

## EL MIEDO A LA RISA: UN DEBATE EN TORNO A BRIDGET JONES, HEROÍNA DE HELEN FIELDING

Sara Martín  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

El humor femenino, ¿es humor hecho por las mujeres o sobre las mujeres? Cuando nos reímos de nosotras, ¿reforzamos la presencia del ubicuo humor machista o lo debilitamos? ¿Es el campo del humor uno de los más recalcitrantes a la entrada de la mujer o será verdad que, como han dicho tantos misóginos, no tenemos sentido del humor? Estas y otras preguntas son las que cabe formularse ante fenómenos culturales tan insólitos como el originado por el éxito internacional de la heroína Bridget Jones, creada por la escritora británica Helen Fielding. La atractiva comicidad que rodea al personaje nos hace preguntarnos si no deberíamos tomar las riendas del humor sobre nosotras mismas y nos lleva también a debatir qué le ocurre al feminismo cuando producimos humor a costa de nosotras. Nos preguntamos perplejas si reírse de una mujer equivale a hacerlo de todas o si podemos, tal como hacen los hombres, aislar al individuo del género sexual al que pertenece.

De momento, la impresión imperante es que aún le tenemos miedo a la risa pese a los esfuerzos de Fielding y sus sucesoras para hacernos ver que reírse contribuye a la igualdad entre los sexos. Ese miedo paralizante se debe, sobre todo, a la paradójica idea de que para ser tomadas en serio por los hombres nos debemos mostrar serias ya que la risa podría leerse como signo de debilidad o inseguridad. Bridget nos ha permitido bajar un poco la guardia y empezar a explorar tímidamente las contradicciones en que incurrimos al tener que reprimir la risa en este mundo supuestamente post-feminista tan a menudo dominado por la comedia del absurdo que se produce al intentar cuadrar los deseos y aspiraciones de la mujer con la realidad. Y es que el humor bien puede ser una importante arma (auto)crítica además de una necesaria válvula de escape tanto del machismo como del feminismo más inflexible.

El principal mérito de Bridget Jones es que nos ha permitido a muchas mujeres occidentales de edad, educación y *status* profesional similar olvidarnos de nuestra alta auto-exigencia y disfrutar de una visión de nosotras mismas imperfecta pero más real que la idealizada mujer feminista. Como comenta su autora, las mujeres que intentan combinar en su jornada el gimnasio con una reunión de trabajo y éstos con llevar una perfecta vida familiar y social que incluya

preparar cenas para doce invitados se sienten reconfortadas al ver que cuando Bridget intenta algo parecido «acaba en ropa interior con el pelo hecho un asco y un pie en la cazuela del puré. A las mujeres les gusta esto porque en lugar de resaltar nuestras imperfecciones, nos reímos juntas de ellas» (Weich 1999). El escapismo positivo que Bridget ofrece a la mujer trabajadora de nivel medio es, sin embargo, visto con malos ojos por muchas mujeres feministas, incluidas escritoras de prestigio, que han rechazado firmemente a la heroína y a su creadora como ejemplos intolerables de trivialización de la causa feminista. Ellas aducen que la risa a nuestra costa es un lujo que las mujeres no nos podemos permitir y mantienen esa postura aún cuando Fielding señala que «Bridget es una heroína irónica» (*Penguin Reading Guide*) inspirada por la atribulada vida de la mujer actual. Y es que la postura feminista no tiene por qué excluir el humor ni la ironía autocríticas y pretender lo contrario es condenar a la mujer a una rigidez poco menos que puritana, cosa que parece contraproducente. Tomarse demasiado en serio a una misma no es saludable ni razonable ya que perdemos más con la tensión psicológica que una postura rígida provoca que con la risa liberadora que identificarnos con Bridget nos pueda provocar.

La mujer que ha dado paso a la sonrisa, Helen Fielding, nació en Morley, localidad industrial del norte de Inglaterra y se licenció en Literatura Inglesa por la prestigiosa Universidad de Oxford, donde conoció a Richard Curtis, futuro autor de *Cuatro Bodas y un Funeral* (1994), numerosos episodios de *Mr. Bean* y guionista de las adaptaciones de las novelas sobre Bridget al cine. De Oxford Fielding pasó a la BBC donde trabajó en programas de noticias, infantiles y de espectáculos antes de producir documentales en Sudán y Etiopía para la organización caritativa Comic Relief (Waldman 1999). Su experiencia le inspiró su primera novela, *Cause Celeb* (1994, traducida como *Ricos y famosos en Nambula*) protagonizada por una predecesora de Bridget, Rosie, que se debate entre su amor masoquista por un tipo que no la merece y la necesidad de hacer algo de impacto, tal como llevar a un grupo de frívolas celebridades a conocer la miseria de África de primera mano.

Fielding trabajó a continuación como periodista para *The Daily Telegraph*, *The Sunday Times* y *The Independent*, diario donde creó a Bridget Jones por encargo del editor Charles Leadbeater. Este hombre, desesperado, según él mismo dice, «por encontrar una columna que atrajera a lectoras jóvenes» (Leadbeater 2001) se inspiró en el diario maternal de Dulcie Domum publicado semanalmente por su competidor *The Guardian* para sugerirle a Fielding que escribiera algo capaz de reflejar «los temas de los que los hombres asumen que hablan las mujeres cuando van juntas al baño». Conociendo la primera novela de Fielding Leadbeater le pidió una columna llevada por un personaje similar a Rosie y durante dos años Bridget fue cre-

ciendo en popularidad y, de paso, sacando a Fielding del anonimato inicial tras el que se escondía.

Un resultado inmediato de la influencia de la vis cómica de Bridget fue que Fielding abandonó sus planes para una segunda novela de tono serio sobre la encrucijada cultural y racial en que se sitúa el Caribe moderno para escribir dos novelas sobre su heroína, *El Diario de Bridget Jones* (1996, *Bridget Jones's Diary*) inspirado por el clásico de su admirada Jane Austen *Orgullo y prejuicio* y *Bridget Jones: Sobreviviré* (1999, *Bridget Jones: The Edge of Reason*) también basado en una novela de Austen, *Persuasión*. En su novela más reciente, *La imaginación descontrolada de Olivia Joules* (2003, *Olivia Joules and the Overactive Imagination*) Fielding renueva su línea cómica con una heroína que parodia a James Bond en una arriesgada línea argumental que se atreve incluso a usar el terrorismo islámico como trasfondo. Las reseñas aplauden su decisión de pasarse de Jane Austen a Ian Fleming pero insisten en que pese a las notables diferencias entre Bridget y Olivia el sentido del humor es a menudo más jonesiano de lo que debería ser para el bien de la carrera de la autora.

La clave para entender a Bridget, según Fielding, es comprender que «Bridget lucha con dos ideas distintas. Una es la imagen de la Chica Cosmo, según la cual debería llevar una vida independiente, llena de amigos y fiestas glamorosas. La segunda es la vieja idea del fracaso: si a los 30 aún no te has casado, te morirás sola y te encontrarán 3 semanas más tarde medio devorada por el perro» (*Penguin Reading Guide*). Ambas opciones, como puede verse, son extremas. La chica Cosmo, que en algunos sentidos viene a ser la versión para mujeres de la chica Playboy, es decir, una fantasía, vende un modelo de feminidad inalcanzable para la mayoría basado en el consumo más desahogado, hasta el punto que incluso se puede decir que en las páginas de *Cosmopolitan* el hombre y/o el sexo se han convertido en un producto más junto a la cosmética o los trajes de baño. La revista es como otras que se venden con un halo de mayor elegancia –*Vogue*, por ejemplo– un catálogo comercial con ínfulas de ser algo más y, dentro de su categoría, es altamente representativa del corsé represor en que muchas mujeres se han enfundado en nombre de una aparente liberación ya que tan agobiante es la obligación de llevar una vida excitante como la decimonónica represión que negaba todo tipo de excitación.

El miedo a la soledad que padece Bridget tiene mucho que ver con los restos de los prejuicios contra las mujeres solteras o, como solía llamárselas, solteronas. Es por ello que Fielding se muestra especialmente orgullosa de haber legado al vocabulario del inglés moderno la palabra «singleton» inventada por un amigo suyo y traducible por «soltera/o por elección propia», vocablo que no tiene las connotaciones derogatorias que solterona tenía y que además borra las diferencias entre los sexos, aplicándose a ambos. Fielding señala que, evidentemente, las

mujeres solteras que tienen dinero o se ganan la vida no reciben el mismo trato que las pobres pero eso no significa que su independencia económica las haga invulnerables al prejuicio contra ellas, prejuicio que Fielding quiere erradicar (*Penguin Reading Guide*). Es por ello incorrecto considerar a Bridget como la versión moderna de la heroína del siglo XIX empeñada, como las señoritas de Austen, en encontrar un marido para toda la vida que compensara con su caballerosidad, su dinero y su amor incondicional la ineludible dependencia económica, social e incluso legal de la esposa, quien dejaba literalmente de existir a los ojos de la ley inglesa al casarse. Lejos de esta situación, independiente en todos los sentidos pero alerta al prejuicio contra la treintañera sola, Bridget no busca un marido sino aliviar su soledad con un compañero con quien retirarse del *ghetto* de la soledad amorosa. Por ello, celebrando su relación con Mark Darcy, Bridget escribe en su peculiar estilo telegráfico: «Hurra! Los años salvajes han acabado. Desde hace cuatro semanas y cinco días ya estoy en relación funcional con macho adulto probando por lo tanto no soy una paria amorosa como antes temía» (*Sobreviviré*)<sup>1</sup>. Con todo, ella imagina esa relación siempre rodeados de amigos. En el fondo es la amistad y no el amor lo que Fielding loa en sus novelas presentándola como fuente incondicional de cariño, consuelo y apoyo para la mujer cuando todo lo demás falla, si bien es cierto que en la secuela la amistad entre Bridget y sus amigas sobrepasa los límites y llega a dañar la aún frágil relación con Darcy, aunque sólo sea temporalmente y por imitar la novela de Austen *Persuasión*. La receta que Fielding sugiere para una vida feliz es, así pues, rodearse de buenas amigas y, si es posible, de un compañero. Ni el matrimonio ni los hijos figuran como ingredientes.

Bridget no es, por supuesto, la única heroína cómica de su tiempo. En cierto modo, sus vicisitudes remiten a la chispeante comedia hollywoodiense de los años 30 y 40 con personajes tan jonesianos como la Susan Vance interpretada por Katharine Hepburn en la deliciosa *La fiera de mi niña* (1938). Cincuenta años más tarde, la cándida Mary Jenson interpretada por la salerosa Cameron Diaz en *Algo pasa con Mary* (1998) de Bobby y Peter Farrelly se ha sumado a la lista de memorables personajes femeninos metidos en delirantes líos cómicos. Ni Susan ni Mary resultan, sin embargo, ofensivas del modo en que Bridget lo es para sus detractores, tal vez porque la primera se asocia a la fortísima personalidad de la Hepburn mientras que la segunda viene acompañada por la extrema auto-caricatura de la masculinidad moderna que siempre interpreta el actor y director Ben Stiller. Sorprendida por las críticas contra Bridget pese a la popularidad de personajes como Mary, Helen Fielding aduce que «Hay muchos héroes cómicos. Fijaos en Bertie Wooster de P. G. Wodehouse –nadie lo toma como símbolo del esta-

do de la masculinidad. Tenemos que poder tener heroínas cómicas sin agobiarnos sobre lo que esto pueda suponer. No seremos iguales si no nos permitimos reírnos de nosotras mismas... Quizás tiene que ver con la confianza en una misma, ya que la capacidad de reírnos de nosotras es señal de que se tiene esa confianza» (*Penguin Reading Guide*).

La crítica contra Bridget incide básicamente en tres ideas: Bridget hace el ridículo demasiado a menudo, es insegura y conservadora en su búsqueda del amor ideal, aspecto al que ya me he referido. Lo ridículo es siempre una idea relativa de manera que hay quien se sentirá ofendida/o por el error que Bridget comete al presentarse vestida de conejita Playboy en una fiesta que debería haber sido de disfraces pero que no lo es o por los nervios que hacen que el día de su debut profesional como periodista televisiva acabe mostrándole las bragas a la cámara al deslizarse por la barra de una estación de bomberos. A otros este humor les parecerá incluso de buen gusto en comparación sin ir más lejos con la humillación que Ben Stiller como Ted Stroehmann sufre en *Algo pasa con Mary* cuando se sube la cremallera de la braguita sin comprobar si todo está en su sitio. Si acaso, lo que Bridget pone de manifiesto es el hecho de que tenemos distintos niveles de tolerancia respecto a la presentación cómica de hombres y mujeres de modo que el ridículo femenino se tolera si se acompaña de un ridículo masculino aún mayor (Mary peinándose con el semen de Ted) pero no si es el foco único del humor mientras el hombre permanece en un digno segundo plano como ocurre en el caso de Bridget.

La inseguridad de Bridget es legendaria pero es también más pirotécnica que profunda. Como muestra aquí la vemos desesperada porque su jefe Daniel Cleaver, con quien quiere ligar, no la llama:

2 p.m. Oh, Dios ¿por qué soy tan poco atractiva? No sé cómo me auto-convencí de que quería dejar el fin de semana libre para trabajar cuando de hecho estaba en espera-de-cita-con Daniel. Odioso, dos días malgastados mirando con ojos de psicópata el teléfono y comiendo cosas. ¿Por qué no me ha llamado? ¿Por qué? ¿Qué me pasa? ¿Por qué me pidió el número si no pensaba llamar y, si iba a llamar, por qué no hacerlo el fin de semana? Debo centrarme más. Le pediré a Jude un libro de auto-ayuda, si es posible algo tipo-religión-Oriental. (*Diario*)

Como la dibujante argentina Maitena, Fielding pone el dedo en la llaga de las debilidades femeninas retratando sin compasión ese sinfín de comportamientos masoquistas y contradictorios en que las mujeres caemos día a día de tal modo que es fácil identificarse con Bridget. Al mismo tiempo tanto Maitena como Fielding desdramatizan la situación, en este caso concluyendo esta explosión de dudas con una salida por la tangente totalmente absurda que

trae la risa por su incongruencia. Otro tipo de autora se detendría en el lamento y haría o melodrama o alta literatura feminista pero no nos aliviaría como Fielding hace.

La razón por la cual esta estrategia resulta tan molesta es porque lejos de quedarse en anécdota el éxito de Fielding ha inspirado a una legión de imitadoras agrupadas bajo la etiqueta de *chick lit* término que juega con la pronunciación homófona de *chic* (atractivo) y *chick* (apelativo coloquial para la mujer que se traduce por «pollita» y que equivale también a chica). La literatura para chicas «iluminó los dilemas de la primera generación de mujeres jóvenes que sabían que podían tenerlo “todo” –carrera, compañero, niños– pero que no sabían cómo conseguirlo. En su vertiente más sutil, las protagonistas luchaban por decidir qué era “todo” y si, para empezar, lo querían» (Bristow 2001). En novelas en que las protagonistas ya habían superado esa fase la lucha se centraba en cómo combinarlo «todo» y ser feliz.

Se ha dicho de la *chick lit* que es el equivalente para la treintañera profesional de la novela rosa consumida tradicionalmente por las amas de casa. La nueva lectora busca un tipo de ficción que siga ofreciendo una trama romántica pero siempre en un contexto laboral más realista. Francis Gilbert, quien defiende el género, argumenta que el rasgo más relevante de lo que llama «ficción delgadista» es «la guerra que las protagonistas declaran contra sus cuerpos y contra sí mismas» (Gilbert 1999), llegando al extremo de conectar esa percepción negativa del cuerpo femenino fuera de control con la obsesión Modernista de James Joyce y Virginia Woolf por lo ordinario y lo trivial. Las delgadistas no ofrecen críticas sesudas del mundo sino que «transforman la tragedia de la moderna sociedad de consumo –el hecho de que tenemos todos los bienes materiales que siempre hemos deseado pero sufrimos más que nunca– en comedia del absurdo: la búsqueda imposible de un mítico héroe masculino» (Gilbert 1999) que sepa apreciar lo que la mujer sufre en el universo consumista. En este sentido es curioso constatar que Bridget, abrumada por el peso sobre su conciencia de las calorías de las que se atiborra, siempre cree estar gorda y anota religiosamente los kilos que gana y pierde en su diario sin que nunca mencione su altura, de manera que no sabemos si realmente está rellena. La actriz Renée Zellweger tuvo que ganar una docena de kilos para interpretar a Bridget en el cine pero esto desvirtúa la guerra contra el cuerpo de la que habla Gilbert, además de incidir en el estereotipo según el cual una gorda ya es de por sí un objeto cómico.

El ataque contra la *chick lit* empezó en 1999 cuando la juez del Premio Orange de ficción femenina, Lola Young, profesora de la Universidad de Middlessex, «lamentó el “culto de los grandes adelantos a jóvenes fotogénicas para que escriban sobre sus propias vidas, y a quién invitan a cenar, como si la vida consistiera en eso”. Young criticó a estas autoras por escribir libros triviales y de interés sólo local en los que se evitan las grandes tramas y las grandes ideas» (Bristow 1999). Las escritoras británicas con una reputación literaria sostenida a lo largo de

décadas se sintieron también ofendidas por la combinación de elementos señalada por Young –comercialismo, juventud, belleza, banalidad– al apelar a un público selecto, estar en su madurez, creer que la belleza de la escritora es irrelevante para su obra y escribir literatura sería con aspiraciones universales. Beryl Bainbridge, por ejemplo, declaró que «Dado que la gente emplea tan poco tiempo en la lectura es una pena que no se les ofrezca algo más profundo, algo con más sustancia» (Ezard 2001) mientras que para la ácida Doris Lessing, eterna candidata al Nobel, «Sería tal vez mejor que estas mujeres escribieran libros sobre sus vidas tal como realmente las ven, y no sobre estas inútiles borrachas que sólo se preocupan por su peso» (Ezard 2001). Ni una ni otra tuvieron en cuenta que la *chick lit* sí trata de cómo ven la vida las mujeres modernas ni reflexionaron sobre el hecho de que una vida tan banal como la nuestra pide una literatura igualmente banal. Pat Barker, por su parte, comentó con menor prejuicio que «A la gente joven le encanta leer libros que confirman su aún inseguro sentido de la identidad. Creo que al envejecer dejan de necesitar esa confirmación, y la mayoría de nosotros acabamos siendo lectores mucho más abiertos» (Ezard 2001) pero no aclaró cuándo se madura (las lectoras de *chick lit* están en la amplia franja de edad entre los 18 y los 40) ni cuándo se siente una segura de su identidad, si es que se llega a estarlo. La feminista y literata radical Jeanette Winterson es la que se mostró más abierta de miras: «Yo me declaro en favor de la alta cultura, que creo que necesitamos en nuestras vidas. Pero también me gusta la diversión. ¿*Chick lit*? Ningún problema. ¿*El Diario de Bridget Jones*? Me encanta, es genial y no me incomoda en absoluto» (Ezard 2001).

Lo que está en juego es más serio de lo que parece ya que no se trata de un enfrentamiento a dos bandas entre escritoras jóvenes y maduras sino a tres, con la industria editorial británica como tercer contendiente. La moda de la *chick lit* ha permitido lanzar a numerosas autoras jóvenes como Jenny Colgan o Lisa Jewell pero no se ha buscado su conformidad a la hora de colgarles la etiqueta ni de unificar sus novelas basándose en el chillón diseño de las cubiertas. «Nadie quiere ser etiquetada como autora de *chick lit*», dice Jenny Colgan, «especialmente porque todas somos distintas. Libros muy diferentes se presentan con las mismas tapas de colores siempre que las autoras son mujeres jóvenes y eso no es culpa nuestra» (Thomas 2002). El negocio editorial pasa así por encima del creador individual, anulando su personalidad e incluso la manera de ver su propia obra, que, además, al ser recibida como *chick lit* se reseña y se lee con el prejuicio de que es superficial. Con razón se pregunta Scarlett Thomas qué ocurrirá con las jóvenes promesas femeninas cuando pase la moda señalando que «Criticar esta situación es importante para cualquiera a quien le importe la escritura femenina» (Thomas 2002).

El equivalente masculino de la *chick lit* es la *lad lit* aunque esto no significa que su génesis y situación sea idéntica. Elaine Showalter (2002) opina que la *lad lit* se extiende desde 1950 a 1999, es decir, desde *Lucky Jim* de Kingsley Amis a la obra de su hijo Martin Amis, quien, por cierto, opina que la *lad lit* no existe porque los auténticos *lads* se dedican a ir al *pub* con los amigos y no a leer ni mucho menos a escribir novelas. Showalter señala que la *lad lit* es cómica porque tiene un final feliz con el hombre aceptando su entrada en la edad adulta a través del matrimonio si bien su rasgo más distintivo es su tono confesional. Desde esta perspectiva gran parte de la literatura británica escrita por hombres, sea del nivel que sea, es *lad lit* y no tan sólo el subgénero equivalente a la *chick lit* originado a partir de las novelas de Nick Hornby, Tony Parsons o Tim Lott. En ellas lo mismo que en otras de los años 90, apunta Showalter, lo que se transpira es que los chicos de esa década «ya no podían atribuir sus problemas al sistema de clase y casta o al ridículo narcisismo de sus padres. Eran culpables de sus propios problemas» (Showalter 2002). Tanto Showalter como otros comentaristas británicos señalan que la *lad lit* como subgénero mostraba signos evidentes de decadencia ya sobre el año 2001 por agotamiento del modelo copiado hasta la saciedad. En Estados Unidos donde el fenómeno se vive con algo de retraso se duda de su éxito porque la *lad lit* parece atraer más a las mujeres interesadas en la psicología masculina que a los propios hombres (Felt 2004).

Posiblemente, la verdadera *lad lit* la constituyen novelas tan extremas como *Trainspotting* (1993) del escocés Irvine Welsh o *El club de la lucha* (1996) del americano Chuck Palahniuk más que la seminal *Alta fidelidad* (1995) de Nick Hornby, autor al que se considera casi unánimemente como el equivalente masculino de Helen Fielding. Hornby se dio a conocer con un singular volumen de memorias que recogía su pasión por el fútbol, *Fiebre en las gradas* (1992), al que siguió *Alta fidelidad* y más tarde *Un chico grande* (1998), retrato demoledor de un Peter Pan soltero impenitente que se hace pasar por abandonado padre divorciado para ligar con las solitarias madres separadas. Cansado de la etiqueta *lad lit* Hornby asumió la voz de una mujer en *Cómo ser bueno* (2001) hasta la fecha su novela de menor éxito. Hay versiones cinematográficas de *Alta fidelidad* (Stephen Frears, 2000) con John Cusack en el papel de Rob, de *Fiebre en las gradas* (David Evans, 1997) con Colin Firth como Paul, y de *Un chico grande* (Chris y Paul Weitz, 2002) con Hugh Grant como Will. La conexión entre Helen Fielding y Nick Hornby de hecho se refuerza a través de las adaptaciones al cine de sus novelas ya que Firth y Grant dan vida, respectivamente, a Mark Darcy y Daniel Cleaver en las dos películas, *El diario de Bridget Jones* (Sharon McGuire, 2001) y la secuela (Beeban Kidron, 2004).

*Alta Fidelidad* es una muy notable novela sin duda muy superior a las dos sobre Bridget Jones. Pese a la diferencia de talento literario, la comparación entre Fielding y Hornby no es descabellada dado que ambos basan su humor en la candidez del protagonista y en sus inse-



guridades, llegando a un final feliz que curiosamente sí incluye una futura boda en el caso de Hornby. Lejos de sentirse ofendidos, los lectores masculinos de *Alta fidelidad* que he conocido se sienten bien retratados y agradecidos con el autor por haber tenido la sinceridad de contarle al mundo cómo son los hombres de hoy entre los 25 y los 35 años. La candidez de Rob da lugar a perlas tales como el hilarante fragmento en que explica cómo añora sus fantasías juveniles en plena adultescencia:

Nunca me he recuperado del *shock* de descubrir que las mujeres hacen lo que nosotros hacemos: guardan su mejor ropa interior para las noches cuando saben que van a dormir con alguien. Cuando vives con una mujer, esos trapos descoloridos y encogidos de Marks & Spencer aparecen de repente sobre los radiadores por toda la casa; tus lascivos sueños de colegial en que te imaginas de adulto viviendo rodeado de lencería sexy... esos sueños se van al traste.

El contraste entre lo real y la fantasía, compartidos con Bridget, son fuente inagotable de escenas cómicas, a menudo con un toque amargo del que Fielding carece. Así como Bridget pasa con total ligereza de dolerse porque Daniel no la llama a pensar en la religión oriental, Rob se obsesiona, pasándose buena parte de *Alta fidelidad* dudando sobre su conducta en la cama, claro punto débil del hombre moderno. Su novia Laura, harta de la abulia vital de este niño grande, lo abandona por el vecino al que han oído noche tras noche practicar el sexo de forma ruidosa y nada discreta. Cuando ella regresa a los brazos de Rob comprendiendo que Ray no ha sido más que una etapa de transición en su vida la pareja tiene esta conversación post-coital:

«No me importa. Quiero saberlo.»

«¿Quieres saber qué?»

«Cómo era.»

Ella resopla. «Era sexo. ¿Qué más podía ser?»

Incluso esta respuesta duele. Tenía la esperanza de que no habría sido sexo en absoluto; tenía la esperanza de que habría sido algo más aburrido e incluso desagradable.

La destreza con la que Laura minimiza la inseguridad sexual de su compañero más su paciencia ante la incapacidad patológica de Rob de serle fiel –de ahí el título, referido también a la pasión de Rob por el pop y el rock– la hacen objeto de una proposición matrimonial por parte de Rob que es más sincera que romántica: «Sé que quiero estar contigo y sigo diciéndome lo contrario –y diciéndotelo a ti– y vamos a trancas y barrancas. Es como si firmáramos un nuevo contrato cada tantas semanas o así, y ya no quiero eso. Y sé que si nos casamos me lo

tomaría en serio, y no querría enredar más.» Este final más o menos feliz en el que, además, la comprensiva Laura anima a Rob a iniciar una nueva etapa profesional para aplacar los celos que él tiene de su superior *status* laboral, es en el fondo moralista y conservador imaginando una solución a los problemas del hombre adultescente ante la que muchos de esos *lads de pub* que Martin Amis menciona se mostrarían escépticos. O tal vez no y en el fondo, como señalan muchas mujeres feministas, son los hombres quienes más se interesan en el matrimonio al sacar mayor beneficio de él.

No me consta que Hornby haya tenido que hacer frente a una oleada de insultos por haber creado a Rob pero Fielding declara que «A veces me he encontrado gente realmente cabreada porque Bridget Jones es una desgracia para el feminismo. Pero es bueno poder representar a las mujeres tal como son en la época en la que vives» (Ezard 2001). Parte de ese enfado monumental sin duda tiene que ver con el hecho de que el humor es una de las grandes bazas de la misoginia. Todas conocemos ejemplos de humor machista e incluso algunos de humor feminista aunque habría que plantearse si este humor agresivo pensado para el contraataque sirve para algo más que no sea sacar a la luz nuestro lado más zafio y, digámoslo así, más sexista. Bridget molesta porque puede dar pie a que el misógino encuentre respaldo en la propia ficción femenina (o para mujeres, si se prefiere) en una coyuntura cultural en la que de por sí el humor está mayoritariamente en manos de hombres. A diferencia de los hombres, que sí pueden separar al individuo del grupo, nosotras nos vemos aún como un colectivo vulnerable que ve los ataques contra un individuo como ataques contra el grupo. Ese es la situación que el hombre machista explota cuando, por ejemplo, insulta a una conductora delante de otra mujer extrapolando así lo individual a lo genérico y esa es la situación que las feministas creen que Bridget puede alentar.

Más allá de la misoginia, cuando Helen Fielding se defiende diciendo que no creó a Bridget para que fuera tomada en serio (Ezard 2001) vemos que hay otro factor en juego, que es la distinción entre la alta literatura (lo serio) y la ficción popular (lo trivial). Cuando Fielding afirma que su inspiración para las novelas sobre Bridget es Jane Austen e incluso lo subraya dándole a su héroe el nombre de Mark Darcy en clara referencia al protagonista de *Orgullo y prejuicio* está rompiendo barreras y desafiando a la crítica literaria en un momento en que sus valores han sido confundidos por la revolución teórica de los años 60 y la expansión del post-modernismo. De hecho, el caso es aún más complicado ya que Fielding quien, recordemos, es licenciada en Literatura Inglesa, se «apropió» del Darcy austeniano al prendarse del Darcy interpretado por Colin Firth en la miniserie basada en *Orgullo y prejuicio* que la BBC produjo en 1995 (Wilson 2001). Aparte de explicar la elección de Firth para interpretar a Mark Darcy en el cine, la serie de la BBC estableció un nivel intermedio entre la alta literatura de Austen y

el talante literariamente menos ambicioso de Helen Fielding que ella aprovechó para llenar un hueco en la novela popular de los años 90, factor que tiende a ignorarse en los debates en torno a Bridget Jones.

Habría que señalar que es la serie de la prestigiosa BBC la primera culpable de trivializar a Austen, si lo queremos ver así, al añadir una escena en Pemberley en la que Darcy se da un chapuzón, encontrándole su amada Elizabeth mojado de pies a cabeza de la manera más sugerente posible, escena que Bridget y sus amigas contemplan una y otra vez cuando se sienten deprimidas y sobre la cual Bridget basa su alocada entrevista del actor Colin Firth en la novela secuela. Esta brillante adaptación escrita por Andrew Davies es capaz de transmitir «todas las emociones –de la energía sexual a la pasión reprimida y de éstas a su satisfacción– que Austen narra sutilmente en su novela» (Sokol 1999: 96) y critica así la manipulación a la que ha sido sometida Austen en nombre de los intereses de la crítica literaria más purista, devolviéndosela al gran público siguiendo la estela populista visible también en películas anti-académicas como *Shakespeare in love* (1998).

Al tanto de este populismo y de la desorientación de la crítica confundida por la preeminencia de lo cultural sobre lo puramente literario, Jeannie Bristow (1999) se queja de que no puede compararse la *chick lit* con la obra de Jane Austen con la excusa de que una y otra tratan de círculos reducidos de personajes sino que hay que basar la crítica en una distinción clara y rotunda entre lo que aspira a la universalidad (Austen) y lo que es meramente pasajero (la *chick lit*). Bristow tiene razón al señalar que «el problema no es que la ficción popular existe sino que tiende a debatirse junto a la literatura» cuando tienen objetivos muy distintos. Sin embargo su afirmación de que no es justo que la ficción popular se considere tan representativa de la identidad británica como los «Grandes Libros» no tiene sentido en un contexto cultural en que la identidad británica se nutre tanto de Jane Austen (o, para ser más contemporáneos de Beryl Bainbridge, Doris Lessing, Pat Barker o Jeannette Winterson) como de manifestaciones populares tales como la moda callejera, la música pop y rock, los musicales del West End, las series de televisión como *Mr. Bean*, las películas de James Bond y, por qué no, la *chick lit*. La queja de Bristow constata, por una parte, la confusión de categorías pero también las dificultades para crear literatura en un mundo intensamente comercial y audiovisual. Es cierto que las novelas de Bridget Jones no son literatura pero sí son cultura en la acepción más amplia del término y como tales merecen atención al mismo nivel que la cultura popular a la que me he referido e incluso que la literatura. A nadie se le ocurriría nominar a Helen Fielding al premio Nobel pero tampoco a nadie que tuviera interés en comprender la cultura británica e incluso occidental en los 90 se le debería ocurrir ignorarla. No hay que tomar a Bridget en serio como literatura, que es a lo que se refería su autora, pero eso no quiere decir que el debate que ha generado no sea

importante por lo que nos dice sobre el humor, el feminismo, la feminidad, la sociedad de consumo, la soledad, el culto al cuerpo y la industria editorial en los años 90.

Vemos así que el miedo a la risa que sufren quienes rechazan a Bridget Jones está anclado en la combinación de un modelo de feminismo rígido, más propio de los combativos años 60 que de los pragmáticos 90, con un modelo cultural que defiende lo literario y se impacienta con lo popular. Las mujeres a las que Bridget ofende porque creen que «no somos así» critican simultáneamente la negación por parte de Fielding de la imagen de la super-mujer feminista a la que durante décadas hemos aspirado y su escritura, que consideran deficiente juzgándola por patrones literarios que ella nunca se ha propuesto obedecer. Lo que casi nunca se dice es que las novelas de Austen, que son la base sobre la que se sustentan esos patrones, ejercían en su momento exactamente la misma función que ejercen las novelas de Fielding hoy: crear un entorno auto-crítico en el que las mujeres pudieran ver sus errores y aprender de ellos. Habría que preguntarse, pues, por qué doscientos años más tarde su nombre se sigue invocando como modelo ideal de escritura femenina; tal vez la respuesta es que mientras ella supo y pudo combinar el humor con el dominio de la pluma hoy la literatura excluye lo cómico, que queda relegado a lo popular sean cuales sean las intenciones y el talento de la escritora moderna. No estoy diciendo con ello que Fielding tenga la altura literaria de Austen pero sí que si se estigmatiza a las jóvenes autoras con talento cómico deseosas de diseccionar a la mujer actual nunca llegaremos a tener una segunda Austen y a estas alturas empieza a ser necesario. Mientras tanto, Fielding ocupa su lugar por demanda popular le pese a quien le pese.

## Referencias

### *Fuentes primarias*

Fielding, Helen. *Bridget Jones's Diary*. London: Picador, 1996.

Fielding, Helen. *Bridget Jones: The Edge of Reason*. London: Picador, 1999.

Hornby, Nick. *High Fidelity* (1995). London: Indigo, 1996.

### *Fuentes secundarias*

«*Bridget Jones's Diary* by Helen Fielding.» *Penguin Reading Guides*. [http://www.penguininput-nam.com/static/rguides/us/bridget\\_joness\\_diary.html](http://www.penguininput-nam.com/static/rguides/us/bridget_joness_diary.html)

Bristow, Jennie. «Chick Lit to Smith Lit.» *Spiked*. 8 Marzo 2001. <http://www.spiked-online.com/Articles/000000005474.htm>

- Bristow, Jennie. «Women's fiction: Piddling the books» (Publicado originalmente en *LM*, no. 122, Julio-Agosto 1999.) *Spiked*, 27 Febrero 2001. <http://www.spiked-online.com/Articles/0000000054DC.htm>
- Ezard, John. «Bainbridge tilts at 'chick lit' cult: Novelist says *Bridget Jones* genre is just a lot of froth». *The Guardian*, 24 Agosto 2001. <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,541954,00.html>
- Felt, Susan. «The lad fad.» *The Arizona Republic*. 16 Mayo 2004. <http://www.azcentral.com/ent/arts/articles/0516ladfad2.html>
- Gilbert, Francis. «Why I love Bridget Jones». *New Statesman*. 1999, Vol. 128, No. 4446. <http://www.newstatesman.co.uk/199907260052.htm>
- Leadbeater, Charles. «I needed a woman who was an emotional mess. So I gave birth to Bridget Jones.» *The Independent*. 5 Abril 2001. <http://enjoyment.independent.co.uk/books/news/story.jsp?story=64991>
- Showalter, Elaine. «They think it's all over.» *New Statesman*. 12 Agosto 2002. [http://articles.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0FQP/is\\_4600\\_131/ai\\_90793666/print](http://articles.findarticles.com/p/articles/mi_m0FQP/is_4600_131/ai_90793666/print)
- Sokol, Ronnie Jo. «The Importance of Being Married: Adapting *Pride and Prejudice*.» 78-105. Lupack, Barbara Tapa (ed.). *Nineteenth-Century Women at the Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film*. Bowling Green, OH: Popular Press, 1999.
- Thomas, Scarlett. «The Great Chick Lit Racket.» *Bookgirl*. 2002. <http://www.bookgirl.org/chick.htm>
- Waldman, Alan. «Q&A with Helen Fielding, (*Bridget Jones's Diary*)». 2001. <http://www.wga.org/pr/awards/2002/helen-fielding.html>
- Weich, David. «Helen Fielding Is Not Bridget Jones.» *Powells.Com Interviews*. June 1999. <http://www.powells.com/authors/fielding.html>
- Wilson, Elizabeth. «Summer's Hottest Celebs: Man of the moment - Colin Firth» *She Magazine*. May 2001. From: *Colin Firth in Bridget Jones's Diary*. <http://hem.pas-sagen.se/lmw/she0501.html>