización se observa perfectamente en películas como *Manhattan* (1979), la carta de amor más pura que Woody Allen pudo escribir. Su inicio, con fotogramas de diferentes planos de la metrópolis, empieza con la voz en *off*:

Capítulo 1. Él adoraba Nueva York. La idolatraba fuera de toda proporción. No, no, haz eso... Él la romantizaba fuera de toda proporción. [...] Capítulo 1. Él era demasiado romántico con Manhattan, como

⁹ Traducido de: «Indeed, Gil's Paris is the very personification of memory and nostalgia, a point further underscored by the fact that the novel he is working on is about a man who works in a nostalgia shop» (Eubanks, 2014: p. 171).

lo era con cualquier otra cosa. [...] Capítulo 1. Él adoraba Nueva York. Para él, era una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea¹⁰.

Las palabras del inicio de *Manhattan* nos demuestran por qué a Woody Allen le gusta tanto la ciudad. Él mismo dijo: «no es tranquila ni fácil, y eso hace que te sientas más vivo» (Brode, 1993: p. 179). Es decir, a pesar de la idealización, Nueva York también es la ciudad de la melancolía, del desamparo, de la incomodidad y la extrañeza. Nueva York es tan cálida como amarga, y por eso es la urbe perfecta para pasear las neurosis. Es entonces la antítesis de Los Ángeles, que se ve en *Manhattan*, pero también en *Hollywood Ending* (2002). Como explica Roberta do Carmo Ribeiro (2020: p. 88):

Los Ángeles es limpia, Nueva York es sucia. En Los Ángeles no hay crimen, en Nueva York se vive una crisis de seguridad. En Los Ángeles las muchachas del *Playboy* están vivas. [...] La propia arquitectura de la ciudad es mostrada como esquizofrénica, mezclando estilos de forma aleatoria. [...]

También por eso, la pretendida limpieza de la ciudad sería producto de su sociedad pasteurizada y superficial, falsamente espiritualizada, que confunde cultura con entretenimiento.

Encontramos así una Nueva York neurótica frente a un Los Ángeles psicótico. Ante los coches, que otorgan silencio e incompreensión, los paseos por la ciudad ofrecen el espacio para el pensamiento: por un lado, para el reflexivo, el de la angustia y la obsesión; por otro, para la conversación con el otro, donde se desarrollan las relaciones. De esta forma, el ritmo de los diálogos se une al ritmo de la ciudad: a veces acelerado, interrumpido; otras, fracturado, solipsista, y, a menudo, cómodo y sencillo. El protagonista de *Manhattan*, Isaac (Woody Allen), siempre camina con Tracy (Mariel Hemingway), con la que al final del filme desea regresar: va corriendo a su apartamento para intentar que no se vaya a Londres, pues no encuentra ningún taxi.

A lo largo de toda la película, podemos ver a cada una de las parejas que tienen cierta importancia en la trama, intentando consolidar sus respectivas relaciones, sin que tengan demasiado éxito, mientras van en coche. En cada escena sucesiva, la cámara de Allen está detrás del coche siguiéndoles tenazmente, mientras oímos sus conversaciones en *off*. El fracaso de cada una de estas relaciones parece derivar del hecho de que se han ido desarrollando en el vehículo que Allen siempre ha asociado con Los Ángeles, ciudad que odia, y que parece fuera de lugar en su adorada Nueva York: por lo tanto, no es ninguna tontería que, en un momento dado, Allen/Isaac reclame que se prohíba la circulación rodada en Manhattan (Brode, 1993: pp. 185-186).

Este tipo de connotación de los coches se puede ver en *Hannah and Her Sisters* (1986), filme sobre la relación de tres hermanas neoyorquinas: Hannah (Mia Farrow), Holly (Dianne Wiest) y Lee (Barbara Hershey). Cuando se presenta al personaje de Mickey (Woody Allen), exmarido de Hannah y un hipocondríaco realizador de televisión, éste se compara a sí mismo con su antiguo socio, que, desde que se mudó a California, «cualquier estúpido programa que produce se convierte en un gran éxito»¹¹; por supuesto, se muestra brevemente en pantalla conduciendo por carreteras soleadas, escuchando música, completamente alienado.

¹⁰ Traducido de: «Chapter One. He adored New York City. He idolized it all out of proportion. No, no, make that... He romanticized it all out of proportion. [...] Chapter One. He was too romantic about Manhattan, as he was about everything else. [...] Chapter One. He adored New York City. To him, it was a metaphor of the decay of contemporary culture».

¹¹ Traducido de : «Every stupid show he produces turns out to be a big hit».

En otra escena, Holly y April (Carrie Fisher), una buena amiga de Hannah, se suben al coche de David (Sam Waterston), un arquitecto que acaban de conocer, para que las guíe por la ciudad —y, en el proceso, intente ligar con ellas. David se para especialmente ante un edificio de granito rojo, diferente a los que se encuentran en su entorno.

La peculiaridad del granito es que estos tres minerales no se encuentran fusionados, sino que están simplemente unidos manteniendo sus características formales unitarias intactas, es decir, se puede diferenciar a simple vista cual es cada uno. Al resaltar la peculiaridad del material de construcción, resalta también la disparidad en la paisajística neoyorquina que muestra en pantalla. Una ciudad formalmente contrastada pero siempre en asonancia. Esto en cuanto al espacio físico, pero también podemos aplicar la misma metáfora al espacio sociocultural. De esta manera, Woody Allen explica también en esta película, y de manera muy precisa, la heterogeneidad de la sociedad neoyorquina. Un espacio dispar en caracteres individuales, anfitrión de todo tipo de personalidades y que, sin embargo, como dice April, ‘respira’ (De Miguel Zamora, 2016).

Los siguientes planos, de edificios emblemáticos de la ciudad, acaban con el paseo de los tres personajes por las calles hasta que se hace de noche: de la visión desde el coche, hasta la integración con el espacio.

También en *Husbands and Wives* (1992) observamos la importancia del paseo ante la conducción. En la película, la cámara en mano ayuda a dar una sensación de documental, acompañada de la narración en *off*, materializada cada cierto tiempo en una constante sesión de terapia, para viajar por las escenas a través de las diferentes anécdotas sentimentales. Un ejemplo sería cuando Gabe (Woody Allen) y Rain (Juliette Lewis) hablan del libro de éste en un restaurante: en ese momento, Rain se da cuenta de que se ha dejado la única copia del manuscrito en un taxi. El psicoanalista observa cómo la aprobación de Rain, una joven estudiante universitaria, es más válida para Gabe que la de su mujer, Judy (Mia Farrow). La escena continúa con el manuscrito localizado, en el taxi que los lleva a su ubicación, con un primer plano de Rain hablando de la novela, en el que dice: «Es muy freudiano. [...] Lo de dejarse la novela en el taxi y todo eso»¹². En el automóvil, de repente, ella saca un montón de objeciones al libro, que le gustaba cuando estaban en el restaurante: la conversación relajada, cómplice, se vuelve incómoda en el coche. Sólo cuando salen del taxi y toman el manuscrito pueden reconciliarse.

En *Another Woman* también es importante el papel del psicoanalista, que en este caso se encuentra al lado del apartamento de la protagonista, Marion (Gena Rowlands), interrumpiéndola mientras ella intenta trabajar en su libro. Ahí es donde empieza a escuchar a Hope (Mia Farrow), una mujer embarazada, completamente diferente a ella, por la que siente una fascinación inusitada (Brode, 1993: p. 264). Sus encuentros se dan fuera del edificio: en la calle, en las tiendas. Caminan juntas y su relación se va estrechando.

Otras películas, como la más reciente *A Rainy Day in New York* (2019) o *Anything Else* (2003), también desarrollan las relaciones de sus personajes en el paseo. Ambas son intentos por transmitir las neurosis y angustias de Allen a nuevas generaciones (Arranz *et al.*, 2008: pp. 302-303). Los encuentros fortuitos entre personajes descarrilados se suceden en la ciudad caótica: a pesar de estar repleta de coches, los protagonistas no pueden hacer otra cosa que caminar. Otro ejemplo, *Manhattan Murder Mystery* (1993):

¹² Traducido de: «It's so Freudian. [...] The whole thing, leaving the novel in the cab».

Misterioso asesinato en Manhattan es un canto de amor a Nueva York. La película empieza con una declaración de principios; una amplia panorámica de la ciudad acompañada de una canción que dice *I happen to like New York, I happen to like this town, I like the city air, I like to drink of it...* Y acaba con un paseo nocturno por la ciudad lluviosa en el que los Lipton reconocen su amor mutuo y por extensión su amor a la ciudad (*ibid.*: p. 215).

Por su parte, *Alice* (1990) contiene una escena significativa: Alice (Mia Farrow), aburrida de su vida de mujer florero en la alta sociedad, conoce a Joe (Joe Mantegna) en el colegio de sus hijos. Poco a poco, empiezan a desarrollar una relación sentimental extramatrimonial. En un momento determinado, se toman unas hierbas que los hacen invisibles, pudiendo pasear por la ciudad, enamorados, sin ser vistos: sintiéndose completamente libres. No son las calles los que los aprisionan, sino las miradas de sus habitantes; al no verse obligados a ajustarse a un rol social ante un público, pueden actuar como quieren. Pero no sólo desaparecen de las miradas de los personajes de la ficción: también desaparecen de la propia escena, dejando al espectador la vista de una avenida, atravesada lentamente por un *travelling*, moviéndose con unos paseantes inexistentes.

En otra escena, Alice ve a Ed (Alec Baldwin), su exnovio fallecido, como un fantasma. Ella no es capaz de olvidarle, y en un momento él la convence para salir por la ventana.

La maestría del cineasta para plasmar en imágenes el momento —ambos, Alice y Ed, planean por encima de los rascacielos de Nueva York— se debe a que sabe cómo bascular entre la comedia y el drama, con un ojo puesto en la textura mágica del cuento de hadas (*ibid.*: pp. 22-23).

Tras esta, bailan juntos, mientras se escuchan sus discusiones, las discusiones que los separaron. Esta escena nos puede recordar a la de *Another Woman*, cuando Marion recrea sus relaciones pasadas, aquellas de las que tampoco puede olvidarse. Por su relación con el teatro, las escenas de su vida se suceden en un escenario, interpretadas por actores (Brode, 1993: p. 264). A su vez, nos hace pensar en *Synecdoche, New York* (2008), dirigida por Charlie Kaufman, en la que Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman) realiza una maqueta de la ciudad de Nueva York en un hangar: intentando montar una función sobre su vida, la convierte en metáfora.

El metaforear que edifica en el teatro, en el eterno ensayar la pieza teatral que dura años y nunca se presenta ante un público, pasa a formar parte de un real paralelo a la propia realidad en la que vive Caden. Ambas, la obra de teatro y la vida real de Caden, se materializan en invenciones que se confunden: la inmersión del personaje en la obra y lo vivido por él como director de la pieza se confunden hasta tal punto que no se llega a distinguir el límite (Frisón Fernández 2018: p. 162).

Este juego con el límite es el que demarca la locura, la confusión entre realidad y ficción, como Cecilia en *The Purple Rose of Cairo* o Gil en *Midnight in Paris*. Caden, Marion y Alice, como Woody Allen, recrean su propia Nueva York a través de los recuerdos, y estos recuerdos configuran la personalidad presente de los personajes y la realidad fílmica mostrada al espectador. Al mismo tiempo, la mezcla de lo real y lo fantástico, que conduce a la desconexión psicótica del personaje, nos lleva a la idea del simulacro en el que se transforma la ciudad contemporánea, llena de neuróticos que pasean intentando escapar.

Pese a todo, una de las películas más interesantes para desarrollar todas las cuestiones que hemos visto es *Annie Hall* (1977). Encontramos aquí el caso de Alvy Singer (Woody Allen): la película comienza con su monólogo a cámara, una ruptura de la cuarta pared que no deja de ser una muestra de la predisposición neurótica del personaje. En la escritura del guion, el director buscaba «trabajar desde el interior para exteriorizar la neurosis» (Lax, 2008:

p. 28). De esta forma, exteriorizando la angustia y la ansiedad, el espectador deviene psicoanalista, como en el caso de *Husbands and Wives*. Pero en *Annie Hall* da un paso más, pues no es un mecanismo del que puedan hacer uso el resto de los personajes del filme, y puede ser utilizado por Alvy en cualquier momento y en cualquier lugar.

García Barrero lo identifica con la parábasis, con la que Aristófanes interrumpía «la acción principal de la comedia para dirigirse al público» (2017: p. 132). Alvy, humorista de clubs nocturnos —nótese también aquí el contenido autobiográfico—, un hombre egocéntrico y maniático, encuentra en esta fórmula la libertad de expresión total. Puede entonces criticar a la persona que está detrás de él en la cola del cine, sin que su compañera Annie (Diane Keaton) se dé cuenta de ello, evitando enfadarla todavía más. Puede incluso reimaginar por completo la realidad, trayendo a Marshall McLuhan a darle una lección; y exclama entonces: «¡ay, si la vida fuese siempre así!»¹³.

En este sentido, las posibilidades son infinitas para el personaje, que se libera de la imposibilidad de una comunicación directa. Sus neurosis se hacen tan claras que impregnan los espacios; como quería Allen, se externalizan. Y devienen esquizoides, modificando lo que el espectador percibe, haciendo que vea a Annie y a Nueva York desde la mente de Alvy: «el paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico acostado en el diván» (Deleuze; Guattari, 1974: p. 11). Entonces no pasa nada porque las discusiones se fragmenten, no pasa nada si el lenguaje se limita en la ciudad que nunca duerme, no pasa nada si todo diálogo es interrumpido o incomprendido, porque el espectador puede captar en la falla de la conversación diegética, lo extradiegético.

Parte de este problema deriva de la incapacidad de comunicarnos mediante el lenguaje: la idea de Woody de que el lenguaje es insuficiente para la comunicación queda bien clara en la secuencia en que, a través de los subtítulos, compara lo que los personajes están pensando y lo que están diciendo (parloteo banal frente a angustia existencial) (Brode, 1993: p. 166).

Todo ello nos da una idea clara de las angustias y preocupaciones vitales de Alvy, aquellas que se repiten constantemente en el cine de Woody Allen: la muerte, el sexo, la superficialidad —representada, de nuevo, por Los Ángeles—, la nostalgia y la melancolía. No sin razón, el primer título para *Annie Hall* era *Anhedonia*:

En efecto, *Anhedonia* era el título original de la película que, debido a la insistencia de United Artists, sería sustituido por *Annie Hall*, pocas semanas antes de su estreno. ‘Anhedonia’ se refiere, claro está, a una situación psicológica que podría describirse como melancolía aguda: la incapacidad de disfrutar aunque las circunstancias no sean propicias. Y, a pesar de que el enfoque de la película acabó centrándose, durante su redacción, rodaje y montaje, en las relaciones entre Alvy Singer, un humorista judío de club nocturno, y su diosa gentil, Annie Hall, el tema de la ‘anhedonia’ impregna toda la cinta y sirve de clave para desentrañar el personaje de Alvy (*ibid.*: p. 157).

Esta situación de melancolía aguda se relaciona con la neurosis de angustia (*cf.* Soliña Barreiro 2016), ese sentimiento de pérdida del personaje en la infinita metrópolis contemporánea.

¹³ Traducido de: «Oi, if life were always like this!».

RUPTURAS ESPACIALES DE PHOEBE WALLER-BRIDGE EN *FLEABAG*

Tras hablar de las particularidades de Alvy en *Annie Hall*, se hace necesario acercarse al mundo de la televisión a través de *Fleabag* (2016-2019). *Fleabag* es una serie de dos temporadas creada y protagonizada por la actriz y escritora británica Phoebe Waller-Bridge. Su protagonista, que el espectador conocerá como «Fleabag» —algo así como «saco de mierda» en su traducción al castellano—, es una mujer londinense de unos treinta años, perdida en una vida caótica y autodestructiva, en plena crisis por diferentes tipos de traumas que se irán desvelando con el paso de la trama. Una de las características principales de la serie es la continua ruptura de la cuarta pared, ya que Fleabag, como Alvy, se dirige constantemente al espectador. Sin embargo, esto es lógico si entendemos cómo empezó todo: el proyecto parte de un monólogo reconvertido en obra de teatro, interpretada por Waller-Bridge y dirigido por su colega Vickie Jones, al estilo de *one-woman-show*:

La obra se estrenó sobre las tablas en el Festival Fringe de Edimburgo, donde obtuvo el primer premio y captó la atención de Chris Sussman, programador de comedia y entretenimiento de la prestigiosa cadena BBC, que vio en la obra una base muy potente para realizar una adaptación televisiva (Yebra Romero, 2020: pp. 77-78)

La BBC decidió confiar por completo en Waller-Bridge, dándole una libertad con la que en televisión sólo cuentan algunos reputados directores de cine (*ibid.*: p. 79). Por este motivo, la serie está completamente ligada a su autora, aportando una nueva visión a la lista de autoficciones feministas que han tomado un espacio en el audiovisual contemporáneo en las últimas décadas (cf. Cascajosa, 2018).

Si entendemos a *Fleabag* dentro de una tradición, y con el objetivo de comprender también las diferencias con respecto a propuestas precedentes, podríamos mencionar *Sex and the City* (1998-2004). Aunque anticuada para los expertos ojos del público feminista actual, *Sex and the City* fue pionera en la inclusión de la visión femenina en la televisión. Por primera vez en la reconocida era de la *Quality TV*, donde aquellos antihéroes masculinos inundaban las pantallas, cuatro mujeres mayores de treinta conquistan un hueco para hablar libremente de sexo, de amor y de amistad en la gran ciudad: con «éxito profesional, independencia económica y autonomía sexual» (Yebra Romero, 2020: p. 159).

Sex and the City abrió camino, modificando el discurso sobre la histeria femenina, y sirviendo para que posteriores mujeres creadoras reflejaran las presiones que la ciudad posmoderna y patriarcal ejerce sobre ellas. Sin embargo, esta representación se vio verdaderamente reforzada por la aparición de *Girls* (2012-2017), creada por Lena Dunham, que relata las vivencias de un grupo de veinteañeras en Nueva York: Hannah Horvath, interpretada por la propia autora, comparte con Dunham circunstancias y deseos personales (Iglesias, 2018: p. 22). Si *Sex and the City* hablaba de mujeres en una alta posición social, que se codeaban en los mejores *clubs* de la gran manzana y tenían siempre maravillosos trabajos, las protagonistas de *Girls* son un ejemplo de la juventud de su época: como Fleabag, se encuentran perdidas en una ciudad demasiado grande, sin dinero para mantener la vida prometida por la generación anterior. Las cuatro protagonistas de *Girls* también discuten sobre sexo y amor, pero sobre todo son un cauce para que Dunham pueda desarrollar las preocupaciones que la invaden a ella misma: en la Nueva York real, una escritora no puede mantenerse como la Carrie (Sarah Jessica Parker) de *Sex and the City*, sino que, más bien, malvive como Hannah.

Asimismo, *Girls* cambia el canon de belleza de la representación de los cuerpos en la pantalla: el prototipo de Hannah se distancia del mismo, y Dunham explota esta cuestión

deliberadamente, no sólo en la forma de vestirse y comportarse, sino también en la forma de tratar el sexo; un «sexo torpe», donde los cuerpos desnudos «se desmitifican» (Yebra Romero, 2020: p. 86).

En *Fleabag* el sexo también se representa a menudo de forma incómoda. Esto sucede también en muchas películas de Woody Allen: muchas escenas sexuales son un síntoma de fallo en la pareja. Pensamos, por ejemplo, en *Annie Hall*, cuando Annie se disocia tanto de sí misma estando en la cama con Alvy que su espíritu sale de su cuerpo y se sienta en una silla, en la habitación, para pensar en cosas que le resultan más interesantes. *Fleabag* está tan obsesionada con el sexo como los protagonistas de Allen, hasta el punto de que se convierte «en algo tóxico que le perjudica en sus relaciones personales» (*ibid.*: p. 88). *Girls* y *Fleabag* permitieron que no fueran únicamente los hombres los que pudieran hablar de esta cuestión en *prime time*, modificando el relato, pero sobre todo la mirada, y es que «en la era post-*Girls*, la representación de la sexualidad en las series se caracteriza por evitar estereotipos y situaciones complacientes con la mirada masculina» (Iglesias, 2018: p. 24).

Por su parte, una de las series en las que más se fija *Fleabag* es *Miranda* (2009-2010). También creada por la BBC, su protagonista, Miranda (Miranda Hart), habla continuamente al espectador: desde el principio de los episodios, para ponerlo al día de su vida, y a lo largo de los mismos para lanzar miradas cómplices (Yebra Romero, 2020: p. 56). En el episodio tres de la segunda temporada, Miranda empieza cantándole directamente al espectador «Just the two of us», la canción de Grover Washington Jr. y Bill Withers, animándolo a encontrarse a solas con ella.

A veces, en ese relato inicial, la protagonista «se inventaba lo que había pasado» (*ibid.*: p. 56) o modificaba la realidad del recuerdo con una narración que decía lo contrario a lo que se veía en escena. Esta técnica, que nos puede recordar a *Takethe Money and Run*, nos muestran que, a pesar de los parecidos, Miranda tiene más vinculación con la *sitcom* de los noventa y principios de los 2000, caracterizada por las risas enlatadas, los chistes y el *gag*.

Fleabag y las chicas de *Girls* se parecen más en su inestabilidad y en su forma de entender la vida a los personajes de Woody Allen de *Annie Hall* o *Manhattan*, los que caminaban ausentes por Nueva York. Si *Miranda* sigue siendo una comedia, *Girls* y *Fleabag* se mueven en el terreno de la «dramedia», con momentos más duros que intensifican la narración.

Tanto *Miranda* como *Girls* y *Fleabag* han sido criticadas a menudo como series poco implicadas con el movimiento feminista, así como poco inclusivas y carentes de realismo: «comparten el mismo apuntalamiento ideológico, representando la norma de la clase media del privilegio blanco» (Pankratz, 2018: p. 151)¹⁴. Y esta última es una crítica que comparten con *Sex and the City* y la Nueva York representada por Woody Allen:

Su Manhattan es una ciudad idealizada, muy al estilo de aquel Nueva York que veía en las películas durante su adolescencia, con grandes áticos y teléfonos blancos. Es una ciudad poblada solamente por judíos y WASPS (Anglo-Sajones Blancos Protestantes), apenas se ven negros, hispanos, chinos o irlandeses. Algo bastante diferente de la realidad (Fonte, 1998: p. 101).

Precisamente, tanto Allen como Waller-Bridge o Dunham intentan transmitir una perspectiva muy concreta, muy autoral y, por tanto, ligada a lo personal: la neurosis específica de la persona blanca urbanita que sobrevive en una gran ciudad. La particularidad de ellas como autoras es su condición de mujer, que, como decíamos, modifica la mirada, amplía la

¹⁴ Traducido de: «[*Girls*, *Miranda* and *Fleabag*] share the same ideological underpinning, representing a middle-class norm of white privilege» (Pankratz 2018: p. 151).

perspectiva y nos enseña que no sólo tienen problemas por crisis vitales y angustias sexuales, sino también por un capitalismo patriarcal que devora todo lo que toca. La mayor diferencia y, por tanto, novedad con respecto a la filmografía de Woody Allen es la autoconsciencia del género femenino como colectivo minorizado (Iglesias, 2018, p. 24), y todos los problemas estructurales que esto implica a varios niveles: en la narración, en la representación, en la producción, en el consumo y en la recepción.

Phoebe Waller-Bridge consigue crear un personaje realmente complejo en este sentido. Fleabag, como Hannah, es una mujer que lidia con la soledad y la angustia, con una gran cantidad de problemas que son el espejo de las ansiedades sufridas por las mujeres en la urbe contemporánea. El sentimiento de desconexión se marca constantemente en sus paseos por Londres, pues nunca vemos a Fleabag integrada con su entorno, sino luchando contra o viviendo a pesar de él. Londres se presenta como un espacio de tránsito, casi de huida, recorrido por una protagonista que se encuentra perdida; se convierte en una metrópolis demasiado grande, sin principio ni fin, sin hitos referenciales o lugares seguros. A menudo Fleabag corre por las calles para llegar a tiempo a aquellos sitios en los que realmente no quiere estar, esquivando a las personas que caminan firmemente hacia su destino, que sí saben dónde se encuentran. En el episodio dos de la primera temporada, uno de los pocos momentos en los que parece confiada y satisfecha, un hombre le quita toda su seguridad con un comentario: «paseo de la vergüenza»¹⁵. Aunque las avenidas aparenten comprensión y amabilidad, sus habitantes —mayoritariamente masculinos—, la devuelven a la perturbadora realidad.

Esta sensación angustiosa y ausente se refuerza por sus constantes miradas e interlocuciones con el público, que se convierte en su único confidente. Como un amigo invisible producto de la psicosis, el espectador recibe su «invocación desde el texto fílmico» y se adentra por completo en la historia, como hacía Alvy (Huerta, 2008: p. 19). «La paranoia es central en la producción de la verdad, al fin y al cabo; como Fleabag siendo probablemente paranoica al imaginarse a un público siempre presente, lo que lleva quizás a la autonarrativa cuasi-humorística que crea la estructura de la serie» (Simmons, 2020: p. 41)¹⁶. Nace así un personaje autista, una neurótica que vuelve a exteriorizar su neurosis en el espectador, que se transforma de nuevo en psicoanalista.

Sin la necesidad de poner el falso documental como excusa y realizada como una pieza de ficción a la vieja usanza, la protagonista no para de comentar con la cámara cualquier detalle de lo que está viviendo como si el espectador fuera su cómplice. [...] *Fleabag* se dirige a la cámara para presentar a otros personajes, cuenta la verdad sobre lo que ha dicho un segundo antes a alguien o confiesa al público un secreto para que este se ría con ella (Yebra Romero, 2020: p. 56).

De esta forma, como Alvy, tiene libertad total de expresión en su diálogo con el público, lo que permite a la protagonista salir del encierro en su personaje social, su personaje diegético, enclaustrado, y ser ella misma. Fleabag utiliza miradas cómplices continuamente, que indican claramente lo que está pensando o sintiendo en cada momento —abordamientos a la cámara «sin palabras» (Gibbons; Whiteley, 2021: p. 108)—, muchas veces indicando que lo que dice o hace en pantalla es simplemente una tapadera.

¹⁵ Traducido de: «Walk of shame», episodio 2, temporada 1.

¹⁶ Traducido de: «Paranoia is central to the production of truth, after all, just as Fleabag is perhaps paranoid with the audience always there, leading her perhaps to the quasi-humorous self-narration that makes the show's structure» (Simmons 2020: p. 41).

Pero no se queda ahí, sino que también se dirige directamente al espectador a través de la segunda persona, «*you*». Como bien explican Gibbons y Whiteley (2021: p. 108), este tipo de locución directa puede ser documental —el caso de *Modern Family* (2009-2020) o de las analizadas *Take the Money and Run* o *Husbands and Wives*—, narrativa —la voz en *off* de Carrie en *Sex and the City* o de Allen en *Radio Days*— o dramática, el caso de *Fleabag* y *Annie Hall*. Se trata de un mecanismo de generalización, como se puede ver en la primera escena que abre la serie:

¿Sabes esa sensación cuando un chico que te gusta te manda un mensaje a las dos de la mañana de un martes por la noche preguntando si puede venir a casa a buscarte y tú haces como si, por casualidad, acabaras de llegar, así que tienes que levantarte de la cama, beberte media botella de vino, meterte en la ducha, depilarte por completo, buscar algo de Agent Provocateur, un liguero, todo el asunto, y esperar al lado de la puerta hasta que suene el timbre?¹⁷.

Esa utilización del «tú» ayuda a manifestar un comportamiento con el que cualquiera pueda sentirse identificado, a pesar de ser una anécdota tremendamente específica; este uso se da mucho en el monólogo. Sin embargo, el capítulo avanza y la mirada a cámara se repite, así como los comentarios que rompen con la propia escena. Ya no es sólo el relato de lo que sucede en la pantalla, sino también apuntaciones en medio de los diálogos con otros personajes: ante el comentario de su exnovio de «no funcionará esta vez»¹⁸, un «lo hará»¹⁹. A través de ese «tú», el espectador se vuelve una especie de fantasma que siempre está ahí, un personaje más dentro de cada conversación, pero que tiene una intimidad mayor con *Fleabag* que cualquier persona que la rodee (*ibid.*: p. 117).

Pero la muerte de Boo (Jenny Rainsford), su mejor amiga, la atormenta continuamente. Boo camina hacia la carretera —«tristemente, un típico choque de ciclistas agresivos en Londres, cubierto por la prensa local» (Sergeant, 2018: p. 112)²⁰— para intentar recuperar a su pareja, que se acuesta con otra persona: en concreto, con *Fleabag*. *Fleabag* no es capaz de perdonarse a sí misma por este hecho, y cuando el espectador lo descubre, su relación con él cambia: se vuelve más esquiva, se avergüenza.

Por este motivo, y siguiendo a Simmons, parece algo absurdo tachar a *Fleabag* de «antifeminista». Muchas veces se hace alusión a la escena del primer episodio de la serie en la que *Fleabag* y su hermana Claire asisten a una conferencia feminista. La conferenciante pide: «por favor, alcen sus manos si cambiarían cinco años de su vida por el llamado ‘cuerpo perfecto’»²¹. Sólo Claire y *Fleabag* las levantan, y *Fleabag* exclama: «Somos malas feministas»²². Sin embargo, esta escena no hace otra cosa que evidenciar las dificultades ante las que se enfrenta una mujer en la sociedad contemporánea, sobre todo en la gran ciudad, rodeada de imágenes que le exigen tener algo que es imposible conseguir.

¹⁷ Traducido de: «You know that feeling when a guy you like sends you a text at 2:00 on a Tuesday night asking if he can come and find you and you’ve accidentally made it out like you’ve just got in yourself so you have to get out of bed, drink a half bottle of wine, get in the shower, shave everything, dig out some Agent Provocateur business, suspender belt, the whole bit, and wait by the door until the buzzer goes?», episodio 1, temporada 1.

¹⁸ Traducido de: «It won’t work this time», episodio 1, temporada 1.

¹⁹ Traducido de: «It will», episodio 1, temporada 1.

²⁰ Traducido de: «Sadly, a typical London aggressive cycling pile-up, covered by the local press» (Sergeant 2018: p. 112).

²¹ Traducido de: «Please, raise your hands if you would trade five years of your life for the so-called perfect body», episodio 1, temporada 1.

²² Traducido de: «We’re bad feminists», episodio 1, temporada 1.

Creo que entender *Fleabag* como una pantomima crítica del feminismo niega el duelo y la esperanza de la protagonista, las profundidades y complejidades de sus necesidades tanto radicales como problemáticas. Después de todo, lo que Fleabag y su hermana están admitiendo es un deseo de morir antes por tener la oportunidad de ser atractivas normativamente, lo cual se convierte en algo aún más impactante teniendo en cuenta la temprana muerte de Boo sin recibir un cuerpo perfecto (Simmons, 2020: p. 38)²³.

Londres, en este contexto, se presenta como una ciudad de desesperación y de mentira, donde ningún personaje puede ser sincero consigo mismo, ni llegar a ser lo que se espera de él. La cafetería de Fleabag, que había abierto con Boo, no sólo es una muestra del fracaso económico de la protagonista —«evidencia del trabajo femenino londinense en el sector servicios» y del *café* como «escenario reconocible en el Londres contemporáneo» (Sergeant, 2018: p. 112)—, sino que también se vuelve sombrío por el fracaso de los cuidados²⁴, el fracaso de Fleabag como persona y, más que nada, como amiga. De esta manera, Fleabag modifica los escenarios con sus pensamientos: no será igual la calle en la primera temporada, cuando camina sola y perdida, que en la segunda, cuando pasea con el sacerdote —*the hot priest*.

En un giro textual, precisamente la rotura en la narración discursiva de la serie se hace patente gracias al personaje interpretado por Andrew Scott, el sacerdote, quizás por ser el primero que consigue acercarse de verdad a la protagonista tras la muerte de Boo. Cuando Fleabag se gira hacia la cámara, el sacerdote también mueve su mirada. Nota la ausencia de Fleabag de su diálogo, mientras hablan en un banco en el exterior de su casa:

- Sacerdote (S): ¿Qué fue eso?
- Fleabag (F): ¿Qué?
- S: ¿A dónde... A dónde te acabas de ir?
- F: ¿Qué?
- S: Tú acabas... De irte a algún sitio. Ahí, ahí... ¿A dónde acabas de ir?
- F: A ningún lugar²⁵.

Las escapadas que Fleabag hacía de la narración diegética para poder expresarse libremente con el espectador son interceptadas por el sacerdote. Ella ya no puede escapar de la calle ni del café, pues él la obliga a estar presente.

- S: ¿Qué es eso?
- F: ¿Qué?
- S: Eso que estás haciendo. Es como si desaparecieras²⁶.

²³ Traducido de: «I think understanding *Fleabag* as a critical pantomime of feminism neglects the protagonists' grief and hopefulness, the depths and complexities of their needs both radical and problematic. After all, what Fleabag and her sister are admitting to is a desire to die sooner for the chance to be normatively attractive, which becomes all the more affecting given Boo's early death without being given a perfect body» (Simmons 2020: p. 38).

²⁴ En la obra teatral, Hilary, la cobaya, muere precisamente por el exceso de cuidados, por intentar suplir lo que falló con Boo; esta muerte se elimina de la serie televisiva, quizás porque es demasiado dura como para verla en pantalla (*ibid.*: p. 42).

²⁵ Traducido de: «— Priest (P): What was that? — Fleabag (F): What? — P: Where'd you, where'd you just go? — F: What? — P: You just... Went somewhere. There. There... Where'd you just go? — F: Nowhere», episodio 3, temporada 2.

²⁶ Traducido de: «— P: What is that? — F: What? — P: That thing that you're doing. It's like you disappear», episodio 4, temporada 2.

Entonces el espectador y el sacerdote empiezan a confundirse, porque cuando otro personaje consigue entender a Fleabag, interceptarla en ese espacio, el público ya no es necesario para ella.

Eventualmente, ella ya no habla con nosotros. Al final de la segunda temporada, en el que supuestamente sería el último episodio de la serie, Fleabag tiene el corazón roto. Se gira hacia la cámara y sonríe. Nosotros/la cámara empezamos a seguirla mientras se va caminando, pero se vuelve y sacude la cabeza agradecida, indicando que, aunque ha disfrutado de esta relación, nuestra amistad/vigilancia no son necesarias por más tiempo (Simmons, 2020: p. 43)²⁷.

Para Fleabag, Londres seguirá siendo triste por la pérdida, pero un poco más amable para transitar su duelo. Al menos ahora alguien ha comprendido su neurosis.

CONCLUSIONES

En definitiva, tanto en la producción cinematográfica de Woody Allen como en *Fleabag*, de Phoebe Waller-Bridge, podemos hablar de la ciudad como espacio para el desarrollo de las neurosis. Sus personajes, completamente ligados a la ciudad contemporánea, definen su personalidad en gran parte por la urbe en la que viven: incomprendidos a pesar de estar rodeados de gente, perdidos entre infinitas calles por las que pasear sin rumbo, obsesionados con la muerte y el sexo, y con cumplir con unas expectativas sociales impuestas que son incompatibles con su felicidad. Nueva York, París o Londres no prometen un lugar seguro y confortable, sino un constante recuerdo de lo que no puede ser. Son espacios de melancolía y de memoria, pero gracias a ello pueden aportar otro tipo de relaciones, otro tipo de autoconocimiento, impensable en un escenario diferente. En el paseo por la ciudad se rompen los sueños y cae la fantasía, y, sin embargo, en la dura realidad también nace la conversación y el pensamiento. Aunque fragmentada, la comunicación, en ocasiones, funciona, dando una suerte de esperanza de algo más. Y por ello los protagonistas no dejan de pasear.

Pero eso no es todo, ya que, por otro lado, las neurosis se desarrollan entre el espacio fílmico y el espacio del espectador, el diegético y el extradiegético. La exteriorización del trastorno produce un ambiente esquizoide en el que personajes como Fleabag o Alvy consiguen sentirse comprendidos, como si hablaran con un psicoanalista o con un amigo invisible. En este sentido, intentan escapar del encorsetado espacio urbano, del censor social, para acercarse a un espacio fuera de lo ficcional, que no es fantástico por resultar, precisamente, el más cercano a nuestra realidad. En la conexión con el público dejarán de sentirse solos. No podremos entonces observar su relato más que desde la mirada condicionada.

Pese a todo, sólo cuando son capaces de romper con esta conexión, sólo cuando se dan cuenta de que en algún momento han de llegar los créditos, retoman su infinito paseo urbanita en el espacio ficcional que les corresponde. Un paseo que ya no es tan solitario, porque se han sentido entendidos, porque hemos observado su neurosis. Y gracias a la conversación constante con el espectador/psicoanalista también han entendido algo más de sí mismos.

²⁷ Traducido de: «Eventually, she speaks to us not at all. At the end of season two, ostensibly the last episode of the entire series, Fleabag is heartbroken. She looks at the camera and smiles. We/the camera begin to follow her as she walks away, but she turns around and gratefully shakes her head, indicating that although she has enjoyed this relationship, our friendship/surveillance are no longer needed» (Simmons 2020: p. 43).

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, W. (2020): *Apropos of Nothing*, Arcade Publishing.
- Arranz, D. F. *et al.* (2008): *El universo de Woody Allen*, Notorious Ediciones.
- Asociación Americana de Psiquiatría (2014): *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5TM*, Asociación Americana de Psiquiatría.
- Beard, G. M. (1881): *American Nervousness: Its Causes and Consequences*, G. P. Putnam's Sons.
- Björkman, S. (1995): *Woody por Allen*, Plot Ediciones.
- Braier, E. (2003): «Un estudio de las identificaciones en *Zelig*, de Woody Allen», *Intercambios=Intercanvis: papers de psicoanàlisi=papeles de psicoanálisis*, 11, pp. 5-16.
- Brode, D. (1993): *Las películas de Woody Allen*, Odín Ediciones.
- Casado Pérez, F. (2022): «Espectadores de cine en la obra de Woody Allen: *Recuerdos* (1980), *La rosa púrpura del Cairo* (1985) y *Días de radio* (1987)», *Revista Eviterna: Revista Iberoamericana, académica científica de Humanidades, Arte y Cultura*, 11, pp. 56-70.
- Cascajosa, C. (2018): «Mujeres al borde de un ataque de risa» [online], *Serielizados*, enero, disponible en: <https://serielizados.com/smilf-mujeres-borde-ataque-risa/> [consultado el 20 de enero de 2023]
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1974): *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barral.
- Echarri, M. (2020): «El 'caso Woody Allen': verdades, mentiras e incertidumbres de un escándalo que comenzó hace 50 años» [online], *El País*, 16 de junio, disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/06/15/icon/1592208849_600533.html [consultado el 29 de octubre de 2022]
- De Miguel Zamora, M. (2016): «La trilogía urbana de Woody Allen. Cómo conocer Nueva York a través del cine» [online], *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 21, disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/2016/09/la-trilogia-urbana-de-woody-allen/> [consultado el 21 de enero de 2023]
- Eubanks, P. (2014): «Memory and Nostalgia in Woody Allen's 'Midnight in Paris'», *Revista de Humanidades*, 23, pp. 167-179.
- Fonte, J. (1998): *Woody Allen*, Cátedra.
- Foucault, M. (2002): *La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1961): *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon.
- Freud, S. (1895): «La neurastenia y la neurosis de angustia», *Neurologisches Zentralblatt*, 2, pp. 50-66.

- Frisón Fernández, C. (2018): «Una ecología cinematográfica», en M. Miguel Borrás (ed.), ¿Qué es el cine? Actas del IX Congreso Internacional de Análisis textual, Universidad de Valladolid, pp. 609-615.
- Harvey, D. (2013): Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana, Akal.
- García Barrero, M. (2017): «Woody Allen: La parábasis en Annie Hall», Acotaciones, 38, pp. 127-152.
- Gibbons, A. y Whiteley, S. (2021): «Do worlds have (fourth) walls?: A Text World Theory approach to direct address in Fleabag», Language and Literature: International Journal of Stylistics. 30 (2), pp. 105-126.
- Hernández Barbosa, S. (2019): «Los peligros de la sobreestimulación en la metrópolis moderna: Georg Simmel y su lectura del nuevo urbanita», Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, 195 (791), 10 pp.
- Huerta Floriano, M. A. (2008): «El cine como terapia: el psicoanálisis en la obra de Woody Allen», Revista de medicina y cine, 4 (1), pp. 17-26.
- Iglesias, E. (2018): «Mujeres y ficción televisiva en la era post-*Girls*», Caimán: Cuadernos de cine, 68 (febrero), pp. 22-24.
- Lapanche, J. y Pontalis, J.B. (1996): Diccionario de psicoanálisis, Paidós.
- Lax, E. (2008): Conversaciones con Woody Allen, Lumen.
- Leader, D. (2013): ¿Qué es la locura?, Sexto Piso.
- Pankratz, A. (2018): «TV Sitcom Fleabag: How to Be a Funny Feminist on Television. Or Maybe Not», Hard Times, 102 (2), pp. 146-155.
- Ribeiro, R. do C. (2020): Um 'Cineasta-Historiador'. Entre a cidade real e a cidade ideal: Utopia, Catástrofe e Silêncio na Construção da Nova York de Woody Allen (1977-2009), [Tesis Doctoral] Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Sabido Ramos, O. (2017): «Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción», Revista Mexicana de Sociología, 2, pp. 373-400.
- Sennett, R. (1975): Vida urbana e identidad personal, Ediciones Península.
- Sergeant, A. (2018): «Is this London? Chance, Crisis, Aggression, Weirdness and Expense», Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali, 20, pp. 106-117.
- Shiel, M. (2001): «Cinema and the City in History and Theory», en Shiel, M. y Fitzmaurice, T. (eds.), Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context, Blackwell Publishers, pp. 1-18.
- Simmel, G. (2010): «The Metropolis and Mental Life», en Bridge, G. y Watson, S. (eds), The Blackwell City Reader, Malden y Oxford, pp. 103-110.

- Simmons, W. J. (2020): «Bad Feminism: On Queer-Feminist Relatability and the Production of Truth in Fleabag», *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 61 (1), pp. 32-46.
- Soliña Barreiro, M. (2016): «El malestar en el tiempo moderno: La melancolía como índice de las transformaciones históricas, temporales y perceptivas en la urbe moderna a través del cine de vanguardia de los años 20», en Pérez Perucha, J. y Rubio Alcover, A. (eds.), *Faros y torres vigía: El cine español durante la II República (1931-1939)*, Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), pp. 405-422.
- Tovar Vicente, M. (2014): «Midnight in Paris (Woody Allen, 2011): la omisión del pasado como constituyente de la identidad urbana presente», *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, 5, pp. 7-40.
- Vera Poseck, B. (2020): *Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine*, Calamar Ediciones.
- Yebra Romero, J. (2020): *De Friends a Fleabag. La evolución de la comedia de ficción televisiva*, Laertes Editorial.