



Universidad de Málaga

MARÍA BELÉN MARTÍNEZ URIBE

**RECREACIONES CONTEMPORÁNEAS
DE *PRIDE AND PREJUDICE* DE JANE AUSTEN**


**Tesis doctoral dirigida por el Dr.
D. MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ CAMPOS**

**Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana
Universidad de Málaga
2015**



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: María Belén Martínez Uribe

 <http://orcid.org/0000-0002-2610-6626>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA,
FRANCESA Y ALEMANA

El Dr. Miguel Ángel González Campos, profesor del Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana de la Universidad de Málaga por la presente

HACE CONSTAR:

Que **Doña María Belén Martínez Uribe**, licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Málaga ha realizado bajo mi dirección en el Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana de la Universidad de Málaga su Tesis Doctoral titulada

“Recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* de Jane Austen”.

Revisado el trabajo considero que reúne las condiciones científicas y académicas necesarias para su presentación ante el Tribunal que ha de juzgarla.

En Málaga, a 9 de noviembre de 2015

Fdo. Dr. Miguel Ángel González Campos

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. <i>Pride and Prejudice</i> y su contexto	
2.1.- Introducción	11
2.2.- Marco teórico	12
2.2.1- Primer período (1813-1840)	14
2.2.2- Segundo período (1840-1940)	18
2.2.3- Tercer período (a partir de 1940)	21
2.3.- <i>Pride and Prejudice</i> y su poder de atracción	29
2.4.- Jane Austen y el fenómeno de la adaptación	43
2.4.1.- Recreaciones de <i>Pride and Prejudice</i> : Consideraciones generales	48
2.4.2.- Adaptaciones a la pantalla de <i>Pride and Prejudice</i>	50
2.4.3.- El fenómeno de la <i>Austenmania</i>	59
3. Recreaciones literarias contemporáneas de <i>Pride and Prejudice</i>	
3.1.- Introducción	74
3.2.- <i>Pride and Prejudice</i> como origen de la <i>chick lit</i>	80
3.3.- Taxonomía de las recreaciones	82
3.3.1.- Primera generación de recreaciones literarias	84
3.3.1.1.- <i>Bridget Jones's Diary</i>	86
3.3.2.- Nuevos mundos para <i>Pride and Prejudice</i>	108
3.3.2.1.- <i>Jane Austen in Boca</i>	109
3.3.3.- <i>Janeites</i> , devoción y escapismo	119
3.3.3.1.- <i>Austenland</i>	130
3.3.3.2.- <i>Me and Mr Darcy</i>	140
3.3.4.- <i>Pride and Prejudice</i> para una nueva generación	153
3.3.4.1.- <i>Prom & Prejudice</i>	154
3.3.5.- Explotación del universo austeniano	160
3.3.5.1.- <i>Fitzwilliam Darcy Rock Star</i>	162
3.4.- Conclusión	169

4. Recreaciones audiovisuales contemporáneas de <i>Pride and Prejudice</i>	
4.1.- Introducción	173
4.2.- <i>Pride and Prejudice</i> como origen de la <i>chick flick</i>	177
4.3.- Taxonomía de las recreaciones audiovisuales	179
4.3.1.- Primera generación de recreaciones audiovisuales	180
4.3.1.1.- <i>Bridget Jones's Diary</i>	181
4.3.2.- Nuevos mundos para <i>Pride and Prejudice</i>	211
4.3.2.1.- <i>Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy</i>	212
4.3.2.2.- <i>Bride and Prejudice</i>	237
4.3.3.- <i>Janeites</i> , devoción y escapismo	278
4.3.3.1.- <i>Lost in Austen</i>	279
4.3.3.2.- <i>Austenland</i>	335
4.3.4.- <i>Pride and Prejudice</i> para una nueva generación	343
4.3.4.1.- <i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	344
4.3.5.- Explotación del universo austeniano	402
4.3.5.1.- <i>You've Got Mail</i>	403
4.4.- Conclusión	414
5. “Everybody’s dear”: Jane Austen en la cultura popular	419
6. Conclusiones	462
Apéndice 1: Listado de las recreaciones literarias y audiovisuales contemporáneas de <i>Pride and Prejudice</i>	473
Apéndice 2: Ilustraciones	479
Obras citadas	489

1. Introducción

Es una verdad universalmente reconocida que una obra literaria que goce del reconocimiento del público acabará siendo objeto de adaptación. Las novelas de Jane Austen (1775-1817) han generado, generan y, a tenor de la situación actual, seguirán generando una enorme atracción entre sus seguidores. Este hecho se manifiesta en el vasto número de versiones y reescrituras de los textos originales que existe en la actualidad y que demuestra que la literatura de Jane Austen “inspires imitation” (Merry). Ese magnetismo que ejerce el universo austeniano provoca que la presencia de la autora y de su obra en la sociedad contemporánea sea constante y se pueda encontrar en todo tipo de ámbitos.

De entre todas las creaciones de Jane Austen *Pride and Prejudice* es, sin duda, la que ha recibido una mayor atención desde la fecha de su publicación el 28 de enero de 1813. *Pride and Prejudice* es a día de hoy una obra fundamental de la literatura universal que significativamente ha conseguido convertirse en una de las novelas favoritas del público. Prueba de ello puede ser el resultado de la encuesta *The Big Read*¹ realizada por la cadena televisiva BBC en el año 2003. A través de ella se intentaba descubrir el nombre de la novela más apreciada por los lectores británicos. Tras la recepción de más de setenta y cinco mil votos *Pride and Prejudice* obtuvo el segundo

¹ www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml.

lugar tras *The Lord of the Rings* (1954) de J.R.R. Tolkien. Cuatro años más tarde para conmemorar el *World Book Day* se realizó una nueva consulta. Curiosamente esta vez los votantes posicionaron a esta novela de Jane Austen en el primer puesto de la lista de “books you can’t live without” (Reynolds 2007). Teniendo en cuenta los resultados de estas dos encuestas y sobre todo la popularidad de Jane Austen y de *Pride and Prejudice* en la sociedad actual, resulta evidente que más allá de la maestría narrativa de su autora o de las virtudes técnicas de la obra, esta novela en particular continúa ejerciendo una poderosa fuerza de atracción sobre el público contemporáneo. La presencia de la literatura de Jane Austen en la actualidad constituye, por lo tanto, un campo de estudio de gran relevancia e interés.

La vigencia de *Pride and Prejudice* a día de hoy se hace evidente a través de todo tipo de expresiones artísticas que se plantean recrear el universo de esta obra desde diferentes presupuestos. De entre la multitud de manifestaciones que pueden encontrarse en este sentido, el presente trabajo de investigación tiene como objeto de estudio las recreaciones de *Pride and Prejudice* que trasladan su argumento a un contexto contemporáneo. Esta corriente artística que se ha venido desarrollando sobre todo en los últimos veinte años pone de manifiesto una serie de tendencias complejas e innovadoras en torno a *Pride and Prejudice* que van a ser analizadas a lo largo de la presente investigación. Para ello se van a considerar exclusivamente aquellas recreaciones que sitúan en la época actual la acción que se narra en la obra original y que se centra principalmente en el desarrollo de la historia de amor entre los personajes de Elizabeth Bennet y Mr Darcy así como en las vicisitudes que la rodean. En este sentido no se van a tener en cuenta las innumerables secuelas, precuelas o variaciones a

la novela en las que se ha intentado imaginar el devenir de los personajes antes, después o incluso durante el período descrito en *Pride and Prejudice*.

Como sucede con toda creación artística, la obra de Jane Austen y en concreto *Pride and Prejudice* ha encontrado también sus detractores. Sin embargo, resulta innegable la gran aportación a la literatura universal que supone esta novela. Significativamente desde su publicación *Pride and Prejudice* ha sido la creación de Jane Austen que ha recibido un mayor número de comentarios favorables tanto por parte de los lectores como de la crítica literaria. Resulta revelador igualmente que en los últimos años *Pride and Prejudice* se haya convertido en objeto de análisis desde las más variadas perspectivas. Teniendo en cuenta la relevancia e importancia que han tenido dichas opiniones para la comprensión de la obra de Jane Austen, en el segundo capítulo del presente trabajo se va a proceder a una breve exposición de la recepción de la novela desde su publicación, así como del aparato crítico que se ha desarrollado en torno a ella y a su autora. Del mismo modo parece necesario valorar qué factores son los que llevan a *Pride and Prejudice* a seguir provocando tantas filias. De esta manera en este segundo capítulo se expondrán también distintas razones por las que esta obra en concreto ha contado con el beneplácito del lector desde un principio y los motivos por los cuales sus protagonistas se encuentran entre los personajes más conocidos de la literatura en lengua inglesa.

Es innegable que gran parte de la popularidad de *Pride and Prejudice* en la actualidad es deudora de las distintas adaptaciones audiovisuales del texto original que se han realizado. Estas versiones, sin duda, han favorecido un acercamiento de un público más amplio a la novela y por lo tanto la expansión del legado artístico de Jane

Austen. Resulta innecesario a día de hoy justificar la presencia de producciones cinematográficas y televisivas en un estudio literario ya que su relevancia en este campo ha sido ampliamente justificada a través de una ya extensa literatura crítica sobre el tema expuesta en obras como *Jane Austen in Hollywood* (1998) de Linda Troost y Sayre Greenfield o *Jane Austen on Screen* (2003) de Gina y Andrew Macdonald. A lo largo del capítulo dos se realiza igualmente un breve recorrido por las distintas adaptaciones a la pantalla que han recreado el argumento de *Pride and Prejudice* en el mismo contexto de la novela y que por lo tanto no son objeto de estudio en el presente trabajo, si bien son necesarias para entender la situación de esta obra en la sociedad contemporánea.

De entre todas las versiones de *Pride and Prejudice* la miniserie que realiza la BBC en 1995 dirigida por Simon Langton ha supuesto indudablemente un antes y un después en la recepción de esta novela e incluso de la literatura de Jane Austen por parte del público en general. Esta adaptación se convirtió en el epicentro de la denominada *Austenmania* que a mediados de los años noventa sacudió Gran Bretaña con una avalancha de versiones para la pantalla basadas en obras de la novelista. Fue tan profundo el impacto de dicha miniserie en la sociedad del momento que aun a día de hoy se sigue sintiendo su efecto. Consecuentemente esta adaptación ha afectado de manera directa a las recreaciones de *Pride and Prejudice* que se realizan con posterioridad y ha conseguido modificar la percepción del público de algunos de sus personajes, en concreto en lo que se refiere a Mr Darcy. La pervivencia en el inconsciente colectivo de esta versión se encuentra apoyada en el fenómeno fan que se desarrolla a raíz de la *Austenmania*. Debido a la innegable relevancia de estos acontecimientos en el segundo capítulo se expondrán las características de esta

explosión austeniana cuya influencia sigue afectando directamente a la manera en que los seguidores de la autora y el público en general perciben la literatura de Jane Austen.

Este fenómeno que intensificó la presencia de la novelista británica en la sociedad de mediados de los años noventa encuentra reflejo a través de la multitud de recreaciones, secuelas y precuelas literarias de obras de Jane Austen que se realizan a partir de ese momento. Influidos por los deseos de los seguidores por revivir el mundo austeniano el recorrido de las adaptaciones de *Pride and Prejudice* se bifurca por innumerables caminos y vías. La novela comienza a desarrollarse en forma de todo tipo de versiones, derivados y reescrituras contemporáneas que se alejan de la concepción clásica de una adaptación. El capítulo tercero de la presente investigación tiene como objeto de estudio las novelas que recrean el hilo argumental de *Pride and Prejudice* en un contexto contemporáneo. Teniendo en cuenta la importancia e influencia de la *Austenmania* en este tipo de recreaciones se ha acotado el campo de estudio a aquellas novelas publicadas a partir de 1995 que sitúan la acción de *Pride and Prejudice* a partir de finales del siglo veinte. Estas obras literarias resultan un interesante campo de investigación a través del cual analizar la vigencia y pervivencia de *Pride and Prejudice* en la actualidad.

Debido al amplísimo corpus que forman a día de hoy las recreaciones literarias contemporáneas de *Pride and Prejudice* se va a realizar una taxonomía con el fin de poder clarificar y clasificar las distintas tendencias que se pueden encontrar en ellas. Es tan abundante el campo de estudio y la renovación del mismo tan constante que un análisis exhaustivo y pormenorizado de las mismas sería una tarea inabarcable. Es innegable que la distribución de las novelas en distintas categorías implica la toma de

una serie de decisiones a todas luces forzadas. La taxonomía que se propone resulta obviamente artificial e incompleta y puede ofrecer una imagen irreal en tanto en cuanto se intenta asociar dentro de la misma categoría obras diferentes e independientes. De hecho, es posible encontrar ejemplos que bien podrían pertenecer a una u otra categoría pues comparten rasgos de diferentes grupos. No obstante, pese a sus limitaciones resulta necesario establecer una clasificación, hasta ahora inexistente, con fines estrictamente metodológicos para organizar el vasto corpus de estudio. Esta clasificación tendrá como criterio a seguir las conexiones temáticas y formales entre las novelas y el modo en que se aproximan al original. Esto se realiza teniendo en cuenta las transformaciones a las que se somete el texto original para dirigirse a un tipo de público en particular.

Como se ha mencionado anteriormente, el hecho de que *Pride and Prejudice* siga siendo un referente literario en la actualidad se debe en gran medida a la popularidad que las versiones audiovisuales de la novela le han conferido. Esta obra es la más adaptada de entre todas las de Jane Austen, aspecto que deriva directamente de las características propias de *Pride and Prejudice*. En 1957 George Bluestone afirmaba que esta novela posee “the essential ingredients of a movie script” (117) convirtiendo el argumento de esta obra en una perfecta fuente de inspiración fílmica. Consecuentemente no puede resultar extraño que la primera versión para la pantalla que se realiza de una novela de Jane Austen fuera precisamente de *Pride and Prejudice*.

En los años noventa se desarrolla una corriente cinematográfica que (re)contextualiza, especialmente en la época contemporánea, algunas obras literarias clásicas. Es el caso, por ejemplo, de *William Shakespeare’s Romeo+Juliet* (1996) de Baz Lurhmann o de *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón. Este hecho, junto

con el grado de popularidad que alcanza *Pride and Prejudice* gracias a la versión de la BBC de 1995, supuso un caldo de cultivo ideal para el desarrollo de las recreaciones audiovisuales contemporáneas de esta obra de Jane Austen que van a ser analizadas en el capítulo cuarto. Las producciones para la pantalla que son objeto de estudio en la presente investigación mantienen un nexo de unión con el hilo argumental central de la novela aunque lo trasvasan a un contexto actual. Estas diferentes versiones de *Pride and Prejudice* resultan de gran interés ya que consiguen iluminar el texto original y la relación del mismo con la sociedad contemporánea. Aunque en principio estas versiones menos tradicionales de la novela parecen alejarse del concepto original de la literatura austeniana, en muchos casos consiguen producir finalmente en el espectador un efecto que está bastante cercano al buscado en el texto original.

Es tanta la influencia de *Pride and Prejudice* en la actualidad que incluso algunos estudios académicos pretenden ver vínculos de ésta en algunas obras literarias o películas cuya consideración como posibles adaptaciones de la novela de Jane Austen resulta cuanto menos sorprendente. Por ejemplo, Deborah Cartmell en su libro *Jane Austen's Pride and Prejudice: The Relationship Between Text and Film* (2010) menciona a *Sex and the City* (1996) de Candace Bushnell o a la película *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989) como modernizaciones de *Pride and Prejudice* (94). No obstante resulta peligroso categorizar cualquier producto como una reescritura de esta novela. Cualquier historia que narre la relación entre dos personajes antagonistas que finalmente superan sus diferencias y se enamoran no debería ser considerada sólo por este motivo como una adaptación de *Pride and Prejudice*. En casos como éste sin duda se corre el riesgo de confundir los límites entre la recreación y el mero paralelismo

argumental. De esta forma el objeto de estudio de la presente investigación van a ser aquellas adaptaciones que reconocen la inspiración de la obra de la autora británica y que pueden ser, por múltiples elementos encontrados en ellas, tratadas como tales.

Indudablemente la influencia de Jane Austen y de *Pride and Prejudice* en el mundo contemporáneo se extiende más allá de las recreaciones literarias o audiovisuales. La escritora y su novela se han convertido en un referente cultural que traspasa el mundo de la literatura y que consigue expandir su presencia a los más variados campos. Si en la actualidad se puede medir la popularidad de un personaje a través del número de veces que es mencionado en internet o por la cantidad de objetos relacionados con él que se pueden encontrar en el mercado, Jane Austen es sin duda alguna una celebridad. Existe a día de hoy un extenso entramado comercial alrededor del universo austeniano donde se pueden descubrir desde una *action figure* de Jane Austen (cuya arma es el *character study* y que además es protagonista de su propia obra de teatro), hasta cortinas de baño decoradas con fragmentos de *Pride and Prejudice*. La idealización a la que se ha sometido a la novelista consigue convertir a la autora en protagonista de películas y de todo tipo de obras literarias. De hecho, Jane Austen llega a transformarse en un referente directo para cualquier aspecto vital y “*What would Jane do?*” en la frase a utilizar por los seguidores de la escritora para dar solución a cualquier inquietud. El universo austeniano provoca entre sus seguidores acciones más semejantes al fenómeno fan que el creado por ningún otro autor a excepción quizás de Shakespeare. Sin duda alguna Jane Austen y *Pride and Prejudice* se han convertido en objetos de adoración por una gran parte del público. No puede resultar sino sorprendente que más de doscientos años después de su publicación esta novela y su creadora puedan desatar

aún tantas pasiones. Es por esta razón que una investigación sobre las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* no resultaría completa si no se realizara, al menos, un breve estudio de la influencia de Jane Austen y de esta obra en el espectro de la cultura popular. El capítulo quinto explora todos estos fenómenos que provocan que la presencia de *Pride and Prejudice* y su autora en la sociedad contemporánea resulte un hecho incuestionable.

Dicha omnipresencia de la novelista se da a un nivel globalizado en todo el mundo. En este sentido es muy significativo comprobar cómo en España y en el mundo hispano, en donde la figura de Jane Austen había tenido tradicionalmente un alcance limitado, las nuevas generaciones comienzan a incorporarse poco a poco a este fenómeno de una manera muy activa. Con todo, pese a estos movimientos aún incipientes, no cabe duda de que la presencia de la autora y de su obra se desarrolla fundamentalmente dentro la cultura anglosajona. Por este motivo y puesto que esta investigación se enmarca dentro del área de los estudios ingleses, el campo de análisis de la presente investigación se circunscribe a las manifestaciones desarrolladas exclusivamente en lengua inglesa.

Para finalizar, en el último capítulo dedicado a las conclusiones se realiza un balance sobre la influencia de Jane Austen en la actualidad a través de las recreaciones estudiadas y se recapitulan los aspectos más relevantes y significativos que se han manifestado a lo largo de esta investigación. Se incluye también un apéndice con el listado de las recreaciones contemporáneas literarias y audiovisuales de *Pride and Prejudice* existentes hasta la fecha. Igualmente se proporciona un segundo apéndice con imágenes que ilustran gráficamente algunos de los aspectos tratados.

En el apartado de obras citadas aparecen todas las referencias mencionadas a lo largo del presente trabajo. Para ello se ha utilizado el formato recomendado por la sexta edición de la guía de estilo de la *Modern Language Association*, aplicándose también dicho sistema a las citas en el texto. El número entre paréntesis indica la página original de donde se extrae el pasaje. En aquellas referencias en formato electrónico carentes de paginación no ha sido posible incluirla. Cuando un autor aparece mencionado más de una vez con diferentes trabajos se incluye también entre paréntesis el año de publicación del mismo para que pueda ser fácilmente identificado. En el caso de las fuentes que no están impresas en papel se especificará debidamente en el apartado de obras citadas el medio en que han sido consultadas (web, CD, DVD, etc.). Todas las citas de la novela original se refieren a la edición de *Pride and Prejudice* de Penguin editada por Tony Tanner en 1972.

2. *Pride and Prejudice* y su contexto

“Upon the whole however I am quite vain & well satisfied enough. The work is rather too light & bright & sparkling”
– Jane Austen sobre *Pride and Prejudice* –

2.1.- Introducción.

Pride and Prejudice, una de las novelas más emblemáticas de la literatura inglesa de todos los tiempos, en su primera edición era presentada con las descriptivas palabras de “A Novel in Three Volumes by the Author of *Sense and Sensibility*”¹. Aunque su publicación tuvo lugar el 28 de enero de 1813, el proceso creativo de esta obra se extendió a lo largo de más de quince años. *First Impressions*², que se convertiría años más tarde en *Pride and Prejudice*, fue escrita por Jane Austen entre octubre de 1796 y agosto de 1797. Sin embargo, probablemente debido a que el importante editor londinense Thomas Cadell rechazó incluso leer el manuscrito de esta novela, *First Impressions* fue continuamente revisada en diferentes ocasiones entre 1809 y 1812. La modificación del título de esta obra al definitivo *Pride and Prejudice*³ parece que estuvo

¹ *Sense and Sensibility* (1811) fue publicada de forma anónima bajo el seudónimo de “A Lady”. De igual forma *Pride and Prejudice* en su primera edición tampoco incluía el nombre de su creadora y sólo en círculos aristocráticos de la sociedad de la época se conocía la identidad de la autora en ese momento. La publicación de *Pride and Prejudice* marcó sin duda un punto de inflexión en el reconocimiento de la novelista.

² Se cree que *First Impressions* en un principio fue creada con el formato de novela epistolar.

³ El título de *Pride and Prejudice* sin duda alguna recuerda al de *Sense and Sensibility* por la antítesis y aliteración que presenta. De hecho, Robert Fox argumenta que “[a]fter the success of *Sense and Sensibility*, nothing would have seemed more natural” (185). Este título fue probablemente tomado por Jane Austen de un pasaje de la novela de Fanny Burney *Cecilia* (1782), algo que no resulta extraño sobre

derivada del hecho de que autores como Margaret Holford y Horace Smith habían publicado previamente una novela y una comedia respectivamente con el nombre de *First Impressions*. Aunque *Sense and Sensibility* había sido publicada a comisión por número de ventas, finalmente Jane Austen cedió los derechos de lo que ella misma llamaba “my own darling Child” (2011, 210) a Thomas Egerton por la suma de 110 libras. Esta cifra, nada desdeñable para 1813 y para los ingresos anuales de la novelista, resulta no obstante casi ridícula en comparación con los beneficios que hubiese generado *Pride and Prejudice* hoy en día.⁴

2.2.- Marco teórico.

Pride and Prejudice ha sido desde su publicación la más leída, comentada y analizada de todas las obras de Jane Austen. Aunque la primera edición se agotó casi inmediatamente, lo que provocó la publicación de una segunda pocos meses más tarde, bien es cierto que en sus inicios esta novela no obtuvo un éxito generalizado. Con el paso de los años su popularidad fue aumentando hasta convertirse en una de las novelas más famosas de la literatura en lengua inglesa. Así, *Pride and Prejudice*, sobre todo a partir de mitad del siglo veinte, se ha convertido en objeto de estudio de críticos de las más variadas ideologías. Esta obra ha sido analizada desde el punto de vista de la crítica histórica, biográfica, neorristotélica, narratológica, de la teoría de la respuesta del lector, del *New Criticism*, marxista, foucaultiana, bakhtiniana, feminista, neohistoricista,

todo si se tiene en cuenta la influencia que tiene la literatura de Burney en la creación artística de Jane Austen.

⁴ Significativamente la propia Jane Austen tenía la intención de vender el manuscrito por 150 libras.

materialista o postcolonial, por nombrar sólo algunos de los enfoques más interesantes de las últimas décadas. Relevante es, por lo tanto, presentar, aunque sea de manera resumida, lo que la crítica ha señalado acerca de esta novela desde su publicación.

En este sentido resulta apropiado seguir la línea tradicional y bien establecida propuesta en *Jane Austen: The Critical Heritage* de Brian Southam (1968 y 1987⁵), continuada en *The Jane Austen Companion* editada por David Grey, A. Walton Litz y Brian Southam (1986) y reutilizada posteriormente por otros autores como, por ejemplo, Elizabeth Langland en *A Companion to Jane Austen Studies* (2000). Esta organización divide los doscientos años de crítica literaria sobre *Pride and Prejudice* en tres períodos bien diferenciados. El primero agrupa la recepción de la novela desde su primera edición hasta la publicación de *A Memoir of Jane Austen*, biografía de la autora publicada por su sobrino James Edward Austen-Leigh en 1870⁶. El segundo período comprende desde la aparición de dichas memorias hasta 1940. Un año antes se publica *Jane Austen and Her Art* de Mary Lascelles, tratado que marca un antes y un después en el estudio académico de la novelista y de su obra. Por primera vez dentro de una monografía sobre Jane Austen, Lascelles incluye un estudio de la biografía de la autora incluyendo las obras que la escritora leyó en vida y de cómo éstas afectaron a su producción literaria posterior. *Jane Austen and Her Art* ofrece, a su vez, un análisis exhaustivo del estilo y el arte narrativo de la novelista que influirá poderosamente en el desarrollo posterior de los estudios críticos sobre Jane Austen. Finalmente el tercer

⁵ Esta influyente obra fue editada en dos volúmenes.

⁶ Aunque la biografía aparece fechada este año, realmente se publicó unos días antes, exactamente el dieciséis de diciembre de 1869 coincidiendo con el que hubiera sido el noventa y cinco cumpleaños de Jane Austen.

período abarca desde los años cuarenta hasta la actualidad y en él se pueden encontrar las más variadas teorías y aproximaciones a *Pride and Prejudice*.

Cabe destacar que la primera persona en realizar una crítica sobre *Pride and Prejudice* fue su propia autora. Jane Austen en una carta a su hermana Cassandra opina sobre su creación que,

[t]he work is rather too light & bright & sparkling; -it wants shade; -it wants to be stretched out here & there with a long Chapter -of sense, if it could be had; if not, of solemn specious nonsense, -about something unconnected with the story: an Essay on Writing, a critique on Walter Scott, or the history of Buonaparté, -or anything that would form a contrast & bring the reader with increased delight to the playfulness & general Epigrammatism of the general stile. (2011, 211-212)

Resulta significativo que, según dejan entrever sus propias reflexiones, *Pride and Prejudice* no parece que fuera precisamente la preferida de la novelista. Sin embargo esta obra sí ha conseguido ser la favorita del público en general y es además la que mayor atención crítica ha recibido.

2.2.1.- Primer período (1813-1840).

En los primeros años desde su publicación mientras Jane Austen aún vivía, *Pride and Prejudice* era leída sobre todo en círculos de la alta sociedad y la fama de esta novela en ese momento no era generalizada. No obstante, las pocas críticas que recibió fueron por lo general positivas. Así, el dramaturgo Richard Sheridan después de haber leído *Pride and Prejudice* afirmaba que esta obra era “one of the cleverest things” (citado en Honan 318). Annabella Milbanke, por su parte, opinaba que la novela de Jane Austen era “a very superior work” (citada en Harman 60). La que sería futura esposa de Lord Byron hizo referencia ya en ese momento a dos de los elementos que a día de hoy

siguen siendo de los más valorados de la novela. Así, Millbanke consideraba que *Pride and Prejudice* era “the most probable fiction [she] had ever read” y sentía que “the interest is very strong, especially for Mr Darcy” (citada en Harman 60).

Escritores coetáneos a Jane Austen como Sir Walter Scott comparan la producción artística de la novelista con la suya propia o con la de otros autores. El escocés, que se declararía abiertamente admirador de la prosa de Jane Austen, propuso en 1815 a la autora como la representante más relevante de una nueva escuela de novelistas. Scott valora que con su literatura Jane Austen busque autenticidad a través del desarrollo psicológico de sus personajes y de la descripción de la sociedad intentando evitar el melodrama y el sensacionalismo. Este autor considera que en su género “[Jane Austen] stands almost alone” (1815, 193). Sin duda esta afirmación de Scott fue muy apreciada por la propia novelista, ávida lectora de las novelas del escocés. Unos años después en 1826 se puede encontrar una interesante opinión de este escritor sobre *Pride and Prejudice*:

Read again, and for the third time at least, Miss Austen’s very finely written novel of “Pride and Prejudice.” That young lady has a talent for describing the involvements and feelings and characters of ordinary life which is to me the most wonderful I ever met with. The big bow-wow strain I can do myself like any now going; but the exquisite touch, which renders ordinary commonplace things and characters interesting, from the truth of the description and the sentiment, is denied to me. (1972, 114)

Igualmente Richard Whately, por ejemplo, valora positivamente el hecho de que Jane Austen siendo “evidently a Christian writer” no produce a través de sus novelas “a ‘dramatic sermon’” (359). Bien es cierto que aun pudiendo considerarse las novelas de Jane Austen como pertenecientes al didactismo, pues implícitamente se puede derivar de ellas un modelo de comportamiento, su intención, como argumenta Whately, no es

educativa. Este escritor además compara favorablemente a Jane Austen con autores como Homero y Shakespeare⁷.

Célebre es la opinión de Charlotte Brontë sobre *Pride and Prejudice*. Esta novelista muestra su desagrado con la obra de Jane Austen y dirigiéndose a George Henry Lewis afirma que:

I had not seen ‘Pride & Prejudice’, till I read that sentence of yours, and then I got the book and studied it. And what did I find? An accurate daguerreotyped portrait of a common-place face; a carefully-fenced, highly cultivated garden, with neat borders and delicate flowers –but no glance of a bright vivid physiognomy –no open country –no fresh air –no blue hill –no bonny beck. I should hardly like to live with her ladies and gentlemen, in their elegant but confined houses. (99)

No puede resultar sorprendente esta afirmación por parte de Charlotte Brontë si se compara su estilo literario con el de Jane Austen. La psicología de los personajes, el modo de vida, los paisajes, la oscuridad y las pasiones más románticas descritas en *Jane Eyre* (1847) difícilmente podrían formar parte del universo austeniano. A pesar de que cronológicamente Jane Austen desarrolló su literatura durante el Romanticismo, sus novelas describen una sociedad marcada por la moderación y la mesura, modos de comportamiento que se encuentran muy alejados de los rasgos del movimiento romántico que pueden encontrarse en Charlotte Brontë. No debe resultar extraño por lo tanto que una de las autoras más representativas del Romanticismo literario no disfrutara de la lectura de las novelas de Jane Austen.

⁷ Merece destacarse que esta comparación entre Jane Austen y William Shakespeare es un hecho recurrente a lo largo de la historia sobre todo en los últimos tiempos y en lo que se refiere a la influencia de ambos en el mundo contemporáneo.

George Henry Lewes, destinatario de la opinión de Charlotte Brontë⁸, por el contrario, afirma en su ensayo “The Novels of Jane Austen” (1859) que “Miss Austen is like Shakespeare; she makes her very noodles inexhaustibly amusing, yet accurately real. We never tire of her characters” (citado en Kaminski 91-92). Ciertamente la precisión y exactitud con la que Jane Austen describe escenas y personajes fue lo que atrajo desde un primer momento a la crítica. De hecho, la propia autora ya lo concebía como la base de su trabajo y describía su proceso creativo como “this little bit (two Inches wide) of Ivory on which I work with so fine a brush” (2011, 337).

En la época victoriana, Jane Austen se consolida como una escritora muy reconocida. Aunque su obra no refleja los ideales de la sociedad del momento, se aprecia su capacidad artística y consecuentemente su prestigio como novelista comienza a extenderse. El hecho de que, desde un inicio, la crítica valorara sus obras exclusivamente desde un punto de vista estético y narrativo consiguió alejar a la autora de otras escritoras de su tiempo. Para la crítica y el público Jane Austen no pertenecía al grupo de “the gothic, sentimental, and didactic authors she enjoyed mocking” (J. Todd 32), sino que se la empieza a considerar como parte del grupo de escritores sobresalientes de su tiempo. Como resultado de esto, Jane Austen pasa a ser un personaje eminente para la crítica literaria de finales del siglo diecinueve y principios del veinte, lo que sin duda abrió la puerta para que llegara a convertirse en una de las novelistas más relevantes de la historia de la literatura universal.

⁸ Fue Lewes el que recomendó a Charlotte Brontë la lectura de *Pride and Prejudice*. Tras haberla leído, Brontë, incapaz de entender el atractivo que Lewes encontraba en esta novela, le escribe para expresarle su opinión al respecto.

2.2.2.- Segundo período (1840-1940).

En el segundo período iniciado por la publicación de *A Memoir of Jane Austen*, Elizabeth Langland argumenta que los comentarios críticos que se vierten sobre la escritora pueden dividirse entre “*Janeites*” y “*anti-Janeites*” (44), es decir, entre autores que se muestran como seguidores de la literatura de la novelista y aquellos que por el contrario valoran negativamente el legado artístico de Jane Austen. *A Memoir of Jane Austen* presentó al público en general la figura de la autora mostrando una visión idealizada y poco objetiva de la escritora⁹. Fue tan influyente esta obra que la popularidad de Jane Austen aumentó enormemente provocando incluso la publicación de nuevas ediciones de sus novelas. Este proceso de idealización que comienza a germinarse es una singularidad que caracteriza a los admiradores de la novelista y que se desarrollará a través del movimiento *Janeite* de una manera más evidente unos años más tarde.

Así, a raíz de la publicación de las memorias de Jane Austen, durante este período conviven ciertas opiniones positivas como las de Margaret Oliphant o Richard Simpson, que reconocen la astuta inteligencia de la ironía austeniana, con otros juicios de algunos grandes escritores como Mark Twain o Henry James, quienes desprecian a la autora y a su obra. Tanto las opiniones de Simpson como las de Oliphant fueron pioneras en los estudios críticos que se realizarían en torno a la creación artística de

⁹ La idealización a la que se somete a la figura de Jane Austen proviene desde los inicios de parte de su familia. Henry Austen en la “*Biographical Notice of the Author*” que incluyó en la edición póstuma de *Persuasion* y *Northanger Abbey* en 1817 describía a Jane Austen como una persona cercana y callada que escribía por placer en sus ratos libres sin tener ningún deseo de notoriedad. Es decir, se presentaba a la autora como una escritora aficionada que no obstante consiguió escribir obras maestras. Sin embargo, esta visión de la personalidad de la novelista se contradice con la preocupación y emoción que muestra en sus cartas sobre la edición de sus novelas. Aunque llevada mucho más al extremo en *A Memoir of Jane Austen*, sin duda la familia de la novelista plantó la semilla para la mitificación de la figura de la autora.

Jane Austen. En su artículo Simpson fue el primero en analizar dos temas de la literatura austeniana que posteriormente se convertirían en la base de multitud de estudios: el humor utilizado para realizar una crítica social y la ironía como evaluadora moral. Por su parte Oliphant describió a la escritora en términos cuasi feministas, tendencia que no se desarrollaría hasta muchos años más tarde.

Aunque las obras de Jane Austen habían sido publicadas en Estados Unidos años antes, es a partir de 1870 cuando la crítica americana comienza a expresar su opinión sobre la literatura de la autora. Opuestamente a lo que sucede en la actualidad, la recepción de la novelista en Norteamérica no fue muy positiva. Bien conocido es, por ejemplo, el comentario de Mark Twain en *Following the Equator* (1897) que alababa la biblioteca del barco en el que viajaba alrededor del mundo diciendo que “Jane Austen’s books are absent. Just that one omission alone would make a fairly good library out of a library that hadn’t a book in it” (615). Aun más extrema es su opinión sobre *Pride and Prejudice* y en referencia a su creadora expresaba: “Every time I read *Pride and Prejudice* I want to dig her up and hit her over the skull with her own shin-bone” (citado en Harman 165). Junto con Twain, por ejemplo, James Fenimore Cooper afirmaba que comenzó a escribir novelas porque claramente podía hacerlo mejor que Jane Austen (J. Todd 33). Ralph Waldo Emerson dejaba también muy clara su opinión sobre la autora al estimar que la novelista era “vulgar in tone, sterile in artistic invention, imprisoned in the wretched conventions of English society, without genius, wit, or knowledge of the world [...] Suicide is more respectable” (336). En 1905 Henry James reaccionó contra la obsesión por Jane Austen que ya comenzaba a desarrollarse argumentando que la creciente atención que conseguía atraer la novelista excedía sobremanera sus méritos

artísticos (citado en Harman 167). Ya en esta época empiezan a surgir algunos grupos de seguidores de la autora británica que reclamaban su posición como *Janeites*. Desde este momento este movimiento comienza a tener visibilidad y a manifestar abiertamente su preferencia por Jane Austen.

Una representación clasista de la sociedad británica junto con los temas que trataba la literatura de Jane Austen jugaban en contra de la recepción de la autora en Estados Unidos. Igualmente esta negatividad hacia la novelista y su obra se debe a que ya desde finales del siglo diecinueve se asocia a Jane Austen con el concepto de *Englishness*, vinculación que hoy en día continúa vigente. De hecho, Mark Twain se había manifestado abiertamente en contra de la anglofilia que caracterizaba a buena parte de la literatura norteamericana. Significativamente la escritora no era partidaria de ciertas obras que son consideradas como claros representantes de la idiosincrasia nacional británica y portadoras de una serie de valores y principios típicamente ingleses. No deja de resultar irónico que finalmente la propia literatura de la autora se haya convertido en un icono y referente de dichos valores.

A principios del siglo veinte surgieron influyentes estudios que allanaron el camino para que Jane Austen fuese aceptada por los círculos académicos. El ensayo sobre la novelista de A. C. Bradley en 1911 y la edición de R. W. Chapman de las obras completas de Jane Austen en 1923 son los ejemplos más claros. La colección de Chapman supuso la primera edición académica de la creación artística de Jane Austen y sigue siendo la base de las subsiguientes ediciones de las novelas de la autora británica. De la misma manera, en 1925 una figura tan relevante de la literatura inglesa como Virginia Woolf inicia un nuevo camino en lo que respecta al análisis crítico de la obra de

la novelista. A pesar de que Jane Austen no era una de las escritoras favoritas de Woolf, sus palabras impulsan a otros autores a explorar la literatura austeniana a niveles más profundos ya que, como ella misma afirmaba, “Jane Austen is thus a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface [...] Think away the surface animation, the likeness to life, and there remains to provide a deeper pleasure, an exquisite determination of human values” (174).

2.2.3.- Tercer período (a partir de 1940).

Finalmente es en el último y tercer período cuando se lleva a cabo un estudio de la obra de Jane Austen desde los más variados puntos de vista. Desde el influyente *Jane Austen and Her Art* (1939) de Mary Lascelles se pueden encontrar opiniones de lo más diversas sobre la literatura de la novelista británica que desarrollan un aparato crítico en torno a la autora y a su obra. Sus novelas son analizadas no sólo desde un punto de vista artístico, sino también ideológico e histórico. En su exhaustivo estudio Lascelles argumenta que aunque Jane Austen se había formado en la escuela de Samuel Johnson, la escritora inglesa logra mejorar la aptitud de éste para la abstracción y la expresión antitética. Así mismo, esta autora afirma que la narrativa de Jane Austen posee una mayor flexibilidad que la prosa de Johnson (107-8).

Un año más tarde D. W. Harding en su ensayo “Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen” reivindica la sátira e ironía de la literatura de Jane Austen sobre todo en su descripción de la sociedad del momento y considera que este uso de la ironía se utilizaba en sus novelas no para apoyar el *status quo* social sino que por el

contrario lo subvertía. De igual forma Harding hace hincapié en el equilibrio que se puede apreciar en la obra austeniana entre ideas conservadoras y progresistas. Este aspecto será analizado posteriormente por diferentes vertientes de la crítica como el estructuralismo o el *New Criticism*.

F. R. Leavis en *The Great Tradition* (1948) coincide con Lascelles al valorar la destreza artística de Jane Austen y la considera heredera de la prosa de autores como Samuel Richardson o Henry Fielding. Sin embargo, Leavis estima que la autora británica consigue combinar la ironía, el realismo y la sátira presentes en Fielding y Richardson alcanzando una maestría superior a la de estos escritores (7). De hecho, este autor comienza su influyente estudio afirmando: “The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James and Joseph Conrad” (1).

En 1957, Ian Watt en su reputado *The Rise of the Novel* observa en las novelas de Jane Austen una modernidad que consiguen que éstas posean “authenticity without diffuseness or trickery” (296-97). En 1963, el propio Watt en *Jane Austen: A Collection of Critical Essays* revisa los análisis críticos más importantes que se habían realizado en torno a la autora hasta el momento y propone un camino hacia donde se podrían dirigir los estudios sobre Jane Austen:

In general, the criticism of Jane Austen in the last two decades is incomparably the richest and most illuminating that has appeared; but in demonstrating how the restrictions of her subject matter are the basis for a major literary achievement, recent criticism has perhaps failed to give the nature of Jane Austen’s social and moral assumptions an equally exacting analysis”. (13)

Desde ese momento los críticos parecen realizar un intento de aunar los aspectos formales y temáticos presentes en la narrativa de la novelista. En los años setenta Alastair M. Duckworth en *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen’s*

Novels (1971) inicia un nuevo camino en el estudio de *Pride and Prejudice* y su creadora posicionando a Jane Austen en relación con su contexto histórico y considerando su literatura como política. Duckworth argumenta que la autora británica utilizó el concepto de *estate* para simbolizar todo lo que era importante para la sociedad inglesa y que por lo tanto debía ser conservado, mejorado y entregado a futuras generaciones. De esta manera Duckworth relaciona el trasfondo social de la novela con el aspecto verbal de la misma convirtiendo a Jane Austen en una escritora política. Igualmente Marilyn Butler en su relevante estudio *Jane Austen and the War of Ideas* (1975), argumenta que, en contra de la opinión generalizada, la literatura de Jane Austen se encuentra impregnada de las controversias morales y políticas de la época y coincide con Duckworth en la importancia de la naturaleza esencialmente conservadora de los valores representados en la obra de la novelista.

Desde finales de los años setenta la crítica feminista toma un papel activo en torno al análisis de la producción literaria de Jane Austen. Mientras que en épocas anteriores se asimilaba a la novelista con autores como Samuel Richardson o Samuel Johnson, con el desarrollo de esta corriente la literatura de Jane Austen comienza a relacionarse con la de otras escritoras como Fanny Burney. Los personajes de las novelas de la autora británica igualmente comienzan a ser objeto de estudio y algunos críticos como, por ejemplo, Patricia Meyer Spacks en *The Female Imagination* (1975) argumentan que las protagonistas de las obras de Jane Austen son los primeros personajes femeninos de la literatura inglesa que experimentan un cambio personal a lo largo del desarrollo del argumento. Meyer Spacks afirma que Elizabeth Bennet descubre “the positive advantages of maturity over childishness, even in a society

whose rigidities offer protection to the continued immaturity characteristic of most of its members” (155). De esta manera la protagonista de *Pride and Prejudice* desafía las imposiciones de la sociedad de la época. Así su cambio de opinión y de actitud es lo que consigue reportarle finalmente la felicidad.

En el ya clásico *The Madwoman in the Attic* (1979) Sandra Gilbert y Susan Gubar analizan y exponen las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse novelistas como Jane Austen o las hermanas Brontë para conseguir desarrollar su labor literaria y ser respetadas en su época. Gilbert y Gubar argumentan que

[Jane Austen’s novels] explore[d] the tensions between the freedom of her art and the dependency of her characters: while they stutter and sputter and lapse into silence and even hasten to perfect felicity she attains a women’s language that is magnificently duplicitous. (169)

Mary Poovey en el también célebre *The Proper Lady and the Woman Writer* (1984) afirma, por ejemplo, que en *Pride and Prejudice* “Austen substitutes aesthetic gratification [...] for the practical solutions that neither her society nor her art could provide” (207). De esta manera Poovey convierte a Jane Austen en una activa feminista que a través de las acciones de sus personajes intentaba expresar sus opiniones y cambiar la sociedad de su tiempo.

La crítica de los años ochenta y noventa avanza aun más hacia todo tipo de acercamientos a *Pride and Prejudice*. Por ejemplo, se puede encontrar un renacido interés en estudiar a Jane Austen en relación con autores y tendencias coetáneas a ella. Así, Margaret Kirkham en *Jane Austen, Feminism and Fiction* (1983) sitúa a Jane Austen en el contexto de las ideas feministas del siglo dieciocho y Claudia L. Johnson en *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* (1988) relaciona a la autora con la

ficción popular escrita por sus coetáneos. Nancy Armstrong, por otro lado, usa las teorías desarrolladas por Foucault en *Histoire de la Sexualité* (1976-1984) para hablar de la contribución de la mujer y la ficción en el desarrollo de la cultura moderna. En *Desire and Domestic Fiction* (1987), Armstrong argumenta que las novelas de Jane Austen ayudaron a allanar el camino para el florecimiento de la nueva clase media inglesa (10).

Otros críticos han utilizado los aspectos sociales presentes en *Pride and Prejudice* para analizar la novela tomando como punto de partida perspectivas marxistas y materialistas. Teniendo en cuenta este punto de vista se estudia a Jane Austen desde una óptica exclusivamente económica y se acusa a la novelista de respaldar los emergentes valores del capitalismo del siglo dieciocho y de colaborar, por lo tanto, con la represión social. Edward Copeland con “The Economic Realities of Jane Austen’s Day” (1993) o David Holbrook con “What Was Mr Darcy Worth?” (1984) son ejemplos de autores que desarrollan estas teorías. Aunque la mayoría de estas opiniones se centran en los aspectos económicos más pragmáticos y elementales, Lisa Hopkins, sin embargo, en “Jane Austen and Money” (1994), argumenta que en *Pride and Prejudice*, el dinero no está tan relacionado con la cruda realidad de la sociedad de la época, sino que se encuentra más cercano al concepto romántico del amor. Así la fortuna de Mr Darcy consigue convertirle en una figura de príncipe azul clásica (76-78). De esta forma no es el dinero lo que consigue enamorar a Elizabeth sino que el dinero posibilita que la protagonista se enamore. La visita que realiza a Pemberley le permite descubrir una serie de características muy positivas de Mr Darcy que antes desconocía. El uso que hace éste de su fortuna utilizándola de forma poco ostentosa e invirtiéndola en el cuidado del legado familiar así como de los sirvientes que trabajan a su cargo sorprende

gratamente a Elizabeth. De igual modo, la impresionante residencia que supone Pemberley hace comprender a la protagonista la magnitud no sólo de la fortuna que Mr Darcy posee sino también de la alta posición social que ocupa. Estos dos aspectos que el protagonista masculino podría haber utilizado a su favor y en contra de Elizabeth y su familia, son, desde ese momento, valorados por la joven de manera radicalmente opuesta. A partir de esta toma de conciencia de Elizabeth del uso del dinero por parte de Mr Darcy, los sentimientos de la protagonista comienzan a transformarse.

Maaja Stewart desde una perspectiva feminista, post-estructuralista y basándose en teorías postcoloniales argumenta en “Wit and Knowledge of the World” (1992) que, teniendo como base el ingenio, el lenguaje es usado por Jane Austen como vía de escape contra las situaciones sociales opresivas que viven los personajes. Es Elizabeth Bennet muy especialmente la que se descubre como representante de la lucha en contra de dicha opresión. Por otra parte Claudia Brodsky Lacour observa *Pride and Prejudice* a través de la teoría estética de Hegel que expone en “Austen’s *Pride and Prejudice* and Hegel’s ‘Truth in Art’” (1992). En este estudio la autora argumenta que “it is only at their most superficial level that narrative fictions may be equated simply with the stories they tell. The hybrid language and dynamic character of narrative call for more complicated forms of analysis” (600). Gabriela Castellanos en *Laughter, War and Feminism* (1994) parte de las teorías de Mikhail Bakhtin para hablar de una Jane Austen subversiva. Castellanos identifica como uno de los ingredientes básicos de la ficción de la autora británica el humor, al que encuentra más cercano a la comedia popular que a la ironía elitista de muchos de sus predecesores.

Recientes teorías han analizado *Pride and Prejudice* haciendo énfasis en el erotismo y el deseo físico que se puede encontrar en esta obra. Por ejemplo, Robert Polhemus en *Erotic Faith* (1990), aduce que *Pride and Prejudice* posee una gran carga de poder erótico femenino. De igual forma John Wiltshire en *Jane Austen and the Body* (1992), analiza las novelas de la escritora británica desde un punto de vista físico y médico. Este autor demuestra la importancia que poseen el cuerpo y la salud en el desarrollo argumental de las novelas.

En contraposición con los análisis críticos que toman como punto de partida aspectos ideológicos de la literatura de Jane Austen, en los últimos años se han realizado una serie de estudios que se desarrollan alrededor de la ironía narrativa de la autora. El resurgimiento de una erudición más tradicional ha intentado recuperar a la novelista y a su obra de una interpretación eminentemente teórica o política como hace, por ejemplo, Roger Gard en *Jane Austen's Novels: The Art of Clarity* (1992) o posteriormente D. A. Miller y su estudio *Jane Austen, or The Secret of Style* (2003), uno de los más notables en este sentido.

El gran número de adaptaciones fílmicas de novelas de Jane Austen que se realizan a partir de mediados de los años noventa encuentra representación también en la producción crítica de esta época. En 1998 se presenta el ya clásico *Jane Austen in Hollywood* que, editado por Linda Troost y Sayre Greenfield, analiza el fenómeno de Jane Austen en la pantalla y lleva a cabo un estudio de distintas versiones. En 2002 se publica *Jane Austen on Film and Television* de Sue Parrill que lleva a cabo un recorrido histórico a través de las distintas adaptaciones de las novelas de Jane Austen realizadas hasta ese momento. Ya en 2010 Deborah Cartmell en *Jane Austen's Pride and*

Prejudice analiza exclusivamente la relación de esta novela con el mundo de la pantalla. A raíz de la popularidad de Jane Austen a partir de la última década del siglo veinte recientes estudios hacen referencia precisamente a la devoción que despierta la figura de la novelista británica y que la convierte en una autora de culto. Así en el año 2000 Deirdre Lynch, por ejemplo, edita *Janeites: Austen's Disciples and Devotees* y Claudia L. Johnson en 2012 *Jane Austen's Cults and Cultures*.

Recientes tendencias en torno a Jane Austen y su obra se refieren al estudio particular de un único área de interés. La crítica más reciente ha valorado, por ejemplo, la recepción de la autora en un contexto no europeo, su relación con el Romanticismo, la religión o la educación. *The Reception of Jane Austen in Europe* (2007), editada por Anthony Mandal y Brian Southam, *Jane Austen and the Romantic Poets* de William Deresiewicz (2005) o *Jane Austen's Anglicanism* (2011) de Laura Mooneyham White bien pueden ser ejemplos de estas aproximaciones.

En la época más reciente se pueden encontrar en torno a la apreciación de la literatura de Jane Austen ciertos acercamientos que varían entre la cultura popular y una crítica más académica. El impresionante número de manifestaciones del universo austeniano que puede encontrarse a día de hoy en los más diversos campos lleva en los últimos años a la realización de estudios que analizan la presencia de la autora y su obra en el contexto de la cultura actual. Así, *Jane Austen and Co.* (2003) editado por Suzanne Pucci y James Thompson analiza cómo la literatura de Jane Austen es transformada en la cultura contemporánea y por ejemplo en *Everybody's Jane* (2013) de Juliette Wells se realiza un interesante estudio de la influencia de Jane Austen en la cultura popular.

Después de este breve estudio de las distintas corrientes que han analizado la obra de Jane Austen, resultaría equivocado dejarse llevar por sólo una de ellas. Parece más apropiado seguir el consejo de David Monaghan sobre cómo escoger el enfoque crítico adecuado para un entendimiento de la literatura austeniana. Este autor afirma que “[a]n understanding of Jane Austen’s novels, I would argue, will be achieved, not by choosing between these various critical stances, but by adopting a more complex stance that reconciles their apparent contradictions” (88). Es bien cierto que intentar acercar tan diferentes teorías críticas puede resultar una tarea casi imposible. Por lo tanto, parece más adecuado conocer y compaginar estos enfoques tan diversos. La integración de todos ellos provocará un conocimiento más profundo sobre la literatura de Jane Austen y, en algunos casos, servirá como punto de partida para desarrollar incluso nuevas teorías.

2.3.- *Pride and Prejudice* y su poder de atracción.

Este sucinto recorrido a lo largo de los estudios que se han realizado en torno a la literatura de Jane Austen deja patente el poder de atracción de *Pride and Prejudice* que supo cautivar al público desde un primer momento. Resulta relevante, por lo tanto, realizar una breve exposición que intente explicar los factores que conducen a que esta obra de Jane Austen en concreto haya seducido desde un principio a los lectores y los continúe atrayendo a través del tiempo. Sin ningún género de duda se puede afirmar que *Pride and Prejudice* es la más popular de todas las novelas de la escritora británica. Tomando la definición de “popular” de Raymond Williams resulta evidente que *Pride*

and Prejudice es una obra “well liked by many people” (237). Existe la creencia de que los clásicos literarios no son del gusto del público en general por el simple hecho de poseer un altísimo reconocimiento a nivel académico. Si se tiene en cuenta el magnetismo que provoca todo lo relacionado con el mundo austeniano a día de hoy bien se puede argumentar que en este caso esta afirmación se encuentra muy alejada de la realidad. Para intentar comprender el éxito de *Pride and Prejudice* se va a realizar a continuación un breve recorrido por las afirmaciones de distintos autores que tratan de señalar las razones por las que esta obra es una de las novelas favoritas de los lectores de todos los tiempos.

Janet Todd en *The Cambridge Introduction to Jane Austen* (2006) argumenta que los motivos de la popularidad de la literatura de Jane Austen se encuentran en

her ability to create the illusion of psychologically believable and self-reflecting characters. Her novels are investigations of selfhood, particularly female, the oscillating relationship of feeling and reason, the interaction of present and memory, and the constant negotiation between desire and society. (ix)

De esta afirmación se derivan dos aspectos que se muestran como fundamentales en la literatura austeniana. Por un lado la verosimilitud con la que la novelista describe personajes y situaciones y por otro lado el carácter universal de los temas que se pueden encontrar en sus novelas y en concreto en *Pride and Prejudice*. Las inquietudes que desarrollan sus personajes giran en torno a cuestiones como la convivencia entre los miembros de una sociedad, las relaciones sentimentales y el dinero. Sin género de dudas estas preocupaciones juegan un papel primordial en la época contemporánea. Éstas son cuestiones intemporales en la condición humana que por tanto acercan la novela al lector y la convierten en un texto comprensible, adaptable y relevante en cualquiera que

sea la época en la que se estudia. Esta cualidad para hablar de lo que es cercano a la esencia del individuo es lo que consigue convertir a Jane Austen en una autora capaz de romper las barreras del tiempo y seguir siendo una de las novelistas de referencia por la constante vigencia de su literatura. Esta capacidad suele ser una característica de los grandes autores de todos los tiempos, algo que Jane Austen comparte con otras figuras y muy especialmente con William Shakespeare. Como señala Janet Todd, “[s]he shares with him a rare crossover appeal, achieving both academic and popular status” (1). Ciertamente estos dos autores han alcanzado a día de hoy un estatus que los convierte en figuras primordiales dentro de la literatura inglesa pero que al mismo tiempo gozan del beneplácito del gran público¹⁰.

Así uno de los aspectos más valorados en la literatura de Jane Austen es precisamente la congruencia que incluso hoy en día se puede apreciar en sus argumentos. La forma en que la novelista es totalmente consciente de la importancia de la unión de amor y dinero para la felicidad de sus personajes consigue que la trama romántica se vea bañada por un probablemente justificado realismo. Esa comunión de dinero, amor y felicidad que presenta la autora en sus novelas se encuentra presente en las historias de ficción contemporáneas y forma parte de los anhelos del público actual. Este hecho provoca que la literatura austeniana le pueda resultar muy cercana al lector a pesar de haber sido creada hace más de doscientos años.

Kenneth L. Moler en *Pride and Prejudice: A Study in Artistic Economy* (1889), enumera las razones por las cuales *Pride and Prejudice* sigue siendo una de las novelas más leídas y queridas de la literatura en lengua inglesa. En su opinión, la primera de

¹⁰ Significativamente la evolución del legado artístico de la novelista británica comparte también similitudes con la de la obra de Shakespeare como se podrá observar a lo largo del presente estudio.

estas razones sería la casi perfección técnica de la obra (5). En este sentido no cabe duda de que la precisión con la que Jane Austen realiza la elección del vocabulario utilizado, los inteligentes diálogos llenos de elegancia y elocuencia, la ironía, la sátira, los simbolismos o las alusiones literarias utilizadas son elementos que sin duda alguna consiguen convertir a *Pride and Prejudice* en una novela muy valorada desde el punto de vista lingüístico y literario. En cualquier caso, si bien es cierto que lo que atrajo a los lectores en primera instancia fue el exquisito uso de la lengua por parte de Jane Austen, sin embargo parece que ésta no es razón suficiente para explicar el continuo éxito de la novela.

La segunda de las razones aportadas por Moler se centra en el profundo interés que tenía la autora en el análisis psicológico de los personajes y en el modo en que la psicología de los mismos influenciaba directamente sus relaciones personales. El estudio de los complejos e intrigantes procesos que llevan a los protagonistas a tener una personalidad muy definida era uno de los aspectos en los que Jane Austen centraba su desarrollo literario. En este caso particular Moler apunta sobre los protagonistas de *Pride and Prejudice* que

Elizabeth and Mr Darcy are very complicated combinations of high intelligence, discriminating taste, emotional sensitivity, and, on the other hand, a sort of moral blindness regarding themselves and others [...] Austen engages us both intellectually and emotionally in their painful progress toward greater self-awareness, toward recognition of their different kinds of pride and prejudice, and thus toward greater perceptiveness regarding those around them. (6)

Sin duda, la manera de caracterizar a estos personajes los convierte en figuras enigmáticas y atrayentes a la vez que auténticas, ya que el desarrollo del comportamiento de los protagonistas se realiza de tal modo que resultan creíbles. De esta forma los personajes de las novelas de Jane Austen no tienen una personalidad

plana, sino que el lector puede apreciar en ellos una complejidad psicológica aunque de una forma sutil, así, E.M. Forster afirmó que los personajes del universo austeniano son “round, or capable of roundity” (39). De hecho, esta complejidad psicológica ayuda al lector a identificar a los protagonistas de aquellos que no lo son. Cuanto mayor es la información que se recibe acerca de la psique de un personaje, mayor es la importancia del mismo dentro de la trama. Resulta relevante mencionar que este análisis psicológico de los personajes es un recurso bastante habitual tanto en la literatura como en el cine actual. De este modo, esta introspección de los protagonistas que realizaba Jane Austen resulta hoy en día actual y por lo tanto cercana y afín. Relacionado con la caracterización de los personajes del universo austeniano Moler argumenta que los protagonistas de las obras de Jane Austen son interesantes estudios psicológicos pero también representantes de las corrientes sociales e intelectuales de su época. Así, este autor afirma que

Pride and Prejudice, read with proper historical insight, presents us with a serious intellectual response to such things as the French and American revolutions, the Romantic Movement in the arts, and the changes in class structures and relationships taking pace in Austen’s day. (7)

Así mismo desde sus inicios, *Pride and Prejudice* logró los halagos de los lectores al ser comparada con otras novelas de Jane Austen. En muchos de los casos estas alabanzas se debían en concreto al personaje de Elizabeth Bennet, que brillaba sobre el resto de las protagonistas femeninas, sobre todo en contraposición con la personalidad insípida de Fanny Price en *Mansfield Park*, novela que se publicaría tras *Pride and Prejudice* en 1814. A este respecto Lionel Trilling opinaba que “nobody, I believe, has ever found it possible to like the heroine in *Mansfield Park*” (428). Es

cierto que el lector suele esperar y asume que la protagonista de una novela debe ser una mujer atractiva, activa y audaz, calificativos que bien pueden describir a Elizabeth Bennet aunque difícilmente a Fanny Price. No obstante, la heroína de *Pride and Prejudice* sí es habitualmente comparada con la protagonista de *Emma* (1815). El hecho de que ambos personajes reflexionen sobre sus respectivos comportamientos y modifiquen su actitud no sólo consigue que se relacionen sus personalidades sino que suponen características positivas y atractivas. Estas cualidades suelen ser valoradas en un protagonista tanto por la crítica como por el público en general.

Para Moler otro de los motivos coincidentes en el gran éxito de la narrativa de Jane Austen radica en que la autora supo aunar los estilos de Samuel Richardson y Henry Fielding, a los que la novelista leía habitualmente, aunque consiguiendo que su voz narrativa interfiriese menos. Así, Moler afirma que “[t]he narrative ‘voice’ of [Jane Austen’s novels] [...] does not distance us from the characters sufficiently to prevent their being real and interesting to us in and of themselves” (4). Sin duda alguna el uso del estilo indirecto libre que realiza Jane Austen en *Pride and Prejudice* favorece esta cercanía a los personajes a la que se refiere Moler. Esta técnica consigue que el lector pueda sentir que se encuentra en medio de una escena consiguiendo formar parte de la misma casi sin darse cuenta y sin necesidad de narrador o de introducciones. De hecho, John A. Dussinger en *In the Pride of the Moment: Encounters in Jane Austen’s World* (1990) alaba el exquisito uso del estilo indirecto libre por parte de Jane Austen. Así, Dussinger afirma que la novelista fue: “the first author to grasp fully the technique of using free indirect discourse to represent the *lived* self in the moment” (176).

La naturalidad con la que fluye la prosa de Jane Austen o el realismo con el que los diálogos, sobre todo entre los personajes principales, se desarrollan son rasgos aprendidos por la autora a través de las lecturas en grupo. Jane Austen participaba de éstas activamente y leía en público acompañada de los demás miembros de su familia lo que conseguía que sus expresiones se asimilaran con el ritmo habitual de la lengua hablada. La aplicación de una técnica similar en sus novelas es lo que provoca que el lector pueda sentirse más involucrado en una narrativa que resulta ligera a la vez que cercana.

Al igual que Moler, Janet Todd intenta enumerar las características que han convertido a Jane Austen y a sus novelas en el referente que son hoy en día. En su opinión la popularidad de la novelista se debe, entre otras razones, a “her unrivalled creation of plausible characters and their idiolects, her melding of emotional analysis and psychological acuity with social satire and comedy” (132). De nuevo los personajes y el desarrollo psicológico de los mismos son argumentos aportados por parte de la crítica como prueba de la brillantez de las novelas de la autora británica. Sobre este aspecto Todd afirma que

granting her characters a depth of human freedom, Austen forces us to become actively involved in the analysis of their psychology –and once this involvement in the fictional world has been triggered, it seems only plausible that the characters we have helped to shape in our minds strike us as ‘real’ and continue as part of our own mental landscapes. (133)

Este realismo en la descripción de los personajes lleva al lector a considerarlos como casi auténticos. Al igual que E.M. Forster, Virginia Woolf ya argumentó que su desarrollo los hace interesantes y provoca que el lector los trate “as if they were living people” (citada en Southam 1987, 244) consiguiendo que algunos de los protagonistas

creados por Jane Austen formen parte ya del inconsciente colectivo como figuras cercanas. Esta situación deriva directamente de la propia maestría de su autora. La credibilidad que le confiere a sus personajes aumenta la cercanía entre éstos y el lector acrecentando su deseo por conocer otros aspectos de su devenir como si de personas reales se trataran. Éste es un fenómeno que, sin duda, justifica la proliferación de precuelas, secuelas y variaciones de *Pride and Prejudice*. El público, que ha vivido a través de los protagonistas las experiencias de la novela, se ha familiarizado con ellos de tal modo que puede disfrutar de obras literarias que desarrollen las vidas de estos personajes de forma paralela a la novela original. El hecho de recrear las vidas de personajes imaginarios más allá del texto original se ha desarrollado abundantemente sobre todo en los últimos tiempos donde hasta personajes menores como Mary Bennet se han convertido en protagonistas de su propia novela¹¹. No obstante esta inquietud de los lectores y seguidores de la literatura de Jane Austen comenzó a desarrollarse ya en 1913 en *Old Friends and New Fancies* de Sybil G. Brinton novela que está considerada como la primera secuela de *Pride and Prejudice*.

Henrietta Ten Harmsel en *Jane Austen: A Study in Fictional Conventions* (1964) propone una nueva razón para justificar la vigencia de *Pride and Prejudice* en la actualidad que también está basada en el modo en el que Jane Austen caracterizaba a sus personajes. Ten Harmsel argumenta su punto de vista en referencia al uso que realiza la novelista de las convenciones de la literatura del siglo dieciocho. Éstas, por ejemplo, son la heroína con cualidades quijotescas (que se pueden encontrar en Elizabeth Bennet), el hecho de que los protagonistas evolucionen y aprendan a través

¹¹ Este caso particular se puede encontrar en novelas como *The Pursuit of Mary Bennet* (2013) de Pamela Mingle.

del amor, la relación sentimental al estilo de Cenicienta como la que se desarrolla entre Jane Bennet y Mr Bingley o la presencia de un villano embaucador, representado en este caso por George Wickham. Sin embargo, Jane Austen realiza un minucioso y esmerado tratamiento de dichas convenciones consiguiendo que sus personajes parezcan auténticos y psicológicamente reales. La maestría de la novelista al utilizar las tradiciones literarias más clásicas pero de una forma veraz y creíble consigue que *Pride and Prejudice* siga estando vigente en la actualidad.

Resulta cuanto menos curioso que algunos autores hayan señalado como uno de los aspectos positivos de la narrativa de Jane Austen que ésta, conociendo sus limitaciones personales, no se aventurara a describir una escena entre hombres en la que una mujer no estuviera presente o una relación amorosa más allá de lo que su experiencia personal le hubiera permitido vivir. No obstante, estos, a priori, obstáculos con respecto a la caracterización de ciertos personajes no ha limitado el acercamiento a la novela por parte del público masculino consiguiendo atrapar a un gran número de lectores más allá de cual sea su género. No cabe duda de que gran parte de los seguidores de la autora británica son a día de hoy mujeres pero hay que recordar que en un principio esto no fue así y sus lectores masculinos fueron los primeros que reivindicaron el talento artístico de Jane Austen. En este sentido una de las razones aportadas por Claire Tomalin en la biografía de la novelista que puede explicar este hecho es que, según esta autora, “young Jane was evidently something of a tomboy, with an ability to cater to boys’ tastes” (29). En relación con este aspecto y presentándolo como un halago, Edmund Wilson decía en 1950:

Miss Austen is almost unique among the novelists of her sex in being deeply and steadily concerned not with the vicarious satisfaction of emotion (though the

Cinderella theme, of course, does figure in several of her novels) nor with the skilful exploitation of gossip, but, as the great masculine novelists are, with the novel as a work of art. (38)

De esta manera E. Wilson subraya el poder de atracción de Jane Austen sobre los lectores por el tratamiento narrativo que le da a su novela que, según este autor, es propio de grandes novelistas masculinos.

Otra de las razones por las que *Pride and Prejudice* sigue manteniendo su relevancia en la época contemporánea y especialmente entre el público femenino está relacionada con la lectura feminista que se puede hacer de la misma. Como ha quedado señalado por alguna de las corrientes críticas expuestas anteriormente, se pueden encontrar en *Pride and Prejudice* elementos susceptibles de ser examinados desde la perspectiva de este movimiento. Dichos elementos, fueran intencionados o no por parte de Jane Austen, acercan indudablemente esta obra a las sensibilidades actuales. En “Jane Austen and the Feminist Tradition” (1973), Lloyd Brown posiciona a Jane Austen entre las escritoras feministas del siglo dieciocho. Brown considera que elementos como la fuerza que muestran personajes femeninos como Elizabeth Bennet, o el matrimonio entre iguales que finalmente supone la unión entre los protagonistas de *Pride and Prejudice*, se encuentran en clara sintonía con los ideales expuestos en 1792 por Mary Wollstonecraft en *A Vindication of the Rights of Woman*. Así Brown argumenta que de las novelas de Jane Austen se puede extraer la idea de que un buen matrimonio es aquél que celebra la unión de personalidades compatibles entre sí que se benefician personalmente de dicho enlace y no el que promueve la sumisión de la mujer hacia el hombre. Significativamente la relación entre Elizabeth y Mr Darcy ha sido mencionada en muchas ocasiones como una de las razones del continuo atractivo de *Pride and*

Prejudice sobre todo en la sociedad contemporánea, ya que se presenta como una historia de amor romántica pero a la vez realista y creíble y, por lo tanto, en cierta manera moderna y actual. Resulta relevante mencionar que si se analizan el resto de los argumentos de las novelas de Jane Austen se puede encontrar de una manera recurrente un personaje masculino que tiende a ser el mentor de uno femenino: Mr Knightley y Emma en *Emma*, el Coronel Brandon y Marianne en *Sense and Sensibility* o Catherine Morland y Mr Tilney en *Northanger Abbey*, por ejemplo. Sin embargo, en *Pride and Prejudice* las personalidades de los personajes principales, Elizabeth y Mr Darcy o Jane y Mr Bingley se presentan como compatibles y equilibradas. La evolución personal que tiene lugar en los protagonistas y el aprendizaje interno de los mismos se muestra una vez más como un elemento que acerca la novela a una percepción más actual y provoca una conexión con el lector más profunda.

Martin Amis aduce que el poder de atracción de *Pride and Prejudice* se encuentra en su argumento y categoriza las novelas de la autora británica como representantes de la comedia clásica. Relacionado con este aspecto, la conclusión de las novelas de la autora británica supone una nueva razón para justificar el atractivo que ejerce el universo austeniano. Así Harriet Margolis apunta que, el habitual final feliz de las obras de Jane Austen “satisfies our desires” (38). Ciertamente esa culminación recurrente en la literatura de la novelista inglesa forma parte de lo que el lector entiende como pieza fundamental de la experiencia que supone leer la novela. En este sentido Janice Radway en su estudio sobre los consumidores de literatura romántica explica que existe un proceso de “reassurance through the familiarity of a happy ending [that] contributes to a novel’s success from the experience. Because we know what to expect,

we can derive comfort and security” (citado en Margolis 38). Siguiendo esta teoría de Radway sin duda alguna no resulta extraño que Claire Harman opine que Jane Austen introdujo “a ‘feel good’ factor into the popular novel [...] which people recognised as instantly gratifying and desirable” (95).

Otra de las razones por las cuales *Pride and Prejudice* permanece entre las favoritas de los lectores puede ser la que aporta Claudia Stein y que está relacionada con el deseo general del lector por escapar de la realidad del día a día:

As late twentieth-century readers, we lead such fast-paced lives, bombarded with sound bites and the demand of technological devices, that we may wish to escape into what we perceive as familiar narratives. Feeling too old for childhood fairy tales or too erudite for modern romance novels, we may plunge into an early nineteenth-century novel with a recognizable courtship and marriage plot. (145)

Como se podrá comprobar en algunas de las recreaciones contemporáneas que van a ser analizadas en el presente trabajo una de las tendencias actuales desarrolladas en un grupo de seguidores de la autora es precisamente el deseo de evadirse del mundo real. Este anhelo es lo que les impulsa a refugiarse entre las páginas de *Pride and Prejudice*. Esto se debe en parte a que el lector suele realizar una serie de asociaciones mentales en torno al universo austeniano. Por ejemplo como describe Harriet Margolis, la atracción que ejerce la literatura de Jane Austen responde al deseo del público “for a stable, recognizable world –a cultured world– such as we associate with Austen” (23). Este mundo al que se refiere Margolis se guiaba por normas de comportamiento y estructuras sociales que determinaban las relaciones entre las personas. La vida moderna ha boicoteado esos modos de comportamiento y *Pride and Prejudice* se presenta para los lectores como un lugar al que regresar y en el que poder experimentar una sociedad

donde imperaban la educación y el saber estar, elementos en cierto modo ausentes en la época contemporánea. En definitiva, la nostalgia y añoranza que estas asociaciones consiguen provocar en el público inducen el deseo de escapar al universo austeniano. Margolis continúa aportando ciertos rasgos con los que se suele relacionar comúnmente la literatura de Jane Austen como, por ejemplo,

a high culture aesthetic that values literature; history; class hierarchies, an appreciation of irony and satire at the expense of class hierarchies, anglophilia, or at least a tolerance thereof, with a latent or implicit nostalgia attached to it; dialogue-driven narratives delivered in an elevated language, and the repression of foul language and overt sexuality. (27)

En relación con este aspecto se encuentra el hecho de que la narrativa de la autora británica refleja la claridad moral de su creadora. En la literatura austeniana se reconocen cuestiones como la decencia y la dignidad. Estos valores por una parte son básicos en cualquier sociedad y por lo tanto fácilmente reconocibles por el lector contemporáneo. Por otra parte estas conductas son precisamente las que parece que van desapareciendo en la actualidad y por este motivo provocan en el lector un deseo de revivirlas. La combinación de dichos valores consigue convertir a la literatura de Jane Austen en objeto de admiración. Elizabeth Langland apoya esta noción afirmando que lo más extraordinario es que la imagen que se percibe de Jane Austen es la de

[a] writer who recognizes the seductions of capital and yet believes it possible to behave responsibly in the face of them. A writer who applauds self-command as a valuable index to character and who preserves the notion that some things in our life really are private. A writer who values what is, it appears, worth continuing to value. (54)

Resulta curioso que otros escritores como Laura Miller consideren, por otra parte, que el deseo del lector de revivir el universo austeniano está más basado en el propio

reconocimiento de la vida contemporánea que en un anhelo por trasladarse a un momento en el pasado. L. Miller describe el clima social de las novelas de Jane Austen y subraya paralelismos con el de la sociedad actual, como por ejemplo:

Authority rests in the hands of a dubious elite, prosperity seems precarious and, most of all, parents are just not doing their jobs. Not a single Austen heroine enjoys the influence of a fully functional family. Their mothers and fathers prove negligent, over-indulgent, cynical, shallow, neurotic or simply absent.

Se debe inferir por lo tanto que este deseo por evadirse de la realidad a través de *Pride and Prejudice* se deberá a una combinación de las opiniones antes expuestas por Margolis y L. Miller, es decir, una conjunción entre viajar a un supuesto mundo mejor y el hecho de que ese universo sea al mismo tiempo fácilmente reconocible.

Como se ha podido observar son múltiples las razones que se pueden aportar para intentar explicar el éxito de *Pride and Prejudice* entre los lectores. Cualquiera de estos motivos por separado no parece suficiente para justificar por sí solo dicha popularidad. Es probablemente la acción conjunta de todos ellos lo que produce el atractivo de *Pride and Prejudice*. Como recuerda Janet Todd sobre Jane Austen, “[s]he wanted to be an author who was bought, read, and reread, whose books became both an experience and a challenge to experience, not simply once-consumed items” (10). No queda duda de que si la autora experimentase lo que hoy en día se desarrolla en torno a su obra, podría comprobar cómo sus deseos se han visto cumplidos con creces.

2.4.- Jane Austen y el fenómeno de la adaptación.

El recorrido por la recepción crítica de la obra de Jane Austen y por las razones por las que *Pride and Prejudice* consigue atraer al público en general refleja lo que Martin Amis afirmaba en 1996. Para este autor “for every generation of critics, and readers, her fiction effortlessly renews itself”. Janet Todd llega incluso más lejos al argumentar que lo que convierte a Jane Austen en una de las autoras más importantes de la literatura en lengua inglesa es el hecho de que “no reader and no period exhausts her books. Something always escapes from a reading while every reading enriches. [...] The novels ‘must be visited, and visited again’” (1). Ciertamente ésta es una de las características excepcionales de la narrativa de Jane Austen. Sus obras, y en particular *Pride and Prejudice*, poseen la cualidad de provocar en el lector el deseo de revivir la novela aun conociendo el final de la misma. Como afirma John Wiltshire, “Austen readers tend to indentify themselves as re-readers” (2014, 1). Esta tendencia de los seguidores de la autora británica de recordar los pasajes de su obra es, sin duda, una de las razones que explican el intenso florecimiento de versiones, adaptaciones, derivados, secuelas y precuelas de la novela, sobre todo, en las últimas décadas. Es evidente que todo este fenómeno de recreaciones del universo austeniano ayuda a la revitalización de Jane Austen y su literatura en la época contemporánea. Como recuerda Thomas M. Leitch, el fundamento de la adaptación es que “texts remain alive only to the extent that they can be rewritten” (26), afirmación que sin duda justifica la pervivencia de las novelas de Jane Austen en la actualidad.

El interés por adaptar obras de la novelista británica ha estado presente a lo largo de todo el siglo veinte, es decir, no es un fenómeno reciente. Por ejemplo Andrew

Wright en “Jane Austen Adapted” describe intentos tempranos de musicalizar *Pride and Prejudice* o reescribirla para el teatro. Además este autor presenta un listado de más de sesenta producciones radiofónicas, televisivas y cinematográficas basadas en obras de Jane Austen realizadas entre 1900 y 1970. No obstante resulta evidente que el desarrollo de la tecnología ha posibilitado la intensificación del fenómeno de la adaptación a partir de los años setenta. Este hecho justifica la popularización a la que se ha visto sometida la literatura de Jane Austen en los últimos años ya que las propias versiones consiguen retroalimentar el interés por el universo austeniano. La enorme presencia de la autora y su obra fuera del campo académico es resultado indiscutible de la proliferación y, sobre todo, del éxito obtenido por las recreaciones de las novelas de la escritora que se han realizado. Significativamente el alto número de adaptaciones de los últimos tiempos, ha alentado el desarrollo de estudios e investigaciones sobre la novelista y su obra. Así hoy en día siguen apareciendo artículos casi a diario que tratan aspectos de la literatura austeniana, especialmente de *Pride and Prejudice* o de sus reescrituras, desde los puntos de vista más diversos. Como resultado de ello, en las últimas décadas la reputación de la autora ha alcanzado cotas nunca antes logradas.

Del mismo modo que al releer una novela se pueden apreciar detalles y matices que podían haber sido dejados de lado, las recreaciones de *Pride and Prejudice*, bien sean literarias o audiovisuales, permiten abordar distintos aspectos de la obra y justifican nuevos acercamientos a la misma. Así, estas versiones permiten visitar la novela una y otra vez, como insistía Janet Todd, aportando además diferentes puntos de vista. En cierto modo cada reescritura ofrece una visión particular de *Pride and Prejudice* y por lo tanto un análisis crítico de la misma. Como explica Ellen Belton:

“[t]he goal of the adaptation is not only to rediscover the prior text but also to find new ways of understanding it and to appropriate those meanings for the adaptors’ own ends” (195). La propia Jane Austen instaba a sus más allegados a que releyeran sus manuscritos más de una vez y buscaran “something beyond the plot” (J. Todd 24). Como se puede observar, ya desde su concepción las novelas de Jane Austen fueron creadas para ser experimentadas más de una vez y para intentar encontrar en ellas diferentes interpretaciones.

El hecho de versionar un texto clásico no es ni mucho menos un fenómeno actual. Ya en la Roma clásica se adaptaban habitualmente las obras de autores griegos llegando a copiarse por completo sus argumentos. De igual forma la propia Jane Austen se inspiró en muchas fuentes y se dejó influenciar por multitud de autores¹², al igual que lo hacen la mayoría de los escritores al desarrollar su obra. Este aspecto no es sorprendente, lo realmente llamativo es el número de recreaciones que se realizan de *Pride and Prejudice* y que reflejan la importancia del texto origen sobre todo en la época contemporánea.

A la hora de analizar las reescrituras objeto de estudio en el presente trabajo de investigación no se va a tener en cuenta el concepto de fidelidad ya habitualmente desechado por los estudiosos del tema. Este aspecto se ha tenido en cuenta en mayor medida a la hora de analizar las adaptaciones audiovisuales de obras literarias ya que la gran problemática a la que siempre se regresa cuando se combinan literatura y cine es la dualidad entre enfoques comparativos y no comparativos. Así los estudios sobre

¹² Las obras que habitualmente se citan como fuentes de inspiración para *Pride and Prejudice* son *Much Ado About Nothing* (1600) de William Shakespeare y *Camilla, or A Picture of Youth* (1793) de Fanny Burney.

adaptación históricamente siempre han implicado una confrontación entre el texto origen y el nuevo producto. Esta comparación frecuentemente gira en torno al concepto de fidelidad, es decir, ver hasta qué punto se respetan y se trasladan de una manera aséptica los elementos del original a su recreación. Sin embargo, las palabras utilizadas por André Bazin en 1948 en su ensayo sobre adaptación cinematográfica bien pueden servir para explicar cuál es el fin de cualquier tipo de reescritura. Bazin afirmaba que “faithfulness to a form, literary or otherwise, is illusory: what matters is *equivalence in the meaning of the forms*” (cursiva en el original, 20).

Así mismo con respecto a las versiones que se realizan sobre obras de Jane Austen Jocelyn Harris señala que

[t]he most successful cinematic versions derive not from translation but from the eighteenth century theory of imitation which inspired Jane Austen herself. That is, they copy the essence of the text but at a distance. They highlight difference rather than sameness between the two texts, they comment on Jane Austen’s pastness (sic), acknowledge shifts in our thinking about the world, or satirize modern times. (44)

Estas palabras de Harris, aunque dirigidas en concreto a las adaptaciones fílmicas, también se pueden aplicar al proceso que se lleva a cabo en las recreaciones literarias que van a ser analizadas en el presente estudio. Teniendo en cuenta que todas ellas reproducen el universo de *Pride and Prejudice* en un contexto contemporáneo, y por lo tanto radicalmente opuesto al original, sería ilusorio esperar fidelidad al texto creado por Jane Austen. Resulta evidente que al adaptar un argumento de principios del siglo diecinueve a una acción que se desarrolla en la actualidad es necesario realizar cambios. Este proceso no es muy diferente al que se lleva a cabo cuando se realiza una traducción. Al igual que al traducir de una lengua a otra pueden aparecer expresiones

que no podrán ser trasladadas literalmente por su falta de equivalencia entre idiomas, no será posible encontrar una traducción literal en una adaptación. Así, por ejemplo, el traductor David Constantine explica que “the translation is a metaphor of the original, a various, differentiated living equivalent of the original” (15). El cambio de una lengua a otra, de unas formas de expresión a otras o de un sistema verbal a un sistema visual, traerá consigo inevitablemente transformaciones y diferencias. No obstante, al contrario que una traducción, una recreación suele enfatizar los cambios que se han realizado sobre el original. Estas modificaciones reflejan la visión del creador cuya intención es causar algún tipo de respuesta en el consumidor de dicha adaptación. Como Jocelyn Harris propone, son estas diferencias las que señalan la brillantez de una versión: “The delight is in the difference. [...] Our delight lies in seeing the old from a new perspective, in viewing it in a context that opens up possibilities previously overlooked” (52). Para esta autora son precisamente las reescrituras que modifican abundantemente los elementos del texto original las que resultan más interesantes. Éste es sin duda el caso de las recreaciones contemporáneas que son objeto del presente estudio. Por ejemplo Brian McFarlane define lo que él considera una adaptación ideal como “on the one hand, bold and intelligent, and, on the other, determined to make something both connected to its precursor and new in itself” (2007a, 9). Precisamente estas cualidades se pueden encontrar en las reescrituras que van a ser analizadas en el presente trabajo. Sin duda estos productos son *bold* al trasvasar una novela clásica de la literatura a un contexto contemporáneo. Igualmente como se intentará demostrar, en la gran mayoría de ellas se pueden encontrar elementos nuevos y relacionados con el momento actual pero que sin embargo demuestran una conexión con el texto original.

Es por todas estas razones que resulta relevante recordar que el concepto de fidelidad al texto original no debe ser tenido en cuenta a la hora de analizar adaptaciones literarias o audiovisuales y mucho menos dado el objeto de estudio de la presente investigación. Como explica McFarlane de una forma clara y directa en referencia a adaptaciones para la pantalla de obras literarias, “[f]idelity is obviously very desirable in marriage, but with film adaptations I suspect playing around is more effective” (2007a, 6).

2.4.1.- Recreaciones de *Pride and Prejudice*: Consideraciones generales.

En capítulos posteriores van a ser analizadas las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*. Al hablar de recreaciones se consideran tanto aquellas versiones literarias como audiovisuales de la novela. A lo largo de esta sección se va a llevar a cabo un breve recorrido por la historia de la representación de *Pride and Prejudice* en la pantalla ya que un capítulo dedicado al contexto histórico de la novela no resultaría completo sin una referencia a las adaptaciones fílmicas y televisivas de la misma. Esta sucinta exposición de la historia de las versiones para la pantalla de *Pride and Prejudice* resulta relevante si se tiene en cuenta cómo dichas reescrituras han influido de una manera directa en el estatus actual de la literatura de Jane Austen. A raíz de una de esas adaptaciones en concreto, la producida por la BBC en 1995, se genera un fenómeno sin precedentes que influye directamente en la producción de recreaciones contemporáneas que son el objeto de estudio del presente trabajo. Esta versión tiene una importancia primordial no sólo en el florecimiento de dichas reescrituras

contemporáneas de *Pride and Prejudice* sino de igual manera en la forma en las que éstas se realizan. Por lo tanto resulta sin duda indispensable presentar esta esencial adaptación en su contexto dentro de la historia de las versiones audiovisuales de la novela. De igual manera esta adaptación de *Pride and Prejudice* para la BBC ha influido trascendentalmente en el desarrollo del fenómeno fan en torno a Jane Austen y a su obra, así como en la presencia del universo austeniano en la época contemporánea, hechos que serán analizados igualmente en el último capítulo del presente estudio. Por todos los motivos anteriormente mencionados se van a presentar brevemente las distintas adaptaciones fílmicas y televisivas de *Pride and Prejudice* que se han realizado hasta la actualidad. En este apartado se van a describir sólo aquellas versiones clásicas de la novela, es decir, aquellas que mantienen el contexto original de la obra de Jane Austen y desarrollan en términos generales el argumento de la novela. Aquellas reescrituras audiovisuales que modifican el entorno espacio-temporal de *Pride and Prejudice* serán analizadas posteriormente en el capítulo cuatro.

En referencia a las recreaciones literarias caben realizar diferentes apreciaciones. Por un lado a día de hoy no existen adaptaciones de *Pride and Prejudice* en el mismo contexto de la novela original. Sin duda alguna una obra de tales características sería poco relevante puesto que no podría modificar sustancialmente el texto de origen. Todas las obras literarias que toman elementos de *Pride and Prejudice* y que se desarrollan en un contexto temporal de principios del siglo diecinueve no son adaptaciones del texto original, sino precuelas, secuelas o variaciones, es decir, novelas que modifican temáticamente el argumento de *Pride and Prejudice* y por lo tanto no son objeto del presente estudio. Dentro de las versiones literarias de *Pride and Prejudice* que sí

modifican el contexto de la novela original resulta relevante mencionar que la inmensa mayoría de ellas lo trasvasa a una época actual y, por lo tanto, forman parte del corpus de análisis de este trabajo. Resulta revelador que existan muy pocas novelas que recrean el universo de *Pride and Prejudice* en un contexto diferente al original pero anterior a 1995, lo cual vuelve a demostrar la gran importancia de este año para el desarrollo de las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*. Este hecho refuerza el argumento de acotar las obras a analizar a partir de este momento tan significativo. La escasa realización de reescrituras en otros contextos temporales anteriores a 1995 demuestra igualmente la influencia de las adaptaciones de *Pride and Prejudice* a la pantalla en el desarrollo de dichas recreaciones contemporáneas sobre todo a partir de mediados de los años noventa.

2.4.2.- Adaptaciones a la pantalla de *Pride and Prejudice*.

El hecho de adaptar una obra literaria a la pantalla es tan antiguo como el propio medio cinematográfico. Así ya en 1896 se realiza la primera versión de un texto literario y en sus veinticinco segundos de duración mostraba fragmentos del relato de Washington Irving “Rip Van Winkle” (1819). De ese mismo año se puede encontrar *Trilby and the Little Billee* basada en la novela *Trilby* (1894) de George L. Du Maurier. A partir de estas primeras adaptaciones la importancia que la literatura tiene en el desarrollo del cine es incontestable. Son miles las producciones cinematográficas que toman como punto de partida una obra literaria y obviamente la creación artística de Jane Austen no podía quedar al margen de un fenómeno así. Andrew Davies (guionista

de la exitosa versión de *Pride and Prejudice* para la BBC de 1995) afirma que Jane Austen es un regalo para los guionistas (citado en Cartmell y Whelehan 6) en referencia a las cualidades que posee la literatura de la novelista y que la convierten en una estupenda fuente de inspiración. Ciertamente se pueden encontrar muchas similitudes entre la narrativa de Jane Austen y el lenguaje fílmico. Resulta significativo que las características propias de *Pride and Prejudice* apoyan el hecho de que sea la novela austeniana de la que más adaptaciones para la pantalla se han realizado ya que, como afirma Elisabeth Ellington,

Pride and Prejudice [...] the most visual of Austen's six completed novels, is, not coincidentally, the most frequently filmed of her works, lending itself to cinematic adaptation more readily than her other novels through its extensive use of visual imagery and language. (91)

A la hora de presentar los personajes Jane Austen los dota de una serie de rasgos que los caracterizan implícitamente, lo que facilita su adaptación. Como apuntan Linda Troost y Sayre Greenfield, “Austen’s characters strike a perfect balance between recognizable types and individuals with complex motivations and idiosyncratic personalities” (3). Estas cualidades suelen ser habituales en los protagonistas de series y películas de éxito y por lo tanto se convierten en caracterizaciones que resultan cercanas al espectador contemporáneo. Al mismo tiempo el hecho de que no se pueda predecir completamente su comportamiento los hace más intrigantes y atractivos.

Sue Parrill en *Jane Austen on Film and Television* intenta explicar los motivos por los cuales se adapta la literatura austeniana. Parrill argumenta que desde el punto de vista de la industria audiovisual la realización de adaptaciones de obras de la autora británica resulta coherente puesto que “they tell good stories –simple love stories which

are still appealing, particularly to a female audience” (3). El hecho de que las novelas de Jane Austen estén libres de pago de derechos de autor o que la simple mención de su nombre¹³ atraiga a un gran número de público son otras de las razones que se pueden aportar para justificar el atractivo que posee el universo austeniano para la industria cinematográfica.

Mientras que el cine mudo ha representado abundantemente las obras de Shakespeare o de Dickens, parece que el potencial cinematográfico de las novelas de Jane Austen no fue apreciado hasta la época sonora. Esto está derivado del hecho de que gran parte del valor de las obras de la novelista proviene de su narrativa, de sus diálogos y del uso de un vocabulario específico para poner en valor la ironía y la sátira. De esta forma la mayoría de las escenas representadas en las novelas, como afirma Deborah Cartmell, “stripped of their words [...] would appear absurd” (2010, 4). Ciertamente con un personaje tan verbalmente expresivo como Elizabeth Bennet “it’s hard to imagine a silent version” (2010, 4). Así con el completo desarrollo del cine sonoro, las obras de Jane Austen encuentran un lugar especial donde progresar. Consecuentemente la primera adaptación audiovisual que se realiza de una novela de Jane Austen es precisamente una versión de *Pride and Prejudice*.

Esta primera recreación ve la luz el 22 de mayo de 1938. Se trata de una versión televisiva realizada por la BBC y poco conocida por el gran público. De hecho, Sue Parrill no la menciona en su exhaustivo estudio *Jane Austen on Film and Television*. Esta adaptación de 55 minutos de duración se emitió siguiendo el modo habitual de la

¹³ Jane Austen es conocida como la “posthumous queen of genteel cinema” (Maslin). Simplemente su nombre es suficiente para crear conexiones entre los espectadores y “Austen’s cultural status, her cultural capital” (Margolis 28). Es decir, la propia mención del nombre de la autora británica conlleva una serie de valores y características e impone una serie de expectativas en el espectador.

época, es decir, mediante la retransmisión de una representación teatral en directo. Es por esta razón que no se conservan grabaciones de esta versión. Como recuerda Deborah Cartmell,

[a]rchiving broadcasts is a relatively recent enterprise, the storage of kinescope and video recordings was implemented in hindsight in the 1970s but tended to be selective and hit and miss. Given that the 1938 *Pride and Prejudice* was transmitted from the eastern part of Alexandra Palace with a guaranteed range of a mere 25 miles, it's not surprising that it didn't make a long-lasting impact. (2010, 6)

Según los datos históricos parece que por aquel entonces sólo entre doce y quince mil espectadores pudieron disfrutar de la señal televisiva desde Alexandra Palace. Esta adaptación estaba protagonizada por Curigwen Lewis y Andrew Osborn en los papeles de Elizabeth Bennet y Mr Darcy respectivamente y Michael Barry aparece como guionista y productor.

Aunque el proyecto para realizar una versión de *Pride and Prejudice* para la gran pantalla estuvo detenido durante cinco años, finalmente en 1940 se estrena la primera adaptación cinematográfica de esta novela. La productora de la película, Metro Goldwyn Mayer, había trabajado durante mucho tiempo para cultivarse una reputación de un estudio que se hacía cargo de proyectos prestigiosos. La idea de realizar una versión de la obra más leída de Jane Austen parecía en este sentido muy apropiada. La propuesta de adaptar la novela proviene de Harpo Marx tras haber visto una representación teatral de una obra de Helen Jerome basada en *Pride and Prejudice* en Filadelfia en octubre de 1935. Años más tarde, en 1939, cuando el proyecto de la película se empieza a desarrollar la Segunda Guerra Mundial estallaba en Europa y ya para el momento en que llega a estrenarse, el conflicto en Gran Bretaña se encontraba

en su punto más álgido. Como señala Elisabeth Ellington, “allusions to Britain’s wartime status pepper the screenplay [...] the novel’s images of bucolic England [...] reinforce the American sense of what is at stake in the war and what is worth preserving about the English lifestyle” (104). La influencia británica se ve reforzada con la participación del escritor inglés emigrado a los Estados Unidos Aldous Huxley que realiza el guión junto a Jane Murfin. Así mismo esta adaptación está protagonizada por dos actores británicos: Laurence Olivier en el papel de Mr Darcy y Greer Garson en el de Elizabeth Bennet.

No cabe duda de que la película pretende subrayar los lazos de unión entre el público norteamericano y sus aliados británicos. Como menciona Ellen Belton,

[f]or a 1940 audience the film becomes an emblem of a lost and lovingly remembered world [...] The MGM *Pride and Prejudice* is thus offered and received as an icon of British culture [...] it sets out to reaffirm the ties between British and US societies by infusing the World depicted in the film of Austen’s novel with associations and values that are understood essentially American and democratic in character. (178-180)

Al enfatizar estas asociaciones y valores comunes de ambas sociedades, esta versión de 1940 implícitamente estimula y justifica el apoyo ofrecido por los Estados Unidos a Gran Bretaña durante la guerra, un respaldo que no era compartido por la gran mayoría del pueblo norteamericano. De esta manera se puede observar cómo una novela tan aparentemente inocente como *Pride and Prejudice* fue usada con fines propagandísticos en un contexto tan sorprendente como inesperado.

Esta versión dirigida por Robert Z. Leonard fue realizada al más puro estilo de la *screwball comedy* de la época y obtuvo un gran éxito de crítica y público. Con su estreno en agosto de 1940 en el Radio City Music Hall de Nueva York se registró el

número de espectadores más alto durante ese mes en la historia del auditorio. Durante las cuatro semanas que se mantuvo en exhibición se obtuvieron ganancias de 1.849.000 dólares, cifra nada desdeñable para la época. Bosley Crowther, que escribía para el *New York Times*, alabó la actuación de Greer Garson en su papel de Elizabeth Bennet con estas palabras: “Greer Garson is Elizabeth –‘dear, beautiful Lizzie’– stepped right out of the book, or rather out of one’s fondest imagination: poised, graceful, self-contained, witty, spasmodically stubborn and as lovely as a woman can be” (citado en Troyan 108-109). De igual forma la reseña sobre la película del *New Yorker* elogiaba también la actuación de la actriz principal: “Greer Garson seems a perfect choice to play Lizzie Bennet. A beautiful woman who is also intelligent, or at least looks intelligent doesn’t turn up every day in Hollywood” (citado en Troyan 109). Huxley como guionista, sin embargo, no quedó satisfecho con el trabajo realizado a pesar del éxito de la película y sobre los actores protagonistas no dudó en afirmar que “[they] were so bad” (citado en Dunaway 154). Probablemente su juicio tuviera más que ver con cómo se habían caracterizado los personajes de Mr Darcy y Elizabeth Bennet que con la propia actuación de Olivier o Garson en concreto. De hecho, Harriet Margolis argumenta que esta versión “contains some of the most egregious changes to be found in all adaptations” (28), situación inicialmente derivada del hecho de que el guión de Huxley y Murfin no estaba basado directamente en la novela de Jane Austen sino, como se muestra en los créditos iniciales de la película, en la adaptación teatral de esta obra que realizó Helen Jerome.

La siguiente versión de *Pride and Prejudice* que se realiza proviene también de los Estados Unidos. Producida por la NBC, el 23 de enero de 1949 se estrena en *The*

Philco Television Playhouse una adaptación en directo de 55 minutos de duración basada en un guión escrito por Samuel Taylor. Dirigida por Fred Coe estaba protagonizada por Madge Evans en el papel de Elizabeth Bennet y por John Baragrey en el de Mr Darcy. Debido a su corta duración en esta versión no aparecían muchos de los personajes secundarios de la novela pero sin embargo incluía la presencia de una actriz que interpretaba el papel de Jane Austen. Ésta funcionaba como narradora y proporcionaba información para el análisis de los personajes a la vez que servía como vehículo de la fina ironía del texto original.

Tres años más tarde el 2 de febrero de 1952 se emite otra adaptación televisada producida por la BBC que constituye la primera versión de la novela en formato de miniserie. Dividida en seis episodios fue dirigida por Campbell Logan y el guión corrió a cargo de Cedric Wallis. En este caso los papeles protagonistas estaban interpretados por Peter Cushing y Daphne Slater. Resulta significativo que en esta versión también Jane Austen apareciese como narradora.

El 1 de octubre de 1956 se presenta una poco conocida adaptación ¹⁴ dirigida por Sherman Marks y producida por la NBC americana para *The Philco Television Playhouse*. De cincuenta y cinco minutos de duración fue emitida en el programa *Matinee Theatre* y la responsable del guión fue Helene Hanff.

Dos años más tarde la BBC vuelve a producir una nueva miniserie de seis capítulos que comenzó a emitirse el 24 de enero de 1958. En este caso el guión estaba escrito por Cedric Wallis y Constance Cox y esta versión tuvo como productora a Barbara Burnham. Los papeles protagonistas fueron interpretados por Jane Downs y

¹⁴ Llama la atención que ni Deborah Cartmell ni Sue Parrill hayan mencionado esta versión en sus estudios respectivos, algo que ocurre igualmente con la adaptación canadiense de 1958.

Alan Badel. Ésta fue la primera adaptación en ser grabada siguiendo el sistema de *telerecording* de la época. Sin embargo, debido a los avances tecnológicos durante los años setenta se impuso la creencia de que el público no mostraría interés en volver a ver una versión en blanco y negro de *Pride and Prejudice* y la grabación fue destruida. Por supuesto desde la perspectiva actual este hecho no deja de resultar sorprendente teniendo en cuenta la relevancia que tiene a día de hoy cualquier producto relacionado con Jane Austen y su obra. Ese mismo año, el 21 de Diciembre de 1958 se emite en Canadá una nueva versión de una hora de duración dentro del programa *General Motors Presents* y con el famoso Patrick Macnee en el papel de Mr Darcy.

Ya en 1967 se presenta una nueva adaptación realizada por la BBC. Esta versión fue la última que se realizaría en blanco y negro y el argumento se desarrollaba a lo largo de seis episodios. A diferencia de otras adaptaciones anteriores algunas de las escenas se rodaron en localizaciones fuera del estudio. El guión fue realizado por Nemone Lethbridge y los papeles principales estaban interpretados por Celia Bannerman y Lewis Fiander.

No es hasta trece años después, en 1980, cuando BBC2 estrena una nueva versión de *Pride and Prejudice* rodada en vídeo y cuya duración permite la inclusión de episodios y eventos que siguen más de cerca que en adaptaciones anteriores los de la novela original. El guión fue realizado por Fay Weldon y estuvo dirigida por Cyril Coke. Elizabeth Garvie interpretó el papel de Elizabeth Bennet y David Rintoul el de Mr Darcy. Esta versión supone el inicio del movimiento *heritage drama* desarrollado

principalmente por la cadena y fue la primera en rodar gran parte de sus escenas en distintas localizaciones.¹⁵

En 1995 se estrena la que se ha convertido en la versión más emblemática de la historia de las adaptaciones de *Pride and Prejudice*. Dividida en seis episodios y con una duración de casi seis horas esta versión producida por la BBC, tiene como director a Simon Langton y su guión está realizado por Andrew Davies. Para los papeles principales esta miniserie contó con los actores Colin Firth y Jennifer Ehle. Dada la relevancia de esta versión se procederá a un análisis más detallado de la misma al final del presente capítulo.

En 2005 se estrena la más reciente adaptación de *Pride and Prejudice* de las denominadas clásicas. En este caso se trata de una versión para la gran pantalla dirigida por Joe Wright y con guión de Deborah Moggach. Los personajes principales están interpretados por Keira Knightley y Matthew Macfadyen. Esta adaptación intenta desligarse conscientemente de la estela de la miniserie de 1995 e introduce cambios como por ejemplo la modificación del contexto histórico en el que se desarrolla el argumento. Así, esta “muddy-hem version” como la denomina su guionista (citada en Cartmell 2010, 86) tiene lugar a finales del siglo dieciocho cuando Jane Austen se encontraba redactando el manuscrito de *First Impressions* que años más tarde se convertiría en *Pride and Prejudice*. Esta versión obtuvo un gran éxito y ha sido especialmente influyente en el público de una generación más joven que la del espectador que había disfrutado de la adaptación de 1995. La interpretación de Keira

¹⁵ Se conoce comúnmente como versiones *heritage* aquellas adaptaciones tradicionales de obras de la literatura clásica que suelen mostrar una imagen idílica de la Inglaterra del pasado y se caracterizan por el uso de suntuosas localizaciones y un vestuario y escenografía estudiado para reflejar de un modo atractivo la época en la que se desarrolla el texto original.

Knightley como Elizabeth Bennet le valió una nominación a los premios de la Academia de Hollywood como actriz principal. Precisamente en la elección de su protagonista se puede apreciar el intento de atraer a un público más juvenil puesto que Keira Knightley había alcanzando una gran popularidad entre este tipo de público infantil y juvenil gracias a su participación en la exitosa *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (Gore Verbinski, 2003).

2.4.3.- El fenómeno de la *Austenmania*.

Como se ha podido observar a lo largo del presente capítulo la fascinación por Jane Austen no es un fenómeno reciente. La fama de reputada novelista que empieza a alcanzar la autora durante la época victoriana junto con el efecto que provoca en los lectores *A Memoir of Jane Austen* transforma el aprecio del público en auténtica devoción. La idealización a la que había sido sometida “dear aunt Jane”, como era definida la autora en sus memorias, produce que por primera vez los lectores desarrollen un sentimiento de conexión personal con la novelista. Así ya en 1880 Leslie Stephen describió la obsesión por Jane Austen que comienza a hacerse patente a raíz de la publicación de *A Memoir* como *Austenolatry*¹⁶ (Southam 1987, 47). Sin embargo, no es hasta principios del siglo veinte que el fenómeno *Janeite* comienza a desarrollarse. Algunos miembros de la élite literaria de la época como E.M. Forster o Rudyard Kipling, gracias a quien se populariza el término tras la publicación de su relato “The

¹⁶ Sin duda este término está heredado del concepto de *Bardolatry* que define la admiración por William Shakespeare. Significativamente Claire Harman hace referencia a él cuando habla de la devoción por Jane Austen en esa época. Así, Harman habla de “the late victorians cult of ‘divine Jane’, the most camp and breathless literary phenomenon the world had known since Bardolatry” (7).

Janeites” en 1924, defienden el uso de este término como símbolo de su apreciación por la autora británica. En ese momento estos escritores se identificaban como *Janeites* para distinguirse del resto de lectores que según ellos no entendía ni apreciaba la literatura de Jane Austen. Resulta significativo que este intento de desligarse de lo que consideraban como la popularización de las novelas de la autora muestra precisamente el recelo que sentían por compartir el legado de la novelista. De hecho, ese intento de apropiación de la figura de Jane Austen de los primeros *Janeites* sólo es un síntoma de su propia devoción por la escritora que iba más allá de sus capacidades artísticas.

Cuando las novelas de Jane Austen entran a formar parte de los estudios académicos y su creadora comienza a ser considerada como una figura de la literatura clásica merecedora de un análisis crítico, el significado del término *Janeite* comienza a transformarse. El prestigio que alcanza la literatura austeniana en los círculos académicos a mediados de los años veinte hace que se produzca un rechazo hacia esta denominación. Desde ese momento esta palabra se usa de manera despectiva para definir la obsesión de algunos seguidores de Jane Austen que va más allá de lo meramente literario. A día de hoy el término *Janeite* tendrá un significado distinto dependiendo de quien haga uso de él. Por un lado en determinados entornos literarios sigue teniendo connotaciones negativas y define a un tipo de lector de la literatura de Jane Austen que se implica directamente en su obsesión por la autora o como define Claudia L. Johnson “Janeitism”: “the self-consciously idolatrous enthusiasm for ‘Jane’ and every detail relative to her” (2011, 211). Por otro lado, como aquellos primeros *Janeites* muchos seguidores actuales utilizan el término para autodenominarse y demostrar su admiración por la escritora sea por razones estrictamente literarias o no.

Este hecho muestra que la escisión entre la apreciación popular de la autora y una consideración más académica sigue manteniéndose.

En cualquier caso hoy en día los *Janeites* conforman un impresionante grupo de admiradores que veneran con devoción todo lo relacionado con el mundo austeniano y que convierten a Jane Austen en una especie de líder espiritual y a sus textos en una guía donde encontrar respuesta a cualquier interrogante. Significativamente la implicación de los *Janeites*¹⁷ y las características de este grupo en la actualidad suele ser comparadas con otras legiones de fans como los *Trekkies* o los admiradores de la saga de *Star Wars*, hecho sin duda sin precedentes teniendo en cuenta que toda esta atención se dirige hacia una figura de la literatura clásica británica. Al igual que los *Trekkies*, los *Janeites* organizan convenciones en las que analizan el universo austeniano hasta el más mínimo detalle y realizan reconstrucciones de escenas de las novelas o de sus adaptaciones. Una simple búsqueda en internet pone de manifiesto la presencia de los *Janeites* en la sociedad actual situación que queda patente a través de multitud de asociaciones, clubs o páginas web. La propia Claudia L. Johnson realiza esta comparación entre los *Janeites* contemporáneos y los *Trekkies* categorizando a ambos grupos como una subcultura, si bien señala que mientras los seguidores de *Star Trek* siempre tendrán esta consideración, el universo austeniano forma parte tanto de la cultura popular como de la *high culture*, algo a lo que los *Trekkies* por su origen nunca podrán aspirar (2011, 245). Sin embargo, aunque C. L. Johnson considere que los *Janeites* son un grupo intrínsecamente marginalizado por una cultura académica dominante, en los últimos años se puede observar una tendencia que comienza a aceptar

¹⁷ Se procederá a un análisis más pormenorizado de la presencia de los *Janeites* en la sociedad actual en el capítulo quinto del presente estudio.

a todo tipo de personalidades dentro de la definición de *Janeite*. Así, se pueden encontrar estudiosos que muestran su devoción por Jane Austen asistiendo a bailes de época o a simples lectores que desarrollan su admiración consumiendo todo tipo de tratados académicos. Sin duda alguna esta escisión que se ha mantenido a lo largo de los años entre dos vertientes de la apreciación austeniana que reclaman como propia a la figura de Jane Austen sólo demuestra el poder de atracción de la novelista.

Valga este breve recorrido por la historia de los seguidores de la autora británica para demostrar cómo la fascinación por Jane Austen no es un fenómeno reciente, lo que sí es novedoso es la enorme repercusión que tiene en la actualidad. Sin duda alguna la popularidad de la escritora, de sus novelas y de sus consiguientes recreaciones se ha intensificado indiscutiblemente desde finales de siglo veinte. El estatus actual de la novelista, así como el impresionante número de *Janeites* que existe a día de hoy deriva directamente de un fenómeno que tiene lugar a mediados de los años noventa. Dicho fenómeno denominado *Austenmania* se desarrolla entre 1995 y 1996. Durante este período se realizan seis adaptaciones para la pantalla de novelas de Jane Austen, sólo una menos de las que se producen entre 1970 y 1986 como recuerdan Linda Troost y Sayre Greenfield (1). Este especial interés por Jane Austen que también se conoce con los nombres de *Austenfever*, *Austenitis* o *Austen avalanche* provoca no sólo que la presencia y reputación de Jane Austen y su obra aumente durante ese espacio de tiempo sino que incide directamente en la forma en la que hoy en día se aprecia el universo austeniano.

Esta explosión se inicia tímidamente con el estreno en abril de 1995 de una adaptación de *Persuasion* para la BBC dirigida por Roger Michell¹⁸. Sólo unos meses más tarde, en julio de ese mismo año se estrena en Estados Unidos *Clueless*, de Amy Heckerling, que actualiza a un contexto contemporáneo la novela *Emma*. Esta versión está dirigida a un público más joven que el habitual espectador de adaptaciones de obras de Jane Austen y abrió la puerta para otro tipo de versiones siendo considerada todavía a día de hoy un referente de la cultura pop. El 24 de septiembre se estrena la que es a día de hoy la adaptación de una novela de Jane Austen más influyente de la historia. El impacto que provoca la emisión de la versión de *Pride and Prejudice* de la BBC de 1995 en la sociedad británica fue espectacular y allana el camino sin duda para posteriores adaptaciones y recreaciones. Esta trascendental versión da paso en el mes de diciembre al estreno de la versión de *Sense and Sensibility* para la gran pantalla dirigida por Ang Lee. Esta película obtuvo un gran éxito a nivel mundial y rápidamente se convirtió en otra de las favoritas del público¹⁹.

Ya en el verano de 1996 se estrena *Emma*, protagonizada por Gwyneth Paltrow y escrita y dirigida por Douglas McGrath. En noviembre de ese mismo año se emite otra versión de *Emma*, con guión del aclamado Andrew Davies, dirigida por Diarmuid Lawrence y protagonizada por Kate Beckinsale²⁰. Esta auténtica saturación de

¹⁸ Curiosamente unos meses antes se estrena el capítulo “Furst Impressions” de la serie infantil *Wishbone* en el que su protagonista un Jack Russell Terrier parlante se introduce en la trama de *Pride and Prejudice* y se convierte en Mr Darcy.

¹⁹ Esta versión obtuvo el premio de la Academia de Hollywood al mejor guión por la adaptación de la novela que realizó la actriz Emma Thompson que además interpretaba el personaje de Elinor Dashwood en la película.

²⁰ Resulta significativo que la mitad de las adaptaciones que se realizan durante el período de la *Austenmania* sean versiones de *Emma*. Sin embargo a pesar de la constante presencia de esta novela vuelve a ser *Pride and Prejudice* la que consigue atraer a una mayor cantidad de público, hecho aun más relevante sobre todo si se tiene en cuenta que en este espacio de tiempo se realiza sólo una adaptación de esta novela.

recreaciones del universo austeniano que se produce en este corto espacio de tiempo se ve complementada con nuevas ediciones de las novelas de Jane Austen que se realizan, en muchos de los casos, en los denominados *tie-ins*, es decir, publicaciones que muestran abiertamente su relación con la adaptación fílmica y suelen reflejar en sus portadas a los actores de dichas versiones. Junto con las novelas se comercializan también los diarios de rodaje de estas adaptaciones, como por ejemplo el de Emma Thompson para *Sense and Sensibility* o el de Sue Birtwistle de la versión de *Pride and Prejudice*. Incluso las bandas sonoras de algunas de estas adaptaciones son editadas, lo que sin lugar a dudas revela la demanda del público de esa época por todo lo relacionado con el universo austeniano. Esta fascinación se vió reflejada también en el aumento del número de afiliados de las dos asociaciones de seguidores de Jane Austen más importantes a nivel mundial.²¹

Resulta relevante cuestionarse por qué precisamente a mediados de los noventa Jane Austen se convierte en una fuente de inspiración imprescindible y afloran tantas adaptaciones de distintas novelas. Una de las respuestas aportadas habitualmente es que el atractivo de estas versiones reside en un deseo nostálgico del público de fin de siglo por una época marcada por una educación exquisita y una sexualidad más reservada. Así mismo estas adaptaciones de los noventa consiguieron hacer resurgir la idea de *heritage*²². Como afirma Timothy Corrigan, “these comfortable images of a literary past often represent a therapeutic nostalgia for ‘traditional’ national values, while at the same time marketing those values to foreign audiences as a self-contained, stable, and unified

²¹ A modo de ejemplo puede mencionarse cómo la *Jane Austen Society of North America* amplió un cincuenta por ciento el número de socios sólo en 1996 (Troost y Greenfield 2).

²² El diccionario Merriam-Webster define el término *heritage* como: “the traditions, achievements, beliefs, etc., that are part of the history of a group or nation”.

vision of another culture” (36). Parece consecuente pensar que esta proliferación de versiones de novelas del siglo diecinueve responde a una dualidad. Por una parte es el reflejo de los deseos nostálgicos del público, sobre todo británico, por los modos y el arte del pasado. Pero al mismo tiempo este anhelo por revivir un tiempo anterior consigue provocar un sentimiento de superioridad en el espectador. El modo de vida contemporáneo, que ofrece más opciones de elección y donde sobre todo las mujeres no se encuentran sometidas a un sistema intrínsecamente patriarcal, permite que se perciba el presente de una forma más positiva de lo que en un primer momento pudiera parecer consiguiendo que el momento actual resulte más acogedor. Así lo afirman Linda Troost y Sayre Greenfield que consideran que: “we may not want to live in this world, but it is fun to visit” (4). Hay que tener en cuenta de igual forma que el menosprecio que Jane Austen expresaba en sus novelas, hacia el engaño y las personalidades pretenciosas atrae las sensibilidades del público de fin de siglo harto de los personajes presuntuosos y de los engaños políticos y sociales de finales de los noventa. Otra de las razones aportadas, en este caso por Devoney Looser, es que estas adaptaciones representan el *mainstream* del feminismo moderno (159). Según esta autora, los cambios que se realizan en estas versiones en referencia habitualmente a las protagonistas son un claro ejemplo del feminismo en la sociedad actual. Estas modificaciones convierten a las heroínas de las novelas de Jane Austen en personajes capaces de hacer frente a convenciones sociales, situaciones románticas o actividades físicas no presentes en las obras originales y que sin embargo resultan comunes y naturales para el público contemporáneo.

Otra razón que explica este fenómeno tan global se puede encontrar en argumentos esencialmente prácticos. Las versiones anteriores a los años setenta eran difícilmente emitidas fuera del territorio británico. Aquellas que sí consiguen llegar especialmente a Norteamérica tenían pocas plataformas en las que emitirse. Hasta los años noventa el único lugar para la emisión de estas producciones era a través del famoso *Masterpiece Theatre* de la PBS estadounidense. La creación de Arts & Entertainment Network donde tendrán cabida estas adaptaciones sin duda influye en su éxito más global. Igualmente el desarrollo del vídeo y del DVD intervienen en la expansión de cualquier manifestación del medio fílmico y así también de estas versiones de Jane Austen.

A pesar de todo esto, de entre todas las adaptaciones que desencadenaron la *Austenmania* es la famosísima versión de la BBC de 1995 la que consigue provocar un impacto sin precedentes. Esta miniserie obtuvo un éxito inmediato en el Reino Unido y tan sólo unos meses más tarde en los Estados Unidos. Una audiencia estimada de 10,1 millones de espectadores vieron el último episodio en Gran Bretaña (Thynne) y alrededor de 3,7 millones de hogares en los Estados Unidos sintonizaron A&E, canal que emitió esta versión (Kroll 66-67). Así mismo la venta de copias de esta adaptación alcanzó niveles insospechados hasta esa época con 200.000 ejemplares vendidos en un año, siendo 50.000 unidades adquiridas sólo en la primera semana (Troost y Greenfield 2).

John O'Connor en su crítica aparecida en el *New York Times* definía esta versión como: “splendid adaptation, with remarkably faithful and sensitively nuanced script”. El hecho de que esta adaptación consiguiera ofrecer una nueva visión de *Pride and*

Prejudice introduciendo una serie de cambios pero que al mismo tiempo presentara de una manera cercana el argumento y los diálogos de la novela suelen ser motivos recurrentes a la hora de alabar esta miniserie. De hecho, como menciona su guionista y productora, Sue Birtwistle, en *The Making of Pride and Prejudice* (1995), el objetivo de esta versión era ser fiel al tono y al espíritu de la obra original. Autores como Ellen Belton, de hecho, consideran que el éxito de esta adaptación se debe a que “the BBC production creates the illusion of fidelity to the original by presenting an interpretation of Austen’s narrative that is also attuned to the sensibilities of a 1995 audience” (186). Estos aspectos junto con las imponentes localizaciones, el suntuoso vestuario y las notables interpretaciones de los actores contribuyeron a convertir esta versión en la favorita del público.

Pero sin duda alguna una de las razones fundamentales, si no la más importante, por la cual esta adaptación se ha convertido en un fenómeno de dimensiones sociológicas es la que ofrece Lisa Hopkins, que hablando sobre esta producción, la considera “unashamed about appealing to women –and in particular about fetishizing and framing Darcy and offering him up to the female gaze” (2001, 112). Ciertamente los cambios que realiza Andrew Davies en el argumento de la novela consiguen dotar de una mayor importancia al personaje de Mr Darcy. Éste se encuentra más presente a lo largo de la historia a través de una serie de escenas añadidas que al mismo tiempo consiguen conferirle una profundidad psicológica que no había tenido antes. Así el guión de Davies consigue trasvasar parte de la atención dirigida al personaje central de Elizabeth Bennet al de Mr Darcy convirtiéndolo en una figura enigmática y atractiva y haciendo la relación entre los protagonistas más creíble y equilibrada. El propio Davies

afirma en relación a su adaptación que “I’ve perhaps pushed it a bit more to being a story about Elizabeth and Darcy, rather than a story about Elizabeth” (citado en Cartmell 2010, 68). La relevancia que se le concede a Mr Darcy junto con la interpretación del atractivo Colin Firth provocan el fenómeno de la *Darcymania* que coexiste con la *Austenmania*. Dicha interpretación del actor ha convertido a Colin Firth en “the definitive cinematic Mr Darcy” (Parrill 65). Su actuación y las decisiones tomadas en el guión de Davies consiguen transformar a Mr Darcy, y por extensión al propio Colin Firth, en figuras a idolatrar sobre todo por el público femenino que idealiza al personaje. Como Mimi Spencer afirma, “it was his button breeches and Irish linen shirt that sparked off the contagion of Darcy fever” (19) haciendo clara referencia al atractivo sexual que se le confiere al protagonista masculino y que consigue transformarlo en todo un ídolo de masas.

Gran parte del erotismo de Mr Darcy en esta versión proviene de una ya mítica escena denominada *wet shirt scene* o *lake scene*. De hecho, Linda Troost y Sayre Greenfield admiten que la explosión de la *Austenmania* “started in the United Kingdom in September 1995 with the ‘wet-T-shirt-Darcy’” (1) y Gillian Dow y Claire Hanson afirman que el éxito de la versión de la BBC está indudablemente unido a “[the] transformation of the stiff, proud Darcy into the objet of female desire in the (in)famous wet shirt scene” (10). En ella Mr Darcy se sumerge en un lago en las inmediaciones de su residencia de Pemberley. Tras salir de él completamente empapado se encuentra con Elizabeth Bennet (ilustración 1). Esta escena no se encuentra en la novela original y fue añadida por Davies para aumentar la carga erótica y psicológica del protagonista masculino. La devoción por esta secuencia fue tan grande que incluso se celebraban los

Darcy parties en los que, habitualmente mujeres, se reunían con el simple motivo de visionar la escena una y otra vez. A día de hoy dicha *wet shirt scene* constituye uno de los momentos más icónicos de la historia de la televisión británica.²³

Es innegable que la transformación que sufre el personaje de Mr Darcy en la adaptación de la BBC consigue modificar la percepción que de él se tenía. Hoy en día Mr Darcy es entendido como “a smouldering romantic hero” (Cartmell 2010, 69-70). Aunque esta apreciación está derivada directamente de la representación que de Mr Darcy hace la versión de 1995, el personaje creado por Jane Austen ya contenía una serie de características que podían convertirle en una fantasía femenina. Mr Darcy supone la personificación de un hombre íntegro, educado, atractivo y con una buena posición económica y social que es capaz de renunciar a ciertas convicciones y transformar su comportamiento por el amor de una mujer. El hecho de que Mr Darcy deje de lado su orgullo y reticencias previas, y como decía su personaje en la adaptación de la BBC, “against [his] better judgement” se enamora apasionadamente de Elizabeth Bennet puede representar la expresión de ciertas fantasías femeninas. La relación que mantiene con la protagonista de la novela se convierte en un ideal romántico puesto que permite a Elizabeth y a Mr Darcy ir aproximándose poco a poco encontrando un equilibrio perfecto en lo que termina siendo una relación igualitaria a todos los niveles entre estos dos personajes a pesar de las grandes diferencias iniciales. El hecho de que Jane Austen le permita a Elizabeth expresar su opinión en todo momento sin verse

²³ Esta escena fue votada por los espectadores como el momento más memorable de la televisión del Reino Unido. Prueba de su popularidad es que durante el verano del 2013 para conmemorar el bicentenario de la publicación de *Pride and Prejudice* se instaló en Hyde Park en Londres una figura de casi cuatro metros de altura que representaba a Colin Firth en la *wet shirt scene*. Más tarde la estatua fue trasladada a Lyme Park, que había servido de localización para esta escena en la adaptación de *Pride and Prejudice* de 1995 (ilustración 2). Tras su retirada de Lyme Park la *National Trust* de Victoria adquirió la figura y finalmente fue instalada de manera permanente en Melbourne (Australia).

amedrentada por la actitud altiva de Mr Darcy es sin duda otro gran aliciente que ayuda a idealizar la relación entre los personajes principales de *Pride and Prejudice*. La protagonista no sólo se atreve a verbalizar sus críticas hacia el habitualmente respetado Mr Darcy sino que osa rechazarlo en lo que hubiera supuesto una ventajosa unión. A pesar de todo esto Mr Darcy en vez de repudiar a Elizabeth aumenta su admiración por ella, dulcifica su carácter y consigue a través de sus acciones demostrarle el gran amor que siente. Toda esta intensidad de sentimientos encuentra una perfecta representación en la versión de 1995 a través del guión de Andrew Davies y de la interpretación de Colin Firth. La materialización de las pasiones reprimidas de Mr Darcy a través del físico del actor y su actuación consiguen convertir esta representación del personaje creado por Jane Austen en icónico. A día de hoy en el inconsciente colectivo existe la imagen de Mr Darcy representada por el físico del actor. Es tal la identificación entre Firth y el protagonista masculino de *Pride and Prejudice* que el público en general trasvasa características de Mr Darcy a la personalidad del actor²⁴. A pesar del paso del tiempo Colin Firth sigue siendo asociado a este personaje, hecho que ha tenido efecto en alguna de las interpretaciones posteriores realizadas por el actor. Como afirma Deborah Cartmell, “the shadow of Mr Darcy has become, intentionally or unintentionally, a part of every role he’s played since”²⁵ (2010, 76).

²⁴ Es tan importante la interpretación de Firth y tal la identificación del actor con el personaje que en Japón el DVD de esta adaptación de la BBC fue publicitado como “Colin Firth’s *Pride and Prejudice*” convirtiendo al intérprete en el autor del texto (Dow y Hanson 10).

²⁵ Por ejemplo, en una escena de la película *St Trinian’s* (Oliver Parker y Barnaby Thompson, 2007) el personaje que interpreta Colin Firth tras haber caído al agua se acerca a la directora del colegio con la camisa mojada en un claro guiño a la famosa *wet shirt scene*. Así mismo la mascota de esta directora tiene casualmente el nombre de Mr Darcy. Muy significativo resulta el momento en el que el personaje de Firth se deshace violentamente del animal en una clara alusión al rechazo que el papel de Mr Darcy provoca ya en el actor.

El impacto que provoca la versión de la BBC en la sociedad británica y la intensa atracción del personaje de Mr Darcy marcan un antes y un después en las adaptaciones de obras literarias para la pantalla y muy especialmente en las de novelas de Jane Austen. Como las propias Deborah Cartmell e Imelda Whelehan admiten, la versión de Davies representa “a defining moment in the history of classic adaptation” (7). Esta versión ha cambiado sin duda la manera en que se percibe y se entiende a día de hoy *Pride and Prejudice*. Como afirma Brian McFarlane, “I would propose that it is possible that one’s later reading of even a novel one has known well can be crucially influenced by the film text” (2007b, 27). Sin duda alguna éste es el caso de la versión de 1995 que no sólo ha influido en la percepción del público en general del texto original sino también en las recreaciones posteriores de la novela como se podrá observar en los siguientes capítulos de esta investigación. Resulta claro que el personaje de Mr Darcy en las versiones subsiguientes para la pantalla se ha visto poderosamente influenciado por la interpretación de Colin Firth. La relevancia de esta producción de la BBC se refleja en el hecho de que, de todas las adaptaciones de novelas de Jane Austen, ésta sin duda es la que más aparato crítico ha originado hasta el momento. Como ejemplo de la atención que se le ha prestado cabe señalarse cómo hasta los más mínimos detalles de la misma han sido analizados exhaustivamente. Es tal la relevancia de esta versión que Deborah Cartmell afirma que “[v]irtually every Austen adaptation since this has entered in some sort of comparison with this *Pride and Prejudice*” (2010, 75).

Tras este recorrido por el contexto de *Pride and Prejudice* se ha podido observar que esta novela en concreto ha sido objeto de un intenso estudio académico y constituye el epicentro de la cultura fan desarrollada en torno a la figura de Jane Austen. *Pride and*

Prejudice ha sido desde un primer momento la novela más valorada de la autora británica y en la actualidad es una constante fuente de inspiración para todo tipo de versiones, precuelas y secuelas. Todos estos acercamientos a *Pride and Prejudice* no hacen sino conseguir que la obra de la novelista se extienda y que continúe siendo una de las más leídas de la historia de la literatura. Y es que, por pequeño que sea el porcentaje, siempre existirá un tipo de público que acuda al texto original por primera vez tras haber visto una adaptación de la misma o haya experimentado con algunos de los nuevos formatos que surgen a partir de la novela. En definitiva, el sueño y las aspiraciones de Jane Austen se siguen cumpliendo casi doscientos años después de su muerte. Sus novelas se leen, se estiman y, como sucede con cualquier producto artístico al que se admira, se versionan. De hecho, las adaptaciones de la literatura austeniana son uno de los pocos casos que han conseguido conciliar a la crítica académica y al público,

Austen is a special case, appealing, on the one hand, to an academic audience for her splendid wit and irony and, on the other, to a far wider readership drawn to Austen for reasons having to do with romance, courtship, and 'heritage' nostalgia. (Welsh y Lev xvi)

Este atractivo generalizado de la autora consigue que los fenómenos de la *Austenmania* y la *Darcymania* hayan llegado a cotas que la novelista nunca hubiera podido imaginar. A día de hoy todo lo que rodea a Jane Austen y a su obra se convierte en objeto de admiración y devoción. Este fenómeno ha modificado incluso la forma en la que los seguidores de la escritora expresan su devoción por ella. El término *fandom* se puede usar hoy en día perfectamente para definir a los admiradores de Jane Austen y

a todo lo que conllevan²⁶. Sin duda alguna lo que acontece a mediados de los años noventa en torno a la figura de la novelista ha cambiado significativamente la forma de apreciar el universo austeniano. Aunque es cierto que no con la misma intensidad, en el momento actual se podría decir que se sigue viviendo aún bajo el influjo de la *Austenmania*. En estos últimos veinte años parece que cualquier aspecto de la vida puede ser relacionado de una u otra manera con la autora o su obra. El número de menciones y productos que se pueden encontrar a día de hoy sobre la novela o sobre la propia Jane Austen se pueden contar por millones. A un nivel comparable quizás sólo a William Shakespeare, Jane Austen es una figura omnipresente en la cultura actual que reaparece a través de múltiples manifestaciones en todo tipo de medios. Sin embargo, a diferencia del dramaturgo isabelino, esta omnipresencia de la novelista se cimienta particularmente en torno a sólo una obra, *Pride and Prejudice*. Es esta novela la que ha sido capaz de provocar un auténtico tsunami de versiones, recreaciones y adaptaciones de todo tipo, algunas de las cuales se van a analizar en los próximos capítulos.

²⁶ El *Cambridge Dictionary* define el término *fandom* como “the state of being a fan of someone or something, especially a very enthusiastic one”. El *Oxford Dictionary* llega más allá y ofrece también una definición para el grupo de personas que conforman un *fandom* que se asemeja ciertamente más al concepto que se tiene de ellos hoy en día: “The fans of a particular person, team, fictional series, etc. regarded collectively as a community or subculture”.

3. Recreaciones literarias contemporáneas de *Pride and Prejudice*

“The person, be it a gentleman or a lady, who has not the pleasure in a good novel must be intolerably stupid.”
– Mr Tilney en *Northanger Abbey* –

3.1.- Introducción.

La situación del mercado literario actual refleja de una manera evidente la influencia de la literatura de Jane Austen. A día de hoy se puede encontrar un impresionante número de adaptaciones, reescrituras, variaciones, secuelas y precuelas basadas en las novelas de la autora británica, así como todo tipo de productos literarios en torno a la figura de la propia novelista. Este hecho pone de manifiesto, por un lado, el atractivo que sigue ejerciendo el mundo austeniano en los lectores actuales y, por otro, la indiscutible importancia de Jane Austen y su obra como fuente de inspiración para los escritores contemporáneos. La existencia de numerosos “literary ‘spin offs’” como los denominan Marion Gymnich y Kathryn Ruhl, sugiere claramente que “Jane Austen is still eminently ‘marketable’” (24). Este exitoso mercado comienza a desarrollarse a partir de la enorme popularidad que la autora y sus novelas alcanzan a mediados de la década de los noventa con el fenómeno conocido como *Austenmania*. Junto con un gran número de adaptaciones audiovisuales, dicho fenómeno impulsa también la creación de todo tipo de productos literarios que recrean las obras de la

novelista o que tienen como protagonista a la propia escritora¹. Aunque la primera secuela de una novela de Jane Austen, *Old Friends and New Fancies* de Sybil G. Brinton, se publicó en 1913, “it is only during the last few decades that this movement has grown into what may be called a full-blown fan culture”² (Pyrhönen 372). Marilyn Francus justifica la intensa presencia de Jane Austen y su obra en el panorama literario contemporáneo de la siguiente manera:

The latest generation of Janeites is inevitably frustrated in their desires to fulfill their Austen fantasies [...] this frustration can be resolved by the creation of ‘Austen texts’ [...] [they] respond to the longing for an accessible, performable Austen, as they proffer permutations of Austen’s narratives that the modern reader can engage with, and possibly achieve.

Este deseo de los seguidores de la autora justifica la proliferación de textos relacionados con la novelista no sólo desde la perspectiva del lector sino también desde el punto de vista del autor. Es decir, la intensa producción de reescrituras de las obras de Jane Austen no sólo está provocada por la demanda del público sino que los escritores de estas recreaciones son seguidores de la autora británica y desarrollan su admiración a través de sus propias obras. Como sugiere John Wiltshire, recrear la literatura de Jane Austen es una expresión de afecto y devoción hacia la novelista (2001). Además Henry Jenkins afirma que una de las características propias de un grupo de seguidores es la creación de textos ya que “a participatory culture [...] transforms the experience of

¹ Significativamente la editorial Harper Collins se encuentra desarrollando en la actualidad *The Austen Project* donde autores consagrados reescriben la literatura de Jane Austen, hecho que demuestra el continuado interés por recrear el universo austeniano.

² En relación con este aspecto resulta cuanto menos curioso que como afirma Deborah Yaffe, “[t]he Austen spinoff isn’t entirely a contemporary invention. Austen herself apparently imagined afterlives for her characters, telling her family that the fourth Bennet sister, Kitty, would eventually marry a clergyman; that her older sister Mary would settle for a lawyer’s clerk” (2013a, 68).

media consumption into the production of new texts”³ (1992, 46). Así mismo, Juliette Wells opina que dado el amplio número de admiradores de Jane Austen “who act out their enthusiasm for her by composing work inspired by hers, studies of fan fiction are especially pertinent to the behaviour of today’s Austen fans” (23). Aunque pueda parecer un tanto limitador clasificar todo este movimiento literario como *fan fiction*, una amplia definición del término como la que ofrece Seenagh Pugh sí que puede justificar esta nomenclatura. Para Pugh *fan fiction* se define como “writing whether official or unofficial, paid or unpaid, which makes use of an accepted canon of characters, setting and plots generated by another writer or writers” (25). De esta forma a través de sus textos estos “contemporary fan-adapters” como los denomina Jenkins (1992, 17) consiguen acercarse e interactuar con la autora y su obra. Como recuerda Juliette Wells, “Austen, best known for her prose, inspires primarily prose: novels predominantly” (16), un hecho que claramente se manifiesta en el mercado literario donde la gran mayoría de estas recreaciones contemporáneas austenianas suelen ser novelas. Así, Jane Austen permea el mercado literario de todo tipo de géneros en el siglo veintiuno gracias a las aportaciones de los escritores que inspirándose en la novelista evocan su figura, sus argumentos o sus personajes a través de sus propias creaciones.

Sin duda alguna la obra de la autora británica que recibe una mayor atención, al igual que ocurre con las adaptaciones audiovisuales, es *Pride and Prejudice*. En un campo dominado significativamente por escritoras se pueden encontrar todo tipo de secuelas, precuelas y recreaciones que desarrollan la trama de esta novela o sus personajes desde los más variados puntos de vista. Ejemplos de éstas podrían ser las

³ Significativamente Sybil G. Brinton, la autora de *Old Friends and New Fancies*, era una admiradora confesa de Jane Austen y su obra está considerada como el primer ejemplo de *Jane Austen fan fiction*.

secuelas *Mr. & Mrs. Fitzwilliam Darcy: Two Shall Become One* (2009) de Sharon Lathan, *Lydia Bennet's Story* (2008) de Jane Odiwe o *Mr Darcy Takes a Wife* (2004) de Linda Berdoll⁴. Novelas como *Follies Past* (2003) de Melanie Kerr o *Vanity and Verity* (2011) de Jeanne Waters narran acontecimientos anteriores a los descritos en *Pride and Prejudice*. *An Assembly Such as This* (2003) de Pamela Aidan o *Mr Darcy's Diary* (2007) de Amanda Grange son ejemplos de lo que se denomina *variations*, que en este caso recrean el argumento de *Pride and Prejudice* desde el punto de vista del personaje de Mr Darcy. Junto con estos acercamientos al universo austeniano se pueden encontrar todo tipo de productos literarios como adaptaciones de la novela para el público infantil, otros que recrean la novela de los modos más curiosos como por ejemplo *A Guinea Pig Pride & Prejudice* (Austen, Goodwin y Gammel 2015) (ilustración 25) o aquellas que se dejan influir por elementos propios de la cultura popular contemporánea⁵.

Como se ha mencionado anteriormente, en el presente capítulo se va a proceder al estudio de las recreaciones literarias contemporáneas de *Pride and Prejudice*. Es decir, aquellas novelas que trasladan el argumento de esta novela a un contexto contemporáneo posterior a 1995. No se van a tener en cuenta aquellas que imaginen momentos anteriores, posteriores o alternativos a los que relata Jane Austen en el texto original. Resulta evidente que trasladar el argumento de una obra que tiene lugar a principios del siglo diecinueve a un contexto contemporáneo implica inevitablemente una serie de cambios. Son estas modificaciones las que se presentan como las más interesantes a la hora de analizar estas recreaciones. A pesar de esto se tiene que señalar

⁴ Según Deborah Yaffe esta novela es la secuela de mayor éxito en términos de ventas de todas las existentes (2013a, 85).

⁵ Estas últimas serán analizadas en el capítulo quinto de la presente investigación.

que las novelas objeto de estudio serán aquellas que tengan relación directa con la creación de Jane Austen y sigan de una forma más o menos lineal su trama.

Esta tendencia de recrear el argumento de *Pride and Prejudice* en un ámbito actual según Cecilia Salber se debe a que “[t]he primary impulse for many writers of Austen fanfic [...] is to illuminate an era that really existed, an era near enough to the present to be understandable but far enough in the past to be somewhat opaque (121). En este caso a través de las reescrituras contemporáneas los autores consiguen importar la sensibilidad e ideas de Jane Austen al momento presente. En una recreación confluyen dos procedimientos artísticos. Por un lado se toma el texto origen como una entidad temática y estructural en la que se basa y por otro esa misma unidad en la que se inspira resulta “significantly changed, substantially made anew, so that the rewrite gains an identity of its own” (Müller 315). John Wiltshire defiende la práctica de la reescritura como “the central motor of artistic development” y opina que las obras literarias “only partially belong to the original author: they are constantly being reworked, rearranged, recycled” (2001, 3). De hecho, en la propia *Pride and Prejudice* se pueden encontrar influencias y paralelismos con obras anteriores como recuerda Deborah Cartmell: “Early reviewers noted a resemblance between *Pride and Prejudice* and *Much Ado about Nothing* in the way the characters start off hating each other and end up married” (2013). Igualmente Claire Harman pone de manifiesto las similitudes de esta novela de Jane Austen con *Camilla* (1796) de Fanny Burney. Para Harman “[*Pride and Prejudice*] has so many resonances with *Camilla* as to constitute a form of elaborate homage” (28).

Este tipo de creaciones literarias, especialmente cuando trasladan la novela de Jane Austen a la época contemporánea, suele provocar el recelo de los estudiosos de la

obra en el campo académico. Judy Simons en este sentido argumenta que “the history of Austen criticism has created a tension in reading practices between the academy and the amateur or casual reader” (1998, 32). Sin embargo, como se podrá apreciar en el presente capítulo, este tipo de reescrituras representa un interesante campo de estudio ya que estas novelas en cierta manera muestran y al mismo tiempo dan forma a la imagen que el lector actual tiene de Jane Austen y su obra. Por lo tanto estas versiones no son sólo el resultado de una determinada visión sobre la literatura de la novelista sino que al mismo tiempo van a contribuir a moldear una imagen en concreto de la autora y sus novelas en el inconsciente de diferentes generaciones de lectores. En “Any Way You Slice It” Elisabeth Fairchild argumenta que la forma en que las reescrituras modifican el texto original o el momento en el tiempo en el que se desarrollan no afecta al resultado final. Esto se debe a que consiguen mantener el encanto de la literatura de Jane Austen que, según Fairchild, radica en la universalidad de los temas que trata. De esta manera justifica que una novela como *Pride and Prejudice* pueda ser trasladada a otras épocas, sociedades y culturas o protagonizada por personajes con rasgos nuevos y modernizados y aun así consiga mantener la esencia de la novela original. Como ella misma señala,

Jane’s themes are not always initially seen or understood until the repetitive pattern of that core truth is recognized, but like an onion’s pungent flavor, theme permeates whatever it touches. Its essence affects plot, character –virtually everything in a story. Try to remove theme from Jane Austen’s work and the story fabric falls apart. (45-46)

3.2.- *Pride and Prejudice* como origen de la *chick lit*.

Mary-Catherine Harrison explica que “early novels have played a uniquely important role in framing ideas about love and family across modern society” (113). En este sentido probablemente el cambio más importante se produce a partir del siglo diecinueve cuando una nueva ideología con respecto al matrimonio se impone en el mundo de la literatura. Esta nueva visión es desarrollada por Jane Austen a través de las protagonistas de sus novelas. Mediante ellas la autora divulga los beneficios de un matrimonio por amor y no como una simple alianza económica tal y como se priorizaba hasta el momento. Este cambio de intenciones provoca que llegue a considerarse a la literatura de Jane Austen como germen de la novela romántica contemporánea. Como opina Imelda Whelehan, “[w]hatever one’s prejudices about formula romantic fiction, it has to be acknowledged that the formula has endured and has its acknowledged source in *Pride and Prejudice*” (2002, 60). Significativamente uno de los géneros literarios contemporáneos de mayor progresión en los últimos tiempos, la denominada *chick lit*, tiene en la novela de Jane Austen su influencia más evidente. En este sentido resulta relevante mencionar que la gran mayoría de las reescrituras contemporáneas de *Pride and Prejudice* suelen englobarse dentro de este género.

El término *chick lit* fue acuñado por Chris Mazza y Jeffrey DeShell en 1995 y según Pamela Demory dicho término fue utilizado

as an ironic appellation to describe new writing by women that was most decidedly not in the Harlequin mode, but it was later picked up in the popular press and applied to a trend in contemporary fiction of novels by, about, and for young single women coping with the challenges of careers and love in the modern world. (133)

La influencia de la obra de Jane Austen en este tipo de novelas se puede encontrar en la temática que desarrolla, la cual, en parte, se basa en la vida sentimental de la protagonista. La *chick lit* actualiza las convenciones de la literatura romántica en una ficción escrita mayoritariamente por y para mujeres. De esta manera la *chick lit* es un tipo de literatura popular que se centra en la vida personal y laboral de mujeres veinteañeras o treintañeras, poco convencionales, solteras y económicamente independientes. A través de estas historias se presentan sus relaciones con otras mujeres de su entorno y se expresan sus anhelos y deseos habitualmente dirigidos a encontrar el amor, elementos que, sin duda, se encuentran presentes en la literatura de Jane Austen. Gran parte del éxito de este nuevo género literario radica en la protagonista. En este sentido Shanna Swendson acertadamente apunta que “a strong, sympathetic and believable heroine –what the publishing industry often calls ‘relatable’ –is key to a chick-lit novel (64). Este aspecto está íntimamente relacionado con *Pride and Prejudice* puesto que históricamente gran parte del atractivo de esta novela ha estado ligado a la figura de Elizabeth Bennet. Swendson, de hecho, opina que precisamente por su personaje femenino principal *Pride and Prejudice* está más relacionada con la *chick lit* que con otro tipo de literatura romántica. Esto se debe a que un elemento esencial en el argumento de la novela de Jane Austen es el crecimiento personal de la protagonista (69), una característica que se encuentra en casi la totalidad de novelas de género *chick lit*. De igual forma en este tipo de obras los personajes principales suelen enamorarse de hombres “dark, tall, a little older, successful, surly, and smouldering with unawakened passion [...] whose repressed passion for the heroine makes him clumsy or aloof in her presence” (Whelehan 2002, 31-32). Sin duda alguna esta descripción podría referirse a

Mr Darcy en lo que supone un nuevo nexo de unión entre *Pride and Prejudice* y la *chick lit*.

Teniendo en cuenta la clara influencia de *Pride and Prejudice* en este tipo de literatura y las características que comparten, todas las novelas que van a ser analizadas dentro del presente capítulo pertenecen al género de la *chick lit*. No puede resultar extraño, por lo tanto, que la novela a la que generalmente se cita como precursora de este género, *Bridget Jones's Diary* (Helen Fielding, 1996), sea una reescritura de *Pride and Prejudice*.

3.3.-Taxonomía de las recreaciones.

Es tan abundante la proliferación de recreaciones de *Pride and Prejudice* que el presente estudio quedará rápidamente obsoleto. Como argumenta Juliette Wells, “it would be impossible to offer a fully comprehensive, up to date account, [...] [s]uch is the extent of interest in Austen that coverage of fan fiction sequels to *Pride and Prejudice* alone would require volumes” (5). Debido al elevado número de reescrituras contemporáneas de *Pride and Prejudice* y con una intención clarificadora en el presente estudio se ha procedido a la elaboración de una taxonomía de las mismas. Como no puede ser de otro modo, esta clasificación resulta un tanto artificial y en todas las categorías podrían encontrarse algunas novelas que comparten rasgos con diferentes grupos dado el gran número y heterogeneidad de las mismas. Pese a ello, parece apropiada la confección, con un fin estrictamente metodológico, de esta taxonomía, que puede ser de utilidad como herramienta para desvelar y analizar las diferentes

tendencias y aproximaciones desde las que se han realizado las reescrituras contemporáneas de *Pride and Prejudice*. Tras un análisis exhaustivo de las recreaciones existentes a día de hoy, éstas han sido clasificadas en cinco grupos distintos teniendo en cuenta la naturaleza de las transformaciones con respecto a la novela original que se han realizado y que claramente van a tener importantes consecuencias en el resultado final. Estos diferentes grupos representan por lo tanto diferentes tendencias y acercamientos a *Pride and Prejudice*.

En un primer grupo de recreaciones se pueden encontrar aquellas novelas que abrieron el camino para posteriores productos literarios. Estas reescrituras pioneras suponen una primera generación que ha influenciado el proceso creativo de posteriores adaptaciones literarias. El segundo grupo está formado por aquellas novelas que recrean el universo de *Pride and Prejudice* dejándose influir por elementos sociales, culturales o religiosos inexistentes en la obra original. La tercera categoría de novelas presenta como protagonistas a seguidoras de la autora británica que encuentran en el universo austeniano un refugio para su situación vital en el mundo contemporáneo. Un cuarto grupo está constituido por aquellas reescrituras contemporáneas que adaptan el mundo de *Pride and Prejudice* para un público eminentemente juvenil. Finalmente una quinta categoría reúne a aquellas novelas que explotan como gancho publicitario de una manera obvia la popularidad de la autora, sus personajes o sus tramas para crear un producto literario en el que los elementos austenianos desempeñan un papel poco más que decorativo en tanto en cuanto la historia se desarrolla muy al margen de lo que sucede en la novela original.

Ante la imposibilidad de realizar un análisis exhaustivo de cada una de las novelas pertenecientes a los diferentes grupos, a modo de ejemplo se va a proceder a la presentación de una novela de cada categoría que resulta relevante por su calidad artística o porque haya recibido una mayor atención crítica⁶.

3.3.1.- Primera generación de recreaciones literarias.

Las obras que forman parte de esta primera generación son novelas que consiguen abrir el camino para posteriores y nuevas interpretaciones de *Pride and Prejudice*. Relacionado con este aspecto se puede encontrar el concepto de “archontic literature” desarrollado por Abigail Derecho. Según esta autora,

texts that build up on a previously existing text are not lesser than the source text [...] they only add to that text’s archive, becoming part of the archive and expanding it. An archonting text allows, or even invites, writers to enter it, select specific items they find useful, make new artifacts using those found objects, and deposit the newly made work back into the source’s text’s archive. (64-65)

Significativamente Derecho hace mención al “P&P archive” (65) donde se encuentran elementos que se reutilizan constantemente como son por ejemplo los personajes de Elizabeth Bennet y Mr Darcy. Este concepto es fundamental para entender esta primera generación de novelas al mismo tiempo que refleja una tendencia de ciertos productos literarios que reinterpretan *Pride and Prejudice* incorporando elementos de anteriores

⁶ En el caso del tercer grupo, se va a realizar excepcionalmente el análisis de dos novelas. A *Me and Mr Darcy* (Alexandra Potter, 2007) se añade el estudio de *Austenland* (Shannon Hale, 2007), hecho que se deriva de varios motivos. Por un lado, era necesaria la inclusión de la novela de Hale puesto que su adaptación cinematográfica va a ser estudiada en el capítulo dedicado a las recreaciones audiovisuales. Por otro lado la inclusión de *Austenland* era básica para observar la evolución que ha tenido lugar en las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* y que además se manifiesta en los innegables lazos de unión que se pueden encontrar entre estas dos novelas que van a ser analizadas.

adaptaciones. Estas novelas pioneras influyen considerablemente, sin duda, en las que se realizan posteriormente.

Por ejemplo el caso que se va a analizar, *Bridget Jones's Diary*, presenta a una protagonista un tanto obsesionada con el personaje de Mr Darcy interpretado por Colin Firth como se verá a continuación. Esta fijación por primera vez introducida en la obra de Fielding será desarrollada ampliamente en novelas posteriores. De igual modo, como explican Suzanne Ferriss y Mallory Young, *Bridget Jones's Diary* supone “a fairly clear starting point for the chick cultural explosion” (2008, 2). Estas autoras afirman que se debe hablar de un fenómeno *chick* y no exclusivamente de su representación literaria. Dentro de este movimiento, Ferriss y Young incluyen evidentemente la *chick lit* pero también su representación en el medio cinematográfico conocida como *chick flick*, programas de televisión, así como todo tipo de productos creados especialmente para una consumidora joven (2008, 1-2). Aunque Helen Fielding no es la primera ni la única autora que escribe acerca de las vicisitudes de una mujer soltera, su novela se convirtió internacionalmente en el más famoso exponente de esta cultura *chick*. *Bridget Jones's Diary* estableció los términos por los que el resto de las novelas pertenecientes a esta nueva moda literaria serían juzgadas e inspiró a multitud de imitadores provocando la creación de un nuevo género y un movimiento cuya influencia se puede observar en diversos campos. Así, la novela de Fielding perteneciente a esta primera generación influye en el resto de recreaciones que se realizarán posteriormente al llevar a cabo una reescritura de *Pride and Prejudice* en un contexto contemporáneo y al presentarla

dentro de las convenciones de la *chick lit*, consiguiendo abrir el camino para futuras adaptaciones contemporáneas de la novela de Jane Austen.⁷

3.3.1.1.- *Bridget Jones's Diary*.

Bridget Jones's Diary tiene como protagonista a una mujer soltera de treinta años cuya existencia se caracteriza por sus fallidos y cómicos intentos por tener su vida bajo control, progresar laboralmente y conseguir una relación sentimental estable con un hombre responsable. Esta novela fue un éxito de ventas en todo el mundo y desde un primer momento se consideró a Bridget Jones como el *zeitgeist* del género femenino en los años noventa. Esto se debe a que la novela ilustra las múltiples ansiedades y dudas a la que una mujer moderna debe hacer frente mientras se ve sometida a una serie de presiones sociales. La figura de Bridget Jones se originó como el *alter ego* de su creadora Helen Fielding que reconoce que la novela es en parte autobiográfica⁸. El personaje se presentó por primera vez en una columna del periódico *The Independent* el 28 de febrero de 1995 con la intención de atraer a un público joven y esencialmente femenino. El editor, Charles Leadbeater, escogió a Fielding para la creación de esta sección tras leer su primera novela *Cause Celeb* (1994), donde describía a una

⁷ Significativamente junto con *Bridget Jones's Diary* sólo se puede encontrar en la década de los noventa otra obra que recree el argumento de *Pride and Prejudice* en un contexto contemporáneo: *Lions and Liquorice* de Kate Fenton (1995). Este hecho vuelve a colocar a la novela de Fielding como precursora de las recreaciones contemporáneas de la novela de Jane Austen. Igualmente *Lions and Liquorice* desarrollará un elemento que luego se podrá encontrar en muchas reescrituras actuales de *Pride and Prejudice*, esto es, Fenton involucra a los protagonistas de la novela directamente en una representación de *Pride and Prejudice*, en este caso en la adaptación cinematográfica de la novela de Jane Austen que dirige el personaje principal femenino. De esta manera se presenta un paralelismo entre el desarrollo de la relación de Mr Darcy y Elizabeth y la de los protagonistas de *Lions and Liquorice*.

⁸ Por ejemplo, Fielding admite que los personajes de Jude y Shazzer están basados en las personalidades de dos de sus mejores amigos.

protagonista femenina un tanto desafortunada pero con un innegable carisma. Las columnas del diario venían acompañadas por una foto de una secretaria de *The Independent*. En ella aparecía con un cigarrillo y una copa de vino en las manos⁹, lo que contribuyó a que el público identificara desde un principio a Bridget Jones como una persona real. Fueron numerosas las cartas de seguidores que recibía periódicamente el personaje de Bridget, algunas de las cuales incluían hasta propuestas de matrimonio. Precisamente esta confusión entre realidad y ficción se presenta como una constante en *Bridget Jones's Diary* y, como se podrá observar posteriormente, también en muchas de las recreaciones literarias contemporáneas que van a ser analizadas. Debido al éxito de esta columna, Fielding recibe la oferta de novelizarla y en 1996 se publica *Bridget Jones's Diary* que se convierte rápidamente en un auténtico fenómeno literario¹⁰. Gran parte del material publicado en el periódico aparece casi intacto en la novela, aunque enlazado a través del hilo argumental de *Pride and Prejudice*.

Bridget Jones's Diary adapta libremente la trama de la obra de Jane Austen traspasándola a un contexto contemporáneo. A este respecto Thomas Leitch argumenta que la novela de Fielding y aun más su adaptación para la gran pantalla evoca “Austen’s characters, along with their world and their story, in such discontinuous, even episodic, terms that they are more properly considered analogues than adaptations” (113-14). Sea cual sea la terminología o la clasificación que se utilice para describir la relación de *Bridget Jones's Diary* con *Pride and Prejudice* es innegable su conexión. La propia Helen Fielding no tiene reparos en reconocer la influencia de la novela de Jane Austen en el desarrollo de la trama de *Bridget Jones's Diary*. Cuando Fielding fue preguntada

⁹ Esta representación del personaje se ha convertido en la imagen icónica de Bridget.

¹⁰ Este éxito provoca el estreno de la adaptación cinematográfica de la novela cinco años más tarde.

sobre el proceso creativo de su novela afirmó: “I shamelessly stole the plot from *Pride and Prejudice*. I thought it had been very well market-researched over a number of centuries and she probably wouldn’t mind” (1999b, 20). Significativamente Fielding admite también que *Bridget Jones’s Diary* está más directamente influida por la adaptación de *Pride and Prejudice* que realiza la BBC en 1995 que por la novela de Jane Austen. Como ella misma afirma, “a lot of the book was inspired by [Andrew Davies’s] adaptation of *Pride and Prejudice*” (citada en Cobb 293).

Consecuentemente *Bridget Jones’s Diary* puede considerarse no tanto una adaptación directa de la novela de Jane Austen sino como una reinterpretación de la exitosa miniserie. Sin duda, esta influencia no es más que un reflejo del momento en el que *Bridget Jones’s Diary* comenzó a concebirse. Mientras Helen Fielding desarrollaba el personaje de Bridget Jones, el Reino Unido se encontraba inmerso en una auténtica obsesión con esta versión de *Pride and Prejudice* de la BBC. Significativamente la autora de *Bridget Jones’s Diary* ha admitido que Colin Firth (Mr Darcy en la adaptación) fue su inspiración a la hora de crear el personaje de Mark Darcy. De esta forma Fielding se deja influir no por el protagonista masculino creado por Jane Austen sino por la recreación del mismo que lleva a cabo Colin Firth en la versión de 1995¹¹. Así, Fielding realiza una reescritura de *Pride and Prejudice* tomando como referente una adaptación televisiva y teniendo en mente no exclusivamente a los personajes concebidos por Jane Austen sino, por ejemplo, en el caso de Mark Darcy, al actor que daba vida a uno de ellos. *Pride and Prejudice*, pues, se adapta en *Bridget Jones’s Diary*

¹¹ Lo ocurrido con Mr Darcy resulta ciertamente particular entre los autores clásicos. En este sentido resulta muy difícil encontrar un personaje creado, por ejemplo, por Shakespeare o Dickens susceptible de arrastrar una legión de seguidores como lo ha hecho el protagonista masculino de *Pride and Prejudice*, por ejemplo, o incluso la representación particular del mismo realizada por un actor concreto en una adaptación y que llega a convertirse en un auténtico icono popular.

no directamente sino a través de un referente intermedial como es la miniserie de la BBC. No obstante, aunque Fielding no siga de una manera estrictamente paralela el argumento de *Pride and Prejudice*, puede verse claramente que en *Bridget Jones's Diary* “there are a number of echoes –the domestic settings, the constraints of social etiquette, the dynamics of communication between the sexes, a certain eccentricity in the chief characters, and the continued importance of the family” (Whelehan 2002, 34).

Bridget Jones's Diary comienza con la lista de buenos propósitos para el año nuevo que confecciona la protagonista. Desde el inicio se puede encontrar el tono humorístico que caracteriza a esta novela. Uno de los objetivos más fundamentales para Bridget se dirige a encontrar una relación amorosa estable para dejar de ser una “*singleton*” utilizando el peculiar vocabulario de la protagonista. Desde ese momento *Bridget Jones's Diary* se desarrolla con el formato de un diario que comprende entre el 1 de enero y el 26 de diciembre de ese mismo año. Cada entrada presenta los datos del peso de Bridget, la cantidad de alcohol y calorías ingeridas y el número de cigarrillos consumidos. Como explica Alison Case, “the fact that Bridget keeps a diary, and keeps it the way she does, is an important aspect of her character –an indicator of her desire to take control of her life, get some perspective on her more obsessive behaviours, and confide in someone or something” (2001, 178).

Aunque *Bridget Jones's Diary* modifica muchos de los aspectos del argumento de *Pride and Prejudice* siguiendo los estándares contemporáneos, el hilo argumental básico de la novela permanece. Por ejemplo, el hecho de que los protagonistas tengan que superar una serie de obstáculos para poder alcanzar la felicidad, se mantiene en esta modernización de la novela. Tanto en *Pride and Prejudice* como en *Bridget Jones's*

Diary la búsqueda de una pareja sentimental se encuentra motivada, al menos en cierta manera, por la presión social ejercida sobre la protagonista. En *Pride and Prejudice* a Elizabeth se le recuerda constantemente, sobre todo por parte de su madre, su necesidad de encontrar marido. En *Bridget Jones's Diary* las personalidades de los padres de la protagonista recuerdan a las de Mr y Mrs Bennet. No obstante en este caso Bridget, aparte de soportar las continuas insinuaciones por parte de Mrs Jones, siente la necesidad de abandonar su soltería por la presión que ejercen sus amigos, los *smug married*, como ella misma los denomina. Éstos no se cansan de advertirle que debe apresurarse si quiere encontrar una pareja estable y formar una familia reconociendo que “even in the twentieth century, there is a greater stigma attached to being female and single after a certain age” (Whelehan 2002, 27). No obstante, mientras que en *Pride and Prejudice* siguiendo las convenciones de la época el hecho de encontrar una pareja implica un futuro matrimonio para Elizabeth, no existe para Bridget tal imposición. Éste es un claro ejemplo del proceso de modernización al que se somete el personaje y la novela de Jane Austen en *Bridget Jones's Diary*. Al igual que Elizabeth, Bridget trata de rebelarse tímidamente contra esta presión social como se puede entrever en sus comentarios contra los *smug marrieds*. Igualmente y tal como le ocurre a Elizabeth “[Bridget] is a woman burdened rather than supported by her family ties” (Whelehan 2002, 36). De hecho, la presión familiar recae sobre Bridget a pesar de no ser hija única. Aunque la concepción básica del personaje lleve a considerar a Bridget como una reescritura de Elizabeth Bennet existen evidentes diferencias en sus personalidades como se estudiará posteriormente.

Se pueden encontrar en *Bridget Jones's Diary* muchas referencias a *Pride and Prejudice*. La elección del nombre del protagonista masculino, Mark Darcy, no puede ser ni mucho menos casual. Mark es igualmente arrogante y distante y pertenece a un estatus social alto al igual que Mr Darcy en la novela de Jane Austen¹². De igual forma la editorial para la que Bridget trabaja se llama Pemberley Press, en referencia a la residencia del protagonista masculino de *Pride and Prejudice*. Paralelamente a lo que sucede en la novela de Jane Austen, tras unos primeros encuentros un tanto desafortunados, Bridget y Mark consiguen de manera gradual corregir sus errores iniciales y finalmente son conscientes de la atracción mutua que sienten. Uno de los obstáculos a los que deben hacer frente, al igual que sucede en *Pride and Prejudice*, es el afecto de la protagonista por Daniel Cleaver, que se presenta como el personaje análogo a George Wickham. En la novela original siguiendo las convenciones del siglo diecinueve el romance entre Elizabeth y Wickham jamás llega a ser consumado. En *Bridget Jones's Diary*, dados los estándares morales actuales, la protagonista mantiene una breve relación con Daniel que incluye encuentros sexuales, algo obviamente impensable en la novela de Jane Austen. Siguiendo su concepción original Daniel Cleaver resulta un personaje un tanto despreciable que engaña a la protagonista y le oculta información acerca de su relación con Mark. En *Pride and Prejudice* Mr Darcy relata a Elizabeth los reprochables comportamientos de Wickham, sobre todo en lo relativo a su situación económica y a la relación que mantuvo con su hermana Georgiana. En *Bridget Jones's Diary* el aspecto económico desaparece y la traición de Wickham con un miembro femenino de la familia Darcy se ve transformada. En este

¹² En este caso Mark Darcy es un importante abogado especializado en el campo de los derechos humanos.

caso Daniel, padrino de boda de Mark Darcy, traicionará a su amigo teniendo relaciones con su mujer lo que provocará el divorcio entre la pareja. A diferencia de la novela de Jane Austen los prejuicios de Bridget hacia Mark no se acentúan por las mentiras de Daniel. De hecho, cuando Bridget cuestiona a éste sobre su relación con Mark simplemente responde “Cambridge. Can’t stand the stupid nerd. Bloody old woman. How do you know him” (103). Igualmente Bridget no descubre la verdadera personalidad de Daniel a través de Mark, como sucede en *Pride and Prejudice* mediante la carta de Mr Darcy, sino que es Mrs Jones la que le confiesa los motivos del divorcio del protagonista masculino. Esta revelación demuestra que, al igual que sucede en la novela de Jane Austen, los prejuicios de la protagonista tienen poco fundamento. En un claro paralelismo con lo que sucede con Elizabeth, Bridget reconoce que su cambio de percepción con respecto a Mark ha estado motivado por la manera en la que ha aprendido a observarlo. De la misma forma que en *Pride and Prejudice* se enfatiza el crecimiento personal de Elizabeth, en la novela de Fielding este aspecto continúa presente. Según Suzanne Ferris, “Fielding’s Bridget Jones novels emulate Austen’s in presenting the interior states of their female characters. Both writers present intelligent but misguided women who learn the error of their perception of men and discover true love in the process” (2006b, 75).

El elemento de la fuga de una pariente femenina con un personaje poco recomendable también se transforma en *Bridget Jones’s Diary*. Mientras que en *Pride and Prejudice* Lydia Bennet se escapa con Wickham, en este caso es la madre de Bridget quien abandona a su familia para mantener una relación con Julio, un presentador de teletienda. Éste, que resulta ser un estafador, obliga a Mark a viajar a

Portugal para rescatar a Mrs Jones y devolverla al hogar familiar. En esta situación se puede observar la evolución en la mentalidad contemporánea en la que una mujer casada y de cierta edad también puede fugarse con un hombre, algo impensable en la época de Jane Austen y que difícilmente se podría encontrar en sus novelas. Las hermanas Bennet se convierten en *Bridget Jones's Diary* en una familia urbana formada por los amigos más cercanos de la protagonista, Jude, Shazzer y Tom. De igual manera también se pueden encontrar más paralelismos en los personajes menores de la novela como es la semejanza entre las personalidades de Natasha (aquí pareja sentimental de Mark) y Caroline Bingley, las de Perpetua y Miss Catherine de Bourgh o las de Richard Finch y Mr Collins.

El primer encuentro entre Bridget y Mark convierte el baile de Meryton en un *turkey curry buffet* de año nuevo que la mejor amiga de Mrs Jones, Una, celebra anualmente. En esta escena existe una referencia explícita a la novela de Jane Austen. Así, cuando Bridget conoce por primera vez a Mark Darcy escribe:

It struck me as pretty ridiculous to be called Mr Darcy and to stand on your own looking snooty at a party. It's like being called Heathcliff and insisting on spending the entire evening in the garden, shouting 'Cathy' and banging your head against a tree. (13)

Dicho encuentro es el que establece las bases para los prejuicios mutuos. En la novela original Mr Bingley insta a Mr Darcy a que realice un acercamiento a Elizabeth, a lo que él, al sentirse presionado, responde con las siguientes palabras haciendo referencia a la belleza de la protagonista: “She is tolerable; but not handsome enough to tempt *me*; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men” (59). Este comentario al ser escuchado por Elizabeth provoca el inicio de su animadversión por él. En *Bridget Jones's Diary* es la madre de Mark la que intenta

forzar un acercamiento entre los protagonistas pero es Bridget la que rechaza inicialmente a Mark incluso cuando su personaje resulta menos arrogante que el de Mr Darcy. Los motivos por los que la protagonista no lo encuentra atractivo en un principio son exclusivamente por su forma de vestir y la seriedad de su carácter. De esta forma la novela presenta a Bridget como un personaje claramente más superficial que Elizabeth Bennet, quizá como signo de la época actual donde la apariencia externa es tenida mucho más en cuenta.

Mientras que los distintos encuentros sociales a los que asisten Bridget y Mark desarrollan paralelismos con la evolución de la relación entre Elizabeth y Mr Darcy, en *Bridget Jones's Diary* no existen equivalencias con otras escenas clave de la novela como son la primera proposición de matrimonio de Mr Darcy o la visita de Elizabeth a Pemberley. Este último acontecimiento se ve representado simplemente en la sorpresa que le produce a Bridget conocer la amable personalidad de Mark durante una desastrosa cena que prepara la protagonista. De igual forma, el final de la novela se presenta mucho más abierto y menos determinante que en *Pride and Prejudice* ya que el acercamiento entre la pareja protagonista se reduce a una invitación a cenar por parte de Mark a Bridget. No deja de resultar curioso que a pesar de todo esto la carga romántica tiene mucha más relevancia en *Bridget Jones's Diary* que en *Pride and Prejudice*. Esto se debe a la constante preocupación de Bridget por su vida sentimental y a la ampliación de la relación entre la protagonista y Daniel Cleaver. No obstante, con respecto a Bridget y Mark, Fielding consigue evocar en el lector el efecto de *Pride and Prejudice*. El protagonista masculino está ausente durante gran parte de la acción como sucede con el personaje de Mr Darcy. Bridget desconoce los verdaderos sentimientos de Mark hacia

ella y, al igual que Elizabeth, se sorprende cuando los descubre. Finalmente sólo tras el reconocimiento por parte de la protagonista de sus errores de percepción la unión final entre la pareja es posible. De esta manera tanto en *Pride and Prejudice* como en *Bridget Jones's Diary* la introspección y el autoconocimiento es lo que posibilita la unión de los amantes.

En *Bridget Jones's Diary* las tensiones sobre clase y estatus social que se pueden encontrar en *Pride and Prejudice* se reducen. Pese a que tanto el personaje de Daniel Cleaver como el de Mark Darcy gozan de una posición social y económica superior a la de Bridget, las diferencias entre éstos y la protagonista son menores. Aunque su unión con Mark mejorará su estatus social, la situación es menos determinante que la de Elizabeth en *Pride and Prejudice*. Es decir, aunque evidentemente la unión entre Bridget y Mark implicará un ascenso en el escalafón social, en el caso de Elizabeth el cambio es mayor debido a que la diferencia inicial entre Mr Darcy y Elizabeth es también más amplia. En cualquier caso, pese a las modificaciones, los cambios en el argumento no afectan a “the basic identity of the plot” (Pyrhönen 379).

Junto con las alusiones o paralelismos con *Pride and Prejudice* se pueden encontrar en *Bridget Jones's Diary* numerosas menciones a la miniserie de la BBC de 1995 que adapta la novela de Jane Austen. Tal y como se ha mencionado anteriormente, Fielding reconoce haberse dejado inspirar por esta adaptación televisiva. Esta versión ha sido ampliamente alabada tanto por la crítica como por el público ya que consigue, a través de una serie de cambios, atraer al espectador contemporáneo. El éxito de esta miniserie tras su estreno en Gran Bretaña fue enorme. El impacto que provocó en la sociedad británica aparece de forma explícita en *Bridget Jones's Diary* y en la secuela

Bridget Jones: The Edge of Reason (Helen Fielding, 1999)¹³. Bridget y sus amigos adoran esta adaptación y la visionan obsesivamente una y otra vez sobre todo una escena en concreto, la denominada *wet shirt scene* que fascina a la protagonista, al igual que sucedió con miles de espectadores en todo el mundo. Es curioso comprobar cómo Bridget aparentemente sólo conoce *Pride and Prejudice* a través de la televisión y en concreto a través de esta miniserie. Resulta obvio por sus comentarios que la mayor atracción para la protagonista y sus amigos está en el personaje de Mr Darcy, y en concreto en la interpretación que de él hace el actor Colin Firth¹⁴. La entrada del diario de Bridget del 15 de octubre es altamente reveladora. Tras hacer un cálculo de los minutos que ha empleado ese día pensando en Mr Darcy, Bridget escribe:

Just nipped out for fags prior getting changed ready for BBC *Pride and Prejudice*. Hard to believe there are so many cars out on the roads. Shouldn't they be at home getting ready? Love the nation being so addicted. The basis of my own addiction, I know, is my simple human need for Darcy to get off with Elizabeth. (246)

Es tal la obsesión por esta versión que en una discusión con Jude, Bridget compara a Mark con Mr Darcy inclinándose por el primero ya que “being imaginary was a disadvantage that could not be overlooked” (247). Esta mezcla de ficción y realidad es una constante en *Bridget Jones's Diary* sobre todo en lo relativo al personaje de Mark Darcy. Este aspecto se deriva de que, como la propia Fielding admite,

¹³ Mientras que *Bridget Jones's Diary* establece un paralelismo con *Pride and Prejudice*, *Bridget Jones: The Edge of Reason* recrea otra novela de Jane Austen, en este caso *Persuasion*. Así, Bridget se deja llevar por los consejos de sus amigos que, aunque bien intencionados, consiguen romper su relación con Mark. Según Pyrhönen el hecho de que Fielding continúe la historia de Bridget a través de otra recreación de una novela de Jane Austen “turns Austen's oeuvre into a serial as well [...] in her hands Austen's separate and independent works meld together as if Austen described the lives and times of one and the same set of characters” (376).

¹⁴ Helen Fielding ha admitido que esta obsesión de Bridget por Colin Firth y su actuación como Mr Darcy reflejan la suya propia (citada en Reynolds 2000).

The only movie star I cast in my head was Mr Darcy - or Colin Firth, as he is often called. When *Pride and Prejudice* was being screened on the BBC, Bridget had an enormous crush on him, so I created the character of Mark Darcy as a surreal fantasy/reality-blurring romantic figure. I see him as a sort of delicious Colin/Mark/Mr Darcy melange. (citada en Morrison)

La influencia de Colin Firth no se puede encontrar exclusivamente en el personaje de Mark Darcy sino que el propio actor aparece en la novela de Helen Fielding. En una de las entradas de su diario Bridget comenta una noticia sobre un supuesto romance entre Colin Firth y Jennifer Ehle (actores protagonistas de la miniserie)¹⁵. En otra ocasión la protagonista escribe: “feel disorientated and worried, for surely Mr Darcy would never do anything so vain and frivolous to be an actor and yet Mr Darcy *is* an actor. Hmmm. All v. confusing (sic)” (248). Este ejemplo pone de manifiesto los momentos en la novela en los que ficción y realidad se confunden. Como señala Madelyn Ritrosky-Winslow, “[i]n reality, of course, Mark is also imaginary, yet the character is based in part on a real person, though more accurately it’s a person’s star image” (240). Esta confusión entre personaje y actor culmina en la entrevista que realiza Bridget a Colin Firth en *Bridget Jones: The Edge of Reason* en una escena en la que una vez más se entremezclan diferentes niveles de realidad y ficción desde una sensibilidad muy posmodernista. Además, el propio Colin Firth admite haber participado en la creación de la misma junto a Helen Fielding con lo que se acentúa aun más este juego de niveles de realidad entremezclados. Bridget, que no se ha preparado este encuentro, pregunta al actor no desde el punto de vista periodístico sino desde la perspectiva de una admiradora de la serie. De hecho, aunque en un principio parece una entrevista poco seria (como el propio Colin Firth ficticio así lo entiende), finalmente se

¹⁵ Posteriormente en *Bridget Jones: The Edge of Reason* Bridget propone a su jefe, Richard Finch, investigar esta relación en uno de sus primeros trabajos como periodista.

convierte en un éxito ya que Bridget ha realizado las preguntas que a cualquier fan le hubiera gustado hacer.

En relación con este aspecto en su momento Colin Firth admitió la sorpresa que le causó descubrir que era mencionado regularmente en la columna de *The Independent*. Más tarde cuando se publicó *Bridget Jones's Diary* reconoció que su interpretación del personaje de Mr Darcy tenía gran relevancia en el desarrollo del argumento de la novela. El propio actor señalaba al respecto: “it’s very unusual for most people to find themselves referred to in a work of fiction. I found it very odd, but definitely appealing and flattering” (citado en Morrison). Irónicamente la presencia de Colin Firth en el mundo de la literatura no es a día de hoy en absoluto inusual ya que, debido a su participación en la miniserie de la BBC, este actor suele ser habitual en bastantes novelas inspiradas en el mundo austeniano. De esta manera la ruptura de las fronteras entre lo real y lo ficticio no sólo se dan dentro de la novela sino que en el mundo exterior se siguen confundiendo de una manera muy postmodernista los planos de la realidad y la ficción, algo que será muy común en posteriores recreaciones de la novela de Jane Austen. De esta manera *Bridget Jones's Diary* se enarbola de nuevo como una obra precursora dentro de dichas recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*.

El éxito de *Bridget Jones's Diary* y de *Bridget Jones: The Edge of Reason* así como de las dos películas que las adaptan sugiere que su popularidad no sólo es debido a la historia y a los personajes de la novela de Jane Austen. Tras su publicación, Helen Fielding recibe halagos por parte de miles de lectores que alaban la autenticidad de su narrativa. Bridget Jones consigue desde el primer momento atrapar al público por la verosimilitud de sus vivencias que la convierten en un personaje casi real. Como explica

Jennifer M. Jeffers, “[t]he astonishing success of the tried-and-true genre of the ‘marriage plot’ by a 1990s woman inscribed into her diary is due to Fielding’s ability to make Bridget ‘real’” (160). Uno de los aspectos más importantes que configuran el realismo del personaje son sus gustos y aficiones que reflejan en gran medida los de sus lectores. Bridget se presenta como “an indiscriminate consumer of culture, high or low, without sustaining a sense of any distinction between them” (Whelehan 2002, 40) o, como Mark se refiere a ella, “clearly a top post-modernist” (101).

El formato de diario apoya la empatía del lector con Bridget. A través de él el público percibe de primera mano los errores de juicio y equivocaciones de la protagonista. Este uso permite una cercanía con el lector que se asemeja a la que consigue Jane Austen mediante el estilo indirecto libre. Estos dos métodos permiten al público conocer los pensamientos y sentimientos de la protagonista consiguiendo que la empatía aumente y que pueda identificarse tanto con Bridget como con Elizabeth en *Pride and Prejudice*. Este hecho provoca que estas dos novelas consigan incitar reacciones parecidas en el lector en lo que respecta a la protagonista y que por lo tanto las similitudes entre los dos personajes aumenten. De hecho, gran parte de la relevancia que hoy en día tiene *Bridget Jones’s Diary* se debe al personaje de Bridget, que presenta paralelismos con Elizabeth Bennet aunque también muchas diferencias. Ambas protagonistas se presentan como observadoras de la naturaleza humana y de los errores y problemas de la sociedad en la que viven. Bridget, al igual que Elizabeth, es crítica con ella misma y con los que la rodean, no se considera un parangón de virtudes femeninas, no tiene una excesiva belleza y no espera la admiración de los hombres. Estos rasgos son uno de los factores por los cuales estos dos personajes literarios han

conseguido granjearse el cariño de muchos lectores especialmente del género femenino (Gymnich y Ruhl 28). Ese sentimiento de imperfección que siente Bridget hacia su persona se encuentra también en cierto modo relacionado con la literatura de Jane Austen. En *Pride and Prejudice* personajes como Mr Collins o Lady Catherine de Bourgh son habitualmente despreciados porque se consideran a sí mismos merecedores de las alabanzas de los demás. Así, Elizabeth y Bridget presentan una unión de cualidades positivas, rarezas y defectos que las convierten en protagonistas con las que lectores de cualquier época pueden sentirse identificados.

Tanto Elizabeth como Bridget creen tener su vida bajo control aunque realmente no sea así. No obstante, el lector es más consciente de este hecho en el caso de la protagonista de *Bridget Jones's Diary*. La diferencia más importante entre ambos personajes es que Elizabeth Bennet es eminentemente una mujer de fuerte personalidad que parece no dejarse avasallar ni afectar por nada. Precisamente es esa barrera la que consigue romper Mr Darcy cuando Elizabeth comienza a ser consciente de las equivocaciones que ha cometido. Bridget, sin embargo, se presenta como una mujer de personalidad débil e insegura. De igual forma aspectos tan importantes en la personalidad de Elizabeth como son el gusto por la lectura se ven también modificados en Bridget. A pesar de la relación de la protagonista de *Bridget Jones's Diary* con el mundo literario y de hacer mención habitualmente a libros y publicaciones, la experiencia de la lectura para Bridget se presenta más bien como un accesorio a su estilo de vida que como una parte importante de la misma. Significativamente mientras que el lector sabe que Bridget dedica su tiempo a libros de autoayuda y a revistas femeninas, el personaje se empeña en mantener una imagen de gran lectora y ser

apreciada por los demás no por los libros que lee sino por los que simula haber leído. Son tantas las diferencias entre los personajes de Bridget y Elizabeth que Kelly Marsh en “Contextualizing Bridget Jones” encuentra más similitudes entre la protagonista de *Bridget Jones’s Diary* y la de *Emma* que con la propia Elizabeth Bennet.

Una explicación a estos cambios en el personaje de Bridget con respecto al de Elizabeth puede encontrarse en la configuración de su personalidad como típica protagonista de la *chick lit* que difiere de la de las heroínas de las novelas románticas. Así, las protagonistas activas, inteligentes y bellas se transforman en personajes imperfectos, cohibidos y muy críticos con su propio cuerpo y apariencia. No obstante la diferencia más importante entre ambos personajes deriva precisamente del argumento de las novelas. *Bridget Jones’s Diary* se aleja de la concepción básica del universo austeniano ya que la protagonista por ejemplo tiene una carrera profesional, relaciones sexuales, fuma y bebe. Sin embargo, a pesar de haber nacido en una sociedad en la que puede poseer una mayor libertad económica y personal Bridget sueña con una relación estable para completar su vida, al igual que los personajes de Jane Austen. Éste ha sido uno de los reproches habituales contra *Bridget Jones’s Diary* ya que tratándose de un texto contemporáneo su protagonista desarrolla sensibilidades prefeministas que no parecen ser objeto de censura en la novela¹⁶. La crítica feminista se ha negado a admitir que el personaje de Bridget pueda ser tomado como representante de la mujer joven de los noventa. Como explica Pyrhönen, “[f]eminist scholars, [...] have criticised Fielding’s novel for reinforcing traditional notions of feminity and watering down the core tenets of feminism” (371). Sin embargo, son estas contradicciones que se

¹⁶ Se entienden por prefeminista los modos que se desarrollaban en la sociedad antes del progreso de la lucha del feminismo.

ejemplifican en Bridget las que otros autores consideran como características intrínsecas de la mujer de finales del siglo veinte. Así, Norah Vincent argumenta que Bridget Jones es precisamente un producto del feminismo ya que “[she] is living out exactly the farce for which her precursors set the stage. After all is it any wonder Bridget is a spoiled princess when she grew up on the feminist belief that women should and must have it all?” (50). De esta manera Vincent defiende al personaje de Bridget y a la novela como reflejo de la sociedad postfeminista en la que se desarrolla. Por su parte, Jennifer M. Jeffers opina que “Bridget Jones has turned into the ‘Bridget Jones Syndrome’ or ‘Bridget Jones Effect,’ which most critics describe as a ‘backlash’ to 1970s and 1980s feminism. In the 1990s, feminism became the ‘f-word’ that no one dare repeat” (162). Este punto de vista es corroborado por la propia Bridget que afirma en la novela que “there is nothing so unattractive to a man as strident feminism” (20).

Esta dualidad en el personaje de Bridget Jones hace que se convierta en una representante de la mujer contemporánea atrapada entre el prefeminismo y un postfeminismo postmodernista. De esta forma *Bridget Jones’s Diary* pone de manifiesto las diferencias entre lo que se conoce por *second* y *third wave* del feminismo representadas en la novela de Fielding por Bridget y su madre. Según Jeffers, Bridget se encuentra “stranded in the void between the idealized female of fashion magazines and other media, and the real person who has faults, weaknesses, and real world responsibilities” (165). Como la propia Bridget escribe: “[w]ise people will say Daniel should like me just as I am, but I am a child of *Cosmopolitan* culture” (59). Ante toda esta polémica Fielding opina que su novela ha sido tomada demasiado en serio por la crítica y afirma: “Sometimes I’ve had people getting their knickers in a twist about

Bridget Jones being a disgrace to feminism and so on. [...] But the point is, it's good to be able to represent women as they actually are in the age you're living when you're a writer" (citada en Jones). Toda esta problemática es precisamente la que convierte a Bridget en un éxito ya que las lectoras se identifican con su situación reconociendo las tensiones entre el feminismo y el miedo a perder la femineidad. Como explica Aminatta Forna, "[w]e may have laughed over Bridget Jones, but millions of women bought Helen Fielding's satirical tale because they identified with the professional, educated woman who wept over the boyfriends who picked her up and dumped her" (140). De igual forma Imelda Whelehan apunta:

Bridget Jones became a bestseller because women recognized within its irony their own experiences of popular culture, and especially the tensions between the lure of feminist politics and the fear of losing one's femininity. This perception of the incompatibility of feminism with having a meaningful heterosexual relationship has unfortunately been perpetuated beyond reason to its current status as self-evident 'truth'. (2000, 151)

La propia Fielding reconocía que, "women have said to me: it makes us feel like we're part of a club and we're not the only ones that feel that stupid" (citada en Whelehan 2002, 26). Es tal la importancia del personaje que el nombre de Bridget comienza a aparecer en todo tipo de artículos desde los más triviales a los más serios y académicos. Se empieza a utilizar su nombre metonímicamente para ejemplificar las dificultades y complejidades de la mujer del siglo veinte. Por ejemplo, Jennifer M. Jeffers habla del impacto de *Bridget Jones's Diary* en las actitudes de las mujeres, sus comportamientos y su identidad sexual al conjunto de las cuales denomina *Jonespotting*. De esta manera el personaje de Bridget Jones termina por convertirse en un arquetipo contemporáneo.

Mientras que en *Pride and Prejudice* los errores de percepción de Elizabeth conducen a una transformación intrínseca del personaje, en Bridget son éstos los que consiguen el efecto humorístico de la novela. El desarrollo de la trama se convierte incluso en predecible para el lector que sabe que cada vez que Bridget se propone un objetivo como, por ejemplo, convertirse en una “brilliant cook and hostess” (82), el resultado será justamente el opuesto y probablemente se desarrollará en una situación cómica y habitualmente humillante y ridícula. Esta estructura repetitiva de plantearse un reto que finalmente no será cumplido caracteriza a *Bridget Jones’s Diary* como una unidad temática ya que la lista de propósitos de año nuevo con los que se inicia la novela presagia todo lo que probablemente Bridget no vaya a ser capaz de conseguir. Esta tendencia se mantiene a lo largo de la obra de Fielding con la crucial excepción de “[f]orm a functional relationship with responsible adult” (3), probablemente la única que escapa al control de la protagonista. Este aspecto de la personalidad de Bridget según Alison Case deriva de la tradición literaria femenina: “[f]eminine narrators [...] characteristically know *less* than the reader about the shape and meaning of their story, and indeed this is part of their narrative function: they tend to be ‘more interesting for what they do not know [...] than for what they know’” (1999, 16). Situación que, de hecho, vuelve a asimilar el personaje de Bridget con el de Elizabeth que al igual que la protagonista de *Bridget Jones’s Diary* descubre muchas de las situaciones que se desarrollan a su alrededor casi al final de la novela. Esta característica de la protagonista provoca otra fuente de conflicto para una parte de la crítica que considera que ese humor presente en la novela ridiculiza a Bridget y, por lo tanto, a esa representante de la mujer de los noventa. Suzanne Ferriss y Mallory Young justifican este hecho afirmando

que “[w]omen of the third wave approach nearly all aspects of life with humour” (2006, 93). Este humor reside en la percepción que tienen de ellas mismas y en el reconocimiento de “the ironic distance between the woman she dreams of being [...] and the flawed, very real woman she is. [...] Chick lit protagonists make constant use of this humorous, ironic, self-deprecating tone” (2006, 93-94).

Esta serie de oposiciones que presenta un personaje como Bridget es una de las razones por las que Stephanie Harzewski argumenta que la *chik lit* es un claro ejemplo de ficción postmodernista que provee “an accesible portal into contemporary gender politics and questions of cultural value” (5) pero que, sin embargo, no ha sido lo suficientemente analizado. Teniendo en cuenta que la mayoría de las escritoras de este género comparten generación con sus protagonistas y sobre todo con un gran número de lectores, Harzewski considera que una mayor atención crítica debe ser prestada a este nuevo estilo literario. En su opinión el éxito comercial de este tipo de literatura es probablemente una barrera muy importante a la que se enfrenta para ser considerada como merecedora de un análisis académico más profundo (53). Resulta significativo que, como contrapunto a su enorme éxito comercial, la *chick lit* ha recibido desde sus inicios grandes ataques por parte de la crítica. Beryl Bainbridge, por ejemplo, sobre la temática de este tipo de novelas afirma que “[i]t is a froth sort of thing. What is the point in writing a whole novel about it?” (citada en Montoro 6). Doris Lessing igualmente critica el género opinando que las autoras de este tipo de novelas deben escribir “books about their lives as they really saw them, and not these helpless girls, drunken, worrying about their weight” (citada en Jones).

Sin duda a pesar de que en un principio esta literatura parece centrarse exclusivamente en el argumento romántico dejando a un lado la crítica social de *Pride and Prejudice*, Suzanne Ferris y Mallory Young argumentan en “Chicks, Girls and Choice” (2006) que esto no es así. Según estas autoras en este tipo de novelas se pueden encontrar aspectos sobre identidad, raza, clase, consumismo y sobre todo la oposición entre feminismo y femineidad. Además apuntan que el estilo narrativo confesional que suele desarrollar este género (en forma de diarios, cartas, e-mails o narración en primera persona) enlaza directamente con una larga tradición de ficción creada por mujeres y que por lo tanto debe ser tenida más en cuenta en los círculos académicos. Sin duda alguna actualmente existe un estigma, sobre todo por parte del espectro masculino de lectores, sobre estas novelas así como sobre aquellas cuyo contenido es eminentemente romántico. Como recuerda Pamela Demory, “popular romance has traditionally been seen as low art, as opposite end of the literary spectrum from classic literature” (134). Por otro lado una autora como Jeanette Winterson ha defendido precisamente estas obras sugiriendo que hay lugar en el panorama literario actual tanto para géneros más populares, como la *chick lit*, como para otros más académicos (citada en Jones).

Esta percepción de este tipo de literatura como novelas intrascendentes lleva en última instancia a que las recreaciones contemporáneas de Jane Austen, tanto literarias como filmicas, proyecten sobre *Pride and Prejudice* una serie de rasgos que no posee. Significativamente una de las características propias de las adaptaciones o reescrituras de novelas de Jane Austen es que en ellas se pueden encontrar aspectos que entremezclan dos vertientes artísticas diferentes. Por una parte participan de algunas de las convenciones de las novelas de una autora clásica y, por lo tanto, pueden atraer a un

lector más académico, y por otro se desarrollan dentro de un género eminentemente popular acercando la obra de la autora a un sector de público mucho más amplio. A pesar de las duras críticas que a menudo se le han dirigido, es innegable el atractivo que ejerce este tipo de literatura que se encuentra muy presente en el panorama literario actual. De hecho, Bridget se ha convertido en un personaje que sobrepasa los límites literarios y se enarbola como representante de una época y de un sentir que luego se repetirá habitualmente en toda la literatura dedicada a mujeres así como a través de películas, series de televisión, etc. Bridget se transforma en una figura casi arquetípica a la que, como sucede como Jane Austen o Elizabeth Bennet, un sector del público considera como referente y guía en la que encontrar respuesta acerca de cualquier aspecto de la vida.¹⁷

En definitiva *Bridget Jones's Diary* fue una de las novelas de mayor impacto de finales de los noventa y consiguió convertir a su protagonista en un auténtico fenómeno social. Como se ha señalado anteriormente, las similitudes de *Bridget Jones's Diary* con *Pride and Prejudice* van más allá del argumento. Del mismo modo que las novelas de Jane Austen son un reflejo de la sociedad del siglo diecinueve, la novela de Fielding presenta un retrato realista de la situación sociológica de los años noventa¹⁸. Múltiples y variadas pueden ser las razones de su éxito ya que la novela contiene una serie de características que atraen a un público amplio conformando un producto que parece que los lectores estaban demandando. Desde un primer momento el público se sintió identificado con esta antiheroína, protagonista de una novela que hablaba de

¹⁷ En pleno apogeo de la figura de Bridget Jones comenzaron a realizarse sesiones de preguntas y respuestas con el título WWBD (*What Would Bridget Do?*), en claro paralelismo con las que se pueden encontrar de Jane Austen, por ejemplo.

¹⁸ Significativamente en una encuesta realizada por el periódico *The Guardian* los lectores escogieron a *Bridget Jones's Diary* como la novela que mejor define la época de los años noventa (Irvine).

sentimientos y situaciones vitales que no habían sido tratados de una manera tan franca anteriormente. Resulta significativo que aunque en un inicio iba dirigida a un público femenino joven, *Bridget Jones's Diary* consiguió desde el principio seguidores de todas las edades y de todos los géneros. Así, por ejemplo, un escritor como Salman Rushdie no dudó en definirla como “A brilliant comic creation. Even men will laugh”, comentario que aparece en la portada de la novela¹⁹. De igual manera, otra autora tan diferente al citado Rushdie como Jeannette Winterson no siente tampoco ningún reparo al afirmar “I love *Bridget Jones's Diary*, it's just great” (citada en Jones).

3.3.2.- Nuevos mundos para *Pride and Prejudice*.

Tras el éxito alcanzado por *Bridget Jones's Diary*, que populariza el argumento de *Pride and Prejudice* en un contexto contemporáneo, comienzan a realizarse una serie de recreaciones que trasladan el argumento de la novela de Jane Austen no ya exclusivamente a un momento actual sino también a sociedades que desarrollan elementos culturales o religiosos diferentes a los que se pueden encontrar en *Pride and Prejudice*²⁰. Significativamente la trama de la mayoría de estas reescrituras se desarrolla fuera del territorio británico exponiendo de un modo claro la apropiación que se realiza de *Pride and Prejudice* por parte de otras culturas. De esta forma los autores de estas recreaciones utilizan la novela de Jane Austen para poner en valor diferentes entornos

¹⁹ El propio Salman Rushdie realizó un cameo interpretándose a sí mismo en la adaptación cinematográfica de *Bridget Jones's Diary* en donde se puede observar una vez más cómo las fronteras entre realidad y ficción se vuelven a romper de manera intencionada.

²⁰ Junto con la novela que va a ser analizada otras obras que podrían formar parte de esta categoría serían, por ejemplo, *First Impressions* (Debra White Smith, 2004) o *Pride & Prejudice with a Side of Grits* (Mary Calhoun Brown, 2012).

sociales, culturales o religiosos. Estas reescrituras ponen de manifiesto que los autores contemporáneos consideran a Jane Austen y a su obra como “malleable to their own purposes” (B. Foster).

Sin duda alguna estas recreaciones hacen evidente la capacidad de transformación que tiene *Pride and Prejudice*. La universalidad de los temas que trata esta novela consigue que su argumento pueda ser trasladado a diferentes contextos culturales y sociales sin que el contenido básico de la novela se pierda en la transformación. Este hecho vuelve a demostrar el poder de la literatura de Jane Austen para seguir atrayendo al público contemporáneo y su capacidad para mantener su vigencia en la época actual. A través de estas recreaciones que se desarrollan en nuevos mundos el público, sea cual sea su origen, puede analizar su propia sociedad y compararla con la que reflejó Jane Austen encontrando en las transformaciones que se producen nuevas interpretaciones de la novela.

3.3.2.1.- *Jane Austen in Boca*.

Jane Austen in Boca de Paula Marantz Cohen publicada en 2002 recrea el universo de *Pride and Prejudice* en un complejo para jubilados de Boca Ratón (Florida). De esta forma las “three or four families in a country village” (2011, 245) a las que se refería Jane Austen como base de su narrativa se ven representadas en los amigos, familiares y conocidos de las protagonistas de la novela de *Jane Austen in Boca*. Todos los personajes profesan la religión judía y mantienen entre ellos abundantes nexos de unión conformando así una micro-sociedad que se asemeja a la

representada por Jane Austen en *Pride and Prejudice*. De esta forma los tres *estates* en los que se divide el complejo residencial marcan las diferencias sociales y económicas entre los residentes. Como describe la propia Marantz Cohen en su novela, “Boca’s retirement Clubs conform to a definite social hierarchy” (20).

Los acontecimientos clave del argumento de *Pride and Prejudice* se desarrollan a través del día a día de tres viudas septuagenarias. May Newman, con la que se inicia la narración, refleja la personalidad dulce y comprensiva de Jane Bennet. Su mejor amiga Flo Kliman es irónica y sarcástica como el personaje de Elizabeth Bennet y su vecina Lila Katz presenta las características de Charlotte Lucas. De esta manera Marantz Cohen consigue reflejar la poco animada y casi aislada vida de las hermanas Bennet en la rutina diaria de estas mujeres que, al igual que las protagonistas de la novela de Jane Austen, no tienen la oportunidad de realizarse a través de una carrera profesional. La insistencia por encontrar maridos de Mrs Bennet se ve representada en la nuera de May, Carol, quien está constantemente “striving to improve the lives of those around her, whether they like it or not” (2). Carol, preocupada por la soledad de May y a pesar de las reticencias de ésta, organiza un encuentro para que su suegra amplíe su círculo de amistades donde conocerá al recién enviudado Norman Grafstein. Norman, un antiguo conocido de May, reside en Broken Arrow Club, la residencia más lujosa y elitista del complejo, equiparándose de esta manera al personaje de Mr Bingley. Norman asiste a la reunión con su amigo Stan Jacobs, un profesor emérito de literatura de la Universidad Florida Atlantic que comparte personalidad con el personaje de Mr Darcy. El interés y la urgencia de las mujeres residentes en el complejo por encontrar un compañero para combatir su soledad refleja en un contexto contemporáneo la disposición de las mujeres

de principios del siglo diecinueve. De esta manera, al igual que Jane, May agradece el interés de Norman hacia ella mientras que Flo, como Elizabeth, rechaza las atenciones del pedante y aburrido Hy Marcus, que sustituye al personaje de Mr Collins. Éste termina contrayendo matrimonio con Lila que, al igual que sucede con el personaje de Charlotte en la novela de Jane Austen, se encuentra en una situación económica precaria y desea casarse para así no perder su apartamento.

Los distintos eventos sociales a los que asisten las protagonistas, en su mayoría organizados por los diferentes clubs del complejo residencial, reemplazan las visitas, encuentros y bailes de *Pride and Prejudice*. Durante ellos se desarrolla la inocente y dulce relación entre May y Norman, así como las discusiones entre Stan y Flo, que se asemejan a los encuentros dialécticos entre Mr Darcy y Elizabeth. En muchos de los casos estos debates versan sobre literatura debido a la profesión de Stan que se compagina con la de Flo, bibliotecaria de la Universidad de Chicago durante gran parte de su vida. De esta forma el gusto por la lectura de los protagonistas de *Pride and Prejudice* se traslada a los protagonistas de *Jane Austen in Boca*. Al mismo tiempo estos debates literarios permiten al lector apreciar el carácter serio y taciturno de Stan y el ingenio y sarcasmo de Flo. A través de las distintas actividades que realizan a lo largo del argumento de la novela de Marantz Cohen se puede observar además la compatibilidad entre estos dos personajes ya que, “[w]here other women might have fantasies involving push-up bras and stiletto heels, Flo’s involved good conversation about books” (103).

Un día Flo conoce a Mel Shirmer, un antiguo periodista que se presenta como un personaje análogo a George Wickham. Mel se encuentra en Boca con la intención de

comprar una residencia y, al igual que sucede con Elizabeth Bennet, May se siente instantáneamente atraída por él. Tras el encuentro entre Mel y Stan, Flo descubre la rivalidad entre estos dos personajes. Según la versión de Mel esta mutua animadversión se debe a los celos de Stan por su relación con algunos conocidos en común. Mel acusa a éste de haber utilizado sus influencias para que no le contrataran en un puesto de trabajo que habría significado una gran ayuda económica para su jubilación. Unidos por su antipatía hacia Stan y su gusto por la lectura, Mel y Flo realizan un acercamiento aunque las advertencias de Stan así como la actitud un tanto osada y sospechosa de Mel hacen que su relación no prospere. Tiempo más tarde el lector descubre el matrimonio de Mel con una rica residente de Boca e intuye que su alejamiento de Flo se produjo cuando descubrió que la situación económica de la protagonista no era tan desahogada como éste había imaginado. De esta forma la novela consigue encontrar una situación contemporánea que se asemeja a la relación entre Elizabeth y Wickham así como desarrollar la personalidad de Mel para que se asimile con este personaje masculino de *Pride and Prejudice*.

Durante la celebración del día de San Valentín, los comentarios inapropiados de Hy sobre un próximo compromiso entre Norman y May sustituyen el pavoneo de Mrs Bennet sobre la relación entre Jane y Mr Bingley durante el baile de Netherfield. Este hecho provoca la marcha de Norman y Stan a Nueva Jersey que reemplaza la partida de los Bingley y Darcy en *Pride and Prejudice*. Sin embargo, su alejamiento de May está más influenciado por la vanidad de Norman, quien reconoce que no quería dejar de disfrutar de su soltería en esta nueva etapa de su vida, que por una recomendación de Stan, como sucede con Mr Darcy en la novela de Jane Austen. Percibiendo la tristeza

que le ha provocado la marcha de Norman, Carol invita a su suegra al cumpleaños de su nieto que también reside en Nueva Jersey en lo que supone el viaje de Jane a Londres a visitar a su tía Mrs Gardiner. Al contrario de lo que sucede en *Pride and Prejudice*, el encuentro entre Norman y May se produce e incitados por Carol regresan a Boca como pareja.

Jane Austen in Boca recrea el descubrimiento de Pemberley por parte de Elizabeth en la visita que realiza Flo al hogar de Stan. El impacto que le produce a la protagonista de *Pride and Prejudice* la residencia de Mr Darcy no es tan evidente en Flo a pesar de que ésta se maravilla por el gran número de libros que Stan posee en su desordenada biblioteca entre los que destacan significativamente diferentes ediciones de las novelas de Jane Austen. Esta visita le sirve a Flo para apreciar ciertas características positivas en el personaje de Stan que había pasado por alto anteriormente al igual que sucede con Elizabeth. Tras varios encuentros Stan confiesa sus sentimientos hacia Flo en lo que supone una reescritura actualizada de la primera declaración de Mr Darcy a Elizabeth. Así, Stan dice: “[t]he fact of the matter is, I’m having a hard time getting you out of my mind. Believe me [...] I find it strange, stranger that you can possibly imagine, this... infatuation” (230-31) para continuar enumerando las virtudes y habilidades de su difunta esposa que Flo no posee. Mientras que en la novela de Jane Austen el protagonista masculino durante la primera propuesta de matrimonio recrimina las faltas que encuentra en la familia de Elizabeth así como en ella misma Stan hace referencia a las cualidades de su pareja fallecida para mostrarle a Flo sus carencias como mujer. Al igual que sucede con la protagonista de *Pride and Prejudice*, Flo rechaza dicha proposición y aprovecha para recriminarle a Stan su comportamiento con

Mel así como su intervención en la relación entre Norman y May. No obstante, a diferencia de lo que ocurre con Mr Darcy, Stan aprovecha estas acusaciones para disculparse en persona por su actitud así como para contar su versión sobre Mel, al que define como “a consummate liar and con artist” (233). Stan explica cómo éste suele perseguir a mujeres con dinero y que por ejemplo después de haberse comprometido con su prima la abandonó al descubrir que su cuantiosa herencia iría directamente a sus nietos. De esta forma se actualiza y se recontextualiza la situación de Wickham con Georgiana. Tiempo más tarde Flo descubre que Stan dedica su tiempo libre a enseñar inglés a estudiantes hispanos y que se ofrece a dar un curso a los residentes de Boca ante su imposibilidad de asistir a la universidad. Estas revelaciones hacen que Flo se replantee su percepción y se recrimine su propio comportamiento, lo cual deriva en su unión final con Stan.

En los últimos capítulos de la novela Flo recibe la visita de su sobrina nieta con la cual mantiene una relación muy fluida a través de correo electrónico. Este personaje por un lado le confiere a Flo una relación que se asemeja a la que mantenía Jane Austen con su sobrina Anna Austen Lefroy y por otra introduce un nuevo elemento en el argumento, puesto que Amy se encuentra en Boca para realizar un documental acerca de la vida de estos jubilados. A través del documental y las reflexiones de Amy se hace un metacomentario a la propia novela de Marantz Cohen ya que el universo austeniano se ve representado en la pequeña comunidad en la que residen y que supone “Jane Austen’s ‘two or three families in a country setting,’ updated and up-aged. And yes, it could be damned funny” (172). A través de las palabras de Amy se infiere la idea de que *Jane Austen in Boca* bien podría ser un documental que refleja la vida de esta

micro-sociedad, al igual que sucede con *Pride and Prejudice*. A través de la sobrina de Flo Marantz Cohen pone en valor la vida de estos residentes que dejaron atrás su juventud pero que, a pesar de todo, siguen teniendo una vida plena de relaciones personales incluso cuando el amor de su vida fallece. De hecho, los protagonistas de *Jane Austen in Boca* que ven cercana la muerte contemplan su existencia desde un punto de vista diferente al que acostumbran las reescrituras de novelas de Jane Austen. Por ejemplo el fallecimiento de Hy se acepta sin mayor dificultad y resulta interesante que el inicio de la novela asimila la llegada de Mr Bingley a Netherfield con la muerte de la esposa de Norman. De esta manera el ciclo de nacimiento-muerte se transforma de una manera apropiada en *Jane Austen in Boca*.

El universo austeniano se encuentra presente en esta novela en muchos aspectos del argumento. Por ejemplo, la decoración y arquitectura de la residencia de Stan y Norman tiene similitudes con la de sus referentes en *Pride and Prejudice* e incluso la propia May afirma: “It’s like one of those old English estates!” (51). Norman comenta que sus vecinos provienen de familias que durante generaciones han disfrutado de un alto estatus social y que por ello “all the furniture here looks like it’s been hijacked from one of those *Masterpiece Theatre* productions”²¹ (52). Incluso el personaje relaciona su situación con la de Mr Bingley aun más si cabe cuando menciona que “Jewish men really want to be English country lords” (52). El paralelismo con los protagonistas de *Pride and Prejudice* va incluso más lejos en el caso de Flo, por ejemplo, cuando recuerda cómo en su juventud rechazó una propuesta de matrimonio y tuvo que soportar

²¹ Este comentario es sin duda sugerente puesto que *Masterpiece Theatre* era el programa de la televisión norteamericana donde se solían emitir las producciones de la BBC de adaptaciones de novelas de Jane Austen. Este comentario pone de manifiesto cómo el personaje asimila la residencia de Norman a la imagen clásica que muchos telespectadores han forjado de cómo era el siglo diecinueve a través de las versiones para la pantalla de las obras de la novelista británica.

las llorosas súplicas de su madre que se encontraba totalmente desconcertada por el hecho de que su propia hija “hovering on the brink of spinsterhood at twenty-four, could reject such a prospect” (55), situación que se asemeja a la reacción de Mrs Bennet cuando Elizabeth rechaza a Mr Collins en la novela de Jane Austen. Igualmente muchas de las conversaciones entre los personajes recrean el texto y las situaciones de la novela original. Ejemplo de esto podrían ser la reticencia de Stan a bailar y sus intensas miradas hacia Flo, el hecho de que ésta en las reuniones sociales prefiera leer a jugar a las cartas o su rechazo a comprender por qué Lila como Charlotte decide casarse con una persona que le provoca rechazo.

Así mismo la presencia de Jane Austen en esta novela no se limita a su título o al desarrollo de su argumento²². Durante la presentación del personaje de Stan, se descubre que éste va a impartir en la universidad un curso sobre la autora británica al que los personajes de la novela de Marantz Cohen tienen la intención de asistir. De hecho, Flo ante esta noticia cita las famosas primeras líneas de *Pride and Prejudice*, lo que inicia una conversación sobre literatura con Stan. De esta manera se presenta a Jane Austen como una figura que marca el camino de la relación entre los amantes. La presencia de la autora británica es evidente en el inicio de su relación y también al final de la novela posibilitando su unión final. De hecho, en las últimas páginas de *Jane Austen in Boca* se introduce un interesante elemento de metaficción. Este último capítulo describe la primera clase del curso que va a impartir Stan en Boca. Éste tiene por título “Jane Austen and her Adaptors” y en él se realiza un estudio de *Pride and*

²² La inclusión del nombre de Jane Austen en el título de esta novela es necesario para señalar al público la influencia de la escritora. Aunque al leer *Jane Austen in Boca* el lector pueda reconocer claramente los paralelismos, no cabe duda de que la presencia del nombre de la autora británica supone un importante gancho publicitario que amplía considerablemente las posibilidades comerciales de esta obra.

Prejudice y se discutirá “how Austen’s romantic, domestic plotline has been adapted to bestselling novels, television soap operas, films, and facets of our daily lives” (246). Durante esta primera sesión Stan se sorprende por la reacción de los ancianos ante la novela ya que en comparación con sus alumnos de la universidad, “[h]ere [...] the situation produced less shock and more identification” (250). Curiosamente, la mayoría de las mujeres empatizan con el personaje de Mrs Bennet y precisamente Lila opina que Mr Collins se comporta de una forma muy amable al proponer matrimonio a una de las hermanas Bennet para que no pierdan su hogar, asimilando de nuevo este personaje con las características de Charlotte en la novela. Resulta muy significativo cómo estos alumnos afirman que “Jane Austen doesn’t know what she’s talking about. She didn’t marry or have children, did she?” (251) y consideran que los generalmente adorados Elizabeth y Mr Darcy son personajes antipáticos y poco atractivos. Como bien explica Stan, “[t]hese people have had the life experience that my college students –and even the best graduate students –haven’t had [...] I’ll have to reread all of Jane Austen now through the lens of Boca Festa” (255), lo cual supone un doble comentario. Por un lado se lleva a cabo una reflexión sobre *Pride and Prejudice* desde un punto de vista diferente y por otro se presenta *Jane Austen in Boca* como una recreación que aporta esta nueva mirada.

Igualmente esta última parte de la novela aparte de manifestar de forma clara la presencia de Jane Austen la posiciona como catalizadora de la relación entre Stan y Flo. Esto sucede porque al releer *Pride and Prejudice* para la clase de Stan, Flo se da cuenta de las similitudes de su situación con la de Elizabeth Bennet asimilándose una vez más estos dos personajes. Esto le hace reflexionar y darse cuenta de las equivocaciones que

ha cometido. De hecho, el razonamiento que realiza sobre los protagonistas de *Pride and Prejudice* posibilita su unión final con Stan. Ambos comprenden a través de las palabras de Flo los errores que han cometido para con el otro y al aceptarlos se liberan y allanan el camino para su relación. El análisis que realiza Flo de *Pride and Prejudice* se presenta como una aceptación de las equivocaciones cometidas y como una disculpa hacia Stan. Éste gracias a las palabras de Flo se da cuenta de que los sentimientos de la protagonista han cambiado. El argumento de *Pride and Prejudice* se presenta así como un espejo en el que Flo se ve reflejada y que le deja ver con una mayor claridad su propia imagen haciéndole reflexionar sobre ella misma.

En *Jane Austen in Boca* se pueden encontrar multitud de referencias a la cultura judía y los protagonistas utilizan abundantes expresiones en hebreo que, aunque resultan extrañas para el lector neófito, sirven para dar un sentido de comunidad al grupo. De igual forma se hacen comentarios políticos y culturales al valorar, por ejemplo, el anti-semitismo presente en algunos autores de la literatura clásica. Como comenta Brandy Foster “[the novel] seems to cater to the desires of older readers who want to continue believing in the fairy-tale endings bestowed upon Austen’s younger heroines”. De hecho, *Jane Austen in Boca* recuerda claramente a la serie televisiva *The Golden Girls*, a la cual incluso se alude en el argumento. La novela de Marantz Cohen lleva a cabo un comentario sobre la situación de los ancianos y su relación con la familia en esta nueva etapa de su vida así como sobre su visión del mundo, la política, la sociedad, etc. Según Cecilia Salber “[the novel] touches not only on the current economic status of women, but also on modern family relations, generational role reversals, and the emotional well-being of a demographic group which is often dismissed or ignored” (125). La autora de

*Jane Austen in Boca*²³ es capaz de encontrar un contexto actual en el que la limitada sociedad que se presenta en *Pride and Prejudice* se ve reflejada perfectamente ya que, como explica Susan Fernández, “here too, was a plethora of gossip, visiting, meals and romance (given the number of widows and widowers seeking partners)” (5D). Sin duda, este enfoque no había sido usado anteriormente en una reescritura de Jane Austen y, en este sentido, resulta muy significativo cómo una novela sobre jóvenes casaderos de principios del siglo diecinueve se muestra perfectamente dúctil para convertirse en un vehículo apropiado en el que tratar las situaciones y condiciones de vida de un grupo de ancianos del siglo veintiuno.

3.3.3.- *Janeites*, devoción y escapismo.

El término *Janeite* se utiliza comúnmente para describir a los fervientes seguidores de Jane Austen y su obra como se ha comentado en el segundo capítulo del presente estudio. Resulta significativo que a pesar de la evolución de este grupo de seguidores las características más intrínsecas y básicas del mismo se han mantenido prácticamente inmutables a lo largo de los años. La palabra *Janeite*, aunque popularizada por Rudyard Kipling, fue utilizada por primera vez por George Edward Bateman Saintsbury en la introducción que realizó a la edición de *Pride and Prejudice* de 1894²⁴. Saintsbury hizo uso de esta expresión, aunque con una grafía distinta, para describir a los fieles admiradores con los que contaba ya entonces Jane Austen: “In the

²³ Marantz Cohen publicó en 2006 *Jane Austen in Scardale*, una reescritura de *Persuasion*, realizando en sus dos novelas la misma secuencia de adaptaciones que ofrece Helen Fielding con *Bridget Jones's Diary* y *Bridget Jones: The Edge of Reason*.

²⁴ Esta edición de la novela se conoce habitualmente como *The peacock edition* debido a su particular encuadernación ilustrada por Hugh Thompson.

sect –fairly large and yet unusually choice –of Austenians or Janites (sic), there would probably be found partisans of the claim to primacy of almost every one of the novels” (ix). Esta descripción de Saintsbury de hace más de ciento veinte años pone de manifiesto dos particularidades que siguen caracterizando a los seguidores de la autora británica en pleno siglo veintiuno. Por una parte la devoción casi religiosa que estos admiradores mostraban hacia Jane Austen refleja ciertamente el movimiento *Janeite* contemporáneo. Por otra parte resulta cuanto menos curioso este uso del nombre de pila de la autora para definir a sus seguidores ya a finales del siglo diecinueve. Esto demuestra cómo desde los inicios del movimiento, los admiradores de Jane Austen ya expresaban un sentimiento de apropiación hacia la novelista que les conduce a este uso de sorprendente familiaridad con ella. Como recuerda Juliette Wells, “[f]ans generally use her first name, as if she is a friend or even a family member” (3). Este hecho consigue que Jane Austen sea “the only writer who is instantly recognisable by her first name” (Harman 6).

Según explica el biógrafo Andrew Lycett, Kipling y Saintsbury tras un encuentro en la ciudad de Bath coversaron acerca de “the sense of fellowship felt by people who shared a powerful joint experience –whether fighting in war, or membership of a Mason’s Lodge, even familiarity with the works of an author such as Austen” (513-4). Éstos son precisamente los temas que Kipling desarrollará en su relato “The Janeites” (1924)²⁵ tras haber encontrado inspiración en su reunión con Saintsbury. “The

²⁵ Publicado por primera vez en 1924, una versión final que incluía un poema dedicado a la memoria de Jane Austen llamado “Jane’s Marriage” se presentó en 1926 como parte del volumen *Debts and Credits*, texto que se ha utilizado para el presente estudio. En este poema Kipling describe la llegada de Jane Austen al cielo:

Henry and Tobias,
And Miguel of Spain,

Janeites” tiene lugar en una logia masónica de Londres en 1920. Allí veteranos de la Primera Guerra Mundial emplean su tiempo libre realizando diferentes tareas. Humberstall, un ex-artillero que sufre estrés post-traumático, narra la historia de su ingreso en una sociedad secreta mientras estaba en Francia con su batallón. Tras haber sido incapacitado, trabaja como camarero en el comedor de oficiales a la órdenes del sargento Macklin. Allí descubre para su sorpresa que aquellos que pertenecen a lo que él llama “Secret Society” son muy complacientes con el resto de los miembros y reciben trato de favor por su mera pertenencia a la sociedad. Así, Humberstall paga a Macklin para que le revele los secretos que esconde “Jane”, el misterioso nombre que los miembros de la sociedad mencionan constantemente. De esta manera descubre la contraseña para poder introducirse en el grupo, “*Tilniz an’ trapdoors*”²⁶, así como la clave para poder formar parte de derecho del mismo: aprender de memoria pasajes de *Persuasion*. Humberstall rememora con cariño el compañerismo que se desarrolla entre sus camaradas y superiores *Janeites* y el bienestar que le proporciona la pertenencia al grupo. Todo esto le permite soportar los horrores de la guerra de una forma más agradable y, como recuerda Humberstall, “it was a ‘appy little Group” (135). Tras un bombardeo todos sus compañeros fallecen dejando al protagonista de la historia como “the on’y Janeite left” (139). A pesar de esto Humberstall sigue recibiendo beneficios por sus conocimientos sobre Jane Austen. Al intentar subir en varias ocasiones a un tren hospital es rechazado puesto que no hay plazas disponibles. Sin embargo, un

Stood with Shakespeare at the top
To welcome Jane.

De esta manera Kipling posiciona a la novelista entre las que él considera figuras más relevantes de la literatura universal.

²⁶ Esta contraseña es una cita sacada de *Northanger Abbey*. En esta novela se puede encontrar el siguiente pasaje: “She mediated, by turns, on broken promises and broken arches, phaetons and false hangings, Tilneys and trap-doors” (54).

comentario que realiza sobre el parecido entre una habladora enfermera y el personaje de Miss Bates en *Emma* (“make Miss Bates, there, stop talkin’ or I’ll die”), se convierte en su salvación. La enfermera jefe, siendo ella también una *Janeite*, al escuchar el comentario y reconocer la alusión no sólo permite que suba al tren sino que incluso hace que su estancia sea lo más agradable posible. Este hecho refuerza en Humberstall la idea del poder que tiene conocer a “Jane”, a la cual le debe incluso su vida, y así afirma “Gawd bless ‘er, whoever she was” (140). Resulta interesante mencionar que los *Janeites* de Kipling, al contrario de lo que sucede actualmente, consideran las tramas románticas de las novelas de Jane Austen como irrelevantes. El propio Humberstall explica que en esta parte del argumento para sus compañeros *Janeites* “there was nothin’ to ‘em nor in ‘em. Nothin’ at all” (130). Es precisamente la ligereza que encuentran en las novelas de la autora británica lo que les libera temporalmente del pensamiento de estar avocados a una muerte segura. Como explica Claudia L. Johnson, “Janeite readers ignore plot with its forward-moving momentums [...] and dwell instead on atemporal aspects of narration, descriptive details, catchy phrases, and especially characterization” (2000, 32). Es precisamente el hecho de poder reconocer a personas reales reflejadas en los personajes de Jane Austen lo que más llama la atención de Humberstall. Esta identificación que encuentran en las novelas les permite a él y a sus compañeros sentir una cercanía con un mundo alejado del que se desmorona a su alrededor.

Al igual que sucede con los seguidores de Jane Austen en la actualidad, los *Janeites* de Kipling ya mostraban su deseo por preservar el legado de la autora y hacerlo extensible al resto del mundo. Humberstall, tras identificar distintas armas con nombres

de personajes de Jane Austen, es felicitado por su superior: “You done nobly [...] You’re bringin’ forth abundant fruit, like a good Janeite” (133). La devoción por Jane Austen y su obra se ve claramente reflejada en las palabras de Humberstall “as pore Macklin said, it’s a very select Society, an’you’ve got to be a Janeite in your ‘eart, or you won’t have any success” (140). Sin duda alguna esta frase ponen de manifiesto que desde los inicios los *Janeites* ya se caracterizaban por su veneración a la autora así como por considerarse a sí mismos como parte de un grupo especial. Ciertamente, como explica Marilyn Francus, “Austen’s acolytes have often been characterized by their possessiveness of and allegiance to Austen (“our Jane”), and their sense of exclusivity as a community of select readers with expertise on Austen’s life and works”. Así las menciones que realiza Kipling a Jane Austen y su obra en “The Janeites” manifiestan “the extent of Janeitism at the time as well as hinting at Kipling’s own appreciation of Austen” (Bautz 46). Tras la narración de Humberstall, uno de los veteranos en la logia muestra sus dudas sobre la veracidad del relato ya que, como él mismo reconoce, “people don’t get so crazy-fond o’ books as all that” (141). Este comentario resulta cuanto menos irónico desde una perspectiva actual teniendo en cuenta el alcance de Jane Austen y el de otras muchas obras literarias en la sociedad contemporánea.

Resulta significativo mencionar que mientras que en la actualidad ““real-life’ Janeites would soon be decried as escapists retreating to the placidity of Austen’s world” (C. L. Johnson 2000, 32), los *Janeites* de Kipling regresan a la literatura de Jane Austen porque precisamente les recuerda a la guerra y así lo reconoce Humberstall: “it brings it all back –down to the smell of the glue-paint on the screens” (140). De esta forma para este protagonista el conocimiento que posee sobre Jane Austen y su obra se

convierte en algo que trasciende lo meramente literario. Como Kathryn Sutherland explica, “[i]n him literature transcends the circumstances of its production and addresses the psychological and affective requirements of the reader shaped by the conventions of this particular interpretative community” (22-23). De hecho, para el propio Kipling “The Janeites” formó parte de su recuperación física tras haber sufrido una operación de estómago así como psicológica ya que supuso su regreso a la ficción y a una nueva fase creativa tras el fallecimiento de su hijo.²⁷

La consideración de la literatura de Jane Austen como terapéutica y recuperadora se desarrolló precisamente tras la Primera Guerra Mundial. Las novelas de la autora británica eran leídas en las trincheras por los soldados en activo así como recomendadas a aquellos que se recuperaban física o psicológicamente de los horrores de la guerra. Según explica Christopher Kent, el catedrático de la Universidad de Oxford H.F. Brett-Smith sirvió durante la Primera Guerra Mundial como consejero en hospitales británicos siendo una de sus labores la prescripción de lecturas saludables para los soldados convalecientes (citado en C. L. Johnson 2000, 42). Así, *Pride and Prejudice*, *Emma* y *Sense and Sensibility* aparecían en la parte superior del “‘Fever chart’ drawn up for use in military hospital” que realizó Brett-Smith (Harman 183). Especialmente indicada para los veteranos que sufrían estrés post-traumático, la literatura de Jane Austen les permitía escapar de los recuerdos negativos y revivir una época más civilizada y plácida de la historia de Inglaterra. Paula Bryne explica que la literatura de la autora británica ofrecía a los veteranos de guerra “a sense of security and

²⁷ La operación de Kipling fue el resultado final de los malestares gástricos que se iniciaron con la muerte de su hijo en la batalla de Loos en 1916. Desde entonces y hasta la publicación de “The Janeites” Kipling había dedicado su tiempo a escribir la historia del regimiento al que perteneció su hijo en *The Irish Guards in the Great War* (1923).

comfort because of their soothing effect” (citada en London). El hecho de que Jane Austen no haga mención a los conflictos bélicos que estaban aconteciendo en su propia época ayuda a la recuperación de los soldados. Como explica Claudia L. Johnson, “reading her novels is thus a restful respite because they are completely free of the world of war” (2012, 152). Resulta cuanto menos curioso que esta omisión de la realidad histórica de su tiempo haya sido uno de los elementos empleados por la crítica en contra de la literatura de Jane Austen. Sin embargo, la mención de estos conflictos en sus novelas muy probablemente habría desvanecido el poder terapéutico de Jane Austen y reducido su consagración como autora sanadora.

Durante la Segunda Guerra Mundial “Austen is not merely *associated* with an elegiac ethos of Englishness but it is *materially identified* with it” y la figura de Jane Austen se identifica directamente con “the ‘vanished loveliness’ of Georgian England” (C. L. Johnson 2012, 138), un momento en la historia británica que comienza a mirarse con añoranza. De esta forma la literatura de Jane Austen no sólo se utiliza como medio para escapar de la realidad de la guerra sino específicamente como un memento de un país al que hay que preservar y proteger. El propio Wiston Churchill en diciembre de 1943 estando enfermo de neumonía se aparta del trabajo por recomendación de los médicos y se une a la larga lista de lectores que recurrían a las obras de la novelista como parte de su recuperación. Churchill expresaba con estas palabras su experiencia con *Pride and Prejudice*: “What calm lives they had, those people! [...] no worries about the French Revolution, or the crashing struggle of the Napoleonic Wars. Only manners controlling natural passion so far as they could, together with cultured explanations of any mischances” (377). Resulta relevante señalar que la utilización de la

literatura de Jane Austen como fuente de bienestar que ayuda en una recuperación física o emocional es un hecho que se mantiene entre los *Janeites* contemporáneos. De hecho, más recientemente D. A. Miller afirmaba que cuando estaba enfermo “[Jane Austen’s novels] did more than accompany [his] return to health; they accomplished it” (1990, 55) o, por ejemplo, Jill Pitkeathly en su libro *Cassandra & Jane* (2004) recuerda cómo se recuperó de una importante enfermedad con la ayuda de sus novelas favoritas (259).²⁸

Un estudio de la evolución de los seguidores de Jane Austen a lo largo de la historia refleja que a pesar de los años los aspectos que caracterizan a un *Janeite* en el presente no difieren excesivamente de los del pasado. A pesar de las connotaciones que, sin duda, posee el término actualmente, los elementos intrínsecos a un *Janeite* parecen mantenerse con el paso del tiempo aunque obviamente existen unas ciertas variaciones. Así, hoy en día la palabra *Janeite* se asocia con el género femenino como señala Juliette Wells cuando afirma que “[m]en in particular are underrepresented among today’s lovers of Austen” (4). Estas palabras contrastan significativamente con las de Claudia L. Johnson que recuerda cómo “the Janeitism of the early twentieth century was [...] principally a male enthusiasm shared among an elite corps of publishers, professors, and literati” (2000, 30). Con la intención de comprobar si esa concepción de lo que se entiende por *Janeite* se ajustaba a la realidad contemporánea, Jeanne Kiefer realizó en

²⁸ Curiosamente Nicholas Freeling publicaba en 2002 su novela *The Janeites*. En ella el autor habla acerca de un complejo triángulo de amor y venganza en el que dos de los participantes creen firmemente en el poder sanador que se encuentra en la lectura de las obras de Jane Austen. Uno de ellos es un oncólogo francés que recomienda a un paciente al que quiere convertir en *Janeite* la lectura de las obras de la novelista británica. Esta terapia es denominada por el facultativo como el *Humberstall Effect* en clara alusión al relato de Kipling. De esta forma Freeling explora la idea de considerar la literatura de la autora británica como una terapia natural para aquellos que se encuentran enfermos o deprimidos.

2008 una encuesta denominada *The Jane Austen Survey*²⁹. Los resultados que arrojó este sondeo son altamente clarificadores. El 96% de los encuestados eran mujeres y los diferentes grupos de edades se encuentran representados de una forma casi equitativa. En su gran mayoría los encuestados eran trabajadores activos y con estudios superiores cuyas aficiones más comunes eran la lectura y viajar. La novela favorita de Jane Austen para un 53% fue *Pride and Prejudice* y los personajes más apreciados Elizabeth Bennet y Fitzwilliam Darcy. Kiefer opina que lo más sorprendente de los resultados de la encuesta fue la diversidad existente entre los seguidores de Jane Austen. Como la propia Kiefer explica, “[t]here is only one thing that connects everyone in this group: we all have a special place in our heart for Jane. And in my view, that is the most important part of the anatomy of a Janeite”.

Una interpretación de los resultados refleja dos hechos altamente relevantes para el presente estudio: por un lado que *Pride and Prejudice* vuelve a demostrar su capacidad de atracción entre los seguidores de la autora británica y, por lo tanto, no es sorprendente que sea la novela de la que se pueden encontrar el mayor número de adaptaciones, secuelas, precuelas, reescrituras o simplemente objetos de mercadotecnia. Por otro lado la encuesta refleja el hecho de que hoy en día los *Janeites* son mayoritariamente mujeres. Resulta cuanto menos curioso que aunque las características de un *Janeite* se han mantenido a lo largo de los años, ha habido un cambio radical en el género de los seguidores. Este vuelco bien puede estar determinado por la incorporación de la mujer a todos los ámbitos sociales incluido el académico. Sin embargo, no se

²⁹ Los dos únicos requerimientos para poder participar en la consulta eran haber leído las seis novelas de Jane Austen y considerarse “sincere admirers” (Kiefer). Durante cinco meses estuvo abierto el proceso y un total de 4.501 participantes tomaron parte en el sondeo de opinión.

puede obviar que las diferentes recreaciones de novelas de Jane Austen que provocaron la *Austenmania* a mediados de los años noventa trajeron consigo la materialización de los deseos femeninos en la figura de los personajes masculinos de las obras de la novelista. Sin duda alguna el personaje de Mr Darcy en la versión de la BBC de 1995 supone la representación de un ideal masculino que provocó la proliferación de admiradoras de la literatura austeniana. Este hecho resulta evidente si se tiene en cuenta que muchas de las reescrituras literarias de *Pride and Prejudice* tienden a tener a Mr Darcy como protagonista como se podrá observar a continuación.

Una de las características que las *Janeites* contemporáneas han mantenido a lo largo de los años y que resulta altamente relevante para el presente estudio es la utilización de la lectura de novelas de Jane Austen como refugio y terapia. Sin embargo, como señala Marilyn Francus,

the contemporary Janeites are refugees from a different war: the battle of the sexes. Their turn to Austen is not a statement about traditional British values, nationalism, or nostalgia, but rather a commentary about courtship in contemporary society, as characters express their frustration with dating and relationships.

Karen Joy Fowler en *The Jane Austen Book Club* (2004) plantea esta misma premisa. Los orígenes del club lector son en efecto terapéuticos ya que una de sus protagonistas, Jocelyn, inicia el grupo para ayudar a su amiga Sylvia a recuperarse anímicamente tras su divorcio. A través de la lectura y del análisis de las obras de Jane Austen todos los miembros del grupo, además de Sylvia, consiguen enfrentarse de una manera u otra a sus propios problemas. Al igual que sucedía con los *Janeites* de Kipling, no sólo la lectura en sí les ayuda a sobrevivir el día a día sino que el compañerismo y el apoyo que surge entre los miembros del grupo provoca una situación más satisfactoria. Como

explica Francus, para estos miembros del club “reading Austen [...] is not only an expression of taste and values, but also a psychologically satisfying, healthy, healing activity”. De esta forma recientes obras literarias muestran la tendencia de presentar a unas *Janeites* contemporáneas que utilizan la lectura de Jane Austen como medicación contra la vida moderna, sobre todo en lo referido a las relaciones personales. No obstante, resulta relevante recordar que, como señala Janice Radway, a pesar de que estas novelas puedan dar a entender lo contrario, “reading to escape the present is neither a new behaviour nor one peculiar to women who read romances” (89). Las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* que tienen como protagonistas a *Janeites* que utilizan la literatura de Jane Austen como vía de escape frente al mundo moderno suponen el segundo grupo de clasificación dentro de la taxonomía creada en el presente trabajo.

De igual modo *The Jane Austen Book Club* plantea uno de los aspectos cruciales que se encuentra presente en las novelas que van a ser analizadas a continuación. El personaje de Allegra sugiere el riesgo que implica simplificar el argumento de las novelas de Jane Austen a los elementos románticos: “[i]t’s Austen writing the really dangerous books [...] Books that people really do believe, even hundreds of years later. How virtue will be recognized and rewarded. How love will prevail. How life is a romance” (141). Novelas como *Austenland* o *Me and Mr Darcy* parecen demostrar este hecho ya que sus protagonistas son “obsessive, escapist readers, for whom Austen becomes the source of their romantic problems” (Francus). Los personajes principales de estas novelas se centran exclusivamente en la trama romántica de *Pride and Prejudice* dejándose llevar por la fantasía, lo que les lleva a no apreciar el mundo real.

Ya en 1940 D. W. Harding reniega de este tipo de *Janeites* a los que describe como escapistas débiles que recurren a la idílica figura de Jane Austen y a sus novelas como refugio cuando “the contemporary world grew too much for them” (166). Mientras que obras novelas como *The Jane Austen Book Club* celebran la devoción por las novelas de Jane Austen o la saga de Bridget Jones la obsesión de la protagonista por el personaje de Mr Darcy, las novelas que van a ser estudiadas a continuación realizan una crítica ligera a dicha veneraciones. Por ejemplo como apunta Nara Schoenberg la autora de *Austenland* fue “one of many authors who began turning a (gently) critical eye to the phenomenon, asking to what extent should modern women [...] immerse themselves in the fantasy of the handsome, arrogant rich guy with a heart of gold”.

3.3.3.1.- *Austenland*.

Austenland es una novela de Shannon Hale publicada en 2007 que cuenta la historia de Jane Hayes, una diseñadora gráfica soltera de treinta y dos años, cuyas decepciones con los hombres la llevan a dejarse arrastrar por el ideal romántico de Mr Darcy. Fitzwilliam Darcy representa para ella la perfección masculina que ningún hombre real podrá alcanzar hasta el punto de que la búsqueda de esta utopía afecta directamente a sus relaciones personales. De hecho, a lo largo de la novela la protagonista presenta las distintas decepciones que ha sufrido con los hombres de su vida para intentar dar una explicación a dicha obsesión. Lo más relevante de este aspecto es que la fijación de Jane no es por el personaje de la novela de Jane Austen sino por la representación del mismo que realiza Colin Firth en la adaptación de la BBC

de 1995³⁰. La protagonista de *Austenland* es una mujer que, como ella misma expresa parafraseando las primeras líneas de *Pride and Prejudice*, “must be in want of very little” (1). Sin embargo, “sometimes, when she had the time [...] acknowledged what was missing. Sometimes she watched *Pride and Prejudice*” (1). Jane descubre la novela de Jane Austen siendo adolescente y queda fascinada por ella desde un primer momento. La protagonista confiesa que forjó su idea del amor a través de las páginas de *Pride and Prejudice*, lo cual le lleva a considerar que todas sus relaciones sentimentales son definitivas y se dirigen hacia un futuro matrimonio. Evidentemente esta concepción del mundo por parte de Jane choca con su realidad. No obstante, la miniserie de la BBC consigue hacerle creer que ese mundo imaginado puede ser real³¹. Para la protagonista de *Austenland* “those gentleman in tight breeches had stepped out of her reader’s imagination and into her nonfiction hopes. Stripped of Austen’s funny, insightful, biting narrator, the movie became pure romance” (2). Éste es precisamente el problema al que se enfrenta Jane ya que observa la novela de Jane Austen teniendo en cuenta la trama romántica exclusivamente. De esta manera a través de *Austenland* “Shannon Hale signals the limitations of reading the novel solely as a romance”, como explica Marilyn Francus. La protagonista proyecta su fijación con la novela sobre sus propias relaciones personales con los hombres a los que en cierta manera demanda que mantengan la integridad, caballerosidad y nobleza del personaje de Mr Darcy. A medida que avanza

³⁰ Significativamente esta obnubilación de Jane con el Mr Darcy de 1995 encuentra una versión modernizada en *My Own Mr Darcy* (2013) de Karey White. En esta novela la protagonista está obsesionada con otra representación fílmica de Mr Darcy, en este caso la que realiza Matthew Macfadyen en la versión de *Pride and Prejudice* de 2005, sin duda un claro reflejo de una nueva generación de *Janeites* que han forjado sus ideales con una recreación más reciente del personaje.

³¹ Lisa Hopkins de hecho afirmaba sobre la versión de 1995 que “the deepest appeal of *Pride and Prejudice* lies in the extent to which it has exploited the medium of television to lend physical actuality to that fantasy” (2001, 120).

el argumento se puede apreciar que gran parte de la obsesión de Jane viene determinada por el reloj biológico que apremia su deseo de ser madre, lo que impulsa su necesidad de encontrar a un hombre con el que compartir su vida.

A pesar de la crítica intrínseca de la novela, resulta evidente que la propia Hale utiliza a la protagonista como su *alter ego*. El hecho de que la autora de *Austenland* dedique su novela a Colin Firth con estas palabras “You are a really great guy, but I’m married, so I think we should just be friends”, pone de manifiesto su propia fijación con el actor y con el personaje³². Esta confusión entre ficción y realidad que plantea Hale desde los primeros instantes de la novela resulta una constante para la protagonista en el desarrollo del argumento. La interpretación de Colin Firth como Mr Darcy se ha convertido en icónica con el paso de los años consiguiendo asentarse como ideal romántico en el inconsciente colectivo, hasta el punto de convertirse en un elemento clave en el desarrollo de una novela como *Austenland* y estar presente en muchas de las reescrituras contemporáneas que se tratan en este estudio.³³ Al igual que la protagonista de *Austenland* obvia el resto de los temas fundamentales que se encuentran en *Pride and Prejudice*, Hale reescribe casi exclusivamente la trama romántica del texto de Jane Austen a través del personaje de Jane.

La novela comienza cuando la protagonista recibe la visita de su madre y de su anciana tía abuela Carolyn. Mrs Hayes pretende un acercamiento a esta pariente para que deje parte de su herencia a Jane. De esta manera la madre de la protagonista

³² Teniendo en cuenta que como la propia Hale admite nunca ha conocido personalmente a Colin Firth, resultan cuanto menos llamativos los términos de la dedicatoria. Por una parte proyecta en el actor cualidades que desconoce y por otro lado se plantea como un autoconvencimiento por parte de la autora que da por hecho la imposibilidad de una relación con él que luego proyectará sobre el personaje de Jane.

³³ Resulta tan icónica la representación del actor como Mr Darcy que se pueden encontrar novelas que reflejan esta misma obsesión con su propio nombre en el título como *Finding Colin Firth: One Summer. Three Women. And Mr Darcy* (2013) de Mia March.

presenta la misma obsesión por asegurar un futuro económico a su hija como Mrs Bennet aunque en este caso dicha obsesión no está directamente dirigida a la búsqueda de un marido. De cualquier forma Mrs Hayes se presenta como una madre que no aprueba el estilo de vida de su hija, como sucede con Mrs Bennet en *Pride and Prejudice*. De hecho, Jane admite que debido a las constantes críticas de su madre desde pequeña, aprendió a ocultar lo que deseaba para que nadie se burlara de ella. Es por esta razón que la protagonista tiene escondidos los DVDs de la miniserie de la BBC siendo plenamente consciente de que se deja llevar por una fantasía. Este hecho pone de manifiesto cómo por una parte la propia Jane se avergüenza de su obsesión³⁴ y por otra intenta mantener oculto y a distancia ese objeto de deseo para no volver a caer en la tentación. Sin embargo, durante esta visita la tía abuela Carolyn descubre la situación e intuye lo que Jane está experimentando. El personaje de Carolyn se propone en *Austenland* como una especie de conciencia o guía espiritual que califica la situación como peligrosa para el futuro de su sobrina³⁵. La tía abuela insta a la protagonista a buscar un hombre real y a no malgastar su tiempo esperando a una fantasía³⁶. A los pocos meses Carolyn fallece dejando a Jane como herencia un viaje de tres semanas a Austenland. En este centro turístico de Pembroke Park (Inglaterra) los huéspedes viven como los personajes de las novelas de Jane Austen y se les promete participar en recreaciones de bailes y escenas inspiradas en el universo austeniano e incluso vivir una historia de amor. Jane, harta de querer ser “someone else in another time and be loved

³⁴ La protagonista se resiste a nombrar como obsesión lo que siente por el Mr Darcy de la BBC. Son las personas a su alrededor como su amiga Molly y su tía abuela las que así lo definen.

³⁵ Resulta particularmente sugestivo el vocabulario que el personaje de Carolyn utiliza para referirse a Mr Darcy al que llama, por ejemplo, “devil” o “scoundrel”.

³⁶ Esta conversación hace reflexionar a Jane, quien de manera cómica recuerda cómo se ha visualizado a sí misma en sueños como una Miss Havisham de *Great Expectations* (Charles Dickens, 1861) esperando eternamente a que Mr Darcy apareciera en su vida.

like a fictional character in a book” (15), toma la decisión de marcharse a Austenland a pesar de sus propias dudas y las de su amiga Molly que piensa que esta inmersión en el mundo de Jane Austen puede empeorar su situación³⁷. La protagonista se plantea este viaje como la oportunidad para una última satisfacción a su obsesión antes de poner “all behind her –Austen, men, fantasies” (23). Una vez allí todos los trabajadores de Pembroke Park parecen conformar distintos tipos de personajes de *Pride and Prejudice*. La dueña del complejo, Mrs. Wattlesbrook, severa e intimidante mantiene las características de Lady Catherine de Bourgh. Theodore, un jardinero por el que Jane siente una atracción casi inmediata, sustituye en este caso al personaje de George Wickham. El coronel Andrews es un actor encantador que interpreta un papel similar al del coronel Fitzwilliam. Junto a ellos se encuentra Mr Nobley, otro atractivo actor que se muestra desde el primer momento serio y un tanto desagradable y que desarrolla las características del personaje de Mr Darcy en el entramado de Austenland. De hecho, a Mr Nobley se le presenta en multitud de ocasiones observando la naturaleza desde la ventana tal y como lo suele hacer el Mr Darcy en la adaptación de la BBC de 1995.

Junto con Jane en Pembroke Park se pueden encontrar otras dos clientas. Por un lado Miss Charming es una mujer de unos cincuenta años un tanto ridícula y descarada que aprovecha su posición económica para conseguir todo lo que quiere durante su estancia. Por otro lado Amelia Heartwright es una asidua de Pembroke Park que interpreta su papel a la perfección y que en un principio intriga a la protagonista por su cercanía a Mr Nobley, lo cual le confiere características semejantes al personaje de

³⁷ Otras novelas como *Definitely Not Mr. Darcy* (2011) de Karen Doornebos desarrollan la idea de una *Janeite* que voluntariamente se inserta en una especie de realidad virtual austeniana. En esta novela en concreto la protagonista participa en un concurso para encontrar pareja en el que los participantes deben vestir al estilo del siglo diecinueve, vivir sin las comodidades contemporáneas y seguir las reglas del decoro de la época.

Caroline Bingley. Sin embargo, tras la incorporación de otro actor en el papel del capitán East, éste y Amelia parecen desarrollar la trama de *Persuasion* emulando la relación entre Anne Elliot y el capitán Wentworth.

En *Austenland* Jane se despoja de todo lo contemporáneo (aunque consigue introducir de manera clandestina su teléfono móvil) y se convierte en Jane Erstwhile, la sobrina pobre de tía Saffronia, la señora de la casa. La posición económica de la protagonista en comparación con el resto de clientes del complejo la asemeja con la situación social y financiera de Elizabeth Bennet. A pesar de sus conocimientos sobre la época y sus deseos de que todo sea lo más real posible “the less historical vigor observed, the more difficult it was for Jane to pretend that this whole exercise was anything beyond wish fulfilment” (27). En este contexto Jane se siente desubicada y no es capaz de actuar según la norma.

En sus primeros contactos con Mr Nobley se reproducen encuentros dialécticos que recuerdan a los mantenidos entre Elizabeth Bennet y Mr Darcy. Jane, que define a Mr Nobley como “insuferable” (62), aprecia esta actitud del personaje y la considera necesaria como parte de la terapia para olvidar a Mr Darcy. Este aspecto le hace reflexionar sobre el hecho de que si lo conociera realmente en la vida real “Mr Darcy would actually be a boring, pompous pinhead” (79). Así el mundo de *Austenland* acaba aburriendo a Jane. Tras haber pasado años deseando vivir en el universo de Jane Austen la protagonista descubre que una vez en él echa de menos lo mundano de su día a día. Jane reflexiona incluso acerca de la narrativa de la autora británica entendiendo las razones por las que ésta no describe con detalle los pasatiempos habituales de la época ya que estas escenas resultarían tremendamente insulsas para el lector contemporáneo.

Al igual que la idealización de Mr Darcy ha permeado el día a día de la protagonista, la realidad del mundo de Jane Austen y sus incomodidades y normas (o la personalidad de Mr Darcy) se inmiscuyen en su propia fantasía. Desanimada y hastiada de la vida que debe llevar durante su estancia en Pembroke Park inicia una relación con Theodore, lo cual está prohibido según las reglas del complejo. Este idilio consigue que Jane deje a un lado sus expectativas hacia las relaciones sentimentales. Así, *Austenland* la transforma, aunque no de la manera que esperaba, sino que la convence de que su intención de evitar a los hombres en su vida es un sinsentido. Cuanto más tiempo pasa en Pembroke Park, más disminuyen sus inseguridades aunque aumentan sus dudas ya que los límites entre realidad y ficción se tornan agradablemente confusos. Jane comienza a dudar del efecto de *Austenland* para luchar contra su obsesión o si, por el contrario, la fortalece. Mientras la protagonista se aclimata a este nuevo mundo, Jane se encuentra dividida entre Mr Nobley, que como Mr Darcy primero la ignora y la desprecia y finalmente la admira y la corteja, y la prohibida relación con el jardinero de Pembroke Park. No obstante, Jane no es capaz de discernir si las miradas intensas de Mr Nobley son reales o pertenecen al guión. De esta manera una vez más se difuminan las fronteras entre realidad y ficción. Un lector familiarizado con el argumento de *Pride and Prejudice* podrá anticipar la resolución de los hechos. Es la protagonista de *Austenland* la que a pesar de sus conocimientos sobre la novela de Jane Austen no es capaz de atisbar el desarrollo de los acontecimientos.

Pero en *Austenland* al igual que en *Pride and Prejudice* nada ni nadie es lo que parece a primera vista. Jane, que considera que su relación con Theodore es “something real”, descubre que éste es un actor llamado Martin y que su idilio forma parte de la

estrategia del complejo para satisfacer a las clientas. La protagonista se siente engañada por Martin como Elizabeth por Wickham. A pesar de todo Jane consigue su final feliz con Henry Jenkins, el actor que interpreta al arrogante y melancólico Mr Nobley. Éste, como Mr Darcy, se declara inesperadamente y Jane, como Elizabeth, lo rechaza entendiendo que su proposición forma parte de su actuación. Mr Nobley como sucede con el protagonista de *Pride and Prejudice* va revelando características de su personalidad poco a poco. Así demuestra su honorabilidad hacia conductas que le han provocado dolor en el pasado (en claro paralelismo con la situación de Mr Darcy con respecto a Georgiana), su nobleza al advertir a Jane sobre Martin y su bondad ante la constante presión de las predatorias mujeres que visitan Pembroke Park. Todas estas acciones que la protagonista va descubriendo tienen como consecuencia que finalmente Jane encuentre en Mr Nobley una representación contemporánea del propio Mr Darcy y de esta manera hace realidad su fantasía.

Austenland desarrolla multitud de escenas muy similares a las que se describen en *Pride and Prejudice*. Igualmente se pueden encontrar en esta novela repetidas alusiones a personajes y situaciones de otras obras de Jane Austen que evidentemente sólo pueden ser entendidas y apreciadas por un público conocedor de dichas referencias. Este aspecto refuerza la idea de que *Austenland* está especialmente dirigida a los *Janeites*. También se mencionan obras pertenecientes a la literatura romántica como *Jane Eyre* o *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847) , asimilándose de nuevo a los lectores de recreaciones del universo austeniano con los consumidores de este tipo de género.

Aunque *Austenland* está dirigida a un público en concreto e indudablemente puede ser apreciada en mayor medida por los seguidores de Jane Austen, teniendo en cuenta las numerosas referencias al universo austeniano que se pueden encontrar en ella, la mera existencia de este tipo de novelas que conforman una auténtica tendencia evidencia la relevancia e importancia del fenómeno *Janeite* en la actualidad. Es tal el vigor y visibilidad de dicho fenómeno que los fans de Jane Austen se convierten incluso en protagonistas de novelas. El hecho de que la personalidad de Jane pueda ser entendida por el lector sin excesivas explicaciones revela que el arquetipo de *Janeite* puede ser conocido por el público en general. Teniendo en cuenta que la protagonista se encuentra especialmente afectada por la representación del personaje de Mr Darcy que realiza la versión de la BBC de 1995, *Austenland* refleja en primer lugar el enorme impacto que produjo esta adaptación en muchos espectadores hasta el punto de que es aceptada como premisa básica de la novela sin mayor dificultad. Por otra parte manifiesta también cómo esa reinterpretación del personaje se mantiene como icónica en el inconsciente colectivo y de nuevo se encuentra tan presente en la cultura popular que es aceptada por el lector sin necesidad de argumentaciones.

De igual forma *Austenland* presenta de una forma clara esa tendencia que desarrollaron ya los primeros *Janeites* de utilizar la literatura de Jane Austen para escapar del mundo que se encuentra alrededor. Aunque los motivos por los que se utiliza el universo austeniano como cura sea diferente dependiendo del lector y la situación, sí parece que existe una reiteración sobre todo en las seguidoras, de huir a *Pride and Prejudice* concretamente para reparar los daños que producen ciertas relaciones sentimentales. Sin duda esta novela de Jane Austen vuelve a posicionarse

como una obra que presenta una historia de amor ideal y que por lo tanto se utiliza por los seguidores como lugar al que regresar y donde se materializan todos sus anhelos y deseos. Esto lleva a una idealización de la relación entre Elizabeth y Mr Darcy y en este caso Jane, como mujer heterosexual, focaliza toda su atención en el protagonista masculino de *Pride and Prejudice* como representación de todo lo que desea en un hombre trasvasando características a Mr Darcy que inicialmente no posee y confundiéndolas además con las de Colin Firth. Todo esto conduce a la siguiente tendencia que se puede encontrar en *Austenland*, es decir, la constante mezcla entre realidad y ficción que en la novela de Hale se puede encontrar a distintos niveles. Primeramente en la personificación en concreto de Mr Darcy en Colin Firth donde las características de uno y otro se entremezclan. Por otro lado en el propio Pembroke Park que crea una fantasía en la que los clientes se involucran como si fuera real. Y por último la mayor confusión se provoca a través del personaje de Mr Nobley que parece personificar todas las características de Mr Darcy no ya del protagonista creado por Jane Austen sino también por la representación que de él hace la versión de la BBC de 1995. Así durante la estancia de Jane en *Austenland* es muy difícil discernir la frontera entre realidad y ficción, y lo que forma parte de una actuación y lo que no. Mr Nobley junto con el argumento de *Austenland*, intentan demostrar que *life imitates art*, algo que se convierte en un elemento más de esta mezcla de realidad y ficción ya que la novela de Hale es al fin y al cabo una reescritura de *Pride and Prejudice* cuyo universo está siendo recreado en Pembroke Park.

3.3.3.2.- *Me and Mr Darcy*.

Me and Mr Darcy es una novela de Alexandra Potter publicada en 2007 que fue ganadora del premio *Best New Fiction* en los *Jane Austen Regency World Awards*. *Me and Mr Darcy* desarrolla dos tramas. Por un lado recrea el argumento de *Pride and Prejudice* con Emily Allbright como protagonista de la historia. Por otro lado la novela hace uso de una serie de elementos fantásticos que permiten a Emily mantener encuentros con el personaje de Mr Darcy e incluso, como se descubre al final del argumento la novela, con la propia Jane Austen.

La protagonista es una joven neoyorquina a punto de cumplir la treintena que trata de encontrar en los hombres de su vida las características de su primer amor: Mr Darcy. En su opinión, sus fracasos sentimentales tienen un culpable y como ella misma admite: “To be honest, I blame Mr Darcy” (1). Al igual que sucede con Jane Hayes en *Austenland*, Emily siendo adolescente descubre el personaje de Mr Darcy y conforma su hombre ideal a partir de él. Como ella misma afirma, “he set the bar for all my future boyfriends” (2). Siendo consciente de que sus estándares no le permitirán encontrar una pareja que le satisfaga completamente, al contrario de lo que sucede con personajes como Bridget Jones³⁸ y siguiendo la estela de Jane Hayes, Emily decide evitar a los hombres en su vida. “I’m sick of modern-day men. From now on I’m going to stick with the men in here” (8) dice la protagonista mientras sujeta entre sus manos una edición de *Pride and Prejudice*. Para Emily esta novela supone un lugar de tranquilidad

³⁸ Curiosamente Bridget Jones, o en este caso la actriz que interpreta este papel, es mencionada por Emily a este respecto: “Don’t get me wrong. I’m not Renée Zellweger. I don’t need a man to complete me. I have a career, I pay my own rent, I have a set of power tools and I know how to use them. And as for the other thing, well, that’s what battery-operated toys were invented for” (2). Esta reflexión por otra parte vuelve a manifestar la mezcla entre realidad y ficción. En este caso las características del personaje de ficción Bridget Jones se trasvasan a la actriz que la interpreta en las adaptaciones cinematográficas de la novela.

y reposo y regresa a ella cuando encuentra situaciones vitales que la alteran de alguna manera reconociéndole de esta forma su valor terapéutico tal y como lo han hecho anteriormente una larga lista de *Janeites*.

Emily se presenta como una moderna Elizabeth Bennet amante de la literatura que prefiere emplear su tiempo entre libros en vez de marcharse con su amiga Stella a unas vacaciones de desenfreno en Méjico. De esta forma Emily decide pasar su descanso de navidad en Inglaterra, realizando un tour que la llevará por distintas ubicaciones relacionadas con el mundo de Jane Austen. Una vez en el Reino Unido conoce al resto de sus compañeros de viaje que para su sorpresa son en su inmensa mayoría mujeres, siendo ella la única menor de cincuenta años. De esta forma *Me and Mr Darcy* reafirma en cierto modo el cliché de una *Janeite* que habitualmente se imagina como una mujer de mediana edad, soltera y cuya vida gira en torno a la figura de la novelista, o “*Kooks and old people*” (36) como define Stella a los que van a ser los compañeros de Emily. Junto con ellas viajan dos únicos hombres, el conductor del autobús y un periodista maleducado y engreído, Spike Hargreaves, que se encuentra realizando un artículo sobre la fascinación de las mujeres con el personaje de Mr Darcy.

La relación entre Emily y Spike a lo largo de la novela muestra un claro paralelismo con la de Elizabeth y Mr Darcy. De hecho, se puede encontrar en la novela de Potter la reproducción de fragmentos de *Pride and Prejudice* que coinciden con lo que la protagonista está leyendo y experimentando al mismo tiempo. Así, siguiendo el argumento de la novela de Jane Austen, Emily desprecia en un primer momento a Spike tras escucharle realizar un comentario negativo sobre su aspecto físico. De esta forma las palabras de Mr Darcy al describir a Elizabeth, “*She’s tolerable; but not handsome*

enough to tempt *me*” (59), se transforman en Spike en “no way... she’s not my type... She seems pretty dull ...average-looking” (61). Desde este momento se suceden diferentes encuentros entre la pareja que refuerzan la opinión negativa de Emily hacia Spike al mismo tiempo que dejan entrever el acercamiento de éste hacia la protagonista en un claro paralelismo con la evolución de la relación entre Elizabeth y Mr Darcy. Spike, al igual que sucede en la novela de Jane Austen, muestra su verdadera personalidad a través de distintas acciones que al ser descubiertas por Emily le hacen admitir su error de percepción hacia el protagonista y otros miembros del tour.

El personaje de Wickham en *Me and Mr Darcy* encuentra su paralelismo en Ernie, el conductor del autobús. Éste, que había mantenido una relación sentimental con la madre de Spike, hace creer a Emily que Spike se interpuso en su relación e impidió que progresara, recurriendo incluso a la violencia física. Esta confesión por parte del conductor lleva a Emily a pensar que Spike es el responsable del alejamiento entre Ernie y Maeve, una de las participantes del tour que parecían estar iniciando una relación. Así Emily, incapaz de reconocer el interés del protagonista por ella, se sorprende por su declaración de amor pero al igual que sucede tras la primera proposición de Mr Darcy a Elizabeth, Spike revela la verdad acerca de su enfrentamiento con el conductor del autobús, en este caso a través de un e-mail. En un claro paralelismo con la relación abusiva entre Wickham y Georgiana Darcy, el protagonista cuenta que Ernie se comprometió con su madre para estafarle una importante suma de dinero y desaparecer unos días antes de la boda³⁹. Temiendo que Maeve se pudiera convertir en una nueva víctima del ahora conductor, Spike se

³⁹ Esta situación presenta un significativo paralelismo con lo que acontece con Mrs Jones en *Bridget Jones’s Diary*.

interpone en su relación como lo hace Mr Darcy en la de Jane Bennet y Mr Bingley en *Pride and Prejudice*. Así mismo la marcha de Mr Darcy a Londres para encontrar a Wickham y a Lydia se transforma en *Me and Mr Darcy* en la búsqueda de la hija que Maeve había dado en adopción en su juventud y con la que anhela reencontrarse. La lectura del relato de Spike transforma la percepción de Emily e inicia la evolución interna del personaje, al igual que sucede con la protagonista de *Pride and Prejudice*, lo que provoca la aceptación de sus sentimientos por Spike.

Los elementos fantásticos que incluye esta novela comienzan a aparecer tras la primera parada del tour en *Chawton House* (última residencia de Jane Austen) donde Emily tiene un encuentro con el personaje de Mr Darcy. En un primer momento la protagonista cree que se trata de un actor que realiza este papel como parte de la visita pero a medida que dichos encuentros se repiten en las distintas localizaciones del viaje (la catedral de Winchester, Bath o Lyme Park), Emily acepta el hecho de que Mr Darcy se encuentra presente en su vida. Durante estas reuniones la protagonista va haciendo realidad sus fantasías. Sin embargo, la personalidad del protagonista de *Pride and Prejudice* que Emily va descubriendo choca directamente con la imagen idealizada que tenía de él. De esta manera *Me and Mr Darcy* a través de su personaje central pone en evidencia la percepción irreal que de Mr Darcy existe en el inconsciente colectivo. Al mismo tiempo revela las dificultades a las que se enfrentaría una mujer contemporánea para mantener una relación con el protagonista de *Pride and Prejudice* en la vida real. Aunque Emily aprecia la caballerosidad, el romanticismo y la elegancia que demuestra el personaje creado por Jane Austen, tras varios encuentros que desarrollan clichés románticos, sus conversaciones le parecen aburridas, sus comentarios anticuados y su

actitud arrogante. Como explica Marilyn Francus, “what seemed attractive, romantic, and thoughtful begins to feel assertive, confining, and patronizing”.⁴⁰

Igualmente las sensibilidades modernas de Emily chocan con las de un hombre del siglo diecinueve, lo cual no le permite a la protagonista desenvolverse en su relación con Mr Darcy como lo haría con un hombre contemporáneo. De esta forma Emily, aunque consigue hacer realidad sus deseos más utópicos que incluyen una petición de mano por parte del protagonista de *Pride and Prejudice*, descubre que “the reality is always more disappointing than the fantasy” (139), como le premoniza el propio Spike. La protagonista descubre así que no está realmente enamorada del hombre que se encuentra tras el personaje de Mr Darcy, sino de la versión idealizada que tenía de él. Como la propia Emily explica, “I was in love with the idea of him and what he represented, but not the reality” (289) admitiendo que el protagonista de *Pride and Prejudice* es una fantasía y como tal debe permanecer en su vida. De hecho, cuando Mr Darcy le pregunta “what does he have that I don’t?”, ella responde “He’s real” (303). La epifanía que esta situación le provoca le ayuda a aceptar el hecho de que ningún hombre real podría estar a la altura de la “airbrushed version” que ella reconoce haber creado en su mente a lo largo de los años (289). Esta transformación interna que tiene lugar en Emily refleja el cambio que se produce en Elizabeth Bennet y que da lugar en ambos casos a la aceptación del amor que sienten por los protagonistas masculinos. En ambas situaciones los acontecimientos que se desarrollan a su alrededor provocan que Emily y Elizabeth desechen sus ideas preconcebidas y que sus prioridades y visiones sobre el

⁴⁰ Curiosamente algunos de los lectores han criticado la novela de Potter por presentar una imagen negativa de Mr Darcy. Esto no hace sino demostrar una vez más la idealización del personaje por parte de un sector del público que ni siquiera es capaz de aceptar que Mr Darcy pueda tener actitudes negativas especialmente si se observn desde un punto de vista contemporáneo.

mundo se vean modificadas de una manera evidente, en particular con respecto a los personajes de Spike y Mr Darcy respectivamente. Este hecho hace que tengan que replantearse su percepción de las cosas y de las personas de su entorno.

A pesar de dejar a un lado su fantasía y de aceptar en su vida a un hombre real, y por lo tanto imperfecto, Emily es consciente de la multitud de paralelismos que existen entre su relación con Spike y la de Elizabeth con Mr Darcy. Como explica Marilyn Francus, para Emily “it is necessary to give up Austen’s Darcy in order to find [her] own contemporary Darcy”. De hecho, Mr Darcy y Spike realizan un camino inverso en los sentimientos de la protagonista. Mientras que en un principio Emily se siente totalmente fascinada con sus encuentros con Mr Darcy y asqueada con los de Spike, a medida que se van desarrollando las personalidades de ambos personajes masculinos, éstos intercambian posiciones en las emociones de la protagonista.

Otro elemento fantástico de la novela de Potter aparece cuando Emily observa cómo las páginas de su copia de *Pride and Prejudice* van desapareciendo conforme aumentan sus citas con Mr Darcy. Tras despedirse de él, Emily comprende que su relación con este personaje estaba provocando que *Pride and Prejudice* comenzara a perder parte de su argumento. Si Emily hubiera aceptado la propuesta de matrimonio de Mr Darcy como ella misma sugiere, “[t]here’d be no Colin Firth in the lake scene, no Matthew Macfadyen striding through the mist, no Mark Darcy for Bridget Jones” (330), lo que supone un comentario intertextual sin duda altamente sugestivo. Tras la declaración de amor de Mr Darcy, Emily, al igual que sucede con el personaje de Amanda en *Lost in Austen* (Dan Zeff, 2008) como se podrá observar en el capítulo dedicado a las recreaciones para la pantalla, intenta redirigir la trama de *Pride and*

Prejudice y convencer a Mr Darcy de que en realidad está enamorado de Elizabeth Bennet. Éste muestra su sorpresa puesto que efectivamente en ese momento del argumento en el que se supone que se encuentran, Mr Darcy aún no mantiene relación alguna con Elizabeth. No obstante, el protagonista masculino de *Pride and Prejudice* admite que “meeting you has caused a revelation within me, Emily. I do not want a woman like Miss Bingley, I desire someone feisty and opinionated, someone who can match me at my own game” (300). A través de este recurso Potter posiciona a Emily como la causante en el cambio de actitud que se provoca en el personaje de Mr Darcy a partir de ese momento en *Pride and Prejudice* y en última instancia como responsable de la unión final entre Elizabeth y Mr Darcy. Al igual que sucede con *Lost in Austen*, Mr Darcy descubre su existencia como personaje de *Pride and Prejudice* aunque, al contrario que en la serie, entiende este hecho como halagador. A pesar de todo esto Potter trata de justificar los encuentros de Emily y Mr Darcy ya que siempre suceden cuando la protagonista se encuentra bajo el efecto de atenuantes como el *jet lag*, alcohol o drogas. De esta manera la autora de *Me and Mr Darcy* deja en manos del lector la decisión de si dichos encuentros han sido reales o se desarrollaron meramente en la imaginación de la protagonista. Así una vez más, como suele ser una constante en las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*, se difuminan los límites entre realidad y ficción.

Los elementos fantásticos se insertan también en *Me and Mr Darcy* a través del personaje de Miss Steane, la enigmática guía del tour. Desde un primer momento a Emily este personaje le resulta extrañamente familiar. Miss Steane parece conocer todos los secretos de la protagonista, incluidos sus encuentros con Mr Darcy, y funciona como

una especie de hada madrina o consejera que dirige los pasos Emily. Al final de la novela Spike informa a la protagonista de que al intentar comprobar los datos de Miss Steane para su artículo ha descubierto que no sólo no trabaja como guía sino que nadie la conoce en la compañía que organiza las excursiones. Sorprendida por este hecho Emily se afana en encontrar una tarjeta que Miss Steane le había entregado. En ésta sólo se puede leer “Una J. Steane” que, como Emily descubre, es un anagrama del nombre de Jane Austen. La protagonista no sale de su asombro cuando comprueba que el rostro de la autora británica resulta idéntico al de Miss Steane. De esta forma *Me and Mr Darcy* hace participar a la propia Jane Austen en la novela dándole voz a través de Miss Steane y confiriéndole un poder a través del tiempo para dirigir la vida de la protagonista y conducirla a la felicidad. Potter utiliza este recurso para proponer la figura de la novelista como una especie de oráculo en el que se puede encontrar respuesta para cualquier situación vital. No deja de resultar significativo que la autora de *Me and Mr Darcy* confiera a Jane Austen el papel de guía turístico en este viaje. Sin duda alguna los *Janeites* así consideran a la escritora a la que se le reconoce una autoridad moral y un conocimiento de la naturaleza humana que sobrepasa lo estrictamente literario. Así el concepto de Jane Austen como guía espiritual se encuentra por lo tanto explícitamente expuesto en *Me and Mr Darcy*.

La novela de Potter finaliza con el artículo periodístico que Spike se encontraba realizando. A través de él Potter da voz al género masculino ante la idealización de las mujeres del personaje de Mr Darcy. Según Spike, “Men don’t get Mr Darcy, and how could we? For Darcy is the anti-man. He’s everything a man is not and therefore women adore” (337). Para Spike uno de los problemas a los que debe hacer frente el hombre

moderno es que esta fantasía de Mr Darcy acompaña a la mujer contemporánea durante toda su vida, formando parte de ella hasta el punto de convertirse en un ser casi real. No obstante, Spike da esperanza a los hombres a través de unas sugerentes palabras: “although I might not be every woman’s fantasy [...] it’s ultimately the real guy who gets the girl” (340).

Me and Mr Darcy escenifica también una contraposición entre la cultura norteamericana y británica personificadas en Emily y Spike. La protagonista idealiza su visita a una Inglaterra que se presenta en toda su expresión *heritage* a pesar de que encuentra difícil adaptarse a ciertas costumbres. Spike, por otra parte, parece criticar todo lo que la cultura norteamericana representa a través de de Emily. Sin embargo, las personalidades de la pareja protagonista son constantemente relacionadas por su gusto por la literatura. De hecho, Emily comienza a apreciar a Spike cuando lee un artículo suyo y queda impresionada por su manera de escribir. De igual manera el descubrimiento de Pemberley en *Pride and Prejudice* se transforma en *Me and Mr Darcy* en la visita a las oficinas de *The Daily Times* donde Spike trabaja.

Me and Mr Darcy realiza constantes alusiones al universo austeniano que van dirigidas a un lector muy concreto que se va a sentir íntimamente identificado con la protagonista y con la narrativa de Potter. Curiosamente Emily revive también la *wet shirt scene* en uno de sus encuentros con Mr Darcy durante su visita a Lyme Park, lugar real que fue usado para representar Pemberley en la miniserie de la BBC. La protagonista observa a Mr Darcy salir del lago en compañía de Miss Steane, quien señala: “I hate to say it, but he’s not a patch on Colin Firth” (295). Difuminando aun más los límites entre realidad y ficción *Me and Mr Darcy* hace que Jane Austen admita

que la interpretación de Colin Firth supera su propia imaginación. Así la novela de Potter no sólo hace referencia a la icónica escena sino que presenta como rasgos característicos del personaje de Mr Darcy unas cualidades que forman parte exclusivamente de la representación que de él hace la adaptación de 1995. De una manera muy postmodernista el simulacro acaba ocupando el lugar de lo real y así el Mr Darcy de Colin Firth ha desbancado al personaje creado por Jane Austen en la mente de muchos seguidores de la novela⁴¹. Es la propia Miss Steane quien debe recordar a las participantes del tour que “Mr Firth was just an actor, he is not the real Mr Darcy” (56).

Me and Mr Darcy hace referencias también a todo el mercado que se ha desarrollado en torno a la figura de Jane Austen y su literatura. Se hace mención a productos de mercadotecnia y el tour en sí mismo se presenta como una explotación de la vida y obra de la autora británica. Las adaptaciones de *Pride and Prejudice* se encuentran presentes no sólo a través de distintos comentarios intertextuales de los personajes sino también porque al final del tour los participantes visionan varias de ellas. Así mismo *Me and Mr Darcy* alude de manera explícita a la cultura popular sobre todo a través de distintas comedias románticas y entre ellas existe un guiño a la película *Kate and Leopold* (James Mangold, 2002) en la que la protagonista se enamora de un noble del siglo diecinueve que viaja en el tiempo hasta el Nueva York contemporáneo.

Austenland y *Me and Mr Darcy*, demuestran la existencia de un tipo de *Janeite* que se deja llevar por lo que describe Jane Austen en sus obras hasta el punto de que dicha obsesión interfiere en su relación con el mundo contemporáneo. Estas novelas

⁴¹ Esta situación ha tenido lugar con otros personajes literarios como, por ejemplo, el monstruo de Frankenstein o Drácula, cuya representación habitual presente en la mente del gran público poco tiene que ver con las creaciones de Mary Shelley o Bram Stoker.

dejan entrever la frustración de un tipo de mujer que busca las características de un personaje literario en un hombre real. De hecho, ambas obras, como afirma Marilyn Francus, reflejan “the psychology of women readers” y argumenta que “Emily and Jane read and love Austen because she justifies their romantic ideology and provides narratives that fulfill their romantic desires”. Ciertamente son innegables las similitudes entre estas dos protagonistas. Ambas de nacionalidad estadounidense, desarrollan un proceso de inmersión en el Reino Unido con la intención de abandonar su obsesión por Mr Darcy. Como apunta Francus, ambas novelas justifican “modern Austen culture [...] as the logical response to the inability to enact an ordinary Austen experience”, en el caso de Jane en forma del parque temático Austenland y en el caso de Emily con el tour austeniano. Jane y Emily, al contrario de lo que sucede con el personaje de Amanda en *Lost in Austen*, como se estudiará posteriormente, al enfrentarse a la sociedad que retrata Jane Austen descubren que no serían capaces de vivir en ella. Este hecho les ayuda a comprender que han idealizado no sólo al personaje de Mr Darcy sino también a toda una época con la que llevan soñando durante años al haber obviado la situación socioeconómica de la mujer en ese periodo histórico. Los viajes de ambas protagonistas modificarán sus perspectivas, lo que provocará una transformación interna que tendrá reflejo en su vida personal.

Resulta relevante mencionar que las protagonistas de *Austenland* y *Me and Mr Darcy* desarrollan una lectura obsesiva al igual que personajes como Catherine Morland o Marianne Dashwood. La protagonista de *Northanger Abbey* se muestra totalmente fascinada por las novelas de misterio góticas, hecho que influye directamente en su

forma de percibir el mundo a su alrededor y le lleva a cometer graves errores⁴². Por otro lado la obsesión de Marianne Dashwood por la poesía romántica provoca igualmente que su visión de las situaciones, sobre todo en lo referente a las relaciones sentimentales, sean irreales, algo que la llevará a experiencias desagradables. En ambos casos Jane Austen intenta demostrar “the psychological costs of misreading” (Francus). De hecho, la novelista claramente presenta esta situación como algo peligroso que debe ser dejado de lado y que desarrolla a través del proceso de evolución de los personajes. Según Marilyn Francus, “[*Austenland* and *Me and Mr Darcy*] attempt to perform a regulatory function –to demonstrate how not to read Austen, and how not to respond to her works”. Sin embargo, aunque ésta sea la intención, Hale y Potter perpetúan la idea de *Pride and Prejudice* como narrativa romántica. Como opina Francus, el poder terapéutico de las novelas de Jane Austen nunca se cuestiona “because the courtship problems that devotion to Austen causes are solved in an Austenian fashion”. Este hecho resulta evidente en los finales de ambas novelas donde las autoras recompensan las obsesiones de sus heroínas permitiéndoles encontrar su propio Mr Darcy en el mundo real. Aun así cualesquiera sean las razones por las que el lector regresa a la literatura de Jane Austen, lo que parece un hecho es que el universo austeniano tiene una serie de características que consiguen que el público encuentre entre sus páginas una especie de oasis en el que olvidar el mundo que le causa desazón.

De igual forma *Austenland* y *Me and Mr Darcy* ponen de manifiesto que a día de hoy las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* no pueden escapar de la

⁴² Curiosamente *Austenland* tiene una secuela en *Midnight in Austenland* (2012), donde reaparecen algunos de los habitantes de Pembroke Park y en este caso la protagonista revive una versión de *Northanger Abbey*. De esta manera *Midnight in Austenland* sigue la tendencia de recreaciones de Jane Austen con elementos del género de misterio como es el caso de *Death Comes to Pemberley* (2009) de P.D. James.

época en la que son creadas y son herederas de todo lo que se ha desarrollado anteriormente en torno a la novela de Jane Austen. Además las constantes referencias a versiones fílmicas y televisivas del texto original, así como a los actores que las protagonizan o a cualquier elemento del entramado comercial que se desarrolla en relación al universo austeniano demuestra el alto nivel de intertextualidad que se puede encontrar en estas novelas. En las obras de Hale y Potter los límites entre la realidad y la ficción se difuminan de modo que el lector ya no es capaz de discernir qué aspectos son reales y cuáles ficticios. Esta confusión consciente hace que el relato de estas novelas se presente como más cercano al plantear lo que se está leyendo como real. Resulta significativo, por ejemplo, que la encuesta que sirve de premisa para que Spike se embarque en el tour de Jane Austen sea un cuestionario real que se realizó entre las mujeres británicas y que escogieron como cita ideal a Mr Darcy⁴³. De nuevo esta integración de elementos reales y ficticios provoca que el lector perciba elementos de ficción como auténticos. Sin duda alguna *Me and Mr Darcy* y *Austenland* reflejan esa tendencia tan contemporánea de querer vivir todas las situaciones de la forma más real posible. La reconstrucción que supone un lugar como Austenland por una parte recuerda a las reuniones que realizan los *Janeites* y, por otra parte, posibilita el deseo de estos seguidores de poder vivir en el mundo de la literatura de Jane Austen. Esto es llevado al extremo en *Me and Mr Darcy*, donde personajes reales conviven con otros ficticios. Todos estos aspectos ponen de manifiesto el alto grado de intertextualidad que se desarrolla en estas novelas y que no es sino reflejo del fenómeno que se vive en torno al

⁴³ Esta encuesta a la que se hace referencia se realizó en el año 2003 y sus resultados pueden consultarse en este enlace: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1431712/Dinner-with-Darcy-is-womens-dream-date.html>.

universo austeniano cuya cercanía con sus seguidores es tan fuerte que los límites entre realidad y ficción se encuentran habitualmente desdibujados.

3.3.4.- *Pride and Prejudice* para una nueva generación.

Aunque el fenómeno no es nuevo, actualmente han cobrado gran fuerza dentro del género literario los intentos de acercar a un tipo de público más joven las obras clásicas de la literatura. Esta tendencia en relación con el universo austeniano encuentra manifestación en la literatura infantil donde se realizan adaptaciones para niños como *Lizzy Bennet's Diary* (2013) de Marcia Williams o incluso para bebés, como es el caso de la colección *Baby Lit*, y en este caso concreto en el libro *Little Miss Austen: Pride & Prejudice* (2011) de Jennifer Adams. De este mismo modo en los últimos años se ha desarrollado de una manera evidente la tendencia de adaptar la literatura de Jane Austen para un lector adolescente o juvenil. Este tipo de novelas forman parte del cuarto grupo de clasificación de las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*. Para ser más eficientes en su acercamiento a un público joven, estas reescrituras suelen utilizar un lenguaje que resulte cercano al público al que van dirigidas y desarrollan las historias narradas por la novelista británica en situaciones que le son especialmente próximas y relevantes a este tipo de lector. Es decir, estas novelas intentan encontrar un contexto actual en el que *Pride and Prejudice* pueda desarrollarse sin que su argumento se vea modificado sustancialmente.

Las obras que pertenecen a este grupo vuelven a poner de manifiesto el amplio espectro sobre el que el universo austeniano ejerce su influencia⁴⁴. Resulta tan relevante *Pride and Prejudice* en la época contemporánea que sus lectores se amplían hasta grupos demográficos en los que su presencia no era tan habitual. De esta manera la novela original se ha visto sustituida por una serie de recreaciones que facilitan el acercamiento de un público juvenil a la novela y que, en muchos casos, es su primer contacto con la obra de Jane Austen.

3.3.4.1.- *Prom & Prejudice*.

Prom & Prejudice (2011) es una novela de Elizabeth Eulberg, novelista especializada en literatura dedicada a un público joven o de género YA (*young adults*) y autora de la exitosa *The Lonely Hearts Club* (2010). *Prom & Prejudice* está específicamente dirigida a un público adolescente⁴⁵. Teniendo en cuenta su temática y el rejuvenecimiento de sus protagonistas se presenta como una novela que sirve como iniciación a *Pride and Prejudice* para un público eminentemente joven. *Prom & Prejudice* recrea el argumento de la obra de Jane Austen en el marco de una elitista y prestigiosa escuela secundaria americana sólo para chicas y está narrada en primera persona por su protagonista Lizzie Bennet. La necesidad que tenían las hermanas Bennet por encontrar marido se transforma en esta novela en la búsqueda de una pareja para asistir al evento social más importante de Longbourn Academy, el baile de

⁴⁴ Algunas novelas que estarían incluidas en esta clasificación serían también por ejemplo *Epic Fail* (Claire LaZebnik, 2001) o *Pride & Popularity* (Jenni James, 2011).

⁴⁵ La clasificación que se ofrece de la novela es que está recomendada para lectores de 13 a 18 años y se describe como *teen romance*.

graduación. No asistir implica quedarse fuera del círculo de la clase alta, por lo que es vital conseguir un acompañante para el baile de entre los alumnos de la Pemberly Academy. La situación económica de las hermanas Bennet se ve representada exclusivamente en la protagonista que se convierte en una estudiante que ha accedido a Longbourn a través de una beca gracias a su maestría como pianista bajo la atenta mirada de su profesora de música Mrs Gardiner, que sustituye al personaje de la tía de Elizabeth Bennet. De esta forma y según los estándares del centro educativo Lizzie es marginada por el resto de los estudiantes equiparándose de esta forma su situación de inferioridad con la posición de la familia Bennet en la sociedad representada en *Pride and Prejudice*. Jane, en este caso, se convierte en la compañera de habitación de Lizzie. A pesar de poseer un estatus económico más acomodado⁴⁶, este personaje de carácter dulce y bondadoso es la única amiga de Lizzie junto con Charlotte, que significativamente es la otra alumna becada de la academia⁴⁷. De esta forma el sentimiento de no pertenencia al grupo es compartido exclusivamente por Lizzie y Charlotte, si bien es cierto que Jane comienza también a ser objeto de comentarios entre las alumnas de la academia puesto que su padre, a pesar de mantener un alto nivel económico, se ha visto obligado a vender una de sus empresas. Lydia es la hermana pequeña de Jane que estudia en el primer curso y, como sucede con el resto de los personajes, mantiene las características esenciales de su personalidad con respecto a *Pride and Prejudice*.

⁴⁶ Se contraponen los estatus sociales de Elizabeth y Jane por sus lugares de residencia. Como prueba de su origen más humilde la casa familiar de Elizabeth se encuentra en Nueva Jersey mientras que su compañera de habitación reside habitualmente en Manhattan.

⁴⁷ Longbourn Academy sólo permite dos alumnos becados por curso académico.

Mientras que las estudiantes de la Longbourn Academy se sienten superiores a Lizzie por su dinero, la protagonista las desdeña por su frivolidad y falta de inteligencia. Así, Lizzie, que debe trabajar para poder subsistir, recibe constantes burlas y desprecios por parte de sus compañeras. La llegada de Mr Bingley y Mr Darcy a Netherfield se transforma en *Prom & Prejudice* en la recepción de los alumnos de la Pemberley Academy que han estudiado durante el semestre anterior en Londres⁴⁸. Jane, que había iniciado un acercamiento con Charles Bingley antes de su marcha, se encuentra absolutamente emocionada por su regreso. En este evento social que sustituye al primer baile de Meryton, Lizzie conoce a Caroline y Charles Bingley así como a Will Darcy. Will, que para sorpresa de Lizzie se comporta educadamente, cambia de actitud cuando descubre que es una alumna becada. La crítica de Mr Darcy a Elizabeth durante el baile en referencia a su belleza se transforma en *Prom & Prejudice* en un comentario acerca de la situación económica de Lizzie. Cat de Bourgh es una rica heredera que transforma el personaje de Lady Catherine de Bourgh aunque el desdén con el que trata a Lizzie continúa. Mr Collins se convierte en Colin Williams, un alumno cuya familia se dedica al mundo de la política. Colin es uno de los pocos alumnos que se relacionan con Lizzie porque su aburrida personalidad hace que sea rechazado por el resto de los estudiantes.

La estancia de Elizabeth y Jane en Netherfield se transforma en una invitación a pasar un fin de semana en la casa familiar de los Bingley en Vermont. El gusto por la lectura de la protagonista de *Pride and Prejudice*, que pasa gran parte de la novela leyendo mientras que el resto de los personajes se relacionan socialmente, se transforma

⁴⁸ Pemberley Academy es un centro educativo con las mismas características de Longbourn pero en este caso el alumnado es exclusivamente masculino. Por otro lado los nombres de las academias claramente refieren a las distintas residencias de la pareja protagonista de *Pride and Prejudice*.

aquí en la obligación de estudiar de Lizzie para poder conservar su beca y tener tiempo para trabajar. La excelencia con el piano que demuestra Lizzie cuando toca durante su estancia en Vermont recrea la escena de las primeras miradas de Darcy a Elizabeth así como los celos de Caroline aunque Lizzie no sea consciente de la atracción que ejerce sobre Will. Los prejuicios de Lizzie hacia éste no son en contra de su actitud sino por su clase social ya que Lizzie rechaza por sistema a todo el alumnado de Pemberley por el menosprecio y desdén que suele recibir de ellos.

El pasaje de *Pride and Prejudice* en el que Caroline Bingley invita a Elizabeth a dar una vuelta por la habitación se ve transformado en las diferentes posiciones de yoga que Caroline practica y con las que pretende impresionar a Will y humillar a Lizzie. De igual forma tienen también lugar en *Prom & Prejudice* los intercambios dialécticos entre la pareja protagonista que, aunque se desarrollan de una manera más contemporánea, presentan muchas similitudes con los que se pueden encontrar en la novela de Jane Austen. George Wickham es uno de los clientes habituales de la cafetería en la que trabaja Lizzie. Wick, como es generalmente conocido, era uno de los alumnos becados de la Pemberley Academy aunque finalmente fue expulsado de ella. Lizzie se siente atraída por él casi instantáneamente ya que cree tener muchas cosas en común con él. Durante uno de sus encuentros Wick recuerda la intensa amistad que mantenía con Will mientras era alumno de la academia. Sin embargo según su versión Will llevado por los celos que le provoca que su padre ofreciera a Wick un trabajo en su despacho de abogados le acusa de malas conductas, lo que le llevó a ser expulsado de la Pemberley Academy.

Una fiesta organizada por Charles Bingley sustituye al baile de Netherfield en donde se reproduce en casi su totalidad lo acontecido en la novela de Jane Austen. La petición de mano de Mr Collins a Elizabeth se transforma en una invitación de Colin para asistir al baile de graduación que, tras el rechazo de Lizzie, Charlotte acepta. Siguiendo el proceso de modernización llevado a cabo en *Prom & Prejudice* Charles se aleja de Jane anulando una próxima cita por mensaje de texto. Jane desolada espera durante semanas a que éste se ponga en contacto con ella. Lizzie cree descubrir gracias a Will Fitzpatrick, personaje análogo al del coronel Fitzwilliam, que Will Darcy ha sido el causante de la ruptura entre Jane y Charles. Sin embargo, posteriormente se descubrirá que ha sido Caroline la que provocó el distanciamiento entre estos dos personajes. Igualmente descubre que Wick ha comenzado a salir con una alumna de la Longbourn Academy con la intención de conseguir unas prácticas en la firma de abogados de su padre que puedan facilitarle su posterior ingreso en una importante universidad. De esta forma el interés económico que demostraba el personaje de Wickham en *Pride and Prejudice* se ve transformado en la novela de Eulberg en un interés académico como llave para conseguir un próspero futuro.

Al igual que sucede en *Pride and Prejudice*, Will se declara a Lizzie aunque en este caso la propuesta de matrimonio se transforma en una invitación al baile. Tras el rechazo y las recriminaciones por parte de Lizzie, Will le desvela la verdadera personalidad de Wick cuyas acciones se asemejan a las que acontecen en la novela de Jane Austen con el agravante de que éste intenta robar en la residencia de los Darcy. La visita a Pemberley de Elizabeth Bennet se transforma en un concierto de Claudia Reynolds, la pianista favorita de Lizzie a quien la protagonista idolatra. Tras el

concierto recibe una invitación para tener un encuentro con Reynolds en su propia casa. Una vez allí descubre que la pianista es la madre de Will Darcy, que transforma la impresión y fascinación que causa en Elizabeth la residencia de Mr Darcy.

Días más tarde Lydia desaparece y, en lo que supone un claro paralelismo con lo que sucede en la novela de Jane Austen, Will utiliza sus conexiones y la ayuda de Mr Meryton, el jefe de seguridad de la empresa de su padre, para localizar a la hermana de Jane que se encuentra en un hotel con Wick. Allí Will se hace cargo de todos los gastos y consigue acallar los rumores sobre Lydia en lo que hubiera supuesto su expulsión de la elitista academia en claro paralelismo con lo que acontece en *Pride and Prejudice*. La unión final entre Will y Lizzie no se deja llevar por las normas establecidas y en vez de asistir juntos al baile organizan una cita. De esta forma esta novela idealiza la relación de los protagonistas alejándolos del elitismo de la sociedad que les rodea. De manera similar Lizzie también se rebela, como lo hizo en su momento Elizabeth Bennet, contra ciertas imposiciones sociales. Mientras que Elizabeth se niega a casarse a pesar de las necesidades económicas de su familia, Lizzie rechaza dejarse llevar por costumbres clasistas, resistiendo así la presión social a la que se veía sometida.

Aunque *Prom & Prejudice* centra su argumento en la trama romántica, el aspecto económico así como las diferencias sociales entre los personajes se ven perfectamente reflejadas en la novela dentro de un contexto contemporáneo. De igual modo las transformaciones que se realizan para modernizar y sobre todo rejuvenecer la trama para hacerla más cercana a un lector juvenil consiguen provocar que *Pride and Prejudice* pueda llegar a un consumidor al que probablemente la novela de Jane Austen no pueda llegar, obteniendo de este modo una mayor comprensión del texto original por

parte de este tipo de lector. Así mismo esta novela está dedicada a un público muy concreto puesto que *Prom & Prejudice* desarrolla un universo muy similar al de la famosa serie *Gossip Girl* que gozaba de un gran éxito entre los jóvenes cuando la novela de Eulberg se publicó. De esta forma *Prom & Prejudice* parece realizar un intento de atraer al público de la serie así como asimilar el argumento de *Pride and Prejudice* a una referencia muy cercana para el público adolescente.

3.3.5.- Explotación del universo austeniano.

No se puede obviar el hecho de que gran parte de la proliferación de recreaciones que se ha producido en los últimos tiempos tienen una intención económica. Jane Austen se ha convertido en una especie de Rey Midas que consigue que cualquier producto relacionado con ella o con su obra atraiga la atención de un amplio sector del mercado que, de otro modo, no le prestaría dedicación alguna. De esta forma no resulta extraño encontrar novelas que, a pesar de que desarrollan historias que difieren ampliamente de las obras de Jane Austen, intentan apropiarse de su nombre y su literatura a través de referencias a sus personajes o a sus historias con meros fines comerciales. Estas novelas ejemplifican lo que describe Brandy Foster con estas palabras: “Austen has been *pimped* by the many authors who have commodified her name and customized both Austen’s body of work and her biography to accommodate niche markets”.

Así, en este quinto grupo de clasificación se pueden encontrar una serie de novelas que reclaman una relación con la autora o con sus personajes pero que bien

podrían haber desarrollado su argumento sin mostrar vínculo alguno porque se trata finalmente de entidades diferentes que poco o nada tienen que ver con el texto original⁴⁹. Estas novelas desarrollan una historia cuyas conexiones con *Pride and Prejudice* resultan tan laxas que difícilmente justifican la incorporación de elementos austenianos en ellas. Mientras que en el caso de *Jane Austen in Boca*, por ejemplo, era necesaria la inclusión del nombre de la autora británica para que el lector reconociera su relación con el universo austeniano, las novelas que entran en este grupo causan el efecto contrario. Se espera de ellas por su título una correlación con la novela original que luego es inexistente.

Sin duda alguna otro de los motivos por los que estas novelas buscan esa asociación consciente con Jane Austen es por el barniz cultural que dicha asociación les confiere. El universo austeniano evoca una serie de características y rasgos fundamentales de las que las novelas pertenecientes a esta categoría carecen. Por esta razón la alusión a la literatura de Jane Austen les proporciona una repercusión y una atención que vendrían a colocarlas a otro nivel. Prueba de ello es que si no fuera porque en su título hacen mención a elementos austenianos, éstas no estarían siendo analizadas en el presente estudio puesto que un leve paralelismo argumental no puede ser motivo suficiente para ser consideradas recreaciones de *Pride and Prejudice*. De hecho, las expectativas que crean este tipo de novelas provocan cierto extrañamiento en el lector que tenga un profundo conocimiento de la obra de Jane Austen al no encontrar en ellas lo esperado. Mientras que los cambios que se realizan en una recreación contemporánea para trasladar el argumento de *Pride and Prejudice* se presentan como lo más

⁴⁹ A modo de ejemplo algunas novelas de este grupo podrían ser: *Compulsively Mr. Darcy* (Nina Benneton, 2012) o *A Weekend with Mr Darcy* (Victoria Connelly, 2010).

interesante a la hora de analizar las reescrituras, en este caso, las transformaciones difieren tanto del original que pueden provocar rechazo en cierto tipo de público. Como se ha mencionado anteriormente el fin de una adaptación es poder conseguir el mismo tipo de respuesta en el lector o el mismo efecto que el texto original aunque se intente dar una visión particular de la novela. Sin embargo, las obras de este quinto grupo introducen de manera artificial una serie de elementos pertenecientes al universo austeniano simplemente para señalar su relación con él. De este modo aunque en un principio se podría pensar que tienen una profunda conexión con *Pride and Prejudice* el resultado final poco tiene que ver con el original. Este hecho sólo demuestra el poder de atracción del universo austeniano y en concreto de *Pride and Prejudice* que hace que estas manifestaciones artísticas deseen relacionarse con ellos a pesar de que no existan motivos suficientes.

3.3.5.1.- *Fitzwilliam Darcy Rock Star*.

Juliette Wells tratando sobre las reescrituras de Jane Austen recuerda que “Austen as she variously appears in the popular imagination may resemble not at all the Austen whose writings we know” (7). Éste es sin duda el caso de la novela de Heather Lynn Rigaud *Fitzwilliam Darcy Rock Star* publicada en 2011. Esta novela recrea el mundo de *Pride and Prejudice* a través de los integrantes de dos bandas de rock. Así esta novela convierte a Mr Darcy en Fitzwilliam Darcy, el guitarrista del grupo Slurry que está formado también por el cantante Charles Bingley y el batería Richard Fitzwilliam, personajes cuyos nombres marcan claramente sus correspondencias con sus

equivalentes en la novela de Jane Austen. El personaje de George Wickham se presenta significativamente como un antiguo componente del grupo. De igual forma Lizzy Bennet, también guitarrista, pertenece a la banda Long Borne Suffering (en referencia a la residencia de los Bennet) junto a su hermana Jane (cantante) y Charlotte (batería). Lady Catherine de Bourgh se transforma en la presidenta de De Bourgh Records y su hija Anne en representante de la compañía en continuo contacto con Slurry junto con Bill Collins, que se encarga de Long Bourne Suffering. Caroline Bingley es la *tour manager*. Al igual que sucede en *Pride and Prejudice* la primera impresión de Lizzy sobre Darcy no es positiva⁵⁰. Excepto por la relación que se desarrolla entre los personajes de Jane y Bingley y las acciones del personaje de Wickham, algunas de las cuales se asemejan a las que acontecen en *Pride and Prejudice*, el resto de la novela poco tiene que ver con la obra de Jane Austen.

A modo de ejemplo se van a presentar distintas situaciones que ponen de manifiesto las grandes diferencias entre *Fitzwilliam Darcy Rock Star* y *Pride and Prejudice*. La premisa de la novela de Rigaud que convierte a un personaje taciturno e introvertido como Mr Darcy en líder de una banda de rock resulta cuanto menos sorprendente. De igual manera la protagonista comienza a desarrollar ya desde el inicio de la novela sentimientos por Darcy que se mantienen hasta el final de la misma⁵¹. De esta forma uno de los hilos argumentales básicos de *Pride and Prejudice* no encuentra paralelismo en *Fitzwilliam Darcy Rock Star*. Es tan obvio el enamoramiento entre la

⁵⁰ El comentario que ofende a Elizabeth inicialmente en *Pride and Prejudice* se transforma en esta novela de una manera más contemporánea en una advertencia de Darcy a sus compañeros de grupo para que no mantengan relaciones sexuales con las chicas de Long Bourne Suffering.

⁵¹ Resulta interesante mostrar cómo se explica en la novela la relación entre Lizzy y Darcy: “they shared so much, almost as if they were made for each other”. Este comentario aparece en la página 184 de una novela de 424, lo que demuestra cómo el enamoramiento de la pareja ocurre mucho antes que en *Pride and Prejudice*.

pareja protagonista que, por ejemplo, Jane y Bingley hacen comentarios al respecto habitualmente. De hecho, no existe transformación personal en Lizzy, base fundamental de la novela de Jane Austen. Igualmente la personalidad de la protagonista poco o nada tiene que ver con la de Elizabeth, ya que se muestra en todo momento comprensiva y poco crítica con quienes se encuentran a su alrededor y carece de la ironía y del ingenio de la Elizabeth original. Darcy, siguiendo su caracterización como cantante de rock, es poco educado y utiliza palabras malsonantes y actitudes denigrantes para las mujeres en diferentes ocasiones, una actitud que poco tiene que ver con la corrección del personaje en *Pride and Prejudice*. Sin embargo, este comportamiento cambia casi inmediatamente mostrándose de repente tremendamente educado a lo largo de toda la novela y desarrollando su deseo por agradar y ayudar. Igualmente los enfrentamientos dialécticos entre los protagonistas y los malentendidos entre ellos suelen resolverse a lo largo de la historia algo completamente opuesto, por ejemplo, a lo que sucede en la novela de Jane Austen. Este tipo de situaciones refleja la distancia de estos personajes con los originales. Lizzy en este caso muestra una falta de madurez y una puerilidad inexistente en el personaje de Elizabeth Bennet. Igualmente Mr Darcy en *Pride and Prejudice* afirma contundentemente “[m]y good opinion once lost is lost forever” (102) y, sin embargo, el Darcy de esta novela en repetidas ocasiones va a pedir perdón a Lizzy por haberla malinterpretado mostrando una personalidad que poco tiene que ver con la del personaje creado por la novelista británica.

De igual forma en *Fitzwilliam Darcy Rock Star* Jane, de la que Charlotte Lucas en la novela original afirma que oculta demasiado sus sentimientos, inicia una relación con Bingley casi inmediatamente. Lydia Bennet ni siquiera llega a conocer al personaje

de George Wickham y éste de hecho centra sus acciones en contra de Lizzy para vengarse de Darcy. Por esta razón introduce una cantidad de droga en el equipaje de la protagonista para que sea detenida por la policía. Sin embargo, finalmente Lizzy colabora con las autoridades para permitir que Wickham pueda ser arrestado ya que pesaban sobre él multitud de cargos por tráfico de drogas. Esta conclusión se presenta como equivalente al hecho de que en la novela de Jane Austen Mr Darcy obligue a Wickham a contraer matrimonio con Lydia no sin antes haber desembolsado una gran suma de dinero. Teniendo en cuenta la forma en que la autora de *Fitzwilliam Darcy Rock Star* resuelve el problema, el personaje de Darcy no interfiere directamente en la situación creada por Wickham como sucede en *Pride and Prejudice*. Este hecho evidentemente modifica la percepción del personaje, sobre todo si se tiene en cuenta que en esos momentos Lizzy y Darcy ya han declarado su amor mutuo. Por lo tanto en *Fitzwilliam Darcy Rock Star* no se produce el descubrimiento por parte de Lizzy de la buena acción de Darcy porque ésta es inexistente. Esta situación de igual manera implica que no puede provocarse un cambio en Lizzy con respecto a Darcy tras darse cuenta de lo equivocada de su percepción ni, por supuesto, una unión final como la que se desarrolla en *Pride and Prejudice* tras el cambio en los sentimientos de la protagonista.

En esta novela se introducen diferentes personajes como Alex Lucas, hermano de Charlotte y manager del grupo que está enamorado de Lizzy e intenta interponerse en su relación con Darcy. De igual modo y sorpresivamente personajes antagónicos a la protagonista de *Pride and Prejudice* como Caroline Bingley o Lady Catherine de Bourgh a lo largo de esta novela son amables y agradables con Lizzy en todo momento.

Cat de Bourgh incluso ofrece un contrato en solitario a Lizzy ya que considera que ésta es una gran artista que merece la fama. Esta actitud para con Lizzy es diametralmente opuesta a la de Lady Catherine de Bourgh en *Pride and Prejudice*. De manera similar la bondad y dulzura del personaje de Caroline Bingley en *Fitzwilliam Darcy Rock Star* y su profundo amor no correspondido por Darcy crea en el lector una intensa empatía con ella provocando el efecto contrario que su correspondiente en *Pride and Prejudice*.

La represión de los personajes creados por Jane Austen no encuentra cabida en *Fitzwilliam Darcy Rock Star*. Así, todos los protagonistas de la novela de Rigaud mantienen explícitas relaciones sexuales en la novela. Entre ellos destaca la promiscua actitud de Charlotte Lucas que, aunque acepta mantener un encuentro de carácter sexual con el personaje de Bill Collins en agradecimiento por su implicación con el grupo⁵², mantiene una relación con el ex-alcohólico Richard Fitzwilliam. Dicha unión está basada únicamente en el sexo y de hecho Fitzwilliam al final de la novela debe seguir tratamiento por su adicción al sexo para poder mantener una relación sentimental con Charlotte.

De igual modo estilísticamente poco o nada tiene que ver la técnica literaria de Rigaud con la de Jane Austen. La novela ofrece indistintamente los puntos de vista de los diferentes personajes. La explícita descripción de los encuentros sexuales entre los protagonistas que roza la pornografía no puede evidentemente captar el decoro y el recato de los personajes de Jane Austen. Sin duda alguna el hecho de que esta novela comenzó como un *fan fic* que la autora realizó sin una mayor ambición bien puede explicar el resultado final de esta publicación. No obstante, la obra original tenía por

⁵² La personalidad del honorable Mr Collins poco tiene que ver con su representación en esta novela.

título *Slurry* sin hacer mención explícita a la novela de Jane Austen como sí hace en la versión final en un claro gesto de intento de capitalización de la fama de la autora británica.

Valgan algunos de los detalles mencionados en la descripción de esta novela para dejar clara la distancia a todos los niveles entre *Fitzwilliam Darcy Rock Star* y el texto de Jane Austen en lo que a todas luces se presenta como un ejemplo de apropiación y explotación del capital cultural y comercial del que goza la escritora inglesa. Aunque se recreen ciertos aspectos de *Pride and Prejudice* o en su título aparezca el nombre de uno de sus personajes, su vínculo con la novela es ciertamente superficial. La exclusión de temas centrales básicos de *Pride and Prejudice* así como la manera de comportarse de los protagonistas, las personalidades de los mismos y las nuevas situaciones que se introducen en el argumento difícilmente pueden provocar en el lector un efecto que pudiera asemejarse al de la novela original. Resulta significativo recordar que una de las claves de la novela de Jane Austen es la transformación intrínseca del personaje de Elizabeth al darse cuenta de sus errores de percepción. Este hecho es inexistente en *Fitzwilliam Darcy Rock Star*. Igualmente otra de las claves es la manera en que Darcy va revelando su propia personalidad hasta el momento final, hecho que en esta novela se adelanta a los primeros capítulos en los que ya mantiene una relación de amistad y compañerismo con Lizzy lo que indudablemente no puede crear la misma tensión en el lector que en el original. Este tipo de situaciones debe provocar sorpresa así como el “*feel good factor*” del que hablaba Harman justo como conclusión de la novela. En este caso esa unión se adelanta y por lo tanto no puede crear el mismo efecto. Además mientras que la manera en que Mr Darcy soluciona el

conflicto con Wickham da señal de su integridad en este caso no se atisba nada relacionado con este aspecto.

Sin duda alguna, novelas como ésta demuestran la apropiación que se desarrolla en torno al universo austeniano. Este no es un fenómeno nuevo ya que ha sucedido con grandes figuras de la literatura como, por ejemplo, Shakespeare. A lo largo de los años se han presentado todo tipo de productos artísticos a los que se les ha querido dotar de algún tipo de relación con el autor inglés por el barniz cultural que les confiere. La mera alusión en el título, en los personajes o en el argumento a algún elemento shakespeareano ya aumenta la repercusión y el alcance de cualquier obra que en muchos casos, de no ser así, difícilmente sería considerada más allá de círculos muy limitados. Igualmente esto sucede con Jane Austen y de manera muy especial en las últimas décadas. Entre tal avalancha de productos que en un principio es difícil discernir cuáles verdaderamente mantienen lazos de unión justificados con el universo original y cuáles no. Jane Austen supone una fuente de inspiración muy importante y, *Pride and Prejudice* ha servido como modelo a seguir para el desarrollo de historias románticas contemporáneas. Sin embargo, cualquier relato entre dos personajes en principio antagonistas que terminan enamorándose no puede reclamarse como recreación de la novela.

Casos como *Fitzwillian Darcy Rock Star* reflejan el poder de atracción de la obra de Jane Austen no sólo a nivel artístico o literario sino también a nivel comercial. El fenómeno en torno a la novelista británica originado a partir de la década de los noventa supone sin duda un atractivo mercado potencial para multitud de productos que pretenden introducirse en él y sacar beneficios a través de alusiones artificiales y

forzadas al universo austeniano. Sin caer en actitudes puristas sí parece claro que dichos casos merecen una atención desde un punto de vista artístico muy limitada si bien es cierto que resultan muy significativos como fenómeno cultural que viene a reafirmar la importancia de la presencia de Jane Austen en la cultura contemporánea.

3.4.- Conclusión.

Tras este breve recorrido por las distintas tendencias que se pueden encontrar en las recreaciones literarias contemporáneas de *Pride and Prejudice* se puede afirmar que esta novela de Jane Austen consigue inspirar las más distintas sensibilidades artísticas de los escritores actuales. Este hecho muestra por una parte el poder de atracción que la novela ejerce en todo tipo de creadores y por otra la capacidad de transformación que tiene la novela. Si algo reflejan las obras que se han mencionado a lo largo de este capítulo es que *Pride and Prejudice* se convierte en un material perfectamente maleable capaz de conseguir tomar la forma que se le quiera dar. Sin duda alguna la universalidad de los temas que trata junto con una historia de amor entre sus protagonistas que se ha convertido en el paradigma de las relaciones románticas contemporáneas favorece su adaptación. El hecho de que esta novela posea un argumento que a día de hoy resulta cercano al lector permite que *Pride and Prejudice* pueda ser trasladada a los más diferentes contextos y aun así siga manteniendo su esencia. A través de estas recreaciones se puede observar que *Pride and Prejudice* se mantiene viva entre los autores contemporáneos ya que las visiones de la novela que aportan cada uno de ellos permiten descubrir aspectos nuevos en el texto original. Como señala John Mullan con

respecto a la literatura de Jane Austen, “when you re-read her novels, you have the experience of suddenly noticing some crucial detail that you have never noticed before, and realising how demanding she is of your attention” (4). Las reescrituras contemporáneas son precisamente nuevas lecturas que arrojan luz sobre el texto original. De igual modo, estas recreaciones no sólo aportan diferentes puntos de vista sobre *Pride and Prejudice* sino que igualmente muestran características del momento en que se realizan. Estas novelas reflejan aspectos como la situación personal de la mujer actual, la visibilidad que tienen a día de hoy los *Janeites* y el uso que hacen de la literatura de Jane Austen, o pueden mostrar distintas sociedades contemporáneas en las que una historia como la de *Pride and Prejudice* podría desarrollarse fácilmente.

Uno de los aspectos que mejor reflejan estas recreaciones es el intenso influjo que ejerce la literatura de Jane Austen en la actualidad y sobre todo cómo la adaptación de *Pride and Prejudice* para la BBC de 1995 ha dejado una profunda huella en los admiradores de Jane Austen. Esto se revela a través de un rasgo que se encuentra de una manera recurrente en las reescrituras contemporáneas de *Pride and Prejudice* y es su alto grado de intertextualidad. Las múltiples referencias que se pueden encontrar en estas obras a otras adaptaciones de novelas de Jane Austen o a cualquier otro aspecto del universo austeniano refleja cómo estas recreaciones no se basan exclusivamente en el texto creado por Jane Austen sino que beben de muchas otras fuentes. De hecho, Peter Lev argumentaba que no se debe entender que una adaptación tenga que encontrarse constreñida a un solo texto origen o que no pueda verse afectada por otros aspectos. En su opinión una adaptación ha de ser considerada como un nuevo ser vivo donde confluyen miles de referencias explícitas e implícitas (336). Así, estas

reescrituras se encuentran indudablemente influenciadas por todo el fenómeno de la *Austenmania*. Dicho fenómeno provocó que la presencia del universo austeniano fuera evidente y que por extensión se convirtiera en una fuente de inspiración para un gran número de creadores. Indudablemente el impacto que produjo la versión de la BBC de 1995, sobre todo a través del personaje de Mr Darcy, encuentra su clara representación en estas recreaciones que reflejan esta situación. De esta manera dichas reescrituras vienen a ejemplificar de forma evidente cómo todas las creaciones literarias son resultado de su interacción con otras y ningún texto existe de manera aislada sino que se encuentra siempre en continuo diálogo con otro u otros anteriores.

Significativamente no sólo las adaptaciones para la pantalla han influido en estas novelas sino que, por ejemplo, las distintas tendencias que se pueden encontrar en ellas demuestran que se ha desarrollado un proceso de retroalimentación entre las propias reescrituras. Como ya se ha mencionado, esas obras que han sido consideradas dentro de la primera generación de recreaciones plantaron la semilla de un tipo de acercamiento a la novela original que más tarde florecería en un gran número de reescrituras posteriores. De esta manera el concepto de intertextualidad se revela una vez más como clave para la comprensión de las novelas analizadas en el presente capítulo.

Esta constante influencia de otros elementos en las recreaciones contemporáneas magnifica la confusión entre realidad y ficción que se encuentra ya muy patente en estas novelas. Como se ha podido observar en gran parte de las obras analizadas, se puede hallar una constante en donde personajes o situaciones reales se entremezclan con otros pertenecientes a un plano ficticio. Sin duda esta tendencia de difuminar los límites entre

realidad y ficción puede entenderse en el contexto de los avances tecnológicos de la época contemporánea que se dirigen a que las experiencias de los usuarios sean lo más reales posibles. El hecho de que estas recreaciones desarrollen esta inclinación por una parte manifiesta que estas novelas son reflejo del momento actual y por otro lado provocan una experiencia que consigue involucrar al lector en el argumento de la novela de una manera más realista. Así, los lectores de recreaciones contemporáneas pueden revivir la trama de *Pride and Prejudice* de una manera diferente al mismo tiempo que les permite vivir la fantasía de estar dentro de la novela, un anhelo habitualmente expresado por los seguidores de la literatura austeniana.

Si el número de obras perteneciente a cada uno de los grupos anteriormente mencionados es reflejo del futuro literario del universo austeniano parece evidente que las recreaciones de *Pride and Prejudice* se seguirán multiplicando con el paso de los años ya que, como señala Marilyn Francus, “there will always be the desire for more Austen, as readers, chronologically and culturally removed from Austen, will adapt and appropriate her life and works to their needs”. La influencia que ejercen estas novelas sobre la visión que el público en general tiene de *Pride and Prejudice* se ve representada en otros campos. Como se ha podido observar, gran parte de estas reescrituras contemporáneas forman parte de la *chick lit* y, como recuerda Whelehan, este género literario tiene “its filmic parallels in *chick flicks* and these include romantic comedies and adaptations of classic literature, such as Jane Austen novels” (2002, 70). Significativamente esta taxonomía propuesta para clasificar las recreaciones literarias se manifestará también en las adaptaciones para la pantalla. Es precisamente este tipo de reescrituras audiovisuales las que van a ser objeto de estudio en el siguiente capítulo.

4. Recreaciones audiovisuales contemporáneas de *Pride and Prejudice*

“Before the picture in earnest contemplation”

– *Pride and Prejudice* –

4.1.- Introducción.

Al observar las numerosas adaptaciones, versiones y reescrituras que se han realizado de *Pride and Prejudice* en los últimos años resulta evidente que esta novela continúa siendo una fuente inagotable de inspiración en el mundo artístico. Caroline Siede afirma al respecto que “[i]t is a truth universally acknowledged that every few years the public must be in want of another version of *Pride and Prejudice*”. De entre todas ellas son las adaptaciones audiovisuales las que provocan indudablemente que la literatura de la novelista haya obtenido un grado de popularidad más generalizado ya que han conseguido llegar a un tipo de público que quizás en muchos casos no hubiese estado interesado en leer el texto original. Por lo tanto, estas versiones representan un factor fundamental para entender el estatus logrado por la autora y su obra en la actualidad. Significativamente, como se ha expuesto en capítulos anteriores, es *Pride and Prejudice* en concreto la que continúa siendo la novela de Jane Austen de la que más adaptaciones para la pantalla se realizan. Linda Troost y Sayre Greenfield en este sentido consideran que “[e]very generation needs a film or video remake of *Pride and Prejudice*” (9).

Una rápida comparación entre las versiones audiovisuales de esta novela realizadas hasta finales de los años noventa y las producidas ya en el siglo veintiuno revela que una transformación ha tenido lugar. Hasta entonces la inmensa mayoría de las recreaciones basadas en novelas de Jane Austen eran adaptaciones que se identificaban con el género *heritage film*. Por el contrario en los últimos veinte años se ha venido desarrollando otro tipo de respuesta fílmica a la literatura austeniana que con el objetivo de atraer a un público actual recontextualiza la trama de la novela en el presente. Este tipo de reescrituras, a las que Suzanne Pucci y James Thompson denominan *makeovers*, son las que van a ser objeto de estudio en el presente capítulo. Para críticos como William Leung o Hugh Davis¹ estas nuevas adaptaciones consiguen reflejar de una manera evidente la vigencia del texto para un público contemporáneo y además explican que pueden ser bastante efectivas al intentar capturar el espíritu de las novelas en las que se basan. Como señala Laura Carroll,

Austen's works were not period pieces when she wrote and published them. From here, it is just a small conceptual step to importing elements of the novels into contemporary spaces, and to reconceiving traditional grist to the costume drama mill as material that works beautifully inside modern, popular genres and conventions. (169)

De este modo junto con las versiones de *Pride and Prejudice* consideradas como tradicionales, en los últimos veinte años se han realizado una serie de reescrituras que no recrean la novela en su contexto original, sino que trasladan su argumento a épocas y sociedades diametralmente distintas a las que concibió Jane Austen. Un típico rasgo del postmodernismo supone la actualización de elementos clásicos con el fin de hacerlos

¹ William Leung expone estas apreciaciones en “Crouching Sensibility, Hidden Sense” (2001) y Hugh H. Davis en “I was a Teenage Classic: Literary Adaptation in Turn-of-the Millenium Teen Film” (2006).

más cercanos al consumidor. Indudablemente esto es lo que pretenden las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*. Estas versiones ponen de manifiesto cómo la novela es capaz de adaptarse al medio y a la época como si de un ser vivo se tratara. En muchos de los casos incluso las transformaciones a las que se somete la obra de Jane Austen permiten recrear el mundo engendrado por la autora británica con mucha más naturalidad de lo que se podría esperar en un principio. Este hecho puede explicarse teniendo en cuenta las palabras de John Mosier, quien subraya que lo realmente importante en una adaptación es “quite simply, the extent to which the filmmaker seems to understand the author. As a standard, it is considerably more important than whether or not the film is faithful to the text” (229).

Las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* ofrecen un interesante campo de estudio que va más allá de la fidelidad que presentan a la obra literaria. Estas adaptaciones toman la novela como punto de partida y desarrollan su argumento moldeándola para acercarla a un momento en el tiempo o a una sociedad muy distintos a los presentes en la creación de Jane Austen. Como opina Sarah Zettel, “what those interpretations pull out of the story say far more about the time and place the filmmaker lives in that it does about Austen’s time” (98). Así, estas nuevas reescrituras de *Pride and Prejudice* consiguen acercar la obra de la novelista a las sensibilidades del espectador actual. Por norma general el universo austeniano se transforma en recreaciones contemporáneas con la intención de aumentar su atractivo y atraer a un público más amplio. En este proceso estas revisiones consiguen transmitir abundantes nociones sobre nuestra propia cultura y los valores que la rigen, aspectos que se ponen en valor al realizarse una comparación con los de la novela original ya que, como

afirma Carol M. Dole, “adaptations of Jane Austen’s novels hold a mirror up to our own society even while not seeming to do so” (58). A través de una serie de cambios *Pride and Prejudice* consigue convertirse en un producto diferente, un producto que responde a distintas intenciones creativas confirmando una vez más, el alto grado de maleabilidad de la novela.

Robert Stam en “Beyond Fidelity” (2000) considera que las adaptaciones para la pantalla son diferentes lecturas de un mismo texto que forman parte de un proceso de diálogo continuo. Para este autor tanto el medio literario como el fílmico son iguales en términos artísticos y ambos se encuentran implicados en un complejo intercambio con una multiplicidad de textos. Este aspecto se puede apreciar claramente en las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* en las que se observa la influencia que ejercen versiones anteriores de la novela así como la visión que el público en general tiene a día de hoy sobre el universo austeniano. En la actualidad la imagen y la percepción de *Pride and Prejudice* no depende exclusivamente del texto literario sino también, entre otras cosas, de las adaptaciones audiovisuales que se han realizado. Esto revela la importancia de estas recreaciones como objeto de estudio. Como apunta Pamela Demory, “[a] twenty-first century *Pride and Prejudice* must necessarily be in some kind of intertextual relationship with the prior versions –hypertexts of the novel– and with other associated cultural phenomena” (122). Sin duda alguna esta autora hace referencia al fenómeno de la *Austenmania* de mediados de los años noventa que supone una influencia directa no sólo en el número de reescrituras de Jane Austen que se realizan en la actualidad, sino también en la percepción que el público en general tiene sobre el universo austeniano. Estas versiones consiguen cambiar no sólo el estatus del

texto origen sino también su naturaleza ya que, como T.S Eliot acertadamente afirmaba, “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it” (38).

4.2.- *Pride and Prejudice* como origen de la *chick flick*.

La literatura de Jane Austen y *Pride and Prejudice* en particular son consideradas como representantes de lo que hoy en día se entiende como género romántico. Como Deborah Kaplan explica, “Jane Austen’s *Pride and Prejudice* is one of the models for the late twentieth-century’s mass-market romance” (177). Este hecho provoca que esta novela se contemple como precursora del género literario *chick lit* como se ha señalado en el capítulo anterior. Las recientes adaptaciones audiovisuales de *Pride and Prejudice* demuestran una vez más la perdurable popularidad de la novela así como su estatus como romance prototípico. Significativamente a este respecto Kaplan afirma: “[i]f Austen is one of the ancestors of the paperback romance, recent films of her work are now the heirs of this popular form” (178).

Las recreaciones para la pantalla de *Pride and Prejudice* que se realizan en la actualidad tienden a enfatizar la trama romántica tal y como sucede con las novelas que adaptan la obra de Jane Austen. De igual forma siguiendo el argumento original de *Pride and Prejudice* estas versiones presentan las presiones de carácter socio-económico a las que aun a día de hoy deben hacer frente las mujeres e intentan plasmar sus deseos personales más íntimos que, en muchos de los casos, no han podido ser consumados. Estas reescrituras muestran habitualmente a protagonistas femeninas

fuertes y decididas, capaces de afrontar cualquier dificultad que la vida pueda proponer provocando la empatía de los espectadores. Todas éstas, sin duda, son características que ya se podían encontrar en la denominada *chick lit*. Teniendo en cuenta que Suzanne Ferriss y Mallory Young no hablan exclusivamente de este nuevo género literario sino de un fenómeno *chick* que engloba también a productos audiovisuales (2008, 1-2), las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* para la pantalla pueden considerarse, por lo tanto, representantes de las denominadas *chick flicks*. Ferriss y Young definen este término como “commercial films that appeal to a female audience” (2008, 2). De hecho, Pamela Demory afirma que “[a]ll the Austen adaptations, by virtue of their emphasis on women’s lives and concerns, their central marriage plots, and their happy endings, are necessarily chick flicks” (136). Significativamente esta misma autora apunta que “[t]he re-emergence of female-oriented films in the 1990s [...] coincides (not coincidentally) with the revival of Austen adaptations” (136) sugiriendo así de una manera clara la influencia del universo austeniano en este tipo de creaciones audiovisuales.

Una vez establecida la relación entre la literatura de Jane Austen y las *chick flicks* resulta innegable no admitir que dentro de este tipo de productos, las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* son consideradas como comedias románticas. La estructura y la base del argumento de esta novela indudablemente ha tenido una influencia directa en el desarrollo de este género cinematográfico. La trama de *Pride and Prejudice* ha aportado una fórmula para un tipo específico de producto audiovisual. La presentación de una pareja protagonista que discute de manera vehemente en un principio suele anunciar al espectador una unión final entre estos personajes.

Significativamente en las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*, junto con un énfasis en la carga romántica del argumento, se puede encontrar también una amplificación de los elementos cómicos. Este aspecto junto con el final feliz que aporta la novela de Jane Austen justifica que estas nuevas adaptaciones que se realizan se engloben dentro de las denominadas *chick flicks* y más concretamente dentro del género de la comedia romántica contemporánea.

4.3.- Taxonomía de las recreaciones audiovisuales.

Resulta sumamente relevante el hecho de que se pueden encontrar en las recreaciones audiovisuales contemporáneas de *Pride and Prejudice* las mismas tendencias que se observan en torno a las recreaciones literarias. Este aspecto refleja cómo el fenómeno austeniano se reproduce con características similares en ambas expresiones artísticas, lo que le confiere validez a la taxonomía propuesta en el capítulo anterior. De esta manera se van a categorizar las distintas adaptaciones audiovisuales contemporáneas de *Pride and Prejudice* siguiendo una organización idéntica a la utilizada para agrupar las reescrituras literarias. Al igual que sucedía en este caso, es evidente que alguna de estas versiones puede compartir rasgos con las de otros grupos pero con una intención taxonómica y clarificadora se van a escoger las características más relevantes en ellas para proceder a su consiguiente clasificación. No obstante, mientras que en las recreaciones literarias, debido al amplio corpus de estudio, se seleccionaron a modo de ejemplo ciertas novelas, en el caso de las adaptaciones

audiovisuales su inferior número permite que todas puedan estar incluidas en el presente capítulo.

4.3.1.- Primera generación de recreaciones audiovisuales.

Al igual que sucedía en el caso de las recreaciones literarias de *Pride and Prejudice* se pueden encontrar películas que abrieron el camino a futuras versiones audiovisuales de esta obra de la autora británica. En este caso *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001), adaptación de la novela homónima de Helen Fielding inicia la tendencia de realizar recreaciones contemporáneas para la pantalla de *Pride and Prejudice*. Aunque el hecho de recontextualizar una obra de Jane Austen en una sociedad moderna se inicia con *Clueless* (Amy Heckerling, 1995)², *Bridget Jones's Diary* es la primera película que traslada el argumento de *Pride and Prejudice* a la actualidad de una manera consistente. De igual modo esta producción muestra ya la influencia de la *Austenmania* que se podrá encontrar en posteriores recreaciones audiovisuales de *Pride and Prejudice*, algo que *Clueless*, teniendo en cuenta que fue una de las versiones que formó parte de este fenómeno, no puede reflejar. Así mismo, *Bridget Jones's Diary* materializa las convenciones de las *chick flicks*, dándole más relevancia al personaje principal femenino y a su relación con la sociedad del momento, así como las de la comedia romántica en un producto relacionado con el universo austeniano, un hecho que se manifestará ampliamente en futuras recreaciones audiovisuales de *Pride and Prejudice*.

² *Clueless* adapta *Emma* con la intención de atraer a un público joven presentando a los personajes de esta novela de Jane Austen como estudiantes de un instituto de Beverly Hills.

4.3.1.1.- *Bridget Jones's Diary*.

El inmenso éxito obtenido por la novela de Helen Fielding *Bridget Jones's Diary* provocó en 2001 el estreno de su adaptación cinematográfica. La realización de esta película consigue indudablemente aumentar el fenómeno en torno a Bridget Jones que se desarrolló a finales de los años noventa. Como argumenta Gaby Wood con respecto a esta adaptación, “[t]he filmmakers were never in the position of simply making an adaptation of a mere book. From the very beginning, they were adapting a phenomenon”. Esta película alcanzó igualmente una gran popularidad consiguiendo ser número uno en salas comerciales tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña así como en otros muchos países europeos³. El éxito de esta adaptación cinematográfica se debe a una multitud de factores entre los que no se puede obviar la enorme aceptación que unos años antes había obtenido la novela de Fielding. Antes de su estreno ya existía una expectación inusitada entre el público sobre todo en lo referente a la protagonista. Gracias a esta producción el arquetipo de Bridget Jones como *zeitgeist* de la mujer de los años noventa se hace aun más icónico si cabe al encontrar representación física a través de Renée Zellweger, la actriz que encarna el personaje en la pantalla en la que sigue siendo su interpretación más recordada. Teniendo como punto de partida la popularidad de la que ya gozaba esta película incluso antes de su estreno, no parece extraño el éxito que obtuvo. Sin embargo, la adaptación de *Bridget Jones's Diary* poseía ya desde su concepción otros muchos ingredientes para convertirse en un éxito de masas.

³ *Bridget Jones's Diary* obtuvo récords de taquilla en el Reino Unido y ganancias de más de 280 millones de dólares en todo el mundo, lo que supuso aproximadamente unas doce veces el coste de producción.

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, *Bridget Jones's Diary* es una adaptación en sí misma. Helen Fielding admite que para su novela se inspiró en *Pride and Prejudice* y más concretamente en la versión de esta obra que realiza la BBC en 1995. La propia Helen Fielding afirma que “a lot of the book was inspired by [Andrew Davies's] adaptation of *Pride and Prejudice*” (citada en Cobb 293). Esta influencia resulta indudablemente mayor en la adaptación de *Bridget Jones's Diary* para la gran pantalla, consecuencia lógica del hecho de que el propio Andrew Davies participara también en la realización del guión. De hecho, en todo momento queda claro que no hay ninguna intención por parte de los creadores de la película en esconder dicha influencia sino que, por el contrario, hay un deseo explícito de subrayar los vínculos con la versión de la BBC. De esta manera *Bridget Jones's Diary*, y mucho más su adaptación cinematográfica, pueden considerarse no tanto adaptaciones directas de la novela de Jane Austen sino reinterpretaciones de la miniserie protagonizada por Colin Firth y Jennifer Ehle. Helen Fielding admite que la interpretación de este actor como Mr Darcy fue su inspiración a la hora de crear el personaje de Mark Darcy. Es decir, la autora realiza una reescritura de *Pride and Prejudice* dejándose influir por una adaptación televisiva de la misma y teniendo en mente no exclusivamente a los personajes originales de Jane Austen sino en el caso particular de Mr Darcy al actor que le daba vida en la adaptación televisiva, como se ha mencionado anteriormente. *Pride and Prejudice* es por lo tanto adaptada tres veces, primero en la miniserie de la BBC y de ahí a la novela de Helen Fielding y finalmente en su posterior versión cinematográfica. El resultado de este proceso de adaptación indirecto es la película de *Bridget Jones's Diary*. Precisamente uno de los aspectos más interesantes de este film es el continuo

referente intertextual que supone no sólo la novela de Jane Austen sino la versión de *Pride and Prejudice* de 1995. A este respecto Marion Gymnich y Kathryn Ruhl afirman que la película debe ser observada como parte de un complejo diálogo entre los dos textos literarios, *Pride and Prejudice* y *Bridget Jones's Diary*, y al menos una anterior versión audiovisual de la novela de Jane Austen (29), en este caso la mini serie de la BBC. *Bridget Jones's Diary* está construida a través de múltiples capas intertextuales que resultan realmente relevantes para el presente estudio y que la sitúan en una dimensión merecedora de análisis crítico a pesar de que en un principio pudiera parecer lo contrario.

El equipo involucrado en la producción de la película influyó de manera decisiva en su éxito. Sin duda alguna desde su concepción se trató de un proyecto muy personal que buscaba realizar un producto específico. Así, la propia Helen Fielding actuó como guionista de esta adaptación junto con Andrew Davies, creador de la famosa versión de *Pride and Prejudice* de la BBC de 1995, y Richard Curtis, amigo personal de Fielding y guionista de *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994) y *Notting Hill* (Roger Michell, 1999). De hecho, la productora de *Bridget Jones's Diary*, Working Title, había producido igualmente estas dos películas de Curtis que resultan arquetípicas dentro del género de la comedia romántica. *Four Weddings and a Funeral* y *Notting Hill* están protagonizadas por Hugh Grant, o como lo define Shelley Cobb, “Curtis’s ‘secret weapon’” (287), que interpreta el personaje de Daniel Cleaver en *Bridget Jones's Diary*. Tanto la trama como los actores involucrados y significativamente la presencia de Curtis consiguen enmarcar la película dentro del

género de la comedia romántica que, como se ha mencionado anteriormente, suele ser el caso de las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*.

La dirección de *Bridget Jones's Diary* corre a cargo de Sharon Maguire, amiga personal de Helen Fielding y fuente de inspiración para el personaje de Shazzer, una de las mejores amigas de Bridget en la novela. Mientras que por lo general en la adaptación de un texto literario se suele prestar una especial atención a la figura del director, éste no es el caso en *Bridget Jones's Diary*. Probablemente debido a esa triple colaboración en el desarrollo del guión, la responsabilidad sobre el producto final recae de manera más importante en los guionistas que en la propia Sharon Maguire. La brillantez y relevancia de Davies, Fielding y Curtis provocan que la dirección de Maguire se haya visto relegada a un segundo plano para parte de la crítica. El guión de esta película, de hecho, fue nominado para los *USC Scriptor Awards* reconociendo su maestría al adaptar para el cine una novela escrita en formato de diario que supone “an interior mode seemingly incompatible with the external perspective offered by the cinematic lens” (Ferriss 72). Sin duda alguna la intimidad y complicidad con el lector que se persigue a través del formato diario en la novela de Fielding ciertamente se consigue en la adaptación cinematográfica. La particular caracterización del personaje de la protagonista así como las distintas situaciones en las que se involucra consiguen que el espectador se identifique y sienta empatía con ella a pesar de sus constantes errores, tal como sucede en la novela. La intención de la producción era la de ser fiel al espíritu del personaje o de lo que representaba. Esto se ve reflejado en la elección de la propia Fielding como guionista y productora y de su amiga Sharon Maguire como directora de la película.

Igualmente justificadas resultan las presencias de Andrew Davies, por sus lazos de unión con la adaptación de la BBC que tan relevante resulta en la novela, y de Richard Curtis como consagrado director de comedias románticas británicas e igualmente amigo personal de Fielding. Esto supone, como bien explica Shelley Cobb, que “[a]t the very least, discursively, Davies’s name sanctions the film as a “literate” adaptation, while Curtis’s name suggests the influences of British romantic comedy” (286). La presencia de Davies y Curtis como representantes de dos de los fenómenos británicos de más éxito de los últimos tiempos refleja el deseo de desarrollar un tipo muy específico de producto cinematográfico. Por un lado Davies, como un clásico guionista de recreaciones de novelas de Jane Austen y creador de la más celebrada versión de todos los tiempos, genera las expectativas de una adaptación de calidad. Por otro lado Curtis como representante de la comedia romántica británica por excelencia asegura a esta película un público determinado. Junto con ellos Helen Fielding, germen del fenómeno Bridget Jones, garantiza con su presencia que el espíritu de la protagonista se mantiene en esta versión. Así, esta adaptación se convierte en una mezcla perfecta de lo genuino de la creación original, el barniz cultural que le confiere la presencia de Davies y el éxito de la comedia romántica contemporánea. El resultado final se debe indudablemente a un trabajo colaborativo y la influencia de cada uno de ellos provoca el éxito del film.

Bridget Jones’s Diary mantiene gran parte del argumento y personajes de la novela de Fielding. Sin embargo, las referencias explícitas a la miniserie de la BBC que se podían encontrar en el texto original desaparecen aunque son evidentes y los nexos de unión innegables. El hecho de que no se mencione la versión televisiva de *Pride and*

Prejudice se debe principalmente a que Colin Firth interpreta el personaje de Mark Darcy en esta película. Para algunos autores la presencia de este actor es básica para hacer llegar a cierto tipo de espectador todas las capas de intertextualidad que intencionadamente aparecen en el film. Como opina Madelyn Ritrosky-Winslow, “Mark Darcy could only be played by Firth [...] Anyone else and the film would lose much of its obsessive intertextuality, reducing it to just another run-of-the-mill romantic comedy” (241). Resulta indudable que la elección de Colin Firth para interpretar el papel de Mark Darcy es el elemento intertextual más evidente entre la adaptación cinematográfica de *Bridget Jones’s Diary* y la versión de *Pride and Prejudice* de 1995. Es más, la inclusión de Firth refuerza los lazos de unión entre *Bridget Jones’s Diary* y *Pride and Prejudice* debido a la consideración general de Colin Firth como el Mr Darcy definitivo⁴. Como sugiere Caroline Siede cuando se pregunta el porqué de seguir adaptando *Pride and Prejudice*, “it’s tempting to simply answer: Colin Firth (...) the actor perfectly captures the way Darcy’s haughty pride melts into warmer affection under Lizzy’s influence”. Todo esto convierte al personaje de Mr Darcy en icónico y arquetípico del romanticismo popular y por extensión todas esas características se trasladan a Mark Darcy en la película *Bridget Jones’s Diary*. Ello viene derivado no sólo del hecho de que el protagonista masculino de la novela de Fielding se base en Mr Darcy sino también evidentemente porque son interpretados por el mismo actor. A este respecto el crítico de cine James Berardinelli comenta que Firth interpreta a Mark Darcy “exactly as he played the earlier role, making it evident that the two Darcys are

⁴ La presencia de este actor afecta incluso al desarrollo de la trama de la adaptación de *Bridget Jones: The Edge of Reason* ya que no se puede realizar la tan intertextual entrevista de Bridget a Colin Firth “to avoid undermining the fictional illusion” (Gymnich y Ruhl 29).

essentially the same”. El propio actor hace referencia a las similitudes entre estas dos interpretaciones afirmando:

I did briefly wonder if it was a good idea or not. Mr Darcy occupies a miniscule portion of my life as it's something that happened six years ago. In the end my sense of humour encouraged me to do it. I think it's more amusing if it's me and it's more amusing for me as well. But there are all kinds of self-referential layers that you've got to get through in order to find a character that's playable. You can't walk onto the set saying “Right, shall I strike a Mr Darcy pose or shall I try to be Colin Firth?” I don't think anybody can consciously play themselves. (citado en Morrison)

No obstante la influencia de la versión de la BBC en *Bridget Jones's Diary* va mucho más lejos de la mera participación de Andrew Davies o Colin Firth⁵. A pesar de la imposibilidad de realizar referencias explícitas a esta adaptación televisiva, la presencia de la miniserie se ve reforzada en *Bridget Jones's Diary*. Tal y como sucede en la novela original, el primer encuentro entre Bridget y Mark sucede durante el *turkey curry buffet* de año nuevo que celebra Una (Celia Imrie), la mejor amiga de la madre de Bridget, y que sustituye en este caso al baile de Meryton. Sin embargo, mientras que en la novela de Fielding Mark Darcy no realiza ningún comentario peyorativo con respecto a Bridget, en la adaptación cinematográfica al ser instado por su madre a pedirle una cita a la protagonista Mark responde: “Mother, I do not need a blind date. Particularly not with some verbally incontinent spinster who smokes like a chimney, drinks like a fish and dresses like her mother”. Estas palabras refuerzan los lazos de unión con *Pride and Prejudice* al recrear el comentario negativo de Mr Darcy hacia Elizabeth. En la novela de Fielding el hecho de que Bridget no encuentre inicialmente atractivo al protagonista masculino se basa exclusivamente en la seriedad de su carácter y en el

⁵ Crispin Boham-Carter, el actor que interpreta el personaje de Mr Bingley en la versión de 1995, realiza un breve cameo en *Bridget Jones's Diary*.

curioso atuendo que lleva en ese momento ya que éste no realiza apreciación alguna sobre Bridget como la que Elizabeth escucha hacer a Mr Darcy. La adaptación cinematográfica de *Bridget Jones's Diary* refuerza los nexos de unión no sólo con la novela de Jane Austen sino también con la versión de la BBC donde se presenta casi literalmente esta escena. Así, el comentario de Mark, al igual que sucede con Elizabeth, provoca la animadversión de Bridget hacia él, aspecto que es mucho más manifiesto que en la novela de Fielding donde el comportamiento del protagonista masculino resulta menos arrogante que en su versión cinematográfica. De hecho, mientras que en la novela Mark realiza un pequeño acercamiento a Bridget, en la adaptación tras darse cuenta de que su comentario ha sido escuchado todo lo se puede observar en él es un pequeño gesto de preocupación.

La mayor diferencia que se puede encontrar en esta escena comparándola con los dos textos origen que la contienen, *Pride and Prejudice* y la versión de la BBC de 1995, es la reacción de Bridget. En la novela de Jane Austen Elizabeth no parece muy afectada ante los comentarios de Mr Darcy. Así, explícitamente se menciona que “Elizabeth remained with no very cordial feelings towards him. She told the story however with great spirit among her friends; for she had a lively, playful disposition, which delighted in anything ridiculous” (59). De igual manera sucede con la adaptación de 1995 donde incluso se puede ver a la actriz Jennifer Ehle arqueando una sonrisa, hecho que provoca sorpresa e intriga en la expresión de Colin Firth. Sin embargo, en *Bridget Jones's Diary* la reacción de la protagonista es muy distinta. Bridget intenta esconder su mortificación ante tales críticas haciendo un comentario banal acerca de la comida del buffet: “Yummy. Turkey curry. My favourite”. El movimiento de cámara en

esta escena se asemeja al de la versión de la BBC al regresar a la protagonista después del comentario de Mark incitando al espectador a empatizar con ella. El punto de vista de Bridget es expresado a través de la voz en off donde comenta las desalentadoras expectativas que tiene sobre su vida:

And that was it. Right there. Right there. That was the moment. I suddenly realized that unless something changed soon I was going to live a life where my major relationship was with a bottle of wine and I'd finally die fat and alone and be found three weeks later, half-eaten by Alsatians.

Dicha voz en off a lo largo de todo el film reemplaza el modo confesional del estilo usado en el diario en la novela de Fielding, involucrando al espectador y haciéndole partícipe de sus sentimientos, lo cual aumenta su cercanía a Bridget.

Las escenas siguientes presentan a una protagonista realmente afectada, casi rozando la depresión. Evidentemente esta intensa expresividad se encuentra muy alejada de la reacción de Elizabeth Bennet. Bridget se presenta vulnerable, al contrario de lo que se podía esperar de una producción cinematográfica del siglo veintiuno que recrea un personaje fuerte y audaz como es la protagonista de *Pride and Prejudice*. Así, la adaptación cinematográfica de *Bridget Jones's Diary* materializa el hecho de que Bridget Jones resulta probablemente la recreación de Elizabeth Bennet más alejada del personaje creado por Jane Austen. Aunque Bridget Jones deba ser considerada como una reescritura contemporánea de la protagonista de *Pride and Prejudice*, como se ha podido observar en el capítulo anterior, se pueden encontrar muchas diferencias en las personalidades de estas dos protagonistas aunque las concepciones básicas de los personajes se asemejen. Esta vulnerabilidad de Bridget Jones es utilizada en la versión cinematográfica para provocar la empatía del espectador con la protagonista.

Esa intención clara de que el público simpatice con Bridget no sólo se realiza a través del argumento o del uso de la voz en off sino que en *Bridget Jones's Diary* la cámara adopta la perspectiva de la protagonista femenina, invitando al espectador a identificarse continuamente con ella. Por ejemplo, desde el primer momento en el que Bridget ve a Mark Darcy de espaldas, tanto la banda sonora como el punto de vista de la cámara apoyan la visión de Bridget de igual forma que la voz en off fortalece esta visión personal. Cuando Mark se gira hacia la protagonista, y por lo tanto hacia el espectador, tanto la música como el lento movimiento de la cámara preparan al público para una escena romántica. Después de un breve plano de la expresión de Colin Firth, la cámara baja para poder observar el ridículo jersey de Mark Darcy. Ese movimiento sugiere mediante un plano subjetivo la visión que corresponde a Bridget y que privilegia el punto de vista femenino, algo que se repite en multitud de ocasiones a lo largo de la película y que de igual manera supone un nexo de unión con la versión de 1995 donde los planos muestran la visión de la protagonista (ilustraciones 11 y 12).

Los paralelismos de *Bridget Jones's Diary* con *Pride and Prejudice* y con la versión de la BBC son frecuentes a lo largo de toda la película. Así, por ejemplo, de igual forma que sucede en la novela de Jane Austen los prejuicios de Bridget hacia Mark se confirman y acentúan gracias a las mentiras que cuenta Daniel Cleaver. Mientras que en la novela de Fielding el personaje de Daniel no argumenta en ningún momento las razones de su enemistad con Mark, en la adaptación cinematográfica Daniel Cleaver da a entender que el protagonista masculino mantuvo relaciones con su prometida y por ello todavía no ha conseguido perdonarle. De esta forma la narración malintencionada de los hechos por parte de Daniel, pues en realidad fue él mismo el que

mantuvo relaciones con la mujer de Mark, asemeja esta situación a las mentiras que Wickham hace creer a Elizabeth. Este paralelismo se afianza al presentar esta escena de una forma muy similar a como lo hacía la versión de la BBC. Cuando Daniel Cleaver se encuentra relatando estos hechos se intercala una secuencia a modo de *flashback* en la que se puede observar a una persona que asciende por una escalera y que posteriormente abre una puerta. Tras dicha puerta se aprecian dos figuras humanas. Esta escena se repite cuando Bridget descubre el engaño de Daniel, aunque en este caso se puede apreciar que las dos figuras tras la puerta son las de Cleaver y la esposa de Mark manteniendo relaciones sexuales. Estas escenas evocan claramente la representación de la carta de Mr Darcy sobre las acciones de Wickham que se realiza en la versión de 1995. En ella se puede observar a Mr Darcy apresurándose por los pasillos de la Universidad de Cambridge y encontrando tras una puerta que se abre al disoluto Wickham junto a una acompañante femenina. De esta forma el engaño de Daniel es ampliado en la versión cinematográfica para convertirlo en un personaje más antagónico al mostrar de una manera más clara la traición a Bridget. Este hecho sin duda se asimila a la decepción de Elizabeth con respecto a Wickham⁶.

La célebre *wet shirt scene* de la versión de la BBC también se encuentra presente en *Bridget Jones's Diary*. Sin embargo, es en este caso el personaje de Daniel

⁶ Sin duda alguna la elección de Hugh Grant para interpretar el papel de Daniel Cleaver está igual de motivada que la de Colin Firth. A raíz de su desliz con una prostituta la imagen del actor como protagonista ideal de comedias románticas se vio empañada. Este hecho es aprovechado en *Bridget Jones's Diary* para ofrecerle a Hugh Grant un papel que se encuentra alejado de los que solía interpretar y al que confiere una serie de connotaciones que tras el incidente resultan más creíbles. Significativamente en la novela *Bridget Jones's Diary* dicho incidente es comentado por Bridget. Evidentemente este comentario no puede aparecer en la versión cinematográfica ya que irónicamente el actor interpreta al reprochable personaje de Daniel Cleaver. Este hecho vuelve a poner de manifiesto la constante mezcla de realidad y ficción que se puede encontrar en la película así como las distintas capas de intertextualidad que existen en ella.

Cleaver y no el de Mark Darcy el que se convierte en objeto de la mirada femenina. Cerca del hotel donde se alojan Bridget y Daniel durante una escapada de fin de semana hay un lago. Bajo la atenta mirada de Mark, Daniel y Bridget montan en barcas de remo. Daniel cae de la barca y se puede observar al personaje en lo que constituye una ridícula transposición de la famosa escena a modo de broma o guiño intertextual⁷. Así, Daniel aparte de la camisa empapada tiene además unas gafas de sol, una lata de cerveza y un cigarrillo mojado y roto entre sus labios (ilustración 3). Como señala Imelda Whelehan, “Darcy looks on mournfully as Bridget and Daniel cavort in their boats until Daniel falls into the water only to emerge as a mock Darcyesque figure in his wet shirt, with a sodden cigarette” (2002, 78).

Otro aspecto que provoca que esta adaptación cinematográfica se encuentre más cercana a *Pride and Prejudice* que la novela *Bridget Jones's Diary* es la reescritura que se realiza de la primera petición de matrimonio de Mr Darcy a Elizabeth. Curiosamente esta escena no aparece en la novela de Helen Fielding en la que el acercamiento romántico de la pareja protagonista se ve reducido a la invitación a cenar de Mark a Bridget al final de la novela. En *Pride and Prejudice* la primera propuesta de matrimonio de Mr Darcy durante la cual ofende a Elizabeth al subrayar todas las razones por las que su unión va más allá de la propia lógica se realiza del modo siguiente:

His sense of her inferiority –of its being a degradation– of the family obstacles which judgment had always opposed to inclination, were dwelt on with a warmth which seemed due to the consequence he was wounding, but was very unlikely to recommend his suit. (221)

⁷ Significativamente en la siguiente película realizada por Richard Curtis, *Love Actually* (2003), el guionista y director vuelve a reproducir cómicamente la *wet shirt scene* pero esta vez protagonizada por Colin Firth. De esta manera el actor realiza una autoparodia de la icónica escena.

En la película *Bridget Jones's Diary* esta declaración se transforma en el siguiente diálogo:

- Mark: I don't think you're an idiot at all. I mean, there are elements of the ridiculous about you. Your mother's pretty interesting. And you really are... an appallingly bad public speaker. And you tend to let whatever's in your head... come out of your mouth... without much consideration of the consequences. I realize that when I met you at the turkey curry buffet... that I was unforgivably rude and wearing a reindeer jumper... that my mother had given me the day before. But the thing is, um...what I'm trying to say very inarticulately is... that, um... in fact... perhaps, despite appearances... I like you very much.
- Bridget: Ah. Apart from the smoking and the drinking... and the vulgar mother and the verbal diarrhoea.
- Mark: No. I like you very much –just as you are.

Esta declaración se asemeja a la que realiza igualmente Colin Firth en la versión de la BBC, no sólo por realizarse como conversación entre dos, lo que dice mucho del papel femenino capaz de entablar un diálogo en vez de ser sujeto pasivo del discurso masculino, sino también por su contenido:

- Mr Darcy: In declaring myself thus, I'm fully aware that I will be going expressively against the wishes of my family, my friends and I hardly need add my own better judgment. The relative situation of our families is such that any alliance between us must be regarded as a highly reprehensible connection. Indeed as a rational man I cannot but regard it as such myself, but it cannot be helped.
[...]
- Elizabeth: And I might wonder why, with so evident a desire to offend and insult me you chose to tell me that you like me against your will, against your reason, and even against your character!

La escena se actualiza incluso en la posición que adoptan los actores. En la versión de 1995 Mr Darcy está de pie, en situación de autoridad, mientras Elizabeth, sentada, escucha toda su declaración, lo que marca visualmente de manera física y espacial las diferencias sociales y económicas entre ambos personajes. Este hecho se revierte en la

segunda proposición y se puede observar a ambos actores de pie al mismo nivel equilibrando visualmente sus personalidades, sin sometimiento de uno por parte del otro. Para un público contemporáneo difícilmente sería admisible que Mark Darcy se presentara en una situación de poder sobre Bridget en un momento en el que está confesando sus sentimientos. Por esta razón los dos actores se encuentran de pie cara a cara. Además la escena se inicia con Mark en la parte superior de una escalera y conforme la conversación con la protagonista se va haciendo más íntima baja los escalones para ponerse al mismo nivel que ella materializando de manera física el acercamiento entre ambos.

No sólo las escenas de *Bridget Jones's Diary* pretenden recordar la versión de la BBC de 1995 sino que incluso la elección de localizaciones también tiene esta intención. Cuando Bridget y sus padres asisten a la celebración de las bodas de rubí de los Darcy, desde lejos se puede observar un edificio que evoca conscientemente la imagen de Pemberley que ha quedado fijada en la mente del gran público. Sin duda alguna a día de hoy la imagen icónica de la residencia de Mr Darcy está representada por Lyme Hall, el escenario utilizado en la versión de la BBC (ilustraciones 13 y 14)⁸. De esta forma se vuelven a introducir en *Bridget Jones's Diary* elementos intertextuales relacionados con esta adaptación.

Al igual que la réplica de escenas o el uso de la cámara y de las localizaciones, otro aspecto en el que *Bridget Jones's Diary* hace referencia explícita a la versión de 1995 es precisamente la representación de sus personajes masculinos y muy en concreto

⁸ Al igual que Mr Darcy o Colin Firth este lugar es casi un personaje más de *Pride and Prejudice*. De hecho, son ya habituales los tours para visitar esta residencia en la que los fans pueden conocer de primera mano el magno edificio donde se grabó la serie.

el de Mark Darcy. Así, la siguiente cita que describe a Mr Darcy re-imaginado en la versión de la BBC bien podría estar describiendo al Mark Darcy de *Bridget Jones's Diary*:

With his tousled dark hair, smoldering eyes that stare deeply into middle space, and a pained self-consciousness in social situations, he is convincingly reimagined as a vaguely Byronic hero. A brooding loner who can neither physically contain nor verbally express his inner emotional battles. (Nixon 31)

Este hecho se debe no sólo a que ambas están protagonizadas por el mismo actor, sino también a que las características que se le atribuyen al personaje son idénticas. Evidentemente no se trata de algo casual, y aun menos cuando el guionista de ambas versiones es Andrew Davies. Esas intensas miradas que son características de Mr Darcy en la versión de 1995 aparecen como una repetición en el personaje de Mark Darcy en *Bridget Jones's Diary*. Como expone Suzanne Ferriss, “[Firth] spends much of the film standing off to the side, apparently glowering condescendingly at Bridget, when, in fact, he is looking on with admiration and concern as he sees her fall for her womanizing boss, Daniel Cleaver” (72). Las miradas de Mr Darcy son enfatizadas en la versión de la BBC para caracterizar al personaje y presentarlo con una mayor intensidad emocional. Cuando el espectador observa a Mark Darcy mirando fijamente a Bridget aprecia que es una clara expresión de su creciente pasión por ella. Al igual que sucede con la versión de 1995, las miradas de Colin Firth aportan mucha más información acerca del personaje que sus palabras o acciones, algo que tiene mucho sentido y resulta bastante apropiado si se considera la importante carga de contención y autocontrol del personaje. Lo que resulta evidente y más interesante es que esta descripción difícilmente podría

aplicarse a Mr Darcy original creado por Jane Austen sino que más bien representa la concepción que de él existe en el inconsciente colectivo del público actual.

La forma en la que Mr Darcy se presenta al espectador en la versión de la BBC es muy específica: “Darcy is presented carefully and consistently in two specific ways: either in profile by a fireplace (usually with a mirror above) or looking out of a window” (Hopkins 2001, 113). Esta forma de enmarcar al actor por una parte se realiza con la intención de resaltar el aspecto físico del mismo y por otra con el propósito de reforzar la vida interior del personaje. Las miradas hacia el exterior por parte de Mr Darcy parecen exponer un deseo por escapar de una probable cárcel de sentimientos que lo constriñe. Igualmente se puede observar al personaje de Mark Darcy en varias escenas mirando hacia la lejanía o encuadrado junto a una chimenea, por ejemplo. De hecho, la primera vez que se puede ver a Colin Firth en *Bridget Jones’s Diary* se encuentra de espaldas y frente a una ventana en clara reminiscencia a su aparición en la versión de 1995 (ilustraciones 5, 7 y 10). Esta presentación del protagonista masculino privilegia la visión femenina. De igual forma, inspiradas por la adaptación de la BBC, “the recent film adaptations of Austen are successful because they, quite literally, “flesh out” her male characters” (Nixon 23). Ciertamente los planos realizados a Colin Firth o Hugh Grant en *Bridget Jones’s Diary* refuerzan la noción de que se realizan para favorecer la mirada femenina. Como afirma Ritrosky-Winslow, “[t]he pairing and positioning of Firth and Grant together as the film’s, Bridget’s, and viewers’ objects of desire is a key interpretive strategy in the publicity” (249). Incluso la propia Helen Fielding ha mostrado su perspectiva femenina cuando reconocía: “I must admit to jealously violent thoughts towards Bridget since the announcement that she will be

canoodling with both of them” (citada en Reynolds 2000). De esta manera se pone de relevancia una vez más la intertextualidad que se puede encontrar en esta película donde se mezclan conscientemente la imagen de los actores, sus personajes y la percepción que de ellos existe en el inconsciente colectivo de los espectadores.

Otro de los cambios más significativos realizados en el personaje de Mr Darcy en la versión de Andrew Davies tiene su correspondencia también en *Bridget Jones's Diary*. La actividad física del personaje se expresa y aumenta en la adaptación de la BBC ya que, como opina Cheryl Nixon, “it is what Austen’s heroines fall in love with what we do not like: the male hero. What was good for her female heroines is obviously not good enough for us; the films must add scenes to add desirability to her male protagonists” (23). Esta transformación comienza indudablemente en la versión de *Pride and Prejudice* de 1995 y, como se puede observar, las modificaciones que sufre este personaje en las adaptaciones posteriores son sin duda heredadas de esta versión. En este caso Mr Darcy aparece realizando diferentes actividades físicas como montar a caballo, esgrima, o el tan famoso salto al lago. Esto se debe a que, como explica Nixon, “this is how the twentieth century, and not Austen, expresses masculinity” (33). Así, la masculinidad de Mark Darcy e incluso la de Daniel Cleaver se exponen a través de secuencias como la del lago donde compiten remando o especialmente la de la pelea entre ambos. De esta forma, tal como sucede en la versión de la BBC, se equilibra la expresión física de los personajes con respecto a la novela acercándolos a un concepto más contemporáneo. La pasividad de los protagonistas masculinos de *Pride and Prejudice* disminuye ya que dicha inacción no representa las sensibilidades del hombre actual.

De igual manera que los personajes masculinos se presentan como más activos influenciados por la versión de 1995, también muestran una mayor expresividad con respecto a sus sentimientos. Estos cambios se realizaron con la intención de que aparezca a ojos del espectador como merecedor del amor de Elizabeth, al mismo tiempo que resulta menos forzado y más creíble para un público contemporáneo que la protagonista cambie de opinión y finalmente pueda enamorarse de él. Así, como afirma Cheryl Nixon, “[recent adaptations] endow Austen’s courtship romance protagonists with emotional display emphasizing our current notions of ‘romance’ rather than late eighteenth-century understandings of ‘courtship’” (25). Este aspecto igualmente se aplica a los protagonistas masculinos de *Bridget Jones’s Diary* y en concreto al personaje de Mark Darcy ya que “the audience can feel best for a male who feels. Or, to be more accurate, the audience feels most for a man who struggles to display his feelings” (Nixon 42). La dificultad para expresar los sentimientos por parte de Mark se transforma en las escenas finales de la película reconfigurándolo como el prototipo de héroe ideal que es capaz de superar dichos obstáculos para declarar abiertamente sus sentimientos por la protagonista. Esta expresividad en las últimas escenas no sólo sorprende a Bridget sino también al propio espectador, lo que provoca aun más si cabe la aceptación de este personaje como ideal romántico. Tras el primer beso entre Mark y Bridget, ésta apunta a decir “Wait a minute.. Good boys don’t kiss like that”, a lo que Mark responde “Oh yes they fucking do”. Cara Lane analizando esta última frase señala que

[it] serves two important overlapping functions. First, for the plot, this line, together with the passionate kissing and the street fight, allows Mark to meet the heroine’s romantic “requirements” for her ideal man: Bridget wants someone who loves her, respects her, is sensitive to her needs, but at the same time is a bit

“naughty” [it] reinvents Darcy as a romantic hero for our time: he combines the gentlemanly appearance of Jane Austen’s leading man, the passionate emotions of BBC’s Darcy, and an added dose of playful rebelliousness. (65)

Mientras que parte del atractivo de esta adaptación de *Bridget Jones’s Diary* consiste en la reconfiguración de los personajes masculinos, y muy especialmente el de Mark Darcy, no se puede obviar que la fascinación por la novela de Fielding y de su versión cinematográfica se debe al personaje de Bridget Jones. Según argumenta Caroline Siede, “Darcy may be the iconic *Pride and Prejudice* figure in pop culture – helped in no small part by Firth’s wet shirt –but it’s Lizzy Bennet who is the key to the novel’s continued popularity”. A pesar de las evidentes diferencias entre los personajes que han quedado establecidas en el capítulo anterior, la descripción de Elizabeth Bennet que Siede realiza bien podría referirse también a Bridget Jones: “Funny, intelligent, and self-deprecating, Lizzy feels universal in her specificity. Readers –particularly female readers– have long connected with her struggles to navigate an unjust world while maintaining an outer grace”. De igual forma, por ejemplo, Renée Zellweger opinaba esto acerca del personaje que interpreta: “I understood her search for self-acceptance and her daily attempt to define what is going to bring her happiness in life, her struggle to differentiate between what it is that she wants for her life and what it is that society expects from her” (citada en Brooks). Estas palabras bien pueden definir a Elizabeth Bennet al mismo tiempo que vuelven a poner de manifiesto el hecho de que los temas de los que trata *Pride and Prejudice* continúan siendo relevantes incluso doscientos años más tarde. Esto demuestra que las semejanzas entre *Bridget Jones’s Diary* y *Pride and Prejudice* se pueden encontrar a diferentes niveles e incluso pueden surgir de

aspectos, o en este caso, de personajes que en un principio parecían no tener muchos elementos en común.

Las novelas de Jane Austen no se caracterizan por las descripciones físicas de sus personajes. Poco se sabe de la apariencia, por ejemplo, de Elizabeth. El único dato que aporta la novela es que Jane es considerada como la más hermosa de las cinco hermanas Bennet. Los protagonistas suelen ser descritos más con referencias a su comportamiento y en particular por una demostración de su ingenio, o su carencia del mismo, dejando la apariencia externa a la imaginación del lector. No obstante el comentario de Mr Darcy al negarse a bailar con Elizabeth se refiere exclusivamente al aspecto físico de ésta. El hecho de que la protagonista no es lo suficientemente guapa para acaparar la atención de Mr Darcy parece rebajar su valor en el mercado del matrimonio. Esta preocupación por el aspecto físico de la protagonista es enfatizado claramente en la novela de Fielding, lo cual la dota de una cierta dosis de realismo contemporáneo y la convierte en una convincente reescritura de *Pride and Prejudice*. Para ello obviamente algunos elementos han de ser modificados. Así, por ejemplo, en esta adaptación se transforma la importancia que las protagonistas de Jane Austen le conceden al estado de sus rizos o al tipo de muselina empleado en el vestido para el baile por el peso de Bridget.

En lo referente a este aspecto lo interesante de la versión cinematográfica es precisamente la concepción física de la protagonista. Ciertamente en la novela de Fielding Bridget escribe en su diario al inicio de cada día su peso manifestando de esta manera su preocupación por este aspecto. Sin embargo, el lector no puede saber si realmente la protagonista tiene unos kilos de más o todo forma parte simplemente de su

obsesión. De hecho, cuando en la novela por fin alcanza lo que para ella es su peso ideal sus amigos creen que se encuentra enferma y le comentan que la encontraban más atractiva antes de la pérdida de peso, lo que supone sin duda un acertado y muy contemporáneo comentario sobre la anorexia y los trastornos alimenticios de muchos jóvenes de hoy en día. Evidentemente al tener que personificar a Bridget Jones en el cuerpo de una actriz una serie de decisiones se han de tomar. Como comenta el propio Richard Curtis, el guión de rodaje no contenía referencia alguna que sugiriera que Bridget debiera estar preocupada por su peso, como sí aparecen continuamente en la novela. Curtis describe el guión de la película como el desarrollo de la voz de Bridget hacia su cuerpo: “The book is her talking herself out of it, whereas in the film we found we had to show it at times... it did change it” (citado en Wood). Es decir, en la adaptación cinematográfica el concepto que Bridget tiene de sí misma se ve materializado en el cuerpo voluptuoso de Renée Zellweger. De esta manera se representa físicamente en la pantalla la percepción subjetiva de la protagonista.

Lo que parece claro es que esta representación del cuerpo femenino encarna una genuina femineidad y los primeros planos al físico de Renée Zellweger no hacen sino magnificar este concepto. Este hecho es todavía más evidente si se compara el físico de Bridget con el de sus adversarias por el amor de los protagonistas masculinos como son Natasha (Embeth Davidtz) o Lara (Lisa Barbuscia). Precisamente la crítica ha interpretado este hecho como un positivo discurso postfeminista. El “supuesto” o “imaginado” exceso de peso se observa como una característica positiva en comparación con los delgadísimos cuerpos de sus rivales. Como opina Shelley Cobb, “the contrast seemingly privileges a postfeminist confidence in female sensuality and

appetite, as sometimes Bridget purposefully shows off her body” (297). Por el contrario otro sector de la crítica considera que el uso que hace Bridget de su cuerpo o la torpeza con la que lo utiliza retrasa precisamente ese mensaje postfeminista. Sin duda alguna, como se puede observar, el personaje de Bridget Jones consigue acaparar la atención en todo momento no dejando indiferente a nadie, lo que pone de manifiesto su poder de atracción.

Es justamente esta concepción física de Bridget lo que consigue aumentar su realismo para el espectador. El hecho de que Renée Zellweger engordara para el papel de Bridget Jones enfatiza el hecho de que este personaje no se ajusta a los ideales de belleza actuales a los que tiene acostumbrados la industria del cine, aumentándose de esta manera la empatía del espectador por la protagonista. Bridget se presenta como una mujer real con la que gran parte del público femenino se puede identificar. Esta empatía y el hecho de que muchas mujeres se vean reflejadas en la protagonista es lo que consigue que tanto la novela como su consiguiente adaptación cinematográfica se hayan convertido en grandes éxitos comerciales. Como señala Rebecca Ekmark, “[*Bridget Jones’s Diary*] is autobiographical for any number of single women trying to make a living while going through the process of life and dating”. Kelly Marsh de igual manera argumenta que la voz de Bridget es auténtica puesto que revela lo que todos saben pero a lo que raramente se hace frente: “control is a myth, and the experience of being out of control [...] is authentic” (53). Marsh subraya el hecho de que, entre las muchas áreas sobre las que Bridget no tiene control, se encuentra su cuerpo y, en particular, su peso, una situación con la que gran parte de los espectadores se pueden sentir igualmente identificados. Así, a través de la protagonista se materializa una fantasía al estilo de la

Cenicienta en la que una mujer sin muchos encantos físicos puede mantener una relación con un hombre interesante y atractivo.

A este respecto las escenas de la película en la que se puede observar a Bridget haciendo ejercicio para conseguir bajar de peso o superando su adicción al tabaco no provienen de la novela directamente. De hecho, lo que es sólo una intención por parte de la protagonista a lo largo de toda la historia, en la adaptación cinematográfica se transforma en una decisión que ella lleva a cabo. Estas escenas de superación ayudan a aumentar la empatía por parte del espectador al mismo tiempo que son signo de una arquetípica comedia romántica donde la protagonista supera una serie de obstáculos para posteriormente verse recompensada al hacerse realidad sus deseos.

Los elementos cómicos que se pueden encontrar en *Bridget Jones's Diary* se han visto amplificados en contraste con la novela de Fielding. Las escenas en las que Bridget roza el ridículo o se pone en evidencia de una manera cómica son mucho más obvias que en su texto origen. Como explica Imelda Whelehan, “Bridget functions as something of a clown on such occasions and this tendency is foregrounded to huge visual effect in the film adaptation” (2002, 33). Este uso del humor hace que el espectador desarrolle aun más empatía con la protagonista, al mismo tiempo que ayuda a enmarcar a *Bridget Jones's Diary* de una manera más definitiva en el género de la comedia romántica. Esta comicidad podría parecer a priori un alejamiento de la narrativa de Jane Austen. Sin embargo, para una parte de la crítica es precisamente este elemento el que consigue que esta adaptación se acerque más a la esencia de *Pride and Prejudice* que la reescritura de Fielding. Por ejemplo, Suzanne Ferriss opina que “unexpectedly, the film, more than Fielding’s novel, replicates and extends the narrative

techniques introduced by Austen to capture the comic perils facing single women” (72). De manera muy significativa algunos de los nexos de unión de la película con Jane Austen, *Pride and Prejudice* o la versión de 1995 se utilizan para aumentar la carga cómica. Uno de estos claros ejemplos es cuando Bridget se declara a Mark. De manera similar a como él lo hizo, ella hace referencia a algunos de los defectos que este personaje tiene entre los cuales se encuentra la longitud de sus patillas. Por una parte esta escena, que no se encuentra en la novela, supone un eco de la declaración de Mr Darcy en *Pride and Prejudice* aunque en este caso en boca de la protagonista, lo que supone sin duda un giro muy contemporáneo. Por otra parte es muy probable que el espectador no hubiese notado nada especial acerca de las patillas de Colin Firth pero, tras este comentario de Bridget, el guiño a su personaje de Mr Darcy en la versión de la BBC es evidente. La imagen icónica de Mr Darcy no había sorprendido al espectador ya que, como observa Imelda Whelehan, hasta ese momento “we accepted that “Darcy” was playing Darcy” (2002, 78).

Al igual que los aspectos cómicos enmarcan todavía más si cabe a la película *Bridget Jones’s Diary* dentro del género de la comedia romántica, tal y como suele suceder en el caso de las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*, esta versión aumenta también el contenido de la trama romántica en detrimento de otras. La carga sentimental de *Pride and Prejudice* que se encontraba ya ampliada en la novela de Helen Fielding, aumenta aun más si cabe en su adaptación cinematográfica. Este énfasis en los elementos románticos se realiza en detrimento de otros como pueden ser, por ejemplo, las relaciones de amistad. El papel de los amigos de Bridget se ve reducido

consecuentemente en esta versión confiriéndose una mayor relevancia a las relaciones amorosas que se presentan como el centro del argumento.

Otro aspecto habitual en las comedias románticas, que como se ha podido observar se encuentra muy presente en esta versión de *Bridget Jones's Diary*, es la aparición de elementos intertextuales con otras producciones del mismo tipo. Algunos de ellos son evidentes gracias a la presencia de Curtis o de actores como Hugh Grant. Sin embargo, también aparecen en esta película referencias directas a otras películas del género como puede ser la escena en la que Bridget abandona la oficina al más puro estilo *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1996).⁹

Sin duda alguna la conclusión que se desarrolla en *Bridget Jones's Diary* sigue inequívocamente las más puras convenciones del género de la comedia romántica alejándose de la novela de Fielding. De esta manera el final feliz es pospuesto hasta el último momento para que la compensación y la satisfacción en el espectador sean aun mayores. Es por esta razón que se añaden una serie de elementos para retrasar el momento romántico de unión final entre los dos protagonistas. Por ejemplo, Mark abandona Inglaterra para perseguir una carrera como abogado en un gran bufete norteamericano. Para aumentar la sensación de desazón en el espectador, en esta nueva etapa de su vida le acompaña supuestamente Natasha, de la que el padre de Mark comenta que espera que se convierta en “something in law as well”, en clara referencia a un futuro matrimonio entre Natasha y su hijo. Sin embargo, el protagonista masculino regresa inesperadamente cuando Bridget está a punto de marcharse un fin de semana a

⁹ En esta película el protagonista, interpretado por Tom Cruise, deja su trabajo e insta a sus compañeros a hacer lo mismo, aunque la única que lo acompaña es el personaje que curiosamente interpretaba también Renée Zellweger.

París con sus amigos. Cuando la pareja protagonista se encuentra están a punto de besarse aunque Shazzer (Sally Philips), Tom (James Callis) y Jude (Shirley Henderson) los interrumpen. Este hecho provoca que la unión entre estos dos personajes se retrase de nuevo hasta que se encuentran dentro del apartamento de Bridget. En este caso es ella misma la que pospone de nuevo el beso unos instantes antes ya que quiere estar más presentable para los primeros momentos de intimidad con el hombre de sus sueños. Mientras Mark la espera encuentra el diario de Bridget y lee los comentarios extremadamente negativos que ha escrito sobre él y abandona apresuradamente el apartamento. Cuando Bridget descubre su marcha y presiente que el motivo es lo que ha podido leer en su diario, decide perseguirlo y sale a la calle llevando exclusivamente ropa interior, unas zapatillas de deporte y un cardigan en plena nevada de un diciembre londinense. Esta escena muestra la desesperación de la protagonista que se utiliza como un elemento cómico más de la película. Cuando Bridget cree que ha perdido a Mark para siempre, éste sale de una tienda. La protagonista comienza a justificarse y Mark le informa de que simplemente había ido a comprar un diario nuevo para que puedan empezar de cero. Es en este momento cuando el beso final entre los protagonistas tiene lugar. Es justo durante estas últimas escenas cuando se puede apreciar que el personaje de Mark es mucho más apasionado de lo que se podía esperar y por lo tanto de esta manera consigue completar aun más esa imagen de príncipe azul y hombre perfecto. En estas escenas no sólo se siguen las convenciones de la comedia romántica sino que de igual manera se presenta de manera sutil la continuación no sólo del romance empezando desde cero, sino también la continuación de la historia con un nuevo diario que posteriormente se convertirá en *Bridget Jones: The Edge Of Reason*, secuela de

Bridget Jones's Diary y de la cual también se realizó una adaptación cinematográfica en 2004.¹⁰

Por todas las razones aportadas resulta evidente que *Bridget Jones's Diary* pertenece al género de la comedia romántica. Sin embargo, la crítica puntualiza que esta película es representante de un tipo de comedia romántica más específica que confirió una nueva energía a la industria fílmica británica de los años noventa y cuyas películas se convirtieron en un subgénero propio. Sus características incluyen ser películas rodadas en Gran Bretaña con un elenco mayoritariamente británico pero con una protagonista femenina de origen americano como pueden ser los casos de *Four Weddings and a Funeral* o *Notting Hill*. Teniendo en cuenta que el creador de estas dos estas producciones cinematográficas, Richard Curtis, es uno de los guionistas de *Bridget Jones's Diary* y que Hugh Grant participa igualmente en estas dos películas no puede resultar extraña su clasificación dentro de este grupo. En relación con este aspecto, según Jennifer M. Jeffers, *Bridget Jones's Diary* es un ejemplo de un género todavía más específico al que denomina *Cool Britannia*¹¹ (139) a pesar del hecho de que una tejana como es Renée Zellweger sea la que desarrolle el papel de prototipo de chica inglesa. Sin duda alguna las reticencias que expresa Jeffers con respecto a la elección de una actriz americana para interpretar a un icono de la cultura británica como es Bridget

¹⁰ Resulta significativo mencionar que en 2013 Helen Fielding publicó la novela *Bridget Jones: Mad About the Boy*. Esta nueva entrega creó un gran revuelo entre los seguidores puesto que se desarrollaba cinco años después de la muerte de Mark Darcy. El fallecimiento de este personaje tan querido causó sin duda un gran impacto entre los lectores. En la actualidad se está realizando una nueva producción cinematográfica de Bridget Jones que tiene previsto su estreno en septiembre de 2016. Sin embargo esta nueva película no adaptará la última novela de Fielding y sitúa su argumento solo unos años después de *Bridget Jones: The Edge of Reason*. Sin duda alguna la ausencia del personaje de Colin Firth hubiera supuesto una disminución en el número de espectadores. La presencia del actor en el rodaje levantó una enorme expectación atrayendo la atención de la crítica y del público, hecho que demuestra el gran atractivo que ejerce el personaje y la interpretación de Firth.

¹¹ De hecho, Imelda Staunton opina que Helen Fielding, Sharon Maguire o Richard Curtis son claros representantes de esa *Cool Britannia* (2002, 14).

Jones fueron también expuestas por parte de la crítica antes del estreno de la película. No obstante, la actuación de Zellweger resultó lo suficientemente convincente y a día de hoy la imagen de Bridget Jones en la mente del gran público tiene sin duda el rostro de la actriz¹². Junto con este concepto relacionado con la identidad británica, parte de la crítica observa que en *Bridget Jones's Diary* se puede encontrar una representación de Gran Bretaña al más puro estilo *heritage* contemporáneo con la idealización de la cultura británica así como de sus paisajes. Según estos autores esta representación icónica del Reino Unido sirve para atraer aun más si cabe a un público americano como duramente expone Philip Kerr, que opina que en *Bridget Jones's Diary* se pueden encontrar

some Hallmark Christmas-card scenes to Theme Park England, of the kind designed to please those untravelled Americans (George Bush, for example) who are stupid enough to believe that it snows a lot in central London (just like *Oliver*), and that anyone with a posh accent must live in a house the size of Castle Howard. (44)

En este sentido resulta muy interesante que una recreación contemporánea de una novela de Jane Austen posea también elementos referentes al *heritage* tal y como suele ser el caso de las adaptaciones más tradicionales de las novelas de la autora. De hecho, las películas de Richard Curtis anteriormente mencionadas son consideradas por Jennifer M. Jeffers como parte de este *heritage* moderno: “The term heritage has been applied to *Four Weddings*, *Notting Hill* and *Bridget Jones's Diary* despite the contemporary settings and mainly thirtysomething characters who are, themselves, not

¹² Como dato curioso conviene apuntar que para la preparación de su personaje Renée Zellweger trabajó de incógnito durante varias semanas en la editorial Picador de Londres como asistente de publicidad. Se hacía llamar Bridget Cavendish y fue presentada como la hermana de Jonathan Cavendish “a friend of one of our company chairmen” (Elworthy). Durante su estancia la actriz no sólo aprendió acerca del trabajo que Bridget Jones realiza sino que practicó su acento británico.

primarily nostalgic” (169). De igual forma Claire Monk también habla de *Bridget Jones’s Diary* como una película que abraza una versión de tradición inglesa que bien puede asemejarse al concepto de *heritage*:

Bridget Jones’s Diary [...] project[s] a vision of the nation so uniformly young, white, wealthy, narcissistic and implicitly conservative [...] Significantly, in its obligatory rural interlude, *Bridget Jones’s Diary* embraces the heritage aesthetic, and the well-heeled country house and National Trust Village iconography. (195)

Es probablemente esta unión del concepto de *Cool Britannia* junto con la presentación de los aspectos más idílicos de la sociedad británica lo que provocaron igualmente el masivo éxito de *Bridget Jones’s Diary* en Estados Unidos. Como apunta Jennifer M. Jeffers, “for Bridget Jones to succeed as a romantic comedy in America, the film must play the heritage card and the Cool Britain card at the same time” (169-70). Sin duda la elección de Renée Zellweger para interpretar el papel de un fenómeno social británico como Bridget Jones vino motivada en parte para atraer al público norteamericano que encuentra en ella, además, a una actriz representativa de la comedia romántica americana, acercando de esta manera la película a un público más global.

Como se ha podido observar la versión cinematográfica de *Bridget Jones’s Diary* se aleja de la novela origen en muchos aspectos, sobre todo en lo relacionado con el desarrollo de la trama, creándose una nueva entidad. No obstante dicha entidad no pierde los nexos de unión ni con *Pride and Prejudice*, ni con la novela de Fielding ni sobre todo con el concepto de Bridget Jones que podían tener los espectadores antes de ver la película. Esto lo justifica del siguiente modo Richard Curtis: “In Bridget Jones you kind of know what the big subject matter is. So it was convenient being able to say, ‘Well, have we fulfilled the brief of what made it a phenomenon?’” (citado en Wood).

Según esto el hecho de que el personaje de Bridget Jones se hubiera convertido en un fenómeno hasta el punto de considerarla como una persona real con una identidad propia, había favorecido el proceso de adaptación de la novela. De esta manera la película podía alejarse de lo que acontece en la obra de Fielding aun siendo fiel a la esencia del personaje de Bridget Jones. Es decir, los guionistas se centraron en la protagonista más que en el propio hilo argumental de la novela para intentar captar la naturaleza del fenómeno Bridget Jones. Este hecho puede explicar las múltiples diferencias que se encuentran entre la adaptación cinematográfica y la novela original. Sin embargo, estos cambios curiosamente consiguen que *Bridget Jones's Diary* se encuentre más cerca del *Pride and Prejudice* de 1995 e incluso de la novela original de Jane Austen que de la obra de Fielding. Es por esta razón que Imelda Whelehan insta al espectador a releer *Bridget Jones's Diary*: “It is interesting to go back to the novel and look at what features have been left out and how this can give the film an entirely different ‘feel’” (2002, 76). De cualquier forma la experiencia completa de esta adaptación cinematográfica va más allá del argumento de la película o de su relación con la novela. Como opina Madelyn Ritrosky-Winslow,

[*Bridget Jones's Diary*] openly invite[s] viewers to immerse themselves in irony, intertextuality, and self-reflexive fun [...] story, plot points, shot details, characters, actors, star images, publicity, and commentary all work together to totally blur conventional boundaries (such as they are) between actor, character and star image. (237-38)

La confusión entre realidad y ficción que desarrolla Bridget a lo largo de la novela se ve trasladada al espectador a través de esta película. La inclusión de Colin Firth o Hugh Grant fomenta precisamente esa complejidad en el público. Para Ritrosky-Winslow es precisamente la unión de todos los elementos intertextuales lo que supuso

“a factor in the film’s success at the box office and with critics” (238). Sin duda aquellos espectadores que conocen la novela de Jane Austen y la adaptación para la BBC de 1995 pueden encontrar muchas más referencias o intertextualidades en la relación entre los protagonistas de la historia. Evidentemente este aspecto llevará al público a una apreciación más allá del simple visionado de la película, de igual forma que arroja cierta ironía sobre el comportamiento de los personajes principales. Son estas distintas capas de intertextualidad que se pueden encontrar en la película las que sitúan indudablemente a *Bridget Jones’s Diary* en una dimensión diferente a la de otras comedias románticas aparentemente similares. De esta forma, aunque en un principio *Bridget Jones’s Diary* pueda parecer un producto arquetípico de ese género, es la yuxtaposición con *Pride and Prejudice* y la adaptación de la BBC la que añade nuevas capas de significado intertextual que hacen de esta película un producto mucho más rico y profundo en significados. De igual forma esta versión supuso una plataforma para la realización de posteriores recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* y su influencia se ha seguido sintiendo en subsiguientes reescrituras del universo austeniano.

4.3.2.- Nuevos mundos para *Pride and Prejudice*.

Tras el proceso de actualización al que se somete a *Pride and Prejudice* al trasladar su trama a la actualidad, la novela continúa siendo transformada y ve cómo su argumento se encaja en nuevos contextos culturales cada vez sorprendentes. Las reescrituras que van a ser analizadas en esta sección demuestran cómo sus creadores han sabido encontrar distintas comunidades contemporáneas donde el relato de *Pride and*

Prejudice se puede desarrollar de una forma natural. Este hecho vuelve a poner de manifiesto la ductilidad de una obra capaz de adaptarse a entornos y situaciones muy alejados de los imaginados por Jane Austen pero que, sin embargo, sirven perfectamente de base para que la línea argumental de la novela se desarrolle de una forma natural. La universalidad de la historia consigue que pueda transformarse y trasladarse a nuevos mundos de características culturales, sociales y religiosas bien diferentes a las que se pueden encontrar en *Pride and Prejudice*. De igual forma, esta novela tradicionalmente considerada como quintaesencia de la identidad británica ha sido objeto de un proceso de apropiación por parte de otros países y culturas que ha venido a poner de manifiesto cómo la obra de Jane Austen consigue atraer a todo tipo de sensibilidades independientemente de su procedencia.

4.3.2.1.- *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy*.

Esta película estrenada en 2003 y dirigida por Andrew Black es una producción independiente de bajo presupuesto que fue distribuida por *Excel Entertainment*, una compañía dedicada a productos cinematográficos de contenido religioso mormón. Solamente observando el título se evidencia la influencia que esta ideología ejerce sobre la película. La segunda parte del título, *A Latter-Day Comedy*, hace referencia a *The Church of Latter-Day Saints* o *LDS*, nombre por el que también se conoce a la iglesia mormona y con el que se autodenominan sus fieles.

Resulta relevante mencionar que el título de esta producción, al igual que sucedió con el contenido de la misma, sufrió varios cambios durante el proceso creativo

hasta el momento de su distribución internacional. En un principio, esta película se presentó como *Pride & Prejudice: A Utah Comedy* en referencia al lugar donde se desarrolla la acción. Posteriormente se modificó por el de *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* clarificando de este modo su pertenencia a la categoría de los denominados *LDS films*. Con este nombre se designa a aquellas producciones cinematográficas que desarrollan una trama con una carga religiosa mormona o que están realizadas por directores seguidores de esta doctrina. Sin embargo, a pesar de su distribuidora, de la religión que profesan sus protagonistas y de la localización en la que se desarrolla su argumento, en términos generales no se puede considerar a *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* como una película abiertamente mormona. Esto se debe a que no existe en esta producción una intención de adoctrinamiento tal y como suele suceder con las películas categorizadas como *LDS*. El elemento religioso se presenta exclusivamente como un marco en el que se desarrolla la acción pero no se le confiere la relevancia necesaria en la historia como para catalogar la película de proselitista.

Esta producción se estrena en un primer momento en un círculo cerrado de salas comerciales de Utah y de otras ciudades americanas cuyas comunidades son eminentemente mormonas y consumidoras de este tipo de cine. Tras este poco esperanzador primer estreno se realiza una adaptación del contenido de la cinta reduciendo el número de referencias religiosas que se podían encontrar en ella. De esta forma, con la intención de poder ampliar su mercado y conseguir atraer a un público más amplio, el producto final que llega a los espectadores es una versión en la que se han moderado los contenidos y comentarios sobre esta creencia. De hecho, las

menciones más explícitas a esta doctrina en escenas y diálogos han sido dobladas o editadas para la publicación del DVD en su distribución internacional¹³. Además, en esta edición el título de la película se vuelve a modificar eliminándose “*A Latter-Day Comedy*” del mismo en un intento de suprimir esa clara alusión a la iglesia mormona. De este modo en la versión final y definitiva de la película desaparecen la gran mayoría de referencias a esta doctrina tanto en el título como en el contenido, algo que, como explica Matthew Foster, no favorece a la percepción global de esta producción cinematográfica:

While the connection to the Church of Jesus Christ of Latter Day Saints is purely cultural (there’s no preaching), and essential to explain the concerns of the character, strangely, the distributors of the DVD played it down. [...] This is the work of the brain dead. Removing the name of the church that everyone belongs to does not make the film more accessible, just inexplicable.

Es cierto que teniendo en cuenta la amplia atención que la crítica suele dedicar a las adaptaciones de novelas de Jane Austen es cuanto menos sorprendente comprobar el escaso interés despertado por esta versión. Los pocos autores que la mencionan suelen hacerlo además de una forma bastante negativa. Por ejemplo, Deborah Cartmell opina que “the less said about this ‘adaptation’ the better” (2010, 9). Igualmente John Wiltshire menosprecia la película afirmando que “[o]ne can disregard the Mormon update, *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy*” (2009, 96). En la misma línea la crítica aparecida en *Los Angeles Times* a propósito del estreno de esta adaptación resulta bastante significativa: “anyone familiar with the book or the BBC series (or over the age of six) will not be surprised by the outcome, except for how wholly unengaging and tedious it is made here” (Crust). En clara consonancia con lo que exponía Matthew

¹³ Esta versión internacional del DVD es la que ha sido utilizada para el presente estudio.

Foster una de las causas por las que esta versión no suele ser valorada positivamente puede encontrarse en las modificaciones realizadas en la película antes de su estreno para que pudiese llegar a un público más amplio. Ciertamente los cambios que se realizan con la intención de esconder ciertos principios religiosos y morales provocan que el argumento de la misma pierda coherencia y lógica. Además, curiosamente muchos de estos elementos relacionados con ciertos valores tradicionales que se suprimen en la versión final acercaban la película mucho más a la novela de Jane Austen. En cierto modo las costumbres de las comunidades mormonas actuales no están muy alejadas de la sociedad de principios del siglo diecinueve descrita por la novelista británica. Así, la modestia y el recato con el que se relacionan los fieles de esta doctrina, que mantienen modos tradicionales en lo que se refiere a las relaciones personales, reflejan hasta cierto punto las interacciones sociales entre los personajes de *Pride and Prejudice*. De igual forma en la iglesia mormona el matrimonio tiene una importancia primordial tanto para las mujeres como para los hombres y se fomenta, de hecho, el matrimonio entre cónyuges jóvenes, aspecto esencial en el argumento de la novela de Jane Austen. De este modo la necesidad por encontrar marido que tienen las hermanas Bennet encuentra un paralelismo en la presión social que ejerce la comunidad mormona sobre el deber de sus fieles de contraer matrimonio. Igualmente para sus creyentes las relaciones sexuales se reducen al ámbito marital, actitud esencial en la sociedad que se describe en *Pride and Prejudice*. Los seguidores de la doctrina mormona asisten a misa regularmente tal y como lo hacían los protagonistas de la novela de la autora británica. Esta comunidad se presenta, pues, como un escenario ideal al que poder trasladar de manera directa los acontecimientos de la obra de Jane Austen a una sociedad

contemporánea. Por ejemplo, Lindsie Taylor alaba a los creadores de *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* afirmando que en esta doctrina consiguieron encontrar “not only the societal values similar but also the pressure on singles to get married. Director Andrew Black adeptly creates a comedic similarity between Victorian courting customs and the LDS dating scene”. De igual modo Orlando Seale, actor que interpreta el papel de Will Darcy, opinaba que “most societies no longer share the same social morals as the societies did about which (the novel) was written. I think what’s clever about this adaptation is that they found a context which works very well with the original story” (citado en Taylor). Otros críticos como Eric Snider consideran un acierto esta transposición: “the transition from 19th-century marriage-minded women to modern-day Brigham Young University co-eds wasn’t really such a leap”. Sin embargo, eliminar los elementos religiosos de la película con el afán de atraer a un público no exclusivamente mormón, provoca que la traslación de la novela a un contexto del siglo veintiuno pierda verosimilitud.

En la sociedad norteamericana actual en la que las mujeres tienen muchas más opciones de vida que en el siglo diecinueve y donde el matrimonio no es una absoluta necesidad, el público difícilmente puede entender ciertas actitudes de los personajes de esta película. De igual forma la presentación de unos protagonistas cuyos códigos de conducta se basan en el sentido del decoro y de la buena reputación en la época contemporánea resulta cuanto menos llamativa a ojos del espectador. Estos casos sólo serían plausibles si los hechos se presentaran en un cultura donde se siguen manteniendo unos valores muy conservadores como efectivamente es el caso de la comunidad mormona pero, como comenta Matthew Foster, en esta película “[t]he

characters are Mormons, which helps elevate the importance of virginity and marriage, but not enough to make it all sensible”. Por lo tanto no resulta atrevido afirmar que la reducción de las ya limitadas referencias religiosas de esta producción cinematográfica puede ser una de las causas por las que esta recreación de *Pride and Prejudice* no haya sido habitualmente bien valorada. No obstante, bien es cierto que la disminución de elementos religiosos provoca que *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* pueda ser visionada y apreciada por el público en general sin que su percepción se vea influenciada de una manera u otra por la carga doctrinal.

Así en la versión final de esta película su conexión con esta iglesia se reduce exclusivamente a varias secuencias. La más evidente es la que escenifica una misa mormona a la que asisten las protagonistas, hecho que lleva al espectador a asumir que todos los personajes son seguidores de esta doctrina. Junto con estas escenas solamente se pueden encontrar ciertos comentarios o referencias como cuando, por ejemplo, se juzga a un personaje porque ha dejado de asistir a estas reuniones de fieles. De esta forma las referencias mormonas en la última versión de la película son casi inexistentes y, como corrobora Eric Snider, “the film is accessible to one and all, with no footnotes or explanations necessary. And if it were a little better assembled, it would be enjoyable to one and all, too”. De hecho, es probable que un público desconocedor de las características de esta creencia no sea consciente en un primer momento de las referencias que se realizan y ciertos comportamientos de los personajes le resulten sorprendentes o confusos. Es decir, el conocimiento de los preceptos de esta iglesia incide directamente en la percepción objetiva de la película, confiriéndole lógica y coherencia.

Tras haber trasladado la trama de la novela a un contexto contemporáneo y a través del filtro de la fe mormona se puede encontrar en esta película una actualización del argumento de *Pride and Prejudice*. Según Jennifer Woolston, a primera vista puede parecer que *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* llega a modernizar el relato de Jane Austen tan concienzudamente que ciertos aspectos relevantes de la obra se pierden en el proceso. Sin embargo, tras un breve estudio se puede observar que los personajes principales mantienen sus características y personalidades y los temas universales de la novela siguen estando presentes en esta adaptación. Así, *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* recrea la novela de Jane Austen presentándola a través de las vivencias de un grupo de jóvenes que se encuentran estudiando en la Universidad Brigham Young de Provo, Utah. El microcosmos de esas “three or four families” (2011, 245) que Jane Austen utilizaba como base de su narrativa, se transforman en la película de Black en el grupo de conocidos y amigos de Lizzy Bennet (Kam Heskin). El elemento de la familia, aspecto primordial en *Pride and Prejudice*, se convierte en el grupo de amigos íntimos de la protagonista, tal como sucede en otras recreaciones de la novela de Jane Austen como *Bridget Jones’s Diary* o *You’ve Got Mail* (Nora Ephron, 1998). De esta manera, el número de personajes se ve reducido con respecto a la novela original, ya sea porque se limita su presencia o porque se suprimen del argumento de la película.

Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy presenta a su protagonista como una joven e inteligente estudiante que aspira a convertirse en escritora. Aunque apremiada por su edad y por los continuos comentarios de los que la rodean sobre su necesidad de encontrar pareja, Lizzy concede más importancia a su faceta profesional. Este personaje trata de compaginar, pues, en su vida lo que le impone su fe, casarse y tener hijos

fundamentalmente, con sus ambiciones intelectuales y laborales. Este aspecto se hace evidente a lo largo de toda la película pero sobre todo en varias escenas donde Lizzy rechaza abiertamente la atención masculina que recibe y expresa que el matrimonio no es su prioridad. De este modo *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* actualiza la situación de Elizabeth Bennet en la novela y sus continuos intentos por conjugar la presión a la que se sentía sometida por contraer matrimonio con sus deseos de realizar una boda por amor. Teniendo esto en cuenta la película presenta una fuerte dicotomía entre los deseos de Lizzy por una relación romántica, que se muestran en su atracción por Jack Wickam (Henry Maguire), y su aspiración de alcanzar el éxito profesional. En vez de presentar a una protagonista femenina que persigue uno de estos dos objetivos de una manera decidida, Black escoge mostrar a una heroína polifacética y multidimensional. Mientras que sus compañeras se preocupan exclusivamente por conseguir marido, Lizzy toma la decisión de contraer matrimonio una vez ha publicado su primer libro y trabaja como profesora en Londres poniendo de manifiesto la preponderancia del aspecto profesional sobre el sentimental para ella.

Las hermanas Bennet en esta versión se transforman en las amigas con las que Lizzy comparte alojamiento. La cercanía existente entre los personajes de Elizabeth y Jane en *Pride and Prejudice* en contraposición con el resto de sus hermanas se traslada en su cercanía física dentro de la casa. Así, Jane Vasquez (Lucila Solá) se convierte no sólo en compañera de piso de la protagonista sino que también comparte habitación con ella. De este modo la película puede recrear con facilidad las escenas de intimidad entre estas dos hermanas que han sido en muchas ocasiones representadas intercambiando confidencias en la misma habitación e incluso en la misma cama. Jane al igual que en

Pride and Prejudice es una joven atractiva cuya personalidad se caracteriza por su dulzura y romanticismo.

Lydia Bennet se transforma en Lydia Meryton (Kelly Stables), una rica heredera que tiene como único interés encontrar una pareja con la que casarse. Para ello sigue al pie de la letra los consejos de *The Pink Bible: How to Bring Your Man to His Knees*, libro que consulta constantemente y que utiliza para señalarle a Lizzy los cambios que debe realizar en su vida, recomendaciones que la protagonista ignora una y otra vez. De este modo, la oposición entre las personalidades de Elizabeth y de Lydia claramente expuestas en *Pride and Prejudice* se ponen también de manifiesto en esta película a través de las distintas prioridades de los personajes. Junto a ellas viven Kitty (Amber Hamilton Russo), la pasiva hermana de Lydia que al igual que sucede en la novela la respalda en todo lo que hace, y la ultra conservadora y peculiar Mary Lamblen (Rainy Kerwin). De esta forma las distintas personalidades de las hermanas Bennet se encuentran reflejadas en sus correspondientes personajes en esta adaptación. Sin embargo la situación económica de las Bennet se personaliza casi exclusivamente en la figura de Lizzy consiguiendo que el espectador pueda identificarse en mayor medida con ella. Estas diferencias económicas se ven enfatizadas, por ejemplo, al comparar el deteriorado coche de la protagonista con los vehículos que conducen los demás personajes. Igualmente Lizzy es la única de las compañeras de piso que trabaja mientras estudia lo que deja entrever su situación financiera.

La peculiar expresividad verbal y la pomposidad del discurso de Mr. Collins en *Pride and Prejudice* encuentran reflejo en el comportamiento del personaje de William Collins (Hubbel Palmer), un adepto obsesivo de la doctrina mormona que persigue

incansablemente a Lizzy intentando conquistarla. Mr Darcy es en esta adaptación Will Darcy, un británico adinerado dueño de una editorial. Mr Bingley se convierte en Charley Bingley (Benjamin Gourly) un rico empresario de los objetos y productos más absurdos del mercado y su hermana Caroline (Cara Holden) en una rica heredera que sueña casarse con Darcy. George Wickham se transforma en Jack Wickam un mujeriego adicto al juego. Charlotte Lucas realiza una breve aparición en esta película sin la relevancia del personaje homónimo creado por Jane Austen¹⁴. Georgiana Darcy aparece en esta versión como Anna (Honor Bliss), la dulce hermana de Will que ha sufrido los engaños de Jack Wickam al igual que sucede en la novela original.

La modernización de la trama que se lleva a cabo a través de esta adaptación conlleva una reducción en el número de personajes como se ha mencionado anteriormente. Los protagonistas de mayor edad que son relevantes en la novela como Mr y Mrs Bennet o Lady Catherine de Bourgh están ausentes y, por ejemplo, mientras que Mr Collins en *Pride and Prejudice* es mayor que Elizabeth, en esta película parece ser menor que la protagonista y de hecho el actor que lo interpreta así lo es. Según Jennifer Woolston este aspecto es una característica propia de la *chick lit* que evita la inclusión de personajes de una cierta edad en beneficio de otros más jóvenes. Dado que *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* puede ser categorizada como *chick flick*, es por lo tanto heredera de este género literario y elimina también los personajes de mayor edad ya que, según Woolston, “[this aspect] influences places, the interactions, concerns, and interpersonal dramas of the young characters at the forefront” (2). De

¹⁴ El personaje de Charlotte Lucas en esta adaptación parece exclusivamente creado para la participación de Carmen Rasmusen, ex-concursante del programa de talentos musicales *American Idol* y seguidora de la iglesia mormona. En esta versión Charlotte se convierte en una guapa y simpática cantante que no tiene relación alguna con el personaje de Collins. El único nexo de unión entre Charlotte Lucas de *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* y el personaje de la novela es el nombre y su amistad con Lizzy.

igual forma resulta evidente que esta película está dirigida a un tipo de público joven que suele estar más interesado en las relaciones entre personajes de su misma edad. Junto con estas ausencias anteriormente mencionadas se pueden encontrar en esta recreación otra serie de cambios que provocan que, a pesar de que se sigue de manera muy cercana el argumento de la novela original, éste no se desarrolle de una forma paralela.

El primer encuentro entre Darcy y Lizzy tiene lugar en la librería donde trabaja la protagonista y no en una reunión social como sucede en *Pride and Prejudice*. Durante este encuentro inicial Darcy tiene un comportamiento bastante descortés y condescendiente con Lizzy. Esta escena supone el germen de la antipatía de la protagonista hacia Darcy, al igual que sucede tras el primer encuentro entre Mr Darcy y Elizabeth en la novela. Sin embargo, el comentario que ésta escucha hacer al protagonista masculino con respecto a su físico se convierte en una crítica a la falta de profesionalidad de Lizzy. De esta forma la película vuelve a poner en valor la importancia del aspecto laboral frente a la faceta personal o sentimental, sobre todo en lo que respecta a la protagonista. Poco después Darcy y Lizzy volverán a encontrarse en una fiesta organizada por Charley. Durante esta reunión se muestra claramente la personalidad taciturna del protagonista masculino que, de la misma manera que ocurre en la novela, prefiere permanecer aislado, en este caso leyendo dentro de un garaje sentado en su coche deportivo, antes que relacionarse con el resto de los invitados. Al igual que sucede durante el baile de Meryton, en esta fiesta se produce el enamoramiento entre Charley y Jane. *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* introduce ya desde esta reunión al personaje de Jack Wickam y muestra la cercanía

existente entre éste y Lizzy. Desde este momento se muestra, también, la enemistad entre Jack y Darcy, hecho que provoca que los celos de Lizzy hacia el protagonista masculino se vean fortalecidos desde el principio.

Siguiendo la trama de *Pride and Prejudice* Lizzy rechaza la proposición de matrimonio de Collins al igual que también hace con las constantes insinuaciones de Jack. En esta versión este personaje resulta más oscuro y sibilino que en la novela de Jane Austen. Este aspecto, junto con los continuos y evidentes rechazos por parte de la protagonista, crea en el espectador una gran desconfianza hacia él. Esta caracterización de Jack Wickam provoca que el descubrimiento final de sus malos hábitos y conductas no resulte tan sorprendente como sucede en *Pride and Prejudice*.

Tras varios encuentros entre los protagonistas que vienen a sustituir a las reuniones sociales que se pueden encontrar en *Pride and Prejudice* la primera propuesta de matrimonio de Mr Darcy a Elizabeth se transforma en esta recreación en una invitación a cenar que Lizzy rechaza abiertamente. La proposición recuerda a la de la novela original en la que Mr Darcy expresa su atracción por Elizabeth no sin antes manifestarle su opinión acerca de los defectos de la protagonista y los de su familia. Así Darcy confiesa: “I find you strangely attractive. You’re not the sort of girl I normally go out with. I mean you’re loud, disorganized, your friends are an embarrassment. But I like you, I don’t know why”. No obstante la indignación que la proposición de Mr Darcy le provoca a Elizabeth se traslada en *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* a una escena posterior intercambiándose una vez más el aspecto personal por el profesional. Así, días más tarde Lizzy asiste a un almuerzo con un representante de la editorial que está interesada en publicar su libro. Cuando llega al restaurante descubre

que la persona con la que se va a reunir no es otra que Will Darcy. Los ataques contra la familia Bennet que Elizabeth encuentra intolerables en la primera propuesta de matrimonio de Mr Darcy se transforman en esta película en las críticas que Darcy, como editor, realiza sobre la novela de Lizzy. De esta forma *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* reafirma la noción de que la esfera profesional de la protagonista en esta versión ocupa el espacio de la esfera familiar y personal en la novela. El estado emocional de Elizabeth tras la primera declaración de Mr Darcy encuentra paralelismo en la devastación que supone en Lizzy las críticas a su libro. Resulta significativo que uno de los comentarios que la protagonista rechaza constantemente con respecto a su novela es que sea categorizada como un romance. De hecho, al observar su reacción Darcy se ve forzado a aclarar: “That’s not a put-down, Miss Bennet, it’s a category”. Sin duda este aspecto se presenta como un comentario hacia el estigma negativo que sufren las obras de contenido romántico así como producciones cinematográficas como *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy*. La reacción de Lizzy bien podría reflejar la de Jane Austen si pudiera ver cómo en muchos casos sus novelas han sido reducidas exclusivamente a su trama romántica.

Tras estos comentarios la protagonista recrimina a Darcy su comportamiento no sólo con ella sino también con respecto a Jack o a Jane, ya que Lizzy cree que él es el causante de la ruptura de la relación entre su compañera de habitación y Charley. Siguiendo el argumento de la novela de Jane Austen, Darcy ofrece una explicación a su comportamiento pero en este caso, teniendo en cuenta la intención modernizadora de la película, lo hace través de un correo electrónico y no de una carta como en el texto original. Resulta significativo de nuevo que esta reacción del protagonista masculino

tenga lugar después de una reunión profesional y no tras el rechazo de Lizzy a tener una cita con él. Darcy se excusa por las palabras que hubiesen podido molestar a Lizzy aunque admite que mantiene la misma opinión acerca de su novela. Esta sinceridad se asemeja a los comentarios de Mr Darcy sobre la familia Bennet en su carta. Igualmente le informa de que la marcha de Charley, y por lo tanto la ruptura entre éste y Jane, no se debe a su intermediación al contrario de lo que sucede en la novela original. Darcy le revela que Charley vio como Collins pedía matrimonio a Jane y se marchó de la ciudad pensando que ésta había aceptado la propuesta¹⁵. De igual forma el protagonista masculino expone las razones de su enemistad con Jack Wickam. La hermana de Darcy, Anna, se había escapado con Jack a Las Vegas para casarse con él, situación que se encuentra en claro paralelismo con lo que sucede en la novela original. El interés económico que mueve a Wickham en *Pride and Prejudice* se transforma en esta recreación en las deudas de juego que acumula Jack y por lo tanto en una necesidad monetaria derivada de su adicción al juego. Cuando Darcy hace frente a dichas deudas Jack desaparece. Teniendo en cuenta que la doctrina mormona no permite a sus fieles dejarse llevar por lo que se considera como peligros terrenales como el juego, el alcohol o las drogas no resulta nada sorprendente esta transformación del personaje para denigrarlo aun más.

A través de la lectura de este correo electrónico Lizzy se da cuenta de su error de percepción. Mientras que en la novela Elizabeth cambia de actitud ya que, como ella misma dice, “[t]ill this moment, I never knew myself” (237), en esta recreación de nuevo los cambios que Lizzy realiza están relacionados con el aspecto profesional y no

¹⁵ *Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy*, pues, materializa la primera intención del personaje de Mr Collins de contraer matrimonio con la mayor de las Bennet.

con el personal. La transformación de Lizzy se materializa en el borrador de su novela que la protagonista rehace, equiparándose de esta manera la falta de perspicacia que demuestra Elizabeth con los errores que Darcy le señala en su novela. Reconocer sus propios equivocaciones en la redacción de su obra se convierte para Lizzy en una metáfora del reconocimiento de sus errores de comportamiento. Este hecho hace que Lizzy recapacite sobre su conducta y acepte sus equivocaciones al igual que sucede con Elizabeth en *Pride and Prejudice*.

La visita de Elizabeth a Pemberley también se ve modificada en esta película. En este caso la protagonista se encuentra trabajando en su libro en plena naturaleza cuando accidentalmente se queda dormida. Al despertar, el sol ya se ha puesto y no es capaz de encontrar el camino de regreso a su coche. En ese momento comienza a llover en una secuencia que recuerda la visita que Jane hace a Netherfield. Caminando en la oscuridad y empapada, Lizzy encuentra una casa. El sentimiento de intromisión que Elizabeth sufre en la novela al pasear por Pemberley es el que siente Lizzy al entrar en esta residencia para resguardarse. Una vez dentro descubre que la cabaña pertenece a los Darcy. La protagonista intenta escapar sin ser descubierta por sus dueños en claro paralelismo a la mortificación que siente Elizabeth cuando descubre que Mr Darcy se encuentra en Pemberley durante su visita. Al igual que sucede en la novela el comportamiento de Darcy con respecto a Lizzy se ha visto modificado y ésta acepta la invitación a cenar con el protagonista y su hermana Anna. Los comentarios de los sirvientes con respecto a la integridad y el buen hacer de Mr Darcy, así como la estrecha relación entre éste y su hermana que se muestran tras la visita de Elizabeth a Pemberley en la novela, encuentran paralelismo durante esta cena en la residencia de los Darcy. De

igual modo, por ejemplo, el comentario que Georgiana le hace a Elizabeth acerca de su maestría tocando el piano se traslada en esta adaptación a las habilidades de Lizzy como escritora. Toda esta situación provoca que los sentimientos de la protagonista por Darcy comiencen a aflorar de una manera más evidente y obvia para el espectador que en la novela original. Durante la cena hace acto de aparición Caroline Bingley, que en *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* parece también desarrollar rasgos del personaje de Lady Catherine de Bourgh. Caroline hace creer a Lizzy que está comprometida con Darcy, provocando que la protagonista pierda las esperanzas con respecto a una futura relación con él. Siguiendo las convenciones de la comedia romántica esta mentira supone el obstáculo para el desarrollo del amor entre la pareja que será superado en las escenas finales, provocando una mayor satisfacción en el espectador.

La desaparición de Lydia produce la preocupación de sus compañeras de piso, sobre todo cuando Kitty confiesa que su hermana se ha marchado a Las Vegas para casarse con Jack. Teniendo en cuenta el pasado de éste y la gran fortuna que posee la familia de Lydia, Lizzy sospecha de las oscuras intenciones del joven. Así, acompañada por Jane, Kitty y Charley, Lizzy inicia la búsqueda de la pareja. Al igual que sucede con otras recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*, como, por ejemplo, *Bride & Prejudice* (Gurinder Chadha, 2004), la protagonista desempeña una labor activa en la búsqueda de Lydia aunque ayudada por Darcy. De esta forma se actualiza la implicación del personaje de Elizabeth, cuya pasividad en la novela original derivada de su condición como mujer en el siglo diecinueve no sería comprensible en la época contemporánea. En este caso es Charley el que informa de los acontecimientos a Darcy, quien, encontrándose más cerca de Las Vegas, consigue llegar a la ceremonia antes de

que ésta tenga lugar de manera que se crea una situación similar a la que acontece en la novela original. Tras la detención de Jack por bigamia¹⁶, Lizzy y Darcy inician una relación.

Así la mayor parte de la trama romántica se mantiene en esta adaptación aunque también se pueden encontrar modificaciones con respecto al original. Collins tras el rechazo de Lizzy propone matrimonio a Jane, quien tampoco accede a su propuesta, y finalmente se compromete con Mary, hecho muy diferente a lo que sucede en *Pride and Prejudice*. Evidentemente la casi total ausencia de Charlotte en la película obliga a los guionistas a encontrar una pareja al personaje de Collins teniendo en cuenta su gran implicación con la doctrina mormona. Igualmente Lydia tras ser rescatada en Las Vegas permanece soltera y desarrolla una labor profesional como escritora de libros de autoayuda. Se actualiza así la trama ya que una joven en pleno siglo veintiuno no necesita contraer matrimonio simplemente por una cuestión de percepciones sociales o morales. Sin embargo, teniendo en cuenta la perspectiva de la iglesia mormona el hecho de que Lydia permanezca soltera se puede interpretar como un castigo.

Un elemento básico en la personalidad de Elizabeth y Mr Darcy como es el gusto por la literatura se encuentra muy presente en esta recreación. No sólo Lizzy es una aspirante a escritora a la que se puede observar asistiendo a clases de literatura en la universidad sino que además trabaja en una librería y Darcy por su parte es socio en una gran editorial. La importancia de la lectura sobre todo para Lizzy no sólo relaciona

¹⁶ En la película se descubre también que, incluso antes de haber intentado contraer matrimonio con Anna, Jack ya estaba casado anteriormente gracias a lo cual el matrimonio con la hermana de Darcy no es válido. Resulta llamativo que durante toda la historia se caracterice al personaje de Jack como bígamo teniendo en cuenta que algunas de las secciones más radicales de la iglesia mormona promulgan la poligamia. Sin duda alguna este hecho demuestra la intención de los creadores de esta película de presentar la doctrina mormona de una forma no fundamentalista para que el espectador pueda sentirse más identificado con ella.

íntimamente a la protagonista con el personaje de Elizabeth Bennet sino que su labor como escritora al mismo tiempo conforma un nexo de unión entre este personaje y la figura de Jane Austen. De hecho, la presencia de la autora británica así como de su obra resulta más que evidente en esta producción. El texto original de *Pride and Prejudice* se exhibe desde la primera escena de la película en la que se puede oír la voz de Lizzy parafraseando las primeras líneas de la novela: “it is a truth universally acknowledged that a girl of a certain age and in a certain situation in life must be in want of a husband”. De esta manera se moderniza esta frase modificando el sujeto de la acción y reforzando la necesidad de la protagonista por contraer matrimonio. Significativamente los cambios que se realizan en la cita de *Pride and Prejudice* reflejan la situación en la que se encuentra Lizzy, que ha alcanzado una edad y un momento vital en el que la presión social por encontrar marido es cada vez mayor.

De igual forma la presencia de rótulos entre escenas en los que se presentan fragmentos de la novela de Jane Austen no hace sino recordar al espectador que, pese a la evidente modernización del texto original, se sigue encontrando ante una adaptación de *Pride and Prejudice*. En un intento de recalcar que son extractos de la novela se hace referencia explícita al volumen y al capítulo al que pertenecen. Así mismo, en las primeras escenas se puede observar cómo la clase de literatura a la que asiste Lizzy versa precisamente sobre Jane Austen. Curiosamente la protagonista garabatea un vestido de corte imperio al más puro estilo de la indumentaria habitual de las heroínas austenianas, mientras escucha las explicaciones del profesor. Más tarde Lizzy recibe una magnífica calificación en su trabajo titulado “Great Female Characters in English

Literature” en lo que podría ser una referencia al personaje de Elizabeth Bennet, considerada como una de las grandes creaciones femeninas de la literatura inglesa.

Lizzy, Jane, Lydia y Kitty viven en el 318 de la avenida Longbourne, en alusión a la residencia de la familia Bennet. La elección del número tampoco es casual pues hace referencia a 1813, año de la publicación de *Pride and Prejudice*. Esta fecha está presente también en una escena posterior cuando se puede observar que la frecuencia de la radio que escuchan las protagonistas es 181.3. De esta misma manera un primer plano del manuscrito de la novela que está escribiendo Lizzy expone que tiene lugar precisamente en 1813. El apellido de Lydia y Kitty es Meryton, la localidad más cercana a la residencia de los Bennet. De igual forma en su primer encuentro con Darcy, Lizzy menciona que sus ancestros provienen de Inglaterra, más concretamente de Hertfordshire, en clara referencia al lugar de origen de Elizabeth Bennet. Así mismo, Darcy confiesa que Will es un diminutivo de Fitzwilliam, el nombre de pila de Mr Darcy, y comenta que su familia proviene de Derbyshire aunque pase mucho tiempo en Londres, al igual que sucede con el personaje de Mr Darcy.

La mascota de Lydia responde al nombre de Austen. El restaurante en el que Lizzy almuerza con Darcy se llama Rosings en referencia a Rosings Park, hogar de Lady Catherine de Bourgh cerca de donde Elizabeth rechaza la primera propuesta de matrimonio de Mr Darcy. Este aspecto se encuentra en clara conexión con lo que sucede en este restaurante donde Lizzy rechaza la propuesta de la editorial de Darcy para publicar su libro, como se ha expuesto anteriormente. La ceremonia de boda entre Lydia y Jack en la pequeña capilla de Las Vegas tiene una temática escocesa. En la novela original estos personajes planean escaparse a Escocia, concretamente a Gretna Green,

donde los matrimonios se celebraban con mayor celeridad y anonimato que en Inglaterra¹⁷. Esta situación se encuentra en claro paralelismo con la actual Las Vegas, lo cual evidencia lo apropiada de esta elección. Valga esta pequeña selección de ejemplos mencionados como muestra del intento consciente de impregnar la película con continuas referencias a la novela original. A través de estas numerosas alusiones se provoca que la autora y su obra permanezcan presentes a lo largo de toda la película.

De la misma forma que se pueden encontrar referencias a *Pride and Prejudice* y a Jane Austen, en esta película también está muy presente la intertextualidad con otras versiones del universo austeniano, sobre todo con aquellas que desarrollan la acción en un ambiente contemporáneo. Como se ha podido observar a lo largo del presente estudio, ésta suele ser una característica habitual de las recreaciones de *Pride and Prejudice*, que habitualmente muestran su inspiración en fuentes anteriores. Así, por ejemplo cuando la productora realizó el casting para *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* se solicitaba en su página web (www.ldsfilm.com) una actriz tipo Renée Zellweger para representar a Lizzy y para el personaje de Lydia se daba como modelo a Alicia Silverstone en clara referencia a las actrices que protagonizaron *Bridget Jones's Diary* (recreación de *Pride and Prejudice*) y *Clueless* (recreación de *Emma*).

Al igual que sucede con *Bride & Prejudice* la pelea entre Darcy y Jack recuerda claramente a la que se puede encontrar en *Bridget Jones's Diary* entre Mark Darcy y Daniel Cleaver. Este hecho no sólo pone de manifiesto la intertextualidad habitual entre las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*, sino que de igual modo refleja

¹⁷ En 1754 se instauró una ley sobre el matrimonio que requería que los contrayentes menores de 21 años tuviesen el consentimiento paterno para poder contraer nupcias. Sin embargo, esta ley se ejecutó exclusivamente en Gales e Inglaterra y no en Escocia. Gretna Green era la primera localidad cercana a la frontera escocesa y el lugar habitual para aquellas parejas que querían contraer matrimonio rápidamente sin el conocimiento de sus familias.

la nueva configuración de los personajes masculinos de la novela, a los que se les dota de una mayor presencia y actividad física. De manera similar los nexos de unión con *Bridget Jones's Diary* se encuentran reflejados también en las fantasías que imagina Lizzy y que recuerdan a las del personaje de Bridget Jones en su adaptación cinematográfica. El miedo que siente Bridget tanto en la novela como en la adaptación cinematográfica de que un día encontrarán su cuerpo “half-eaten by an Alsatian” (20) se transforma en *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* cuando Lizzy imagina la noticia de su muerte en el telediario donde la presentadora anuncia que el descubrimiento del cuerpo se realizó gracias al perro de Lydia que llevaba en la boca uno de los dedos de Lizzy. Otra de las ensoñaciones más explícitas de la protagonista es la que tiene lugar cuando se queda dormida en el bosque. En ésta se puede observar a Lizzy bajo la lluvia ataviada con un vestido de corte imperio cuando aparece una figura masculina a lomos de un caballo al más puro estilo de las adaptaciones clásicas de obras de Jane Austen.¹⁸

Igualmente la errática forma de conducir de Lydia recuerda a las escenas en las que Cher, el personaje interpretado por Alicia Silverstone que actualiza a Emma Woodhouse, está al volante de su coche en *Clueless*. De esta forma se pretende relacionar de manera directa a *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* con recreaciones de novelas de Jane Austen que han tenido gran éxito y popularidad. Las escenas de Lizzy y Jane sentadas en una misma cama compartiendo confidencias tienen claras reminiscencias a estas mismas situaciones en adaptaciones clásicas del universo austeniano. No se puede obviar igualmente la referencia explícita a la versión de 1995

¹⁸ Esta escena recuerda claramente a la adaptación de *Sense and Sensibility* de Ang Lee de 1995 cuando Marianne es rescatada por Willoughby.

de la BBC que se realiza en las últimas escenas de la película cuando Lizzy visita Lyme Hall. Este edificio sirvió de localización para Pemberley en esta adaptación llegándose a convertir en icono representativo de la residencia de Mr Darcy¹⁹. Esta secuencia fortalece sus lazos de unión con la autora de *Pride and Prejudice* mostrando un primer plano del retrato más conocido de Jane Austen. De esta manera se vuelve a asimilar a Lizzy con la propia novelista y se subraya su cercanía a la misma. Sin embargo, estas referencias a la novela de origen y a su autora no han logrado conquistar a la crítica. Así, por ejemplo, Jeff Vice consideraba que “constant reminders that the film is (loosely) based on Austen’s book isn’t the film’s smartest move. (It only serves to remind us how much better the book is, as well as other film versions)”.

Como se ha mencionado anteriormente, las novelas de Jane Austen y en concreto *Pride and Prejudice* son consideradas como el germen de la literatura actual escrita por y para mujeres, categoría desarrollada especialmente a partir de la publicación de *Bridget Jones’s Diary*. Esta novela es precursora del género denominado *chick lit* que se materializa en el mundo del cine con las denominadas *chick flicks* a las que pertenece *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy*. Según Jennifer Woolston esta película usa el nexo de unión que posee con este nuevo género literario para reposicionar los temas centrales que se encuentran subyacentes en la literatura de Jane Austen como son la expresión de los deseos femeninos y el cuestionamiento de la libertad de la mujer. De esta forma se regresa al concepto básico del autodescubrimiento a través de una serie de decisiones estilísticas relevantes. Black adopta las convenciones de la *chick lit* contemporánea a través de esta película para poder crear una actualización

¹⁹ Algunos críticos cinematográficos han querido ver incluso en el estilismo capilar de Orlando Seale en su papel de Will Darcy un guiño a Colin Firth en su personaje de Mr Darcy.

de la historia para un público eminentemente femenino. En vez de alejarse de la novela de Jane Austen, la recreación de Black refuerza la necesidad básica de las mujeres de contar, mostrar y compartir sus experiencias, aportando un comentario ligero, congruente con el que originalmente creó la autora británica y que permanece perenne en el mente de los lectores. Otro elemento habitual en las novelas pertenecientes al género *chick lit* y que se puede encontrar a lo largo de toda la película es que los personajes femeninos intentan equilibrar sus intereses románticos con el desarrollo de una carrera profesional.

Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy presenta sus lazos de unión con este tipo de novelas de una forma visual. La película materializa las convenciones arquetípicas de la literatura femenina contemporánea a través del énfasis de los colores pastel que se realiza en su puesta en escena. Este esquema de color evoca las cubiertas de estas obras que suelen adornarse con colores vivos y femeninos. Como afirma Jennifer Woolston,

Black's film utilizes these same colors constantly in the *mise-en-scène* through backgrounds, props, wardrobe, and intertitle cards.[...] Pastel hues serve to remind viewers that they are enmeshed in the world of Chick Lit, even though they may not immediately categorize the film as belonging to the emergent genre. Black's color scheme labels the film as part of the Chick Lit marketplace. (3-4)

Esta temática de colores se encuentra presente desde la primera escena donde se puede observar el rosa pastel de la tarta de Lizzy mientras apaga las velas de cumpleaños. De igual forma la protagonista conduce un Volkswagen Beetle celeste, las paredes de las habitaciones de la casa donde reside se encuentran pintadas de rosa y amarillo y en las estanterías de la biblioteca que visita sólo se pueden encontrar libros de color pastel

(ilustración 19). Los personajes visten igualmente siempre dentro de esta gama de colores. De hecho, Lizzy casi en la totalidad de las escenas se presenta vestida de color azul claro como su coche. El anuncio del producto de Charley Bingley “Classic for Canines” tiene un fondo rosa, al igual que los CDS que anuncia. Incluso los rótulos que presentan extractos de la novela de Jane Austen tienen colores de esta tonalidad. Este colorido no sólo expone un nexo de unión con un tipo de literatura muy específico sino también con un tipo de cine igualmente representativo y habitualmente categorizado como *chick flick*. Como explica Jesse Hyde, “[t]he actors were dressed in retro wedding clothing, and the room had been painted in bright red and pink hues to give the film a stylized look similar to ‘Down With Love’ or ‘Legally Blonde’”. En este sentido Jason Faller, productor de *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy*, incluso clasifica la película como perteneciente al género *Mollywood*, esto es, “the Mormon chick flick” (citado en Hyde).

Dentro de las *chick flicks* esta película se enmarca en el grupo de las comedias románticas ya que sigue claramente las convenciones del género sobre todo en su final feliz y además porque ve enfatizada su carga cómica con respecto a la novela original. Durante toda la película se somete a los protagonistas a una serie de situaciones ridículas que crean el humor en esta adaptación. Este aspecto como se ha podido observar es recurrente en la mayoría de las recreaciones audiovisuales de *Pride and Prejudice* que son analizadas a lo largo del presente capítulo.

En definitiva *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy*, a pesar de haber sido habitualmente denostada por la crítica, manifiesta la existencia de contextos culturales contemporáneos que reflejan de una forma clara la sociedad descrita en la novela de

Jane Austen. De esta forma *Pride and Prejudice* vuelve a convertirse en un espejo en donde la realidad actual se ve reflejada. De hecho, la interculturalidad de la que da muestras la película a través de las distintas procedencias de sus personajes (la actriz que interpreta a Jane es argentina, los que realizan los papeles de Will y Anna Darcy británicos y el resto del elenco norteamericanos), revela la situación real de la sociedad contemporánea. Así, los protagonistas de *Pride and Prejudice* pueden encontrar representación en las más diferentes culturas, mezclándose entre ellas sin que el mensaje del texto se vea afectado.

Películas como *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy*, pues, no sólo permiten que el espectador contemporáneo pueda llegar a comprender el texto original de una manera más profunda sino también aspectos de la sociedad actual que le pueden resultar más accesibles tras haber sido presentados a través del argumento de *Pride and Prejudice*. De igual forma esta película consigue acercar la novela de Jane Austen a un público al que otro tipo de producto audiovisual más tradicional no suele llegar. El uso de las convenciones de géneros contemporáneos de los que hace uso *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* vuelve a mostrar la manifiesta influencia del universo austeniano en la cultura actual y la capacidad de la novela para transformarse cualquiera que sea el contexto en el que se desarrolle.

4.3.2.2.- *Bride & Prejudice*.

Bride & Prejudice (2004) está dirigida por Gurinder Chadha, conocida creadora de la exitosa *Bend It Like Beckham*²⁰ (2002). Chadha suele utilizar sus películas para mostrar cómo las costumbres más tradicionales de la cultura india se desarrollan en una época contemporánea fuera del país asiático. Mientras que la acción de *Bend It Like Beckham* tiene lugar principalmente en Londres, *Bride & Prejudice* se desarrolla en la propia India (Amristar y Goa) así como en Londres y Los Ángeles convirtiéndose esta adaptación en un crisol de culturas. *Bride & Prejudice* tiene poco en común con las adaptaciones más tradicionales de obras de Jane Austen. Esta película ofrece una traslación cultural de *Pride and Prejudice* desarrollando la trama de la novela en la India contemporánea. Dicha traslación cultural, o como la denominan Marion Gymnich y Kathryn Ruhl “cultural translation” (25), se realiza además a través del uso de elementos característicos del cine de Bollywood, del musical norteamericano y de la comedia clásica. Teniendo en cuenta su estética visual, los habituales vestidos de corte imperio dan paso a coloridos saris y las escenas de baile en los salones de Netherfield o Meryton se convierten en números musicales que desarrollan cuidadas coreografías siguiendo el estilo habitual de la industria del cine de Bombay. Así, las costumbres más tradicionales de la cultura india dan forma a esta reescritura de la novela de Jane Austen.

El hecho de que junto con los componentes clásicos del cine de Bollywood se puedan encontrar también elementos típicos de la industria cinematográfica

²⁰ Curiosamente una de las protagonistas de esta película era una casi desconocida Keira Knightley que años más tarde protagonizará la versión de *Pride and Prejudice* del año 2005 dirigida por Joe Wright, versión que se ha convertido en referente de la novela para las nuevas generaciones. Igualmente su actriz protagonista ha pasado a ser la imagen de referencia del personaje de Elizabeth Bennet para un público eminentemente más joven.

norteamericana convierten a *Bride & Prejudice* en “a self-conscious production exploring the interplay between the forms of Bollywood and Hollywood and novel and film” (C. Wilson 330). La gran cantidad de cambios y transformaciones que se pueden encontrar en el argumento llevan a Florence Cabaret a definir esta película como “a far from respectful adaptation of *Pride and Prejudice* or, as the postmodernist approach would have it, [...] an adaptation which is clearly on the side of appropriation and intervention” (140). La presencia de costumbres tradicionales indias en contraposición con las británicas o norteamericanas que se exhiben en el argumento se debe al interés por resaltar el enfrentamiento entre culturas muy diferentes. Debido a la multitud de elementos pertenecientes a diversas culturas que se pueden encontrar en *Bride & Prejudice* Elena Oliete describe esta película como “a transnational film” (168). Esta autora considera igualmente que *Bride & Prejudice* puede ser analizada desde dos puntos de vista. Por una parte como un homenaje a la ironía con la que Jane Austen representaba la sociedad de su época y, por otra, como una crítica a los prejuicios del pasado. Esta argumentación se desarrolla a través de la combinación de convenciones de diferentes tradiciones cinematográficas, “heritage cinema, Hollywood y Bollywood” (172), que se pueden encontrar en *Bride & Prejudice*. Estos tres estilos fílmicos se encuentran íntimamente relacionados con las tres identidades culturales representadas en la película como son la británica, la norteamericana y la india.

Bride & Prejudice presenta el argumento de la novela de Jane Austen aunque insertándolo en un producto cinematográfico desarrollado al estilo del cine de Bollywood. Esto conlleva la sustitución de diálogos por números musicales y una amplia representación de componentes culturales de la tradición india. A pesar de la

inclusión de elementos ajenos a la novela, la traslación de *Pride and Prejudice* a la película de Chadha se realiza de una forma más directa de lo que se podría esperar en un principio. Mrs Bakshi (Nadira Babbar) intenta encontrar marido a sus cuatro hijas con la misma desesperación y entusiasmo que Mrs Bennet. De esta forma acepta gustosamente la visita de Mr Kohli (Nitin Ganatra), un pariente que vive en Los Ángeles y que viaja hasta Amritsar para encontrar una tradicional esposa india. Éste se presenta como una analogía al personaje Mr Collins. Las personalidades de las cuatro hijas de los Bakshi (Kitty Bennet no se encuentra presente en esta adaptación) se asemejan a las de los personajes creados por Jane Austen. Lalita Bakshi (Ashawarya Rai), que representa al personaje de Elizabeth Bennet, no tiene reparos en expresar sus pensamientos y al igual que la protagonista de *Pride and Prejudice* rechaza la propuesta de matrimonio de Mr Kohli ya que no concibe una unión sin amor. Su hermana Jaya (Namrata Shirodkar) como Jane Bennet es dulce y atenta. Lakhi (Peeya Rai) se muestra un tanto alocada y pasional como el personaje de Lydia y la pequeña de la familia Maya (Meghna Kothari) resulta en ocasiones pedante y engreída como Mary. Como se puede observar los paralelismos son tan evidentes que hasta los nombres y apellidos de los protagonistas recuerdan a los de los personajes originales de la novela de Jane Austen.

Al igual que sucede en *Pride and Prejudice* la visita de un rico soltero revoluciona la residencia de los Bakshi. En este caso el personaje de Mr Bingley se transforma en Balraj (Naveen Andrews), un británico de ascendencia india que llega desde Inglaterra a Amritsar para la celebración de la boda de un amigo. Mrs Bakshi tiene la esperanza de que éste escoja como esposa a una de sus hijas. Balraj, como su equivalente de la novela que finalmente contrae matrimonio con Jane Bennet, se siente

atraído por la hermana mayor de los Bakhsi desde un primer momento. Él llega acompañado de su hermana Kiran (Indira Varma) que sustituye a Caroline Bingley y de su mejor amigo, Will Darcy (Martin Henderson). Lalita siente aversión por Darcy desde un primer momento debido al arrogante comportamiento del mismo. No obstante mientras que la arrogancia de Mr Darcy en *Pride and Prejudice* se asocia a su riqueza y a su elevada posición social, Will Darcy en *Bride & Prejudice*, aunque es un rico empresario americano y de una posición social superior a la de los Bakshi, ofende a Lalita no por su soberbia sino porque menosprecia las condiciones de vida, las costumbres y los valores de la India. Lalita encuentra en Darcy un prototipo norteamericano convencido de su superioridad cultural y socioeconómica sobre los demás. De este modo, mientras que la novela de Jane Austen se centra en las desigualdades financieras y sociales entre los Bennet, los Bingley y los Darcy, en *Bride & Prejudice*, aunque aquellas seguirán siendo relevantes, son las diferencias culturales las que alimentan las desavenencias entre los protagonistas.

En un viaje a Goa que viene a sustituir en la película la estancia de Elizabeth y Jane en Netherfield, Lalita conoce al turista Johnny Wickham (Daniel Gillies) por el cual se siente atraída casi inmediatamente como le sucede a Elizabeth con el personaje de George Wickham en la novela original. De igual modo Darcy y Johnny Wickham arrastran una enemistad del pasado. En este caso Johnny, hijo de la cuidadora de los Darcy, había iniciado una relación con Georgie (Alexis Bledel), hija pequeña de la familia, pero tras haberla dejado embarazada rompió con ella y la abandonó. De esta manera se actualiza la traición de George Wickham a la familia Darcy a través del personaje de Georgiana. Tras varios encuentros Darcy aconseja a Balraj romper su

noviazgo con Jaya convencido de que el interés de ésta por su amigo es puramente económico. Chandra Lamba (Sonali Kulkarni), la mejor amiga de Lalita como Charlotte Lucas en la novela, contrae matrimonio con Kohli, quien trabaja como contable²¹ de Mrs Catherine Darcy, madre de Will y Georgie y personaje que sustituye a Lady Catherine de Bourgh. Lakhi, la pequeña de los Bakshi, abandona a su familia para irse con Johnny como sucede con Lydia en *Pride and Prejudice*. Tras una desesperada búsqueda por Londres Lakhi regresa al seno familiar. Finalmente Lalita y Darcy dejando atrás los prejuicios previos contraen matrimonio en la India junto a Balraj y Jaya.

La transposición de la novela de Jane Austen es en algunos casos directa. Se pueden encontrar, pues, en *Bride & Prejudice* líneas de la novela original parafraseadas en sus diálogos. Por ejemplo, la famosa primera frase de *Pride and Prejudice* “It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife” (51) encuentran paralelismo en la película cuando Lalita afirma de una manera más contemporánea: “All mothers think that any single guy with big bucks must be shopping for a wife”. De igual manera tras el rechazo de Lalita a la propuesta de matrimonio de Mr Kholi, Mrs Bakshi amenaza a su hija con negarle la palabra. Ante este comentario Mr Bakshi responde “She’s saying that she will never speak to you again if you do not marry Kholi Saab, no? [...] and I will never speak to you again if you do”. Estas palabras parafrasean de forma clara las de Mr Bennet en esta misma situación en la novela original cuando afirmaba “[a]n unhappy alternative is before you,

²¹ El hecho de que se sustituya en esta versión la ocupación original de Mr Collins como párroco por la profesión de contable expone claramente la época capitalista actual en la que los valores económicos han venido a sustituir a los morales y religiosos.

Elizabeth. From this day you must be a stranger to one of your parents. Your mother will never see you again if you do *not* marry Mr Collins, and I will never see you again if you *do*” (152).

A pesar de que la trama de la novela se traslada al argumento de *Bride & Prejudice* de una forma directa, desde las primeras escenas se puede observar que las diferencias sociales que resultaban relevantes en *Pride and Prejudice* se transforman en esta adaptación en diferencias culturales. Este aspecto aparece de manera explícita la primera vez que Darcy y Lalita se encuentran. Al igual que sucede en *Pride and Prejudice* este primer acercamiento se desarrolla durante un acto social. El baile de Meryton se transforma en *Bride & Prejudice* en una pre-celebración de boda, costumbre habitual en la cultura india. Desde el punto de vista conceptual esta fiesta se asemeja en gran medida a las que se pueden encontrar en las adaptaciones más clásicas de *Pride and Prejudice* especialmente si se consideran las coreografiadas escenas de baile.

Siguiendo el hilo argumental de la novela es tras este primer encuentro cuando las fricciones entre los protagonistas surgen. Resulta significativo que este antagonismo inicial provenga del personaje de Lalita exclusivamente. A pesar de sentir un cierto fastidio por tener que permanecer en la India, Will Darcy se encuentra fascinado por la belleza de la protagonista desde un primer momento y sus desafortunados comentarios responden más a una torpeza social que a un desagrado hacia la presencia de Lalita. Al contrario de lo que sucede con el personaje de Mr Darcy que realiza un comentario sobre Elizabeth desde un punto de vista estético, el empresario hotelero no hace referencia al aspecto físico de Lalita. En contraste con lo que se puede encontrar en la novela de Jane Austen, la belleza de la protagonista nunca es cuestionada.

Significativamente la actriz que interpreta a Lalita, Ayshwarya Rai, es una mujer cuya belleza es ampliamente reconocida e incluso fue coronada Miss Mundo en 1994²². Por lo tanto resulta claro que una crítica a la apariencia física de la protagonista que está interpretada por la que es conocida como “la mujer más bella del mundo” no resultaría creíble²³. Además, el cuidadoso uso de las cámaras, la luz, los colores y el maquillaje viene a amplificar y subrayar más si cabe el atractivo de la actriz que de manera intencionada se presenta de forma que sea percibida como incuestionablemente hermosa. La crítica ha intentado responder a este hecho considerando que la intención de Gurminder Chadha es que ese atractivo de Lalita represente a la India. Al igual que le sucede a Darcy con la protagonista, a pesar de su rechazo inicial por este país no podrá escapar finalmente a su encanto. Desde otro punto de vista esta belleza de Lalita se relaciona con su representación contemporánea y la percepción que tiene el público actual de que las actrices que interpretan los personajes principales en las producciones cinematográficas deben ser atractivas. De esta forma se racionaliza desde un punto de vista estético la atracción que siente Darcy por la protagonista desde un primer momento, conclusión fácilmente extraíble de sus miradas y de los distintos acercamientos a Lalita que intenta el personaje. Igualmente esta obvia belleza de la protagonista femenina refuerza el concepto de que las diferencias entre estos dos personajes se deben exclusivamente a aspectos culturales. Al contrario de lo que sucede

²² Esta actriz ya había protagonizado en el año 2000 una adaptación india de una novela de Jane Austen, con una ambientación actual, *Kandukondain, Kandukondain* (Rajiv Menon), versión de *Sense and Sensibility*, donde Rai interpretaba el papel de Meenakshi, el equivalente moderno del personaje de Marianne Dashwood.

²³ Cabe señalar que la actriz reconoce que engordó unos diez kilos para el papel de Lalita ya que no quería que ésta pareciera una supermodelo y además consideraba que de esta forma añadiría más realismo a su personaje. Resulta curioso que tanto Renée Zellweger como Ayshwarya Rai (ambas protagonistas de recreaciones de *Pride and Prejudice*) tuvieran que aumentar de peso para sus respectivos papeles con el fin de dotar al personaje de un mayor realismo.

con Mr Darcy que va descubriendo la belleza de Elizabeth poco a poco la atracción que Darcy siente por Lalita subraya la trascendencia que tienen en esta pareja las diferencias culturales.

Así, desde las primeras secuencias se puede observar el hecho de que en esta adaptación son dichas diferencias culturales entre los dos protagonistas las que constituyen el principal obstáculo para el desarrollo de su amor y no tanto las desigualdades sociales como sucede en la novela original. No obstante, mientras que *Pride and Prejudice* describe la habilidad de Elizabeth para negociar las diferencias de clase que la separan de Mr Darcy, esta película presenta a una Lalita poco interesada en equilibrar estas desigualdades. La protagonista femenina de *Bride & Prejudice* demuestra tener más prejuicios iniciales por Darcy que los que Elizabeth tiene por su futuro marido. En una de las primeras conversaciones entre ellos durante la celebración de la boda a la que ambos asisten, Darcy consigue ofender a Lalita con sus comentarios acerca de la India y de sus mujeres. Ella rechaza explícitamente ser categorizada dentro de estos estereotipos e interpreta las palabras del protagonista sobre los matrimonios concertados y el papel de la mujer en la India como la expresión de una actitud neocolonialista de un norteamericano. Así, no duda en responderle: “Americans think that they have answers to everything –including marriage. Pretty arrogant considering that they have the highest rate of divorce in the world”. A pesar de este agrio intercambio Darcy intenta un nuevo acercamiento a Lalita y a su cultura al pedirle que le enseñe a bailar al estilo indio algo que considera que no le resultará difícil ya que, como él mismo dice, “this looks like you just screw in a light bulb with one hand, you pet the dog with the other”. Esta ridiculización del tradicional baile indio provoca la

indignación de la protagonista que responde “I think you should find someone simple and traditional to teach you to dance like the natives” lo que supone una clara alusión al comentario de Mr Darcy en la novela quien opina con respecto al baile que “[e]very savage can dance” (72). Las desavenencias entre la pareja están relacionadas con las diferencias entre las identidades culturales de Oriente y Occidente y más concretamente entre los Estados Unidos y la India, así como con sus distintos papeles dentro de la historia como colonizadores y colonizados. Tras un breve análisis resulta evidente que *Bride & Prejudice* pretende destacar intencionadamente estas diferencias culturales.

Dichas diferencias son subrayadas a partir de la presencia de Gurminder Chadha como creadora. Esta directora, que se considera “a self-identified Punjabi born in Kenya” (Desai 130), emigró a Inglaterra a una edad temprana y se instaló en Southall en los años sesenta. Su creatividad emerge en un momento histórico de la escena del Reino Unido en los años ochenta en la que artistas, intelectuales y activistas desafiaron las ideas preconcebidas sobre el concepto de lo británico y en particular aquellas relacionadas con la raza, la clase y el género (Desai 137-38). Las diferentes culturas que atesora la propia Chadha en su biografía²⁴ así como su carrera profesional, que demuestra una constante preocupación por la defensa de las distintas identidades nacionales a través del cine, provocan que su presencia dote de una carga ideológica a la película. Chadha es conocida por usar sus creaciones cinematográficas para cuestionar supuestos sobre raza e identidades culturales desde dentro y desde fuera de una perspectiva patriarcal del mundo occidental. Su película más famosa, *Bend It Like*

²⁴ No debe resultar extraño el interés de Gurminder Chadha por cuestionar los prejuicios culturales y presentar en sus películas a parejas interraciales. Ella misma representa la unión de tres culturas diferentes (india, africana y británica) que se entrelazan con las de su marido Paul Mayeda Berges, director y guionista norteamericano con ascendencia japonesa y española.

Beckham, narra la historia de una joven de origen indio cuya pasión por el fútbol ocasiona conflictos en el seno familiar ya que la protagonista no representa los valores indios más clásicos tal y como su familia desea. Mientras que en *Bend It Like Beckham* la cultura india se apropiaba de un icono británico como es el fútbol, en este caso Chadha recurre a otro emblema anglosajón como *Pride and Prejudice* para convertirla en una adaptación al estilo Bollywood. De esta forma Florence Cabaret considera que *Bride & Prejudice* resulta “a postcolonial ‘writing back’ to one of the most famous embodiments of the British cultural canon” (140). De este mismo modo Elena Oliete entiende que esta apropiación viene a cuestionar “the cultural imposition of the UK over India, an imposition which finds its origins at the time of the Empire and that, at that time, went hand in hand with economic domination” (173).

La propia Chadha confirma que uno de sus objetivos era investigar acerca de los estereotipos culturales contemporáneos:

Bride & Prejudice is a multinational, multi-cultural crowd-pleaser that touches on American imperialism, the way the west looks at India and what people regard as backward or progressive. In a populist, entertaining movie, the drama is questioning the audience’s Eurocentric attitude. (2004b, 37)

El hecho de presentar a los protagonistas como pertenecientes a dos culturas muy diferentes como son la india y la norteamericana permite una reflexión sobre dichas identidades. Así lo confirma el guionista de la película Paul Mayeda Berges, que recuerda que mientras que la novela de Jane Austen se basa en las diferencias de clase, la decisión de que el personaje de Elizabeth sea india y Darcy norteamericano “would enable us to really look at America and India and the kind of first impressions we make of each other culturally” (comentarios del DVD). Junto con estas dos identidades

nacionales en esta adaptación se encuentra presente una tercera cultura, la británica. Ésta está representada de igual manera a través de distintos actores así como por la presencia de su directora, de su equipo y de su sistema de trabajo en el rodaje, por el hecho de que parte de la acción se desarrolla en territorio inglés y, por supuesto, por la propia *Pride and Prejudice*, quintaesencia de la identidad británica.

Continuando con el aspecto de la elección de actores la presencia de Rai es definitoria. Esta actriz no representa unos cánones de belleza india sino una belleza estereotipada internacional como se ha mencionado anteriormente. Este hecho representa un nexo de unión entre los diferentes países presentes en esta película como son la India, Estados Unidos y Gran Bretaña. De igual forma la carrera profesional de esta actriz así como su promoción mundial realza aun más las distintas culturas presentes en esta adaptación. Rai ha participado en campañas publicitarias de grandes multinacionales que representan el dominio económico del mundo occidental como pueden ser L’Oreal o Coca Cola. De esta forma, como expone Florence Cabaret, “the body of the actress and what she symbolizes ethnically and economically participate in this encounter between the global and the local that is at stake in the film” (142).

Bride & Prejudice al desarrollar el argumento de la novela original no sólo en un ambiente actual sino también en una cultura y un continente diferentes se enfrenta a un difícil proceso de adaptación. Sin embargo, la traslación de *Pride and Prejudice* al universo de las tradiciones indias resulta en cierta manera adecuada y efectiva como modo de traspasar una sociedad del siglo diecinueve a un contexto contemporáneo. Caroline Siede opina que “the pomp and circumstance of traditional India life makes an unexpectedly wonderful stand-in for Regency England”. Como la propia Chadha

admitía en una entrevista: “I chose *Pride and Prejudice* because I feel 200 years ago England was no different than Amritsar today” (Jha). Ciertamente las similitudes entre las dos sociedades son evidentes. La importancia del matrimonio en *Pride and Prejudice* sobre todo por razones económicas encuentran su paralelismo en los todavía habituales matrimonios concertados indios. Los patrones de comportamiento entre hombres y mujeres bien pueden describir los de ambas sociedades. De igual forma el recato en el terreno sexual y el énfasis en la familia se encuentran presentes en estas dos comunidades. Como opina Jackie Pinkowitz, “[t]his plethora of parallels shows the way that Austen’s novel might be productively mapped onto the contours of Indian culture and Bombay cinema, which is exactly what Chadha does”.

Así la necesidad de contraer matrimonio existente en las hermanas Bennet que las podía haber llevado a compartir su vida con auténticos desconocidos se transforma en los matrimonios concertados que se siguen celebrando en la sociedad india y que se encuentran presentes en *Bride & Prejudice* desde sus primeras escenas. La importancia de una boda en la sociedad india lleva a que la mayoría de los matrimonios concertados sean acordados por los mayores de la familia. Por lo tanto la manera en la que se involucra Mrs Bakshi en la búsqueda de pretendientes no dista de la intromisión de Mrs Bennet en el futuro de sus hijas. La particular personalidad de Mrs Bakshi sustituye el afán de Mrs Bennet que respondía a la auténtica necesidad que tenían sus hijas por contraer matrimonio. De igual modo el hecho de que muchos de estos matrimonios se realicen entre indios emigrados que regresan a su país de origen en busca de una esposa con la que seguir manteniendo sus costumbres, sus tradiciones y su cultura lleva a Chandra a su matrimonio con Kholi. Charlotte en *Pride and Prejudice* se refería de esta

manera a su elección de marido: “I ask only a comfortable home; and considering Mr. Collins’s character, connection, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair as most people” (165-66). Estas palabras encuentran un paralelismo en el personaje de Chandra, que considera que su matrimonio con Kholi le reportará un ascenso social y un mayor número de oportunidades en su vida futura en los Estados Unidos. Igualmente el valor que se le concede a la unidad familiar en la sociedad india y el hecho de que no es habitual que una mujer se independice antes del matrimonio traspasa de una manera efectiva la situación familiar de las hermanas Bennet.

No obstante, a pesar de todo lo mencionado es evidente que se trata de épocas y culturas diferentes y por lo tanto resulta necesario realizar cambios en la trama para trasladar la novela de Jane Austen de la manera más eficaz. Así, por ejemplo, la arrogancia del personaje de Mr Darcy que en *Pride and Prejudice* se debía a su pertenencia a una clase social superior, en *Bride & Prejudice* se transforma en el sentimiento de superioridad de la cultura norteamericana sobre la india que en cierto modo resulta más cercano y reconocible para un público contemporáneo. Aunque el estatus económico del personaje se mantiene, Pemberley se transforma en un hotel de lujo en Los Ángeles que pertenece a la cadena hotelera de la que es dueña la familia Darcy actualizándose de esta manera el origen de su riqueza.

De igual forma la obligada estancia de Jane y Elizabeth en Netherfield provocada por un catarro de la mayor de las Bennet no resultaría convincente en un contexto contemporáneo. En este caso una invitación por parte de Balraj a pasar un fin de semana en Goa para visitar uno de los hoteles en los que la familia Darcy tiene

intención de invertir provoca los momentos de intimidad y acercamiento equivalentes a los de Jane y Bingley o Elizabeth y Mr Darcy en Netherfield. Por otro lado el intento de seducción por parte de Wickham de la pequeña de los Darcy se transforma en un embarazo y un posterior abandono²⁵. Dicho embarazo no deseado es lo que provoca la mayor preocupación en la familia Bakshi cuando Lakhi escapa con Johnny, lo cual resulta más creíble para un público actual que el simple miedo al escándalo social y a las habladurías que traerían consigo una relación secreta entre estos dos personajes. Las distancias existentes entre las distintas ubicaciones de *Pride and Prejudice*, que en muchos de los casos conllevaban desplazamientos que duraban varios días, se transforman en esta adaptación en los viajes que se realizan a Londres o Los Ángeles. Por ejemplo, el distanciamiento que se provoca entre Elizabeth y Charlotte tras el matrimonio de ésta con Mr Collins se materializa en la novela en la lejanía que existe entre Longbourn y la casa parroquial de Hunsford, algo que se modifica en esta versión en el traslado de Chandra a Estados Unidos. Obviamente en un mundo globalizado como el actual en el que los medios de transporte han venido a acortar las distancias entre puntos geográficos situados en diferentes continentes resulta necesario aumentar tal separación para ejemplificar el distanciamiento simbólico entre los personajes.

La situación económica en la que se encontraba el Imperio Británico en la época en la que escribe Jane Austen se convierte en la condición actual de la emergente India. En relación con este aspecto cabe destacar que la casa donde habitan los Bakshi es de estilo decimonónico y occidental aunque se encuentra ajada y descuidada por el paso de los años, en lo que puede considerarse una imagen simbólica de esa misma sociedad

²⁵ Curiosamente este *modus operandi* de Wickham encuentra su repetición en la secuela de *Pride and Prejudice* *Death Comes to Pemberley*.

británica que la construyó años antes en Amritsar y que ha dejado de ocupar ese lugar preeminente en la cultura del país. La supremacía mundial de la que disfrutaba el Reino Unido cuando se escribe *Pride and Prejudice* se trasvasa a los Estados Unidos de donde proviene Will Darcy representando el poder económico y sobre todo social que Mr Darcy poseía en la novela. De esta forma las desigualdades entre los diferentes estratos sociales a los que pertenecen los distintos personajes de la novela se transforman en los variados lugares de origen de los protagonistas de *Bride & Prejudice*. Así, Estados Unidos es el país al que emigra Kholi igualmente en búsqueda de esa superioridad económica y social que consigue Mr Collins por su cercanía a Lady Catherine de Bourgh. Se pueden encontrar igualmente los lógicos cambios provocados por las evoluciones tecnológicas al traspasar la novela a una sociedad actual. Por ejemplo, tras la marcha de Balraj a Londres Jaya comprueba insistentemente su cuenta de correo electrónico esperando que éste se ponga en contacto con ella en vez de esperar sus cartas.

Los evidentes paralelismos entre la sociedad representada en *Pride and Prejudice* y la de la India actual se refuerzan con el uso de las convenciones del cine de Bollywood. Por ejemplo, la utilización de los bailes para representar el cortejo amoroso y como elemento socializador entre las parejas equivale a los descritos en la novela de Jane Austen. La censura de la industria cinematográfica india impide que se muestren en sus películas escenas de sexo o incluso un beso entre los protagonistas. Estas constricciones que conlleva el cine indio transponen de una manera fehaciente el decoro presente en la novela. De este modo el uso de una tradición como el cine de Bombay que en un principio parece tan alejada del universo austeniano demuestra que es capaz

de reproducir de una forma clara los modos de relacionarse socialmente de los personajes de *Pride and Prejudice*. El estilo y las convenciones de las películas de Bollywood revelan ciertamente una afinidad natural entre la comedia de costumbres de Jane Austen y la tradición del cine popular indio. La representación de la sociedad del momento junto con los temas que suelen tratar estas producciones cinematográficas, llenas de enredos, personajes tipo, triángulos amorosos o escándalos tienen una clara inspiración en la tradición de la comedia costumbrista. De esta forma Cheryl Wilson afirma que “[*Bride & Prejudice*] can be viewed as a film that integrates two well-suited partners, the Bollywood form and Austen’s comedy of manners, to both preserve and update the cultural critique of the original” (323).

La intención de Chadha al realizar *Bride & Prejudice* era la de hacer “a Bollywood style Hindi movie that somehow interacted wholeheartedly with another cultural tradition” (comentarios del DVD). En este caso es la tradición literaria británica representada en una novela como *Pride and Prejudice* y en una autora como Jane Austen la que toma la directora para llevar a cabo su proyecto. Así, a diferencia de otras adaptaciones de novelas de Jane Austen que se han realizado en Bollywood como *Kandukondain Kandukondain*²⁶ que traspasa directamente el argumento de *Sense and Sensibility* al sur de la India con una mínima aparición de personajes del mundo occidental, la película de Chadha es un híbrido de diferentes tradiciones. Como lo define Cheryl Wilson,

Bride and Prejudice is and is not Jane Austen, is and is not Bollywood, and is and is not Hollywood, it can reach the “multi-national” audience Chadha identifies as her target by providing each viewer with something that is familiar and something that is not. The film employs these tensions between the familiar

²⁶ El título internacional de esta producción es *I Have Found It*.

and the unfamiliar to prompt reflection on the nature of such cultural blendings. (324)

Según esta autora la exitosa integración de estas distintas tradiciones se debe en parte a la atención que presta Chadha a la comedia representada en Jane Austen y también a “the suitability of the song and dance elements of the Bollywood form to capture the spirit of a novel also heavily invested in music and dance” (331). Es decir, el uso de elementos de la industria cinematográfica india, aunque pudiera parecer extraño a la novela en un primer momento, consigue finalmente capturar parte de la esencia de la misma.

Al mismo tiempo Chadha también intenta realizar a través de esta película “a homage to Hindi cinema” (Jha). De este modo, aunque *Bride & Prejudice* hace uso de otros estilos cinematográficos, intenta capturar las convenciones del cine indio más tradicional. Significativamente la relevancia de la trama amorosa en esta adaptación no está relacionada con su categorización como comedia romántica, como suele ser el caso en las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*, sino con el intento de imitar tradiciones del cine de Bombay donde el argumento sentimental suele ser el centro de la acción y el final feliz algo requerido por el público (Kabir 19). Este énfasis que hace Chadha en la relación sentimental inspirado por la tradición de Bollywood es precisamente lo que provoca los mayores cambios en el desarrollo del argumento de *Pride and Prejudice*. La unión romántica de los protagonistas y por lo tanto el reconocimiento y aceptación de sus sentimientos se muestra de una manera explícita en *Bride & Prejudice*, hecho que en la novela de Jane Austen no sucede hasta el final. Darcy y Lalita inician su relación amorosa tras encontrarse en un vuelo hacia Los Ángeles. A través de distintas citas románticas Darcy le descubre a la protagonista su

verdadera personalidad a la vez que su país y su cultura provocando que los prejuicios de Lalita comiencen a desaparecer. De esta manera los sentimientos de afecto se desarrollan en la protagonista mucho antes que en la novela original. Cuando ella descubre la responsabilidad de Darcy en el distanciamiento entre Balraj y Jaya se siente indignada y rompe su relación con el empresario. Es en este momento cuando Darcy se disculpa y no tras la primera propuesta de matrimonio de Mr Darcy como sucede en la novela, momento en el que Elizabeth no siente ningún aprecio por este personaje. El joven se reconcilia con Lalita tras ayudarle a localizar a Lakhi y es entonces cuando la unión definitiva entre la pareja se produce provocando una mayor satisfacción en el espectador. El desarrollo de la relación sentimental de los protagonistas que se ve interrumpida para que se unan después definitivamente no sólo sigue las convenciones del cine tradicional indio al retrasar el final feliz sino que también imita los desenlaces típicos de las comedias románticas, uniendo una vez más dos géneros cinematográficos en una misma película.

Nasreen Kabir expone que uno de los temas recurrentes en el cine de Bollywood, que se define por la repetición de sus convenciones, es el del triángulo amoroso (10). Este aspecto muy demandado por el público indio queda reflejado en las distintas escenas que evidencian los celos de Darcy por la relación entre Lalita y Johnny y sobre todo en la pelea final que mantienen estos dos personajes masculinos por el amor de la joven. De esta manera Chadha añade secuencias a la trama de la novela original para imitar los elementos temáticos habituales del cine de Bollywood.

Sin embargo, a pesar de que *Bride & Prejudice* hace uso de las convenciones argumentales básicas de la industria de Bombay, es la unión entre comedia y musical de

este tipo de cine lo que resulta particularmente reconocible para el público occidental y lo que dota a esta adaptación de una estética similar a la del cine de Bollywood. Una de las características más típicas de la industria del cine de Bombay es la introducción de coreografiados números musicales dentro del argumento de sus películas. Significativamente la importancia del baile en las novelas de Jane Austen es fundamental. Como afirma Sue Birtwistle sobre *Pride and Prejudice*, “given [Jane Austen’s] own love of dancing and the crucial role it played in courtship, it is no surprise that she set many key scenes in the book at dances or balls” (67). Es por este motivo que la inclusión de estas convenciones del cine de Bollywood consigue reproducir la esencial presencia del baile en el universo austeniano y el papel fundamental que estas escenas tenían en el cortejo entre las parejas. Este hecho resulta evidente al observar que los acercamientos iniciales de Darcy a Lalita se realizan a través del baile. El creciente interés de éste por la protagonista femenina se materializa en sus intentos por acompañarla en los tradicionales bailes indios aunque los interprete de una manera torpe e inexperta.

La tradición del cine de Bollywood suele hacer uso en sus películas de unos bailes específicos para subrayar distintas situaciones. En *Bollywood Cinema: Temples of Desire* (2002), Vijay Mishra trata las diferentes danzas que reiteradamente se pueden encontrar en las producciones de este género como, por ejemplo, el *Bollywood Cabaret*, el *Mujra* o la canción de boda. Estos tres tipos de baile se encuentran presentes en *Bride & Prejudice* como un claro reflejo de la intención de esta producción de hacer uso de las convenciones más representativas de este tipo de cine. El *Bollywood Cabaret* forma parte de la tradición cultural india y es considerado un baile de seducción. Esta danza se

desarrolla durante la actuación de la cantante Ashanti²⁷ en la fiesta de la playa durante la estancia de los protagonistas en Goa. A través de este baile se sugiere la atracción que Johnny Wickham ejerce sobre Lalita. Por otro lado, el *Mujra* es un tipo de baile tradicional que tiene su origen en las actuaciones de las bailarinas de la corte. Habitualmente en el cine de Bollywood el *Mujra* es un baile sensual interpretado por una mujer que suele interrumpir la narración de la historia. En *Bride & Prejudice* esta danza se utiliza con intención cómica a través de la representación del baile de la cobra que realiza Maya ante los invitados de la familia Bakshi. Por último la canción de boda se encuentra presente en diferentes escenas de la película ya que, como argumenta Cheryl Wilson, “dance scenes, all of which are associated with the wedding, convey the sexual tensions between the characters and within the community” (326). Así, por ejemplo, la llamativa primera escena de baile se presenta como un desafío entre los protagonistas masculinos y femeninos y se desarrolla durante la pre-celebración de boda donde “the girls tease the boys and the boys tease the girls” como comenta Balraj. El atrevido diálogo entre los participantes del baile imita los intercambios dialécticos entre Lalita y Darcy. De igual forma la escena del tradicional *garbha* a la que asisten los personajes expresa metafóricamente a través del contraste entre sus movimientos armónicos la relación existente entre Darcy y Johnny con Lalita. Mientras que el inglés demuestra cierta maestría en este baile, Darcy a pesar de sus tentativas por dominar el arte del *garbha* lo ejecuta torpemente, al igual que sucede con sus intentos por conquistar a Lalita. De esta forma el apropiado uso que se realiza de las distintas

²⁷ La presencia de esta actriz y cantante resulta relevante desde un punto de vista cultural ya que esta artista norteamericana tiene ascendencia afroamericana, dominicana y china. Este aspecto se enfatiza todavía más cuando Ashanti interpreta una canción que mezcla las lenguas inglesa e hindi.

escenas de baile no sólo consigue reflejar la manera de interactuar entre los protagonistas sino que sirve también de comentario sobre su relación personal.

La relevancia que se le concede a las danzas en *Bride & Prejudice* recuerda la importancia que Jane Austen daba a la relación entre el baile y las uniones heterosexuales y que ponía de manifiesto a través de las palabras de Henry Tilney en *Northanger Abbey*: “I consider a country-dance as an emblem of marriage” (47). De hecho, relacionar los distintos bailes que se pueden encontrar en *Pride and Prejudice* con celebraciones de boda ayuda a enfatizar el valor que la novelista le concedía al baile para el desarrollo de las relaciones sentimentales entre sus protagonistas que, a menudo, solían derivar en matrimonio. Como recuerda Cheryl Wilson, la única escena que se puede encontrar en la literatura de Jane Austen en la que se presenta una potencial desestabilización de las relaciones de género a través de un baile está en *Pride and Prejudice* en donde se expone el concepto de travestismo de forma aislada (327):

Kitty and me were to spend the day there, and Mrs. Forster promised to have a little dance in the evening; (by the bye, Mrs. Forster and me are such friends!) and so she asked the two Harringtons to come, but Harriet was ill, and so Pen was forced to come by herself; and then, what do you think we did? We dressed up Chamberlayne in woman’s clothes, on purpose to pass for a lady, only think what fun! (248)

Resulta relevante destacar que precisamente este aspecto aparezca reflejado en *Bride & Prejudice* durante la canción “A Marriage Has Come to Town” cuando un grupo de *hijras*, “south Asia’s ancient and secretive community of transexuals, hermaphrodites and eunuchs” (Walsh), se unen a la canción. Según Cheryl Wilson como sucede en la narración de Jane Austen, Chadha realiza una desestabilización de la institución del matrimonio (celebración que ensalza la unión heterosexual y tradicional) a través de esta aparición. Los *hijras* refuerzan aun más su presencia al cantar “Who can tell you

more about yin and yang? Sharing one spirit between woman and man”. Esta escena añade un amplio comentario social al utilizar un elemento subversivo en el cortejo para debilitar la tradicional unión heterosexual (C. Wilson 327-28). Sin embargo, estas palabras de los *hijras* bien pueden describir la fusión que se produce entre un hombre y una mujer a través del matrimonio de manera que dicha supuesta desestabilización de las relaciones de género quedaría invalidada.

Junto con el baile, la importancia de la música en esta producción es evidente. Su presencia es patente incluso desde el cartel anunciador de la película donde se puede observar que el símbolo ampersand del título se encuentra asimilado a una clave musical de sol. Esta representación no sólo revela la importancia de la música en esta adaptación sino que al mismo tiempo expresa gráficamente el proceso de modernización realizado en la trama al igual que sucede con el título de la versión de Joe Wright *Pride & Prejudice*. De esta forma ya desde el título se expresa visualmente que aunque pudiéndose encontrar en ambas películas elementos de la obra original, éstos se ven modificados y modernizados de manera que estas nuevas versiones no utilizan exactamente el nombre de la novela puesto que constituyen un producto diferente que se aleja del texto origen.

La música resulta muy importante para el desarrollo de la trama en el cine de Bollywood y se le concede una gran importancia ya que “[the songs] are significant emotional correlatives, they extend dialogue or filmic image” (Mishra 148). Tal como sucede en la comedia musical clásica occidental las letras de las canciones pueden incluso reemplazar diálogos. Éste es el caso, por ejemplo, del número musical que representa el inicio de la relación entre la pareja protagonista. Gracias a Darcy, Lalita

descubre Estados Unidos y su cultura superando así sus iniciales prejuicios culturales. La música va mostrando la evolución de su relación sentimental sin que exista ningún diálogo entre ellos. El tema “Take Me to Love” acompaña a unas espectaculares escenas de Los Ángeles y el Gran Cañón del Colorado que reflejan la fascinación que comienza a ejercer Darcy sobre Lalita. En este caso la canción equivale al lenguaje literario de Jane Austen mediante el cual se van desarrollando los sentimientos de Elizabeth por Mr Darcy. Al mismo tiempo esta escena representa la fusión entre Oriente y Occidente materializada en la unión entre la pareja que se presenta estéticamente con una asociación de las convenciones estilísticas de las industrias cinematográficas de Bombay y Los Ángeles. Así no sólo se puede observar una significativa toma del famoso cartel de Hollywood sino que al final de esta escena musical al más puro estilo del cine de Bollywood Lalita y Darcy se ven acompañados por elementos eminentemente norteamericanos como son un coro de góspel y un grupo de surfistas que participan directamente en la canción y en su coreografía.

Otra escena en la que se puede apreciar la fusión de elementos tradicionales del cine de Hollywood representados en la comedia musical tradicional es en la canción “No Life without Wife”. En este número se pueden encontrar claras reminiscencias de la estética y del contenido satírico de la canción “Look at me I’m Sandra Dee” de la famosa película *Grease* (Randal Kleiser, 1978) basada en el musical de Broadway del mismo título. Durante esta canción las hermanas Bakshi al igual que las protagonistas de *Grease* bailan en pijama mientras ironizan sobre la situación personal de una de ellas. De igual forma la canción “A Marriage Has Come to Town”, que comienza siguiendo una de las convenciones del cine de Bollywood donde las amigas de la novia

cantan acerca de su boda, se convierte en una clara referencia a los musicales de Hollywood. En ella las personas que se encuentran por las calles por donde pasean las amigas se unen a la canción desarrollando partes de la misma y reduciendo a las protagonistas a un simple coro. De esta forma se imita el modo en el que en las coreografías musicales terminan participando todo tipo de personajes que no tienen relación con la trama. Los guiños que se realizan a la comedia musical clásica norteamericana se manifiestan incluso a través de los arreglos musicales que tienen una clara intención de reproducir un sonido que pueda resultar familiar a un público occidental ya que, como la propia Chadha admite, “the music and songs are Bollywood based but arranged and produced to suit what a Western ear will like” (2004a). Teniendo en cuenta este aspecto resulta muy significativo que ningún actor de procedencia occidental participe en las canciones. De esta forma los números musicales propios del cine de Bollywood se relacionan de manera exclusiva con los actores indios.

Cabe destacar que Chadha imita a un tipo muy concreto de cine de Bollywood con referencias a las creaciones de Manoj Kumar, Raj Kapoor, Yash Chopra y Karan Johar (Jha). Precisamente estos directores se asocian con una clase de cine denominado “the patriotic family romance” (Mathur) que combina aspectos sociales con una trama romántica, tal y como hace Chadha en *Bride & Prejudice*. Este subgénero dentro del cine de Bollywood suele contar la historia de dos jóvenes enamorados que se encuentran en medio de complejos conflictos familiares donde subyace una potente idea del nacionalismo que celebra la identidad india. Usando un lenguaje cinematográfico caracterizado por la espectacularidad visual, esta historia presenta, como señala Priya Jaikumar, “a little action and some romance with a touch of comedy, drama, tragedy,

music, and dance” (citada en Mathur). Resulta evidente que *Bride & Prejudice* imita conscientemente este lenguaje cinematográfico y este patrón narrativo.

El homenaje que realiza Chadha a ciertos subgéneros de cine de Bollywood resulta evidente en las escenas que muestran la fuga de Lakhi con Johnny a través de las calles de Londres. Ésta es una escena de acción llena de suspense en contraposición a lo que se puede encontrar en la novela de Jane Austen. Mientras que en *Pride and Prejudice* no se describen con detalle las acciones de Lydia y Wickham, en *Bride & Prejudice* sí que se presentan escenas que muestran más concretamente cómo se relacionan estos dos personajes. De igual forma mientras que en la obra de Jane Austen la familia Bennet permanece de manera pasiva simplemente a la espera de noticias para saber si la joven ha perdido su honor y ha arruinado a la familia, Lalita se comporta de manera bien diferente y se implica directamente en la búsqueda de su hermana. Así, en vez de actuar en secreto para intentar encontrar a la pareja y obligar a Wickham a casarse con Lydia para redimir a la joven a través de la legitimación del matrimonio, en *Bride & Prejudice* Darcy busca activamente a la pareja por las calles de Londres acompañado por Lalita. De esta forma se representa a la protagonista como una mujer del siglo veintiuno que tiene la libertad de poder implicarse en este tipo de situaciones. Esta persecución además tiene una doble función ya que por un lado sigue las convenciones del cine al que Chadha homenajea y por otro lado al recorrer diferentes lugares de la ciudad de Londres se consigue al mismo tiempo una presentación turística de la capital británica.

En un momento de esta trepidante escena Lakhi y Johnny caminan por delante del *British Film Institute* donde se proyecta la película *Purab Aur Pachim* (Manoj

Kumar, 1970) y cuyo título se traduce por “East and West”. El nombre de esta producción cinematográfica resulta muy apropiado para *Bride & Prejudice* puesto que materializa de nuevo el choque cultural entre Oriente y Occidente. La presencia de esta película no es casual ya que es un evidente homenaje intertextual de Chadha a su director. Además hay que considerar también que ésta fue una de las primeras producciones de Bollywood en donde se mostraba la situación de la población india emigrada a Gran Bretaña.

Dentro ya de la sala (donde Johnny pretende esconderse con Lakhi) se produce una pelea entre Darcy y Wickham que imita directamente la acción que tiene lugar en la pantalla²⁸. Esta escena muestra cómo el personaje malvado típico de las películas de Bollywood es doblegado, en claro paralelismo con lo que sucede con Johnny. De este modo la ficción que se reproduce en la película se convierte en realidad, del mismo modo que la acción de *Pride and Prejudice* alcanza un grado de autenticidad diferente a través de la película de Chadha. Esta escena muestra de una forma evidente la intertextualidad de una ficción que muestra otra ficción.

La actualizada reescritura que Chadha realiza de la novela de Jane Austen tiene como objetivo claro el presentar a una India moderna tamizada por el filtro de las tradiciones del cine de Bollywood, lo que convierte a *Bride & Prejudice* en un híbrido entre pasado y presente. Chadha usa los paisajes para representar la identidad nacional, de igual forma que sucede con las típicas imágenes de la campiña inglesa en las

²⁸ Esta pelea entre los personajes masculinos recuerda de igual forma la disputa entre Mark Darcy y Daniel Cleaver en *Bridget Jones's Diary* (ilustraciones 15 y 16).

películas británicas del género *heritage*²⁹. Sin embargo, como suele suceder a lo largo de todo el film, Chadha mezcla modernidad con tradición. En *Bride & Prejudice* se yuxtaponen, pues, los paisajes de la India más clásicos y tradicionales con otros eminentemente urbanos tomados de Londres o Los Ángeles, representando éstos el contrapunto del mundo globalizado actual. Por otro lado se presenta también una visión de contraste entre la India más tradicional, con las caóticas calles de Deli o bellos planos de la India agricultora, y el moderno centro turístico que representa Goa. La India clásica que Lalita insiste en presentar queda perdida en este mundo contemporáneo, del mismo modo que los valores tradicionales que ella promulga se pierden en la occidentalización del mundo que desarrolla una cultura y una economía globalizada. De nuevo mediante estas imágenes la directora representa lo que Lalita pretende mostrar, es decir, las diferencias entre la “real India” que ella conoce y la imagen que tiene el resto del mundo sobre este país. De esta forma en la película se contraponen la visión romántica de la India que tienen muchos occidentales con la realidad. Del mismo modo que se subraya cómo la imagen idealizada de Europa que pueden tener la protagonista o sus hermanas es también bastante inadecuada.

Esta mezcla entre lo moderno y lo tradicional tiene un papel relevante sobre todo en Lalita. Christine Geraghty, por ejemplo, señala cómo el hecho de que la protagonista cambie de indumentaria habitualmente, intercambiando los saris para las escenas de baile o las bodas por camisetas y vaqueros en su día a día “demonstrates her position as a modern Indian woman” (42). Lalita destaca por su modernidad en contraste con sus

²⁹ Esta representación al más puro estilo *heritage* puede observarse durante el sueño de Lalita en el que fantasea sobre su futuro como esposa del británico Johnny Wickham mostrando la visión idealizada sobre el Reino Unido que tiene la protagonista.

hermanas. Mientras que el resto de las Bakshi se muestran habitualmente pasivas, a la protagonista se la puede ver realizando todo tipo de actividades y significativamente trabajando en la granja de su padre, algo que no sucede en el caso de sus hermanas. Los comentarios que realiza Lalita acerca del papel de la mujer en la sociedad india así como su actitud activa provocan que se materialice en ella el feminismo intrínseco que la crítica ha podido encontrar en Elizabeth Bennet. En relación con este aspecto y en contraposición con lo que sucede en recientes recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* donde la presencia del protagonista masculino se ve reforzada, en la película de Chadha se enfatiza la superioridad de Lalita como personaje femenino sobre Darcy. De este modo se sugiere de la misma forma una superioridad de la cultura india sobre la norteamericana. Sin duda el personaje de Lalita como representación de la India se encuentra mucho más desarrollado y se revela como central en contraposición con un desdibujado Darcy. Significativamente Balraj por el contrario se presenta más proactivo que Mr Bingley probablemente por su origen indio, resaltando una vez más la supremacía de esta cultura.

Resulta relevante mencionar que esta unión que realiza Chadha entre tradición y modernidad consigue dividir a parte de la crítica. Mientras que un sector considera que la película de Chadha resulta demasiado típica de Bollywood como para atraer a un público occidental, para los puristas del cine de Bombay esos momentos en los que *Bride & Prejudice* se aleja de las convenciones de Bollywood para acercarse a otras provocan que no pueda ser considerada como una película del género. Es curioso que las mismas diferencias culturales que son la base de esta película sean causa de conflicto incluso cuando no sea ésta su intención. Una vez más el choque de culturas

que se encuentra representado por los personajes principales sirve como reflejo de la situación de la propia película. Esta unión de culturas resulta evidente desde un primer momento ya que para la presentación de la película se utilizó el siguiente eslogan: “Bollywood meets Hollywood [...] and it’s a perfect match”. Esta frase publicitaria sitúa a *Bride & Prejudice* en el centro de una relación entre dos tradiciones opuestas así como en un punto de equilibrio entre dos industrias cinematográficas tan dispares como pueden ser las de Hollywood y Bollywood.

De esta forma Chadha realiza a lo largo de toda la película un comentario acerca de los prejuicios existentes entre Oriente y Occidente. Esta contraposición encuentra su expresión en los comentarios de Darcy acerca de las tradiciones indias o el papel de la mujer en la sociedad, por ejemplo, que se oponen a las generalizaciones de Lalita sobre el pueblo americano. Como la propia directora expresa, “whereas Austen explored 18th century class divisions, I wanted to look at the first impressions we make of each other culturally in today’s increasingly small world” (2004a). Así, Lalita aparece como una clara defensora de los valores de la India en contra de personajes como Kohli. Éste representa de forma más clara una crítica a la excesiva occidentalización de ciertos indios emigrados que sustituyen los valores tradicionales de la cultura india con ideas occidentales capitalistas acerca del éxito y la felicidad, en este caso en términos económicos y tecnológicos en un mundo en el que lo más importante es presumir del último modelo de teléfono móvil o de coche. La transformación del incompetente párroco de pueblo Mr Collins en el americanizado emigrante Kohli revela cómo esta película cuestiona la identidad de la clase media india en el contexto del imperialismo occidental. Este personaje que vive en los Estados Unidos y que explícitamente presume

de ser “a green card holder now”, verbaliza las críticas más estereotipadas que habitualmente se realizan sobre la India y su sociedad por parte de ciudadanos pertenecientes a naciones occidentales. Lo más llamativo de Kholi es que realiza estos comentarios dejando a un lado sus orígenes indios aunque hipócritamente regresa a su país buscando una esposa tradicional. Kholi no sólo juzga a la India sino que dejándose llevar por la fascinación que sobre él ejerce la sociedad norteamericana afirma “U.K.’s finished, India’s too corrupt”. Ante este comentario propio de un arrogante ciudadano norteamericano Lalita responde impulsivamente: “And what do you think the U.S. was like sixty years after independence? All killing each other with slavery and blindly searching for gold”. La personalidad de Lalita se presenta a través de sus mordaces réplicas ante estos comentarios despreciativos convirtiéndola en la portavoz de la India y en defensora de sus valores en contra de la visión de superioridad del mundo occidental. Resulta significativo que esta crítica hacia la supremacía occidental y patriarcal la realice una mujer, señalando de nuevo a Lalita como voz del pueblo indio y en concreto del género femenino.

No obstante la estrategia de Lalita no es la de invertir la jerarquía probando la superioridad de Oriente sobre Occidente. Lo que pretende lograr a través de sus comentarios es desdibujar las diferencias entre las dos sociedades a la vez que intenta presentar “the real India” a la sociedad occidental (representada sobre todo por los personajes de Darcy y su madre). Su intención es la de conseguirlo no sólo a través de confrontaciones directas sino también a través de su propio comportamiento y conducta. En su acercamiento a los niños de la playa de Goa o su posterior camaradería con un grupo de turistas con los que toca la guitarra, Lalita demuestra a Darcy (y al público

occidental) que la llamada “Hicksville, India”, como la denomina el protagonista masculino en las primeras escenas de la película, no es tan diferente a la sofisticada ciudad de Los Ángeles. Lalita definitivamente no representa la estereotípica mujer india. Su personalidad y actitud ante la vida la convierten en un personaje global. Así, la protagonista se muestra igual de cómoda bailando en el tradicional *garbha* vestida con un *sari* que cenando en un restaurante mexicano de Los Ángeles. De nuevo Lalita se muestra como representante de la unión entre tradición y modernidad.

No obstante, en contraposición con lo que podría parecer a primera vista Chadha le confiere a Darcy una posibilidad de redimirse no sólo ante Lalita sino también ante el público. De esta forma el espectador puede entrever que los prejuicios no existen exclusivamente por parte de Darcy que representa a Estados Unidos sino también por parte de Lalita que personifica a la India. Esto resulta evidente en el primer encuentro entre los protagonistas donde Darcy se niega a bailar con Lalita. Cuando bruscamente rechaza el ofrecimiento de ésta, sólo el público sabe que su negativa se debe a que los pantalones de su tradicional *sherwani* indio se habrían desatado si hubiera intentado moverse. La verdadera razón del rechazo de Darcy, que se mantiene oculta para Lalita, cimienta los prejuicios de ésta hacia el extranjero que irá desarrollando durante buena parte de la película. Tras esta primera impresión negativa, Lalita continúa criticando a Darcy por los errores que, según ella, comete la cultura occidental en relación a la India y los proyecta sobre él. Entre tanto el público puede apreciar que Darcy no es merecedor de tales ataques.

Mientras que la identidad norteamericana se ve representada por varios personajes (Darcy, su madre, su hermana Georgie e incluso Kholi) la identidad británica

tradicional se reduce a un solo personaje: Johnny Wickham. Aunque Balraj y Kiran viven en Londres, ellos no representan una defensa a ultranza de los valores anglosajones tradicionales. Resulta significativo que a este único representante del Reino Unido se le asocia con la cruel hipocresía y la retorcida explotación del villano típico de la tradición del cine de Bollywood. No obstante la identidad británica se materializa en una secuencia que cubre desde el Big Ben hasta el London Eye o la City y que termina con la imagen de un templo hindú. Más tarde se observará el castillo de Windsor a través de una ventana de la residencia de Kiran y Balraj, lo que presenta a Londres como una combinación de su presente multicultural yuxtapuesto con la continua autorepresentación de la tradición imperial encarnada por la monarquía. Una vez más la directora subraya un símbolo de unión entre tradición y modernidad. Es precisamente en relación con Gran Bretaña donde se muestran las ideas preconcebidas que ciertos personajes indios tienen sobre Europa. Por ejemplo, durante la visita a la residencia de Balraj y Kiran, Mrs Bakshi pregunta si el cuadro que se encuentra en la pared pertenece a Andy Warhol a lo que Kiran contesta: “Wrong decade. We have several originals mommy found in Barcelona”, a lo que Mrs Bakshi responde: “Oh Italian! How nice!”, revelando de este modo su desconocimiento no sólo acerca de la cultura americana sino también de la europea.

De igual forma el sueño que tiene Lalita en el que imagina una boda ideal con Johnny revela sus ideas preconcebidas sobre el Reino Unido. En esta escena se presenta una Inglaterra idealizada, soleada y llena de estereotipos hasta tal punto que incluso críticos como la francesa Florence Cabaret confunden sorprendentemente su origen. Así, al analizar esta escena la autora afirma:

in several scenes the film playfully associates the national and cultural variations of such fundamental pattern of connections: with the indoors ceremonies of a Sikh marriage in Amritsar at the beginning, with the dream sequence of Lalita's European's wedding in a Swiss landscape (sic). (144)

Cabe destacar que durante esta escena idealizada Lalita aparece ataviada al estilo occidental con un vestido blanco de novia, lo cual es signo de su aceptación de la cultura británica de su futuro marido. Sin embargo, el sueño se transforma en pesadilla, la soleada Inglaterra en lluviosa y oscura y el novio en Darcy, mostrando a través de estas escenas el rechazo que la cultura norteamericana provoca en la protagonista.

Significativamente estas escenas han llevado a algunos autores a considerar *Bride & Prejudice* como a *heritage film* (Oliete 174). Esto se justifica por el hecho de que la película de Chadha es primordialmente una adaptación de un reconocido clásico de la literatura inglesa y se pueden encontrar en ella convenciones que han sido atribuidas consistentemente a este tipo de producciones. Algunas de estas características serían, por ejemplo, el hecho de que la directora muestre la vida y el esplendor de las clases altas o que resalte el uso de las localizaciones, como es el caso de la residencia de los Balraj cerca del castillo de Windsor o el lujoso hotel de Darcy en Los Ángeles. Las coreografiadas escenas de baile también recuerdan a las películas del más puro estilo *heritage* no sólo en su representación sino incluso en el uso que se hace de la cámara. *Bride & Prejudice* ofrece igualmente los placeres visuales que suelen estar presentes en las producciones cinematográficas de este tipo como son, por ejemplo, las estupendas vistas del Templo Dorado de Amritsar, las imágenes de la costa de Goa o las panorámicas de Londres o Los Ángeles desde un helicóptero (Oliete 174).

De esta forma se demuestra que la presencia de diferentes culturas así como las ideas y prejuicios que los personajes tienen sobre los demás resultan básicos en esta adaptación. Mientras que en la novela original Mr Bingley, Mr Darcy y los Bennet tienen que hacer frente a las relaciones entre matrimonio, dinero y estatus social en una Inglaterra que comienza a transformarse por la emergencia del capitalismo, en *Bride & Prejudice*, Balraj, Darcy y los Bakshi llevan a cabo las mismas tareas en una sociedad india que está transformándose debido a la globalización. Las diferencias de clase se convierten en la película en diferencias culturales mezclando los problemas creados por el orgullo de la predominancia económica y política con los prejuicios enraizados en la insularidad. Sin embargo, los conflictos subyacentes entre las identidades sociales e individuales así como entre las relaciones basadas en la conveniencia de lo material y el amor romántico permanecen, indicando claramente la tardía transición de la India de la tradición a la modernidad. Este hecho bien podría explicar el interés de Chadha por mostrar una India moderna. En este sentido algunos autores consideran que esta adaptación se convierte en un tributo del país colonizado al país colonizador de donde proviene el texto original, algo que implícitamente marca el retraso de Bollywood como creador cultural y que por lo tanto sólo puede imitar la creación artística británica. Esto refuerza la autoridad del texto canónico y colonial afirmando su relevancia transnacional y transhistórica.

La elección de Amristar como lugar para desarrollar la acción es altamente representativa, ya que evoca momentos clave de la historia de la India. Por una parte esta ciudad trae a la memoria conexiones entre la India y el Imperio Británico. La llamada masacre de Amristar o masacre del *Jallianwala Bagh* tuvo lugar en abril de

1919. El general británico Reginald Dryer mandó asesinar a todas las personas de diferentes credos que se encontraban reunidas en el jardín de Jallianwala para celebrar el *Vaishaki* (año nuevo indio). Esta relación resulta aun más evidente cuando en las últimas escenas de la película se observa que la dirección de la residencia Bakhsi (7 Udham Singh Road) hace referencia a Udham Singh. Singh fue un revolucionario indio (hoy considerado un mártir) que asesinó en 1940 a Michael O'Dwyer, gobernador de la región de Punjab durante la masacre de Amristar y que apoyó al general Dryer en su acción.

Por otra parte la ciudad de Amristar fue clave en el proceso de independencia de la India y su separación de Pakistán, ya que muchas de las revueltas que derivaron de este proceso tuvieron lugar en esta ciudad debido a su cercanía con la nueva frontera. Así mismo el Templo Dorado de Amristar tiene una fuerte presencia en *Bride & Prejudice*. No sólo se pueden encontrar diversos planos del mismo sino que Lalita aparece cantando "Take Me To Love" frente a él y se menciona que Johnny se desplaza hasta la ciudad de residencia de los Bakshi con la intención de visitarlo. Este templo es una referencia de la historia y la independencia de la India. En 1984 un grupo de separatistas sij se refugiaron en este lugar a lo que la presidenta del país Indira Gandhi respondió con la operación *Blue Star* que tuvo como resultado la muerte de ochenta y tres soldados y cuatrocientos noventa y dos civiles. Los sijes consideraron esta acción como una profanación de su lugar sagrado. Significativamente meses más tarde Indira Gandhi fue asesinada por sus guardaespaldas seguidores de la religión sij. Parece evidente que la elección de Amristar así como la presencia del Templo Dorado desde

las primeras escenas de la película tiene la intención de resaltar su influencia dentro de la historia y la cultura india.

Según Jigna Desai la elección de la ciudad de Amristar como centro de la acción posee además otra función. Esta localidad se encuentra en la región de Punjab y aunque sea una zona habitualmente escogida por los cineastas para la realización de sus películas, “Punjab functions in the Indian imaginary as the site where cultural values have been maintained, where Indianness has been preserved unsullied” (221). De esta manera la película promueve por una parte un mantenimiento de los valores culturales británicos a través de Jane Austen y su literatura y por otra parte la presencia de Amristar funciona como recordatorio de la importancia de conservar la identidad india. Teniendo en cuenta que la literatura de Jane Austen es considerada hoy en día como portadora de los valores tradicionales británicos y como representante de la cultura anglosajona, la elección de Amristar ejerce una función similar dentro de *Bride & Prejudice* como epítome de la esencia cultural india.

El final de esta película muestra distintos aspectos sumamente reveladores. Mientras que es evidente que el matrimonio entre Elizabeth y Mr Darcy es importante para la familia Bennet desde un punto de vista económico, en la unión entre Darcy y Lalita ese aspecto material no resulta tan relevante. Esta unión se presenta como un triunfo personal para Lalita que consigue no convertirse en una tradicional esposa india. Esto se manifiesta en el hecho de que Darcy no rescata a Lalita, que se ha presentado como una mujer fuerte y decidida a lo largo de toda la película, por la sencilla razón de que ella no necesita ser rescatada. Ello se hace evidente, por ejemplo, cuando Lalita acompaña a Darcy en la búsqueda de Lakhi, o cuando puede verse que es el

protagonista masculino el que finalmente abraza la cultura india y no al contrario. Darcy, de hecho, rechaza el poder imperialista que tiene en sus manos al no invertir en el hotel en Goa a pesar de provocar la pérdida de mucho dinero a su familia, una decisión que toma cuando Lalita le descubre las implicaciones culturales que conllevaría esta compra. De esta manera la película muestra cómo en este caso el capitalismo consigue ser derrotado por los valores culturales. De igual modo el final de *Pride and Prejudice* es mucho más cerrado y preciso que el de *Bride & Prejudice*. Las diferencias económicas y de clase son confrontadas por Elizabeth en su conversación con Lady Catherine de Bourgh cuando le dice: “I’m a gentleman’s daughter” (366). A través de dichas palabras Elizabeth refuerza su posición en la sociedad y reduce las diferencias de clase entre ella y Mr Darcy. Sin embargo, en *Bride & Prejudice* las diferencias culturales permanecen y hay varios elementos que llaman la atención. Los Bakshi sí que parecen dar su consentimiento a la unión como hace patente el gesto con la mano de Mrs Bakshi. Sin embargo, resulta llamativo que ni en la boda ni en las celebraciones se encuentra presente ningún miembro de la familia Darcy. Es por esta razón que se pueden plantear varias cuestiones. Hay dudas lógicas sobre la reacción que ha tenido la familia del protagonista masculino ante este matrimonio, sobre todo su madre. De igual forma no hay constancia de cuál va a ser la residencia de esta pareja. Aunque parece claro que por sus afinidades tendrán un matrimonio feliz los aspectos prácticos de su vida se desconocen, algo que en *Pride and Prejudice* queda expuesto claramente cuando se afirma que Elizabeth será la señora de Pemberley.

El desarrollo de la trama amorosa así como la conclusión de la misma indican semejanzas y nexos de unión de esta adaptación con las convenciones del género de la

comedia romántica. El final feliz constituye uno de los ingredientes por excelencia del romance clásico y las novelas de Jane Austen invariablemente así lo muestran. Los enamorados formalizan su unión tras haber superado los obstáculos que impedían el desarrollo de su amor. No obstante, las conclusiones que se pueden encontrar en las novelas de Jane Austen difícilmente pueden satisfacer los gustos de los lectores de hoy en día, ya que no se pueden encontrar en ellas fervientes declaraciones de amor ni suelen estar acompañadas de apasionados besos. Es por esta razón que las recientes adaptaciones parecen intentar compensar esta carencia en la expresión de los sentimientos para adecuarla más a los modos de comportamiento de la época contemporánea como se ha podido observar en otras versiones. Sin embargo, aunque *Bride & Prejudice* sugiere de una manera más explícita los sentimientos de los protagonistas, no se producen en ella demostraciones físicas de amor siguiendo las convenciones de Bollywood en la que las actrices no pueden besar a los hombres. Aun así la escena final se presenta con las características típicas del género de la comedia romántica. Lalita busca con la mirada a Darcy y ve que éste se ha unido a un grupo de músicos indios y se encuentra tocando unos tambores. La protagonista esboza una gran sonrisa al verlo, se acerca y los dos se abrazan. Esta escena igualmente sugiere que Darcy ha superado sus reservas iniciales con respecto a las costumbres y tradiciones indias que suponían uno de los mayores obstáculos en el desarrollo de su relación romántica con Lalita. Otro de los aspectos que expone el nexo de unión de esta película con la tradición de la comedia romántica se encuentra en el aumento de las escenas cómicas, un hecho ya recurrente en las recientes recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*. La mayoría de estas secuencias tienen como protagonista principal al

personaje de Kholi que con su torpeza y su ridícula risa se convierte en el referente del elemento cómico en esta película. Sin duda de este modo el grotesco comportamiento del personaje de Mr Collins en la novela de Jane Austen y la ironía con la que la autora lo desarrolla psicológicamente se transforman en la personalidad de Kholi.

De igual forma y como sucede con otras recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*, se pueden encontrar en *Bride & Prejudice* elementos intertextuales de otras adaptaciones de Jane Austen. Por ejemplo, la fachada del hotel de Darcy en Los Ángeles recuerda al exterior del edificio que representa a Pemberley en la versión de *Pride and Prejudice* para la BBC de 1995. Las intensas miradas de Darcy hacia Lalita imitan las que dirigía Colin Firth en esta misma adaptación. De igual forma se recuerda a la *wet shirt scene* aunque en este caso no es el personaje de Darcy el que la protagoniza sino Johnny, al igual que sucedía con el personaje de Daniel Cleaver en *Bridget Jones's Diary*. De manera similar, como se ha mencionado anteriormente, la pelea entre Darcy y Johnny en el cine recuerda claramente a la que mantienen Daniel y Mark en la adaptación cinematográfica de la novela de Helen Fielding.

Por otro lado se pueden encontrar también referencias directas a adaptaciones de *Pride and Prejudice* anteriores cuando, por ejemplo, Mr Bakhsi cita al personaje de Mr Bennet en la versión de 1940. Así en respuesta a las lamentaciones de su mujer con respecto a que sus cuatro hijas permanecen solteras él sugiere en tono jocoso: “perhaps we should have drowned one or two at the time of their birth”, un comentario que repite casi literalmente la frase utilizada por de Edmund Gwenn en su papel de Mr Bennet en dicha versión de los años cuarenta.

Tras todo lo aportado parece evidente que la mezcla de culturas y costumbres así como la unión de tradición y modernidad que se puede encontrar en *Bride & Prejudice*, consigue recrear la esencia de la novela de Jane Austen a pesar de los cambios introducidos en el argumento. De esta forma se pone de manifiesto que las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* a pesar de alejarse del texto original se presentan como una alternativa válida a las clásicas adaptaciones de la literatura austeniana. *Bride & Prejudice* resulta sin duda alguna un producto que consigue trasladar las situaciones y acciones de la obra original a un contexto contemporáneo de una forma eficiente a pesar de las transformaciones que se realizan. La fusión entre Hollywood y Bollywood que se refleja en la mezcla de convenciones de diferentes géneros parece un vehículo apropiado para narrar una historia que se centra en la fusión de dos culturas diferentes. Así, la película de Chadha utiliza el argumento de *Pride and Prejudice* para sumergirlo de una manera muy interesante en el contexto del discurso postcolonial. Al representar dos identidades distintas en los protagonistas sin duda se consigue que el espectador interiorice de una forma más clara los diversos puntos de vista expuestos a lo largo de la película. De igual modo se manifiesta a través de las opuestas personalidades de Lalita y Darcy que a pesar de las diferencias entre culturas se puede llegar a un entendimiento y a una comprensión mutua. Finalmente *Bride & Prejudice* demuestra que la novela de Jane Austen puede ser trasladada con éxito a muy diversos contextos culturales y que es capaz de soportar cualquier transformación, incluida una tan atrevida como la que realiza Gurminder Chadha.

Tanto *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* como sobre todo *Bride & Prejudice* no sólo materializan la tendencia de trasvasar el argumento de la novela de

Jane Austen a una época contemporánea sino que además lo hacen situándolo en un contexto espacial, cultural y religioso muy diferente al de la novela original. De esta forma se produce una evolución natural desde una recreación como *Bridget Jones's Diary*, que traslada la acción de *Pride and Prejudice* a un contexto actual pero que la mantiene en una sociedad británica, a *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* que se desarrolla ya fuera del continente europeo y a la que se añaden elementos, en este caso, religiosos. Éstos aunque sean capaces de mimetizarse con la sociedad de la novela de Jane Austen no dejan de ser ajenos al texto original. No obstante resulta relevante recordar que *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* se desarrolla en una comunidad anglosajona como es la norteamericana. Significativamente el siguiente paso natural en ese proceso que desarrollan las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* parece encontrarse en *Bride & Prejudice*. Esta película actualiza el argumento de la obra de Jane Austen a una sociedad contemporánea, lo traslada fuera de las islas británicas y lo posiciona en un contexto cultural totalmente ajeno al original a pesar de la influencia del Imperio británico en la India. De hecho, se aprovecha dicha influencia para realizar un comentario acerca de la supremacía de Occidente sobre Oriente utilizando un icono de la cultura inglesa como *Pride and Prejudice* al que se reclama para la civilización india. No deja de ser interesante el hecho de que la evolución en este tipo de recreaciones continuó puesto que en 2009 el canal televisivo israelí *Hot* estrenó una miniserie de seis episodios llamada *Ma SheNachutz LeRavak* que traducía *Pride and Prejudice* al hebreo y trasladaba su argumento a la sociedad contemporánea de Israel. De esta forma se avanza aún más en la transformación del texto de Jane Austen.

Sin duda alguna todas estas versiones reflejan el proceso de apropiación que la sociedad contemporánea ha llevado a cabo con la obra austeniana. Cualquiera que sea el contexto cultural parece existir la necesidad de representar el texto de la autora británica. De este modo se pone en evidencia una vez más el poder de atracción de *Pride and Prejudice* en la sociedad actual al mismo tiempo que esta novela se vuelve a mostrar como un material dúctil capaz de soportar perfectamente cualquier transformación y permitiendo reflejar además la idiosincrasia de todo tipo de sociedades.

4.3.3.- Janeites, devoción y escapismo.

La tendencia de utilizar la literatura de Jane Austen como refugio y terapia ya desarrollada entre los primeros *Janeites* se encuentra también representada en las recientes recreaciones audiovisuales contemporáneas de *Pride and Prejudice*. Esta situación demuestra la amplia visibilidad que tienen a día de hoy los seguidores de la autora británica. Resulta tan importante su presencia en la sociedad actual que se convierten en protagonistas no sólo de reescrituras literarias sino también de adaptaciones para la pantalla que suelen conseguir alcanzar, por norma general, a un mayor número de consumidores. Así mismo, el escapismo que caracteriza a muchos de los seguidores de Jane Austen es claramente aceptado por el espectador en general y, por lo tanto, puede ser utilizado como premisa de los argumentos de películas o series sin que resulte llamativo o sorprendente.

Las versiones que van a ser analizadas en la presente sección demuestran el conocimiento del público en general sobre la fascinación que una novela como *Pride and Prejudice* o un personaje como Mr Darcy puede crear en los *Janeites*. El universo austeniano ha llegado a ser un mundo tan cercano que su representación en series o películas no resulta un elemento extraño para el espectador. La célebre versión de *Pride and Prejudice* para la BBC de 1995 forma parte de manera evidente de la cultura popular contemporánea y las constantes referencias que se realizan a ella resultan fácilmente reconocibles por el público. Sin duda, la recurrencia de la interpretación de Colin Firth como Mr Darcy o de la *wet shirt scene* en recientes recreaciones de *Pride and Prejudice* para la pantalla reflejan de un modo claro el impacto que esta versión provocó en la sociedad del momento. Si su influencia hubiera sido menor, la inclusión de ciertos elementos de la miniserie en nuevas adaptaciones habría resultado impensable ya que no resultarían comprensibles para el espectador medio.

4.3.3.1.- *Lost in Austen*.

Lost in Austen, dirigida por Dan Zeff, es una miniserie de la ITV dividida en cuatro episodios y emitida por primera vez en el Reino Unido en septiembre de 2008. Esta serie fue concebida con la intención de devolver a la cadena británica el prestigio de canal creador de contenidos de calidad perdido años antes. *Lost in Austen* fue, por lo tanto, cuidadosamente elaborada y perfectamente publicitada para marcar el regreso de la ITV a la producción de costosas series de época.

El personaje central de la serie es Amanda Price (Jemima Rooper), una joven que ha estado fascinada con *Pride and Prejudice* durante años. Su entusiasmo por la novela de Jane Austen se debe a que en sus páginas es capaz de encontrar lo que echa en falta en su día a día: principios, integridad, buenos modales, cortesía, elegancia y romance. Así, esta protagonista es un nuevo ejemplo de *Janeite* que utiliza la literatura de la novelista británica para escapar de aquello que no le satisface en su vida diaria. La admiración que ésta demuestra hacia el universo austeniano evidencia la versión idealizada que Amanda tiene sobre el pasado y su menosprecio por los logros sociales de los últimos doscientos años.

Lost in Austen emplea el recurso de un portal mágico que permite el viaje en el tiempo entre el Londres contemporáneo y el mundo de *Pride and Prejudice*. De este modo la protagonista se introduce en la ficción del texto de Jane Austen mientras que Elizabeth Bennet (Gemma Arterton) se traslada al siglo veintiuno. Este intercambio y sobre todo la aparición del personaje de Amanda en la novela cambian la perspectiva de la narración e implican evidentes transformaciones en la trama original. *Lost in Austen* está claramente inspirada en otras series británicas de éxito que desarrollan la idea del viaje a través del tiempo como *Doctor Who* o especialmente *Life on Mars*. Esta serie es habitualmente comparada con *Lost in Austen* ya que sus protagonistas son forzados a vivir en un pasado en el que gradualmente se replantean sus propias vidas y el mundo en el que habitan³⁰. *Lost in Austen* da un paso más en lo que se refiere al viaje en el

³⁰ *Life on Mars* cuenta la historia del inspector de policía Sam Tyler (John Simm) que viaja al pasado tras verse involucrado en un accidente automovilístico. Forzado a ejercer su profesión en los años setenta, los métodos y técnicas utilizados por el protagonista para resolver los casos choca directamente con las prácticas de sus compañeros de profesión en el pasado.

tiempo ya que Amanda no sólo se ve abocada a vivir en una época pasada sino en un mundo ficticio como es el de *Pride and Prejudice*.

En *Lost in Austen* se produce un replanteamiento del mundo de la literatura de Jane Austen a través de los ojos de Amanda en un intento de hacerlo atractivo a un grupo demográfico más joven que el habitual espectador de adaptaciones de novelas de la autora británica. La serie añade componentes de fantasía para atraer a un público acostumbrado a aceptar la existencia de portales mágicos, *daleks*³¹ o la magia de Harry Potter, por ejemplo. Andrew Higson afirma que *Lost in Austen* debe ser considerada como parte de la franquicia de versiones del universo austeniano aunque se trate de un producto que intenta abrir los horizontes de las clásicas adaptaciones de época para hacerlas “more relevant to contemporary [...] audiences” (2010, 161). Esta denominada *Generation-Y*³² está formada por un tipo de espectador joven familiarizado con viajes en el tiempo y acostumbrado a choques culturales que entiende el funcionamiento de una puerta mágica y de cómo, “a character’s need can make the door open upon a different world”³³ (L. Kaplan 2010). Sin embargo, este tipo de público puede que ignore los códigos sociales de principios del siglo diecinueve, si bien probablemente conozca la historia de Elizabeth Bennet y Mr Darcy de sus lecturas obligatorias en el instituto y sobre todo por adaptaciones de la novela como *Bridget Jones’s Diary* o *Pride & Prejudice*.

³¹ Mutantes extraterrestres básicos en el desarrollo del argumento de la serie *Doctor Who*.

³² Se entiende por *Generation-Y* o *Millenials* a la generación posterior a la *Generation-X* que está formada por los nacidos aproximadamente entre 1980 y el año 2000.

³³ Esta necesidad de un protagonista que le lleva a traspasar la dimensión espacio-temporal se puede observar en recientes producciones cinematográficas dirigidas a la *Generation-Y* como pueden ser *Charlie St. Cloud* (Burr Steers, 2010) o *Winter’s Tale* (Akiva Goldsman, 2014).

En cualquier caso *Lost in Austen* no pretende acercarse exclusivamente a este tipo de espectador sino que aspira a una audiencia potencial más heterogénea y variada. Junto con la *Generation-Y* esta serie intenta atraer también a los habituales consumidores de adaptaciones de novelas de Jane Austen que por lo tanto están familiarizados con *Pride and Prejudice*. Dentro de este grupo se pueden encontrar espectadores de mayor edad y, sobre todo, fans de Colin Firth y su interpretación de Mr Darcy en la versión de esta obra de Jane Austen de 1995 que sin duda se sorprenderán con ciertas expresiones y comportamientos mostrados en la serie. Por último *Lost in Austen* se dirige también evidentemente a los *Janeites*. Como se ha podido observar en capítulos anteriores es una tendencia habitual entre los fieles seguidores de Jane Austen buscar refugio y consuelo en las páginas de las novelas de la autora británica. La consideración de la literatura austeniana como terapéutica se ha venido desarrollando a lo largo de los años entre los fans de la novelista y sin duda este tipo de espectadores se sentirán íntimamente identificados con la protagonista. Ahora bien, como ya se ha mencionado, históricamente los seguidores de la autora británica se pueden dividir en dos grandes grupos. Los *Janeites* más estrictos que se afanan en la búsqueda de la fidelidad al texto origen y un tratamiento más académico del mismo no tendrán una respuesta positiva hacia la serie ya que no aceptan los evidentes cambios que *Lost in Austen* provoca en el argumento de la novela. El resto de los seguidores que adoran cualquier producto relacionado con la autora británica poseen los conocimientos necesarios que les permiten apreciar la multitud de matices y detalles intertextuales que presenta *Lost in Austen*.

La trama de la serie se centra en Amanda Price, una joven del siglo veintiuno que comparte piso con Piranha (Gugu Mbatha-Raw) en Hammersmith y que suele escapar de la rutina diaria, de su ingrato empleo en una oficina bancaria y de su poco romántica vida sentimental, releyendo una y otra vez *Pride and Prejudice*. Su libro favorito se ha convertido en una ventana a otro mundo que le resulta tan cercano que, como ella misma reconoce, casi puede tocar. Como señala Alice Ridout, en *Lost in Austen* “reading is presented as a particularly female strategy for coping with the contemporary world” (18). El concepto del escapismo en el ser humano como recurso para sobrellevar la vida diaria es una de las ideas principales que se proponen en la serie y que se encuentra presente ya desde los primeros instantes. *Lost in Austen* comienza con la voz en off de Amanda parafraseando la famosa primera línea de *Pride and Prejudice*: “It is a truth, generally acknowledged, that we are all longing to escape”. A través de la serie se demostrará la necesidad intrínseca de cada uno de los personajes de huir de la realidad de su día a día.

Tras un tedioso día Amanda regresa a su entretenimiento favorito y, mientras se encuentra leyendo la primera petición de mano de Mr Darcy a Elizabeth, su novio Michael (Daniel Percival) en estado de embriaguez le propone matrimonio con la anilla de una lata de cerveza y con las poco románticas palabras “Marry me babes. Make an honest woman (sic) of me”. Aunque el público aún lo desconoce, esta proposición de Michael y la desazón que provoca en Amanda suponen el catalizador para el funcionamiento del portal mágico que posibilitará el intercambio de papeles entre ella misma y Elizabeth Bennet. Para Amanda, que ha encontrado consuelo durante años en una novela donde, en su opinión, el cortejo y el amor verdadero se ven recompensados,

esta propuesta de matrimonio provoca aun más si cabe su deseo de escapar de su modo de vida y de la horrible realidad de su tiempo. Esta secuencia muestra dos ideas fundamentales de la serie. Por un lado sienta las bases para la identificación del personaje de Amanda con el de Elizabeth. Michael no es para ella el héroe romántico que desea, como tampoco lo es Mr Darcy para la protagonista de *Pride and Prejudice* en esa primera proposición. La frase “had you behaved in a more gentleman-like manner” (224) resuena en la cabeza de Amanda en un claro paralelismo con las palabras de Michael cuya declaración es igual de inapropiada que la de Mr Darcy. Por otro lado se enfatiza la diferencia entre el romance de la ficción de *Pride and Prejudice* y la situación real de Amanda. Como ella misma recrimina a Michael, “you have no idea [...] how unromantic that is”.

Mientras la protagonista reflexiona acerca de esta situación, inexplicablemente encuentra a Elizabeth Bennet (el personaje que para ella representa la personificación de todos sus deseos) en camión en la bañera de su apartamento. Elizabeth, que se enorgullece de sus poderes de observación, explica que a través de un bucle en el tiempo ha llegado a la vida de Miss Spencer. Esta deducción la realiza por las etiquetas de Mark & Spencer que marcan las prendas íntimas de Amanda colgadas en el baño o *underthings*, como las denomina Elizabeth³⁴. El carácter y humor de la serie quedan expuestos a partir de esta escena que sirve para establecer claramente dos premisas. Por un lado señala la comicidad que surge de los malentendidos por parte de los personajes de una cultura o de una época al intentar interpretar los códigos de otra. Al mismo

³⁴ Curiosamente el término *underthings* es el primero de los muchos anacronismos que se encuentran en la serie ya que, según el *Oxford English Dictionary*, el término fue usado por primera vez en 1864. Esta reiteración en el uso de elementos anacrónicos ha sido una de las habituales quejas por parte de los seguidores de *Pride and Prejudice* que, sin embargo, confieren una voz y una presencia única a la serie.

tiempo dicha secuencia viene a subrayar también los innumerables juegos de palabras, usos inadecuados y dobles significados a los que se va a enfrentar el espectador a lo largo de la serie.

Elizabeth explica que detrás del panel de la ducha “there is a door [...] it is a door completely without sense” que conecta con la residencia Bennet en un momento en el tiempo que coincide con el inicio de *Pride and Prejudice*. En este instante los espectadores deben suspender la incredulidad. Es evidente que la fidelidad al texto y un mínimo de credibilidad y realismo han sido dejados de lado en pro del avance de la historia y la experimentación en la recontextualización de los personajes que es lo que al fin y al cabo viene a proponer *Lost in Austen*³⁵. Resulta obvio que esta serie tiene mucho que ver con productos de ficción que introducen elementos fantásticos aunque la presencia de la novela es innegable. Son las yuxtaposiciones interculturales las que dirigen la trama de *Pride and Prejudice* en una dirección radicalmente diferente y muy lejana a las adaptaciones consideradas como clásicas. Este tipo de cambios llevan a críticos como Hugo Rifkind a definir *Lost in Austen* como “a silly, silly programme”. Según Rifkind los espectadores no conocen la novela en profundidad para entender la reinterpretación de la obra que realiza la serie y apreciar el humor que se encuentra tras sus anacronismos³⁶. El crítico probablemente subestima los conocimientos previos del público. Además olvida que la nueva generación a la que va dirigida *Lost in Austen* no se preocupa por la introducción de elementos fantásticos o anacrónicos sino que, por el

³⁵ Mientras que una novela como *Me and Mr Darcy* iniciaba la tendencia al presentar la interacción entre un personaje de *Pride and Prejudice* como Mr Darcy con una joven del siglo veintiuno, *Lost in Austen* materializa dicha tendencia al poner en contacto a todos los personajes de la novela con Amanda.

³⁶ Este crítico expone que el 99.9 por ciento de la audiencia potencial de la serie no sabe quién es Elizabeth Bennet. Ciertamente las conclusiones de Rifkind parecen exageradas teniendo en cuenta la relevancia de la novela de Jane Austen en la sociedad británica.

contrario, esta serie materializa los deseos de muchos de los seguidores de la literatura austeniana por habitar en el mundo de *Pride and Prejudice*. Por el contrario Tim Teeman por ejemplo opina que *Lost in Austen* “is a funny, clever breeze (...) It is a culture-clashing, time-clashing Walnut Whip of frothy nonsense” (19).

Tras el primer encuentro entre Elizabeth y Amanda que ésta achaca a una alucinación provocada por su sobreexposición a *Pride and Prejudice*, la protagonista mantiene una desalentadora conversación con su madre. Mrs Price es una amargada divorciada que recomienda a su hija ignorar las infidelidades de Michael y aceptar su proposición. El hecho de que el novio de Amanda no tome drogas y no sea violento con ella supone una razón suficiente para este matrimonio. Mrs Price representa una versión contemporánea de Mrs Bennet y se comporta como ella cuando aconseja a Elizabeth contraer matrimonio con Mr Collins aun siendo consciente de la infelicidad que esto le provocaría a su hija. No obstante, la insistencia de la madre de Amanda no responde a una necesidad económica real como en el caso de la familia Bennet, sino a su deseo de que su hija no se encuentre sola a una edad anciana. Críticos como Roland White, de hecho, se cuestionan los motivos por los que un personaje como Amanda, que busca un mundo diferente, se conforma con un novio como Michael tan radicalmente opuesto a sus deseos. Para White la razón sería la misma que la de las hermanas Bennet que soportan a Mr Collins porque “he’s marriageable”. La conversación entre Amanda y su madre refleja las similitudes entre la situación de la mujer en el siglo diecinueve y la realidad de la mujer contemporánea. El comportamiento de Mrs Price presenta paralelismos también con la madre de la protagonista de *Mansfield Park* que significativamente tiene el mismo nombre. Ambas se sienten hastiadas del mundo y

preparadas para aceptar cualquier devenir para sus hijas. Amanda intenta hacer entender a su madre que *Pride and Prejudice* y lo que en ella encuentra ha definido la persona que es hoy en día aunque Mrs Price ignora la posibilidad de que la lectura de una novela pueda cambiar la existencia de una joven hasta el punto de ésta pueda desear una vida mejor. Como ella misma le dice a su hija, “you are what you are”. Este comportamiento de su madre no hace sino justificar aun más el deseo de Amanda de escapar³⁷. A pesar de que la protagonista de la serie es la joven residente en Hammersmith, el personaje que se convierte en el motor de la historia no es otro que Elizabeth Bennet. Es la protagonista de *Pride and Prejudice* la que por primera vez cruza el portal temporal e incluso una segunda vez dispuesta a explorar otra época. Así, Elizabeth regresa a Hammersmith la siguiente noche pero esta vez ataviada con el vestido de paseo típico de principios del siglo diecinueve y preparada para inspeccionar todo lo que inexplicablemente tiene a su alcance. Amanda la encuentra jugando con las luces del baño, completamente fascinada por ellas, en lo que supone el inicio de su exploración.

A través del portal mágico Elizabeth Bennet, que confiesa a Amanda que ha nacido “out of time, out of place”, aprovecha para escapar de su mundo y trabajar como niñera en el Londres actual. Este viaje en el tiempo permite un intercambio de papeles y Amanda se convierte en una figura que se presentará como sustituta de Elizabeth Bennet dentro de la novela. *Lost in Austen* muestra cómicamente los reversos de cada uno de los personajes de *Pride and Prejudice* aunque responde a las expectativas de romance del género haciendo que la protagonista termine encontrando el amor, tal y

³⁷ Esta conducta mezquina por parte de Mrs Price se encuentra explícitamente expuesta en los títulos de crédito ya que este personaje interpretado por Kate-Lynn Hocking aparece con el descriptivo nombre de *Vile Mother*.

como sucede en la novela. Precisamente otra de las cuestiones fundamentales que plantea *Lost in Austen* es qué sucedería si Elizabeth Bennet no poseyera ninguno de los atributos que se le suponen a una mujer en una sociedad de principios del siglo diecinueve.

Intentando encontrar explicación a lo que sucede y atraída por lo que puede descubrir tras ese portal mágico, la protagonista de *Lost in Austen* se asoma a Longbourn. En lo que se antoja como un movimiento intencionado, Elizabeth no evita que la puerta se cierre quedando atrapada en el Londres del siglo veintiuno y Amanda en el universo de *Pride and Prejudice*. Ésta se adentra por el pasillo de la residencia de los Bennet intercambiándose por Elizabeth y desde ese momento modificando el curso de su adorada novela. *Pride and Prejudice*, o en este caso *Lost in Austen*, se convierte en la historia de Amanda, una protagonista que a pesar de todos los conocimientos previos que posee acerca de la obra no es capaz de evitar que se produzcan grandes cambios en el argumento. De igual forma los personajes que cree conocer tan bien se metamorfosean en extraños que toman sus propias decisiones creando un caos metaficcional. De hecho, a pesar de haber visto cumplido el mayor de sus deseos, la reacción inmediata de Amanda es la de regresar al mundo moderno. Aunque la protagonista sostiene que la novela de Jane Austen es para ella “a place [she] know[s] so intimately” sus subsiguientes experiencias la hacen admitir que “[she] doesn’t know how things operate”, lo cual la lleva a cometer errores continuamente.

La forma de vestir de Amanda al adentrarse en casa de los Bennet (pantalones muy ceñidos, chaqueta de cuero, cinturón ancho y camiseta escotada) resulta tan extemporánea para la época que Lydia (Perdita Weeks) y Kitty (Florence Hoath) sienten

una mezcla de curiosidad y desdén y al cuestionar a la protagonista acerca de su vestimenta ésta se ve forzada a decir que se trata de su *otter-hunting kit*. Su condición de elemento foráneo produce en Amanda un sentimiento de ansiedad social que crea “the tension and the comedy in the series” (L. Kaplan 2010). Este atuendo provoca los primeros cambios importantes en el argumento ya que al ser presentada a Mr Bingley (Tom Mison) éste no puede evitar sentirse atraído por su escote y centra su atención en Amanda y no en Jane Bennet (Morven Christie) como sucede en la novela original, con las consiguientes transformaciones en la historia que esta variación implica.

Significativamente la relevancia e importancia del atuendo en lo referido a la pertenencia al grupo es un tema que se encuentra muy presente en *Pride and Prejudice*. Por ejemplo, cuando Elizabeth visita Netherfield para cuidar de Jane y tras haber caminado por el campo, el bajo de su vestido manchado de barro es símbolo inequívoco de su transgresión de las normas sociales y, por lo tanto, motivo de exclusión del grupo. Del mismo modo cuando Elizabeth va a conocer a Lady Catherine de Bourgh en Rosings Park, Mr Collins le aconseja que use “whatever of your clothes is superior to the rest”(195). En claro paralelismo con ambas situaciones, cuando Amanda se presenta en Longbourn en su *otter-hunting kit* su ropa es una metáfora “for her disturbing presence” (L. Kaplan 2010). Con su mera presencia Amanda se convierte en el mayor anacronismo de la nueva trama postmodernista de *Lost in Austen* que catapulta la acción de la novela a diversas direcciones metaficcionales (L. Kaplan 2010).

Como una auténtica *Janeite*, Amanda trata de redirigir el argumento de la novela según el original. Desesperada intentará reconducir a los personajes a las personalidades que considera inherentes a los mismos. Su intención es la de que continúen con sus

roles preestablecidos y, sobre todo, consumen una unión con las parejas sentimentales determinadas por Jane Austen. Sin duda alguna esta reacción de Amanda bien puede servir como comentario al excesivo recelo que existe entre ciertos seguidores de la autora británica por mantener la fidelidad al texto original. El culto a *Pride and Prejudice* lleva a algunos *Janeites* a no aceptar los cambios que indudablemente se producen al adaptar la novela.

Lost in Austen y *Pride and Prejudice* reproducen dos realidades, dos códigos de comportamientos sociales, dos culturas y dos idiomas diferentes, aunque sea el inglés en ambos casos. A partir de aquí cualquier seguidor de la novela o de las adaptaciones que de ella se realizan reconocerá las complejas conexiones intertextuales así como una cierta actitud irreverente hacia el texto origen. *Lost in Austen* resulta un híbrido entre el argumento y los personajes de la novela de Jane Austen con una serie de elementos culturales contemporáneos, destacando muy especialmente en este sentido el habla popular del siglo veintiuno. No sólo su aspecto físico sino también su estilo verbal, es decir el bagaje cultural que arrastra Amanda, provocan en ella ciertas dificultades durante su estancia en la novela. La protagonista añade a *Pride and Prejudice* un vocabulario y unas expresiones anacrónicas que consiguen destacarla del grupo y señalarla aun más como elemento extraño³⁸. De esta manera la elocuencia verbal de la joven aporta a la serie momentos de humor a la vez que una interesante complejidad lingüística e intercultural. Las expresiones contemporáneas de Amanda resultan ridículas en el contexto en el que se encuentra pero aun más si cabe lo son sus intentos

³⁸ El vocabulario escogido por Amanda para expresarse es cuanto menos sorprendente teniendo en cuenta sobre todo el momento en el tiempo en el que acontece. La protagonista utiliza expresiones como, por ejemplo, “bumface”, “paracetamol”, “neon”, “sandwich”, “Come on Bingers!” (para dirigirse a Bingley) o “Mr Darcy doesn’t float my boat” que no hacen sino enfatizar su alienación.

por utilizar una manera de hablar similar a la que se puede encontrar en *Pride and Prejudice*. La protagonista usa frases arcaicas en contextos incorrectos al igual que lo hacen las hermanas Bennet habiéndose apropiado del vocabulario de Amanda lo cual provoca escenas de gran comicidad. Los anacronismos no responden a descuidos de guión sino que plantean la inseguridad social que suele aparecer cuando alguien ajeno a un grupo e ignorante del código cultural entra a formar parte del mismo y comete todo tipo de errores.

El guionista de la serie, Guy Andrews, demuestra un profundo conocimiento de la literatura de Jane Austen y de su estilo narrativo siendo capaz de imitar la manera de hablar que tienen los personajes de la novela original y de hacer creíbles sus discursos. De hecho, uno de los aspectos más interesantes de la serie es que no intenta simplificar el lenguaje de *Pride and Prejudice*. Se asume que el telespectador entiende los diálogos y que conoce lo que es un *quadrille* o un *fayton*, por ejemplo. De esta forma subyace en *Lost in Austen* un respeto por los seguidores de la novela así como por los temas principales que trata a pesar de las intromisiones que los diseccionan y trastocan. Aunque con evidente desasosiego ante los cambios introducidos, el público podrá aceptarlos al no verse afectada esa esencia de *Pride and Prejudice* que Ashley Tauchert describe como “[the] romance mode [that] is shown by Austen to be structurally conducive to feminine wish fulfilment” (92). *Lost in Austen* explota la yuxtaposición entre el irreverente realismo que supone la inclusión del personaje de Amanda en *Pride and Prejudice* junto con un compromiso con la autenticidad y un deseo de presentar la trama de la novela y a sus personajes de una manera cercana al original.

Amanda es invitada al baile de Meryton donde rechaza a Bingley en un intento de distraer la atención de éste sobre ella y centrarla en Jane y para redirigir así la trama a su devenir original. Este rechazo evidencia su desconocimiento de las normas sociales que imperan en la época obligando a Mr Darcy (Elliot Cowan) a bailar con ella para evitar el sonrojo de Bingley. Ello provoca el primer enfrentamiento entre Darcy y Amanda y desencadena el desagrado mutuo. Además, este episodio viene a acrecentar el sentimiento de aislamiento social de Amanda así como su decepción y desilusión con la idealizada concepción del mundo de la novela y de sus personajes que tiene la protagonista. Su reacción ante estos sentimientos no hace sino empeorar la situación cuando, después de haber ingerido varias copas de alcohol, besa a Bingley. Éste, pese a la sorpresa y la vergüenza que experimenta, se siente cautivado por una conducta tan diferente a la norma del siglo diecinueve. Así, Amanda se siente atrapada por el comportamiento que se espera que debe tener una mujer en esa época y por las constricciones que provoca su conocimiento sobre la novela y sobre cómo ésta debería desarrollarse.

Mrs Bennet (Alex Kingston), que desde un primer momento se opone a la presencia de Amanda en Longbourn, cree que la protagonista sólo pretende encontrar marido y manifiesta vehementemente que no va a permitir que la recién llegada reste a sus hijas ninguna oportunidad con un potencial esposo. Mrs Bennet en *Lost in Austen* presenta una mayor intensidad y profundidad que en recreaciones anteriores en un intento de justificar y explicar el porqué de su comportamiento en la novela. El rechazo que siente Caroline Bingley (Christina Cole) hacia la protagonista es similar al de Mrs Bennet ya que considera que Amanda tiene como objetivo la fortuna de su hermano o,

incluso peor, la de Darcy, al cual Caroline ve como futuro marido. En este sentido la relación de Caroline con Elizabeth en la novela es muy similar a la que mantiene con Amanda al menos hasta el último capítulo de la serie.

Tras estos sorprendentes acontecimientos la protagonista va a la puerta mágica para convencer a Elizabeth de que regrese a Longbourn aunque la única respuesta que recibe de ella es una carta dirigida a Mr Bennet (Hugh Bonneville). Elizabeth comunica a su padre su intención de permanecer en Hammersmith al mismo tiempo que le insta a confiar en Amanda. Estas palabras refuerzan la posición de la protagonista en la residencia de los Bennet y convierten a Elizabeth en agente del proceso de aprendizaje que va a desarrollar Amanda durante su estancia en el universo de *Pride and Prejudice*.

A pesar de su ineptitud social y su reconocida condición de elemento extraño, resulta cuanto menos curioso que Amanda no se afane en ocultar sus conocimientos acerca de lo que va a ocurrir. Por el contrario, la protagonista intenta conferirle autoridad a sus palabras afirmando y confirmando todo lo que conoce del futuro de los personajes de la novela. De esta manera Amanda obliga a Jane a ir a Netherfield bajo la lluvia para continuar con el devenir original. Sin embargo, cuando es consciente del peligro al que puede enfrentarse la mayor de las Bennet, la sigue hasta la residencia de los Bingley en claro paralelismo con el personaje de Elizabeth. Allí ejercerá de enfermera y tendrá los primeros intercambios dialécticos con Darcy al igual que en la obra de Jane Austen. Amanda, a pesar de sus esfuerzos por lo contrario, termina atrayendo la atención de Bingley³⁹ y en un intento de desviar estos sentimientos hacia

³⁹ En estos esfuerzos se debe obviar el beso a Bingley, lo cual es claramente desconcertante teniendo en cuenta lo que Amanda admira las formas de la época y sus ansias porque el argumento original no se vea afectado. Algunos críticos han intentado ver en su actitud una reacción ante la soledad que siente en un

Jane, la protagonista le hace creer que ella se siente “drawn to other women”. Durante esta visita Amanda revela que tiene una asignación de “27.000 pounds a year” (en referencia a su sueldo en el siglo veintiuno) lo cual la reposiciona en la sociedad de la época y la convierte aun más en un personaje extraordinario dentro de la trama.

En su regreso a Longbourn las Bennet y Amanda se encuentran con Wickham (Tom Riley). Este personaje en *Lost in Austen* se presenta como una especie de héroe salvador que ayuda a solventar las situaciones complicadas que se presentan en la serie en clara oposición a las características que posee en la novela original. Siguiendo el hilo argumental de *Pride and Prejudice*, Mr Collins (Guy Henry) visita la residencia de los Bennet. Debido a que la relación entre Bingley y Jane no está tan consolidada como en la novela a causa de la intromisión de Amanda, Collins se encuentra dispuesto a proponer matrimonio a la mayor de las Bennet. La protagonista interrumpe la propuesta con la intención de salvar a Jane y para que Collins se case con Charlotte (Michelle Duncan). Su intrusión sólo provoca el enfado de ambas con Amanda y obliga a ésta a comprometerse con Collins.

Durante una visita de Darcy y Bingley a Longbourn, Amanda intenta que se produzca el acercamiento definitivo entre éste y Jane y en una escena cargada de simbología los insta a buscar campañoles en el jardín⁴⁰. Este momento es aprovechado por Darcy para confesar a Amanda que no confía en ella. Así, el protagonista masculino mostrando su perspicacia le dice a la joven: “You are not what you seem”. Durante esta

mundo que creía conocer tan bien. Laurie Kaplan justifica su comportamiento haciendo la siguiente pregunta: “How can an outsider –a modern girl like Amanda– fit into the rigidly code-bound society that harbors prejudices about appearances, class and gender?” (2010, 4).

⁴⁰ La elección de este animal no parece casual. El campañol o ratón de campo es un ejemplo en el reino animal ya que es monógamo, permanece fiel a su pareja durante su vida y es una especie en la que el macho ayuda en el cuidado de las crías.

estancia en la residencia de los Bennet también tiene lugar el primer encuentro entre Darcy y Wickham donde se evidencia desde un primer momento su enfrentamiento.

En el baile de Netherfield se produce el enamoramiento definitivo entre la mayor de los Bennet y Bingley. Sin embargo, al mismo tiempo Darcy expresa su oposición a dicha unión, lo cual fuerza a Bingley a rechazar a Jane. En este baile Wickham intencionadamente difunde el rumor de que la fortuna de Amanda procede de su padre pescador, algo que la excluye de la sociedad respetable y justifica su irreverente comportamiento. Este hecho lleva a Collins a romper su compromiso con la protagonista ya que “the disciplines episcopal if I might peek a little into my own future, and piscatorial could never combine with propriety”. De esta manera Wickham vuelve a presentarse como un personaje cuyas acciones se dirigen a auxiliar a Amanda incluso cuando ésta no lo solicita.

Tras el rechazo de Bingley, Jane se ve en la obligación de aceptar la propuesta de matrimonio de Collins por el bien de su familia en lo que supone un giro radical a los acontecimientos de la novela. Esto provoca otro gran cambio en el argumento original haciendo que Charlotte abandone Inglaterra para marcharse a trabajar de misionera en África. Además, cuando Bingley es consciente de la intensidad de sus sentimientos por la mayor de las Bennet su frustración hace que se refugie en la bebida. Amanda le recrimina su actitud y éste le confiesa que “it is not that I am especially weak, but that my friend is strong”. El espectador puede apreciar en la mayoría de los personajes de *Lost in Austen* una profundidad psicológica que va más allá de lo que Jane Austen muestra. Sin embargo, este desarrollo resulta plausible si se relaciona con su representación en la novela. La configuración de Bingley como una persona

emocionalmente débil que no es capaz de admitir sus propios errores se encuentra, sin duda, en consonancia con el hecho de abandonar a la mujer que ama por una simple recomendación de su amigo, por ejemplo.

Terriblemente decepcionada por los acontecimientos, la protagonista reprocha a Darcy su comportamiento en lo que supone un agrio intercambio mutuo. Amanda es expulsada por Mrs Bennet de Longbourn de donde intenta escapar derribando la puerta mágica. Mr Bennet va a su encuentro para ofrecerle algo de dinero y pedirle que se reconcilie con Jane. En este momento la protagonista, a pesar de sus reticencias, solicita la ayuda de Wickham, que la instruye en cómo convertirse en una dama y ser aceptada en sociedad. De nuevo esta reconcepción del personaje auxilia a Amanda cuando más lo necesita. El comportamiento de Wickham hacia las mujeres en *Lost in Austen* resulta extrañamente contemporáneo y parece ser el único de los personajes que entiende y aprecia el agudo sentido de la ironía de Jane Austen.

La visita de la protagonista a Jane conlleva la reconciliación entre ambas. La excusa de tener un mensaje para Lady Catherine permite a Amanda ser invitada a Rosings Park, al igual que sucede con Elizabeth cuando visita, en este caso, a Charlotte. Durante esta estancia se produce un nuevo encuentro con Darcy. Princess Marie de Seracé de Paris, una noble inventada por Wickham, se convierte en el salvoconducto de Amanda para ser readmitida en sociedad a pesar del supuesto origen de su fortuna o del desagrado de Darcy hacia su persona. Esta escena expone claramente la personalidad de Lady Catherine (Lindsay Duncan) dispuesta a aceptar la existencia de unos nobles imaginarios para mantener las apariencias delante de sus invitados. De igual forma se manifiesta que Darcy, por el contrario, intenta desenmascarar a Amanda aunque ésta,

habiendo interiorizado el juego de las apariencias de la sociedad en la que se encuentra, consigue salir airosa de la situación. Durante este encuentro en Rosings Park Amanda intencionadamente exaspera al protagonista masculino al comportarse de una forma radicalmente opuesta a lo que acostumbraba.

Darcy, en pleno caos emocional, visita a Amanda en la residencia de los Collins como lo hace su personaje en *Pride and Prejudice*. Este encuentro en la novela tiene una intención clara, proponerle matrimonio a Elizabeth. Sin embargo, el Darcy de *Lost in Austen* es incapaz de entender su atracción por Amanda. Dejándose llevar por sus sentimientos está a punto de besarla aunque la protagonista, consciente de las implicaciones que este hecho supondría a todos los niveles, le pregunta “are you quite sure this is what you mean to do?”. Estas palabras provocan la marcha de Darcy. Los prejuicios que tiene Amanda sobre quién debe ser la pareja del protagonista y su obsesión de que el argumento continúe tal y como lo concibió Jane Austen provocan que no sea consciente del amor que ya siente por Darcy. De hecho, la relación entre la pareja sigue el hilo argumental de la novela en claro paralelismo con la de Mr Darcy y Elizabeth, una unión que se inicia con una serie de malentendidos que llevan a juzgar negativamente al otro, pero que poco a poco se transforma en amor. Darcy se presenta como un personaje muy desagradable, algo que no evita que Amanda se enamore de él pero sí facilita su desencanto. Es decir, para crear un paralelismo con la relación entre Mr Darcy y Elizabeth es necesaria la inclusión de aspectos negativos en la figura de Darcy para que Amanda olvide las ideas preconcebidas, en principio positivas, que tiene sobre él y así el desarrollo de su amor se ejecute del mismo modo que en el argumento de *Pride and Prejudice*. En este sentido Elizabeth y Amanda siguen caminos opuestos.

Mientras que la protagonista de *Pride and Prejudice* en la novela original inicia su relación con Mr Darcy de una forma negativa que se va transformando con el paso del tiempo, Amanda, que ya estaba enamorada del protagonista masculino, es la que tras su encuentro comienza a desencantarse con él. De esta forma el intercambio que ambas realizaron en el portal mágico también se produce en lo que se refiere a su relación con otros personajes de la novela.

Un nuevo encuentro en Rosings Park evidencia el inicio del cambio de actitud de Darcy hacia Amanda. Durante un juego de cartas entre los invitados, la protagonista demuestra su empatía y sensibilidad hacia Bingley al no querer aceptar un recuerdo de familia que éste había apostado. Este hecho provoca que Darcy comience a asumir sus errores de percepción para con Amanda al mismo tiempo que reconoce los sentimientos que tiene por ella. Bingley, incapaz de soportar la infelicidad de Jane provocada por su matrimonio con Collins, se marcha en busca de la compañía de Wickham y la bebida. Darcy admite sus errores de apreciación tanto con Jane como con Amanda y la invita a visitar Pemberley aunque se ve en la obligación de extender el ofrecimiento a Mrs Bennet y a Lydia que se encuentran en ese momento en Rosings Park. La visita a la residencia de Darcy se convierte en una excursión por parte de la mayoría de los personajes en contraposición a lo que sucede en la novela original. El propio Wickham se añade al grupo tras acompañar a Bingley que se encuentra afectado por su consumo de alcohol. Es durante esta estancia en Pemberley cuando Darcy acepta completamente sus sentimientos por Amanda y ésta empieza a creer en la posibilidad de su relación al afrontar su papel de sustituta de Elizabeth Bennet. Como ella misma señala, “maybe that’s what’s meant to happen. I’m like an understudy. The star has failed to turn up and

I have to go on and do the show”. De esta manera Amanda toma de una manera más definitiva el lugar de Elizabeth haciendo realidad las fantasías más salvajes de una fan. No sólo consigue habitar en *Pride and Prejudice* sino que se transforma en su protagonista.

Tras la declaración de amor de Darcy, Amanda descubre a Mrs Bennet llorando por culpa del infeliz matrimonio al que se ve abocada Jane. La protagonista la consuela convenciéndola de que en un futuro podrá salvar a la familia y comprar Longbourn, refiriéndose a su posible futura unión con Darcy. Esta escena se presenta como la aceptación final de Amanda de su idilio con el protagonista masculino. Sin embargo Caroline Bingley insta a Darcy a cuestionar a Amanda acerca de su pasado, probablemente en referencia a sus supuestas inclinaciones sexuales. Este hecho obliga a Amanda a confesar sus anteriores relaciones sentimentales lo cual supone la ruptura de su relación con Darcy, quien le dice: “a man like me cannot possibly marry a woman like you [...] you are not a maid”. Completamente abatida por los acontecimientos Amanda se deshace de su copia de *Pride and Prejudice* en un simbólico gesto que muestra su frustración y su desencanto con la idealizada versión que tenía del universo descrito en la novela.

La visita a Pemberley provoca unas sorprendentes revelaciones por parte de dos personajes femeninos. Por un lado Georgiana Darcy confiesa que nunca fue seducida por Wickham sino que fue ella la instigadora de la relación y al ser rechazada le acusó ante su hermano de haberse aprovechado de ella. Wickham, caracterizado por la nueva personalidad que le dota la serie, no contradice la historia para evitar que Darcy reniegue de su hermana. Este aire de modernidad que se le confiere al personaje lo

acerca a Amanda en claro paralelismo con lo que le sucede a Elizabeth en la novela. Sin embargo los prejuicios que la protagonista tiene hacia Wickham suponen un reverso de su situación con la de Elizabeth cuya animadversión hacia el personaje aparece cuando la de Amanda comienza a desvanecerse. De esta forma se muestran de nuevo los caminos inversos que realizan Elizabeth y Amanda a través del argumento de *Lost in Austen*. Por otro lado sorprendentemente Caroline Bingley revela su homosexualidad a la protagonista e incluso intenta un acercamiento a Amanda confesándole que “the poetry of Sappho is the only music that shall ever touch my heart”.

La posición de Amanda, no sólo como una suplente de Elizabeth Bennet sino como representante de la voz crítica de Jane Austen en la novela, encuentra su clímax cuando Darcy encuentra la copia de *Pride and Prejudice* y totalmente airado por lo que ha leído pregunta “Is your name Price, or is it Austen?”. De esta forma se refuerza una vez más la situación de la protagonista como conocedora de todo lo que va a acontecer en el argumento. De igual manera se plantea una confusión entre Jane Austen y Amanda, quien, gracias a sus conocimientos, ha intentado dirigir el camino de los personajes como si fuera la propia novelista.

Las convenciones de la época que instan a un caballero como Darcy a contraer matrimonio con alguien de su escala social le obligan a anunciar su compromiso con Caroline. Al mismo tiempo se descubre que Lydia se ha escapado con Bingley y no con Wickham como en *Pride and Prejudice*. Esta fuga en busca de un lugar “unfettered by convention” provoca la misma conmoción en la familia Bennet que la que sucede en la obra de Jane Austen. En este caso no es Darcy el que rescata a Lydia sino que, exhortado por Amanda, Mr Bennet descubre que es Hammersmith el lugar donde se

esconden su hija y Bingley e inicia su búsqueda. Mr Bennet se presenta durante toda la serie como un personaje totalmente dirigido por su mujer e incapaz de imponer su opinión. Ésta suele ser una crítica habitual al personaje creado por Jane Austen que encuentra expresión en las palabras de Jane en *Lost in Austen*: “My father shall have charge of this. It is time he rose from his chair for the good of the family”. Cuando llegan a Hammersmith Amanda, Mr y Mrs Bennet se encuentran con Wickham que les dirige al lugar donde se encuentran Bingley y Lydia continuando con su papel de héroe salvador. Allí Bingley admite que su única intención era la de realizar una parada filosófica, un experimento social en busca de iluminación espiritual aunque reconoce que “our social experiment has proved dispiritingly unchallenging. Hammersmith is not the Amazon”⁴¹. Bingley mantiene un duelo con Mr Bennet en el que éste se hiere gravemente en la cabeza. Este hecho hace que Amanda desee que Elizabeth se encuentre allí y provoque la aparición del portal mágico que la devuelve al Londres del siglo veintiuno. Ya en el presente la joven encuentra a Michael y le pide que la conduzca a Elizabeth. Cuando van en su búsqueda la protagonista observa cómo Darcy en una nueva vuelta de tuerca de la trama ha cruzado también el espacio-tiempo y se encuentra en el Londres contemporáneo. En este momento es Darcy el que se convierte en un anacronismo y Amanda vuelve a su estatus de pertenencia. El protagonista masculino admite lo equivocado de su juicio y declara su amor por Amanda y juntos van al encuentro de Elizabeth. Ésta se desenvuelve con una sorprendente naturalidad en la vida moderna y su proceso de adaptación al nuevo mundo parece que ha sido mucho

⁴¹ La elección de Bingley y Lydia de escapar a Hammersmith se encuentra motivada por el personaje de Amanda. Tras observar las avanzadas reflexiones de la protagonista así como su comportamiento, Bingley y Lydia que se encontraban hastiados con su vida anterior consideran que el lugar de donde proviene Amanda debe ser el sitio ideal en el que desarrollar sus ambiciones.

más llevadero y fluido que el de Amanda. De esta forma *Lost in Austen* realiza un acertado comentario sobre Elizabeth Bennet, quien ha sido tradicionalmente considerada como un personaje que muestra características adelantadas a su tiempo. Totalmente integrada en el mundo contemporáneo, Elizabeth muestra a Darcy su historia de amor en una página web en lo que supone una escena empapada de todo tipo de implicaciones postmodernas. Significativamente la protagonista de *Pride and Prejudice* muestra la información en una página titulada: *Colin Firth: Mr Darcy*. De esta manera la serie pone de manifiesto la evidente identificación que existe en la cultura contemporánea entre el personaje creado por Jane Austen y la interpretación de Colin Firth en la miniserie de la BBC.

Elizabeth intenta regresar a Longbourn pero la puerta sólo responde a los deseos intrínsecos de Amanda. De esta manera la protagonista de *Lost in Austen* se ve obligada a volver al universo de la novela junto con Elizabeth y Darcy. Una vez de regreso en el mundo ficticio de *Pride and Prejudice*, Elizabeth se reúne con su padre que se recupera de sus heridas satisfactoriamente. A pesar de su amor por Darcy, Amanda continúa intentando que la trama vuelva a su cauce original e insta a Elizabeth a que inicie un acercamiento a Darcy. Elizabeth se muestra reticente porque aun reconociendo que con el paso del tiempo puede aprender a quererlo, la experiencia en el mundo contemporáneo la ha transformado ya para siempre.

La familia Bennet recibe la visita de Lady Catherine quien viene a recriminar a Mrs Bennet el comportamiento que ha tenido con los hermanos de Collins, a los que ella propone como futuros maridos de sus hijas. En una escena sin precedentes en la novela Mrs Bennet se rebela contra la imposición de los candidatos y expulsa a Lady

Catherine de Longbourn. Al mismo tiempo Jane increpa a Collins dirigiéndole unas muy duras palabras: “do you suppose mama would permit her daughters to marry your brothers when before her very eyes is the specimen of you?”. A través de estas escenas la serie da voz a las mujeres Bennet influenciadas por la nueva perspectiva que ha proyectado sobre ellas la protagonista y les permite expresarse tal y como cualquier espectador contemporáneo estimaría que deben hacer.

En un paralelismo claro con lo que sucede en *Pride and Prejudice*, Lady Catherine se entrevista con Amanda y le advierte que nunca permitirá que se case con Darcy. En esta conversación Lady Catherine hace un pacto con la protagonista y promete anular el matrimonio de Jane y Collins basándose en que no ha sido consumado con la condición de que Amanda no vuelva a ser vista en sociedad⁴². Bingley regresa a Longbourn preocupado por la salud de Mr Bennet y, al conocer la anulación de su matrimonio, propone a Jane marcharse a América donde poder desarrollar una vida juntos libre de prejuicios y comentarios. Darcy por su parte se despide de Amanda para regresar a Pemberley y hacer frente a su deber. Éste entiende que su responsabilidad es la de iniciar una relación con Elizabeth tal y como la novela y el mundo contemporáneo le han mostrado. Amanda renuncia a su amor por Darcy entendiendo que el argumento de *Pride and Prejudice* no debe ser modificado. Así, la protagonista se dirige al portal mágico para regresar al siglo veintiuno y encuentra una nota de Darcy en la que se puede leer: “Not one heartbeat do I forget”.

Elizabeth habla con su padre y le pide su opinión sobre su intención de regresar a Hammersmith, a lo que Mr Bennet responde: “You face a terrible dilemma Lizzy. If

⁴² La no consumación del matrimonio entre Jane y Collins se debe a que, como expone el párroco, “as ordained by the Redeemer I’m engaged in period of abstinence for the purpose of purification”.

you return to Hammersmith you will dismay your mother if you remain here you will disappoint your father”. Estas palabras guardan un claro paralelismo con las que Mr Bennet dirige a Elizabeth tras la proposición de Mr Collins en *Pride and Prejudice* cuando Mr Bennet dice: “An unhappy alternative is before you, Elizabeth [...] Your mother will never see you again if you do *not* marry Mr Collins, and I will never see you again if you *do*” (152). En este momento de la serie el propio Mr Bennet realiza una crítica a la pasividad habitual de su personaje y su dependencia de Elizabeth y afirma: “I cannot cling to you all my life Lizzy. I am dressed as an adult sooner or later I shall comport myself as one”.

En un final que sigue las convenciones de la comedia romántica, Amanda regresa a Pemberley en busca de Darcy. En su encuentro éste hace uso de su sentido del humor intentando hacer reír a Amanda, característica que nunca había ofrecido el personaje de Mr Darcy en las recreaciones clásicas de la novela. Esta actitud moderniza definitivamente al protagonista que sonrío, algo que Amanda señala si bien Darcy le responde: “No, no. I only smile in private when nobody’s looking”. Esta sugerente frase insinúa al espectador la existencia de muchos más aspectos y matices en el personaje de Darcy que no se pueden apreciar a primera vista a la vez que apunta la posibilidad de que Amanda compartirá con él una vida mucho más divertida de lo que podría parecer en un principio. Tras esta escena cargada de complicidad se produce un romántico y contemporáneo beso final. La apasionada demostración de amor entre Amanda y Darcy contrasta con las recatadas expresiones amorosas que se pueden encontrar en recientes adaptaciones clásicas de *Pride and Prejudice* como pueden ser las versiones de 1995 o de 2005. Esta muestra de afecto entre los protagonistas moderniza de nuevo el

argumento así como al personaje de Darcy, que ya se muestra influenciado por modos y formas más contemporáneos, algo que tiene sentido puesto que en la serie visita metafórica y literalmente el siglo veintiuno. Esto además supone una mayor gratificación para el público, sobre todo para el espectro más joven del mismo acostumbrado a demostraciones más apasionadas.

Uno de los aspectos más interesantes en *Lost in Austen* es su intención de desafiar las expectativas del espectador al introducir un nuevo personaje en la trama de la novela. Amanda Price está presente en la mayoría de las escenas consiguiendo que el público finalmente se sienta identificado con ella. Este personaje supone, como bien apunta Laurie Kaplan, “a metafictional writerly or authorial point of view” (2008, 243). La crítica irónica de Jane Austen y el punto de vista de Elizabeth Bennet se personifican en Amanda en *Lost in Austen*. Desde los primeros instantes de la serie ella usurpa el puesto de Elizabeth. En las adaptaciones tradicionales de *Pride and Prejudice* el espectador es invitado a identificarse con su protagonista. Al apropiarse Amanda de esta posición dentro de la novela se provoca un dilema en el público que anticipa la unión romántica entre Amanda y Darcy en contra de lo establecido por Jane Austen. La caracterización del personaje de Amanda como una *everygirl* al estilo Bridget Jones supone en última instancia que el espectador empatice con ella y, a pesar de todos los errores cometidos, desee su unión final con Darcy. Esta empatía hacia la protagonista permite que dicha unión pueda ser entendida por el público como la culminación de la visión romántica de la novela. Así mismo, este final feliz consigue materializar las convenciones de la comedia romántica cumpliendo las expectativas del espectador.

En un principio el hecho de que el público se identifique con Amanda se debe a que comparte con la protagonista su angustia por haberse infiltrado en el argumento de *Pride and Prejudice* y haber provocado en él cambios irreparables. De igual forma por ejemplo el modo en el que Amanda se comporta con el personaje de Wickham es reflejo de cómo reaccionaría cualquier lector si tuviera la oportunidad de encontrarse con él. Según Jane Burns, Amanda funciona como un coro griego que vocaliza las observaciones que los lectores de la novela siempre han tenido: “Amanda can point out, in contemporary terms, just how repressed Bingley is. She can lust after Darcy and not just have to say it with her eyes”. De esta manera *Lost in Austen* da voz a los lectores de *Pride and Prejudice* a través de Amanda. Al mismo tiempo la protagonista materializa la fantasía de un gran número de dichos lectores que desean poder encontrarse con los personajes ficticios de las obras literarias que admiran y poder expresarles directamente sus sentimientos.

La identificación de Amanda con el personaje de Elizabeth es continuamente reforzada en *Lost in Austen*. “I’d rather stay in with Elizabeth Bennet” es una de las primeras frases que Amanda pronuncia. Sus palabras sugieren que su necesidad de escapar al universo ficticio de *Pride and Prejudice* no se encuentra exclusivamente provocada por su deseo hacia el héroe romántico sino por un anhelo hacia un mundo más amable donde existe compañerismo entre las mujeres y donde los buenos modales son la base del comportamiento en sociedad. No puede obviarse que esta autoidentificación con el personaje de Elizabeth implica también un deseo hacia la unión romántica con Mr Darcy que finalmente consigue la heroína de Jane Austen, aunque no se presenta como el único motivo.

El anhelo de huir del mundo que se encuentra a su alrededor es el primer nexo de unión entre estos dos personajes femeninos. De igual manera que Amanda suele evadirse entre las páginas de *Pride and Prejudice*, Elizabeth en cuanto se le concede la oportunidad escapa al mundo contemporáneo. *Lost in Austen* refuerza esa tendencia desarrollada por los primeros *Janeites* de utilizar la literatura de Jane Austen como refugio frente a la realidad y lo extrapola a los personajes principales de la serie mostrando ese deseo de escapar como una necesidad intrínseca de la condición humana. Así al final de la historia los protagonistas terminan huyendo de su vida anterior en mayor o menor medida. Amanda renuncia a su pasado y se integra en el universo de *Pride and Prejudice*. Elizabeth por el contrario decide continuar en el siglo veintiuno. Charlotte escapa a África cuando “life became irreparably miserable and lonely”. Jane decide marcharse a América e iniciar una nueva vida allí con Bingley después de los intentos de éste de huir de la realidad de su mundo a través de la bebida o de su parada filosófica en Hammersmith. De hecho, durante este experimento lo acompaña Lydia que también busca encontrar una sociedad más estimulante que la que tiene a su alrededor. Mr Bennet escapa continuamente a su biblioteca para no enfrentarse con el mundo real y finalmente huye de sus miedos en su confrontación con Bingley. Mrs Bennet rechaza la imposición de Lady Catherine y deja atrás su obsesión por los matrimonios de sus hijas. Finalmente Darcy deserta de la sociedad que le marca el camino a seguir y en la que se siente atrapado al unirse a Amanda por amor. De esta forma *Lost in Austen* justifica esa inclinación de los *Janeites* de escapar del mundo real a través de la literatura de Jane Austen que se materializa en Amanda convirtiendo esa tendencia en

una necesidad del ser humano. Lo único que cambian son los medios pero todos encuentran un modo de huir de la realidad.

Lost in Austen consigue a través de la voz crítica de Amanda mostrar las ventajas e inconvenientes de las dos épocas expuestas en la serie. La visión acerca del amor y la sexualidad que se plantea en la novela resulta evidentemente sorprendente para las sensibilidades modernas de la protagonista. A través de sus interacciones con otros miembros del mundo ficticio de Jane Austen, Amanda funciona como un recurso brechtiano. El extrañamiento que supone su presencia en el conocido mundo de *Pride and Prejudice* ayuda al espectador a analizar ciertos aspectos que en otras adaptaciones pasarían más desapercibidos. Según James Zborowski, Amanda se convierte en un medio que reinserta a la fuerza la perspectiva de la autora británica así como su crítica sobre los acontecimientos aunque la protagonista emplea una confrontación directa en los casos donde Jane Austen realiza una implicación irónica (2). Teniendo esto en cuenta Zborowski afirma que “[*Lost in Austen*] is an interesting species of adaptation, with some progressive things to say” (8). Así la protagonista funciona como un lector crítico que se inserta en la trama y que resulta altamente disruptivo en el universo austeniano. Precisamente esta visión más crítica de los acontecimientos es algo que autores como Andrew Higson han reclamado a las adaptaciones de *heritage drama* (1993). De esta manera *Lost in Austen* da un paso más dentro de las recreaciones de *Pride and Prejudice* utilizando el personaje de Amanda para realizar un comentario sobre la novela.

La implicación de la protagonista en la trama es por lo tanto un recurso narrativo que permite a esta serie ahondar en múltiples debates al yuxtaponer el presente con el

pasado. Las nuevas y negativas situaciones que acontecen en la serie sirven para ofrecer una visión crítica de la concepción idealizada que existe en el imaginario colectivo de la Inglaterra representada en las novelas de Jane Austen. De esta forma se evidencian las limitadas elecciones de las que disponían las mujeres en este período y las presiones financieras a las que se enfrentaban. Dan Zeff explica en los extras del DVD de la serie que era su intención mostrar los aspectos menos agradables de la época en la que se desarrolla *Pride and Prejudice*. Así, se puede observar cómo Amanda pasa la mayor parte de los dos primeros episodios sintiéndose realmente incómoda en el universo austeniano. Estos inconvenientes se ven representados en elementos tan triviales y cotidianos como la higiene bucal o la depilación femenina aunque también se evidencian situaciones mucho más severas e injustas como el hecho de que Jane se vea obligada a casarse con un hombre que le repugna o que Charlotte encuentre en su marcha a África la única solución para paliar su soledad y su desazón con la vida. En este sentido, la serie plantea una serie de cuestiones sobre los cambios sociales, culturales y políticos que han tenido lugar en los últimos doscientos años sobre todo en lo referente al papel de la mujer y a la evolución del feminismo.

Una ficción romántica que expone los valores e ideales de principios del siglo diecinueve parece un lugar poco adecuado para encontrar un fortalecimiento de la causa feminista. Sin embargo, Glen Creeber opina que *Lost in Austen* ofrece una perspectiva sobre las relaciones de género en la cultura contemporánea, particularmente al examinar los cambios de rol de la mujer y la relevancia o no de la lucha feminista hoy en día (2). La descripción de una sociedad del siglo diecinueve ofrece la oportunidad de estudiar la

historia del prefeminismo⁴³ y la contrapone con un mundo postfeminista representado por el Londres actual. Gracias a esta yuxtaposición se ponen de relevancia importantes aspectos acerca de la igualdad de la mujer a lo largo de la historia que necesitan ser (re)descubiertos por una nueva generación a la que le resultan un tanto lejanos.⁴⁴

Amanda ha estado siempre enamorada del elegante mundo que presenta Jane Austen en su novela. La protagonista aprecia la cortesía y el respeto con el que las mujeres son tratadas pero pasa por alto, o no es capaz de ver, otras realidades de la sociedad descritas en *Pride and Prejudice*. El hecho de que las mujeres eran tratadas como pertenencias y no existían legalmente sin la presencia de un hombre es obviado por Amanda antes de introducirse en el mundo ficticio de la novela. Una vez allí comenzará a conocer de primera mano las limitaciones que debían aceptar las mujeres de ese tiempo. La protagonista habiendo sido educada en una sociedad que apoya su libertad en todos los ámbitos, no es ni siquiera consciente de un gran número de aspectos que da por hecho y que la distancian de la época original como puede ser, por ejemplo, darse cuenta que la confesión acerca de su experiencia sentimental podría modificar su relación con Darcy.

En la serie se muestra de una forma clara la situación de la mujer en el siglo diecinueve pero sobre todo se subraya de manera especial en escenas en las que los personajes aceptan con resignación la situación en la que viven. Tras confesar su verdadera inclinación sexual Caroline Bingley afirma que soportará las relaciones

⁴³ 1813, año en el que se publica *Pride and Prejudice*, se considera como una época prefeminista ya que los primeros movimientos de la lucha por el feminismo no se inician hasta mediados del siglo diecinueve.

⁴⁴ Significativamente son estos aspectos en torno a la lucha del feminismo lo que la crítica reclamó al personaje de Bridget Jones. De nuevo *Bridget Jones's Diary* se posiciona como una novela precursora ya que se ha considerado que exponía de una manera muy clara la situación de la mujer contemporánea en torno al feminismo actual.

íntimas con su futuro marido ya que “endurance is the specialty of our sex”. De este mismo modo cuando Mrs Bennet es consciente de la infelicidad que el matrimonio con Collins ha impuesto sobre su hija Jane, llora amargamente ante la situación aunque afirma que “there is nothing to be done for it. The world is full of miserable, loveless marriages. She will find a way to endure it. Women do”. Ante estas palabras Amanda responde: “We are not condemned to endure our lives, we can change them”. De esta manera la protagonista aprovecha su estancia en el mundo ficticio y re-imaginado de *Pride and Prejudice* para inculcar a los personajes los valores básicos del feminismo que a cualquier mujer joven contemporánea le resultan evidentes. La influencia de Amanda es patente en la escena en la que Mrs Bennet y Jane se rebelan contra Lady Catherine y Collins respectivamente demostrando que ambos personajes han interiorizado perfectamente los predicamentos feministas. Este gesto por parte de Mrs Bennet implica una aceptación final del personaje de Amanda, al que deja de considerar “some sort of disease” habiéndose dejado infectar por las ideas que aporta la protagonista. De hecho, las confrontaciones entre Mrs Bennet y Amanda durante la serie son las que mejor reflejan el enfrentamiento entre las culturas prefeministas y postfeministas. El vocabulario que la madre de las Bennet emplea para referirse a la influencia de Amanda sobre sus hijas es muy sugerente. La visión de Mrs Bennet, y por ende de la mujer del siglo diecinueve, considera la rebeldía femenina como algo contagioso y contra natura que hay que expulsar y alejar de los miembros más jóvenes de la familia para que no sean infectados por la enfermedad. No obstante el aprendizaje es mutuo por ambas partes ya que al mismo tiempo los personajes de *Pride and Prejudice* enseñan a Amanda conceptos como el decoro, la integridad o un

romanticismo ya pasado de moda en la época actual que la protagonista igualmente comienza a interiorizar y demuestra a través de la transformación de su comportamiento.

El hecho de que Amanda considere la novela de Jane Austen como una especie de paraíso, obviando el hecho de que en ese contexto las mujeres veían limitadas sus libertades, sugiere en cierta manera que las elecciones de las mujeres hoy en día son también restrictivas y limitadoras. Jessica Cox coincide con Laurie Kaplan al considerar que *Lost in Austen* es claramente representativa del momento postfeminista que se vive en la actualidad (37), al igual que sucede, por ejemplo, con *Bridget Jones's Diary*. Esta situación se evidencia a través de la exploración del deseo de la protagonista de escapar hacia un pasado prefeminista. Este anhelo de una mujer contemporánea por desarrollar su vida en un contexto en el que no se había iniciado la lucha por la igualdad de la mujer plantea dos cuestiones. Por un lado supone una concepción idealizada y poco realista del pasado, y por otro representa una acusación directa a los logros o más específicamente a los fracasos de la lucha feminista. En el mundo contemporáneo representado en *Lost in Austen* los objetivos primordiales del feminismo han sido establecidos. En la Inglaterra del siglo veintiuno existe una libertad de elección de la mujer en el terreno profesional y en el de las relaciones personales y se ha conseguido una igualdad con respecto al hombre en aspectos económicos y legales. No obstante, irónicamente estos logros se ven debilitados por la experiencia vital de las mujeres que las lleva a desear vivir en un pasado que implica la pérdida de esos privilegios. La necesidad de Amanda se encuentra provocada por la inseguridad de las mujeres del siglo veintiuno que aun siendo autosuficientes, independientes y estando liberadas

siguen anhelando encontrar a un hombre como Mr Darcy con el que compartir sus vidas.

La serie presenta a Amanda, una mujer moderna que, como ella misma afirma, no tiene derecho a quejarse ya que posee una independencia económica, una pareja y libertad en la sociedad en la que habita pero que sin embargo, se siente fundamentalmente insatisfecha. Esa insatisfacción con los crudos y poco románticos matices de la vida moderna explican la obsesión de Amanda con la literatura de Jane Austen convirtiéndola en la representante de una nueva generación que vive descontenta en la cultura moderna. El viaje en el tiempo que experimenta Amanda consigue mostrarle los avances en la lucha por la igualdad de la mujer en los últimos doscientos años, aunque al mismo tiempo descubre lo que se ha perdido en el proceso. *Lost in Austen* ofrece por lo tanto una crítica altamente relevante de la vida contemporánea dirigida a la *Generation-Y* (Gevirtz).

Uno de los problemas a los que se enfrenta la mujer moderna es la nueva concepción del hombre o *new-lad* como lo denomina Jessica Cox. Este *new-lad* se presenta como una reacción ante el feminismo que le lleva a ejercer un papel pasivo en sus relaciones con las mujeres. Representado en el personaje de Michael, este nuevo hombre se encuentra muy alejado de la concepción del héroe romántico y apasionado que la protagonista desea. En relación con esta teoría, las mujeres, en un intento de contrarrestar la pasividad del hombre, exponen ciertos comportamientos agresivos que se encuentran enraizados en la imitación de una particular identidad masculina (44). Este aspecto también se ve representado en *Lost in Austen* en la escena en la que Amanda ataca físicamente a Collins en el baile de Netherfield.

El contraste entre la situación económica de la mujer del siglo diecinueve y la contemporánea se encuentra claramente expuesto en *Lost in Austen* cuando Amanda hace referencia a sus ingresos, “27.000 pounds a year” ya que acostumbrada a ser una mujer independiente económicamente, rechaza la idea de ser considerada de otra manera. Sin embargo, al trasladarse al mundo de *Pride and Prejudice* su libertad económica en el presente se transforma en una dependencia de la generosidad de los demás, en primera instancia de los Bennet y finalmente de Darcy. Esta subordinación a un hombre es una analogía a la situación de las hermanas Bennet y refuerza la problemática naturaleza de la presencia de Amanda en el pasado. Según George Raitt, *Lost in Austen* presenta una heroína postfeminista que realiza una elección para cambiar la dirección de su vida y voluntariamente entra en un mundo de fantasía que limita su papel como mujer. Haciendo esto, *Lost in Austen* parece reproducir la naturaleza y cualidad de la elección hecha por Elizabeth que rechaza dos propuestas de matrimonio a pesar de que aceptarlas hubiera sido en su situación lo más lógico y coherente. Su deseo de realizar una unión por amor dejándose llevar por una idea romántica se asemeja al comportamiento de Amanda cuando abandona su vida anterior por sus sentimientos por Darcy para adentrarse en un mundo que restringe su situación en la sociedad.

La contraposición del mundo contemporáneo con el de principios del siglo diecinueve reflejada en *Pride and Prejudice* no sólo deja al descubierto cuestiones relevantes acerca de la evolución del feminismo sino que también permite realizar una crítica social a otros aspectos que una visión idealizada del mundo de la novela no muestra. Uno de los rasgos más negativos sobre la sociedad decimonónica al que se hace referencia es el racismo. Darcy al encontrarse con un viajero de raza negra en el

autobús exclama “Surfeit of negroes” expresión que Amanda intenta justificar achacándola al síndrome de Tourette⁴⁵. De la misma manera Piranha rechaza ir con la protagonista al universo de *Pride and Prejudice* por varias razones entre las cuales se encuentra el color de su piel.

Otra de las críticas más abiertas a esa época se refiere al juego de las apariencias. La protagonista, harta de las constricciones de una sociedad que no la deja expresarse ni a ella ni al resto de los personajes con libertad, afirma en este sentido: “if just one of you said or did something that you actually meant, that had any kind of emotional integrity, the rest of the world would die of fright”. En relación con la importancia que se le confiere a las apariencias, la serie realiza una crítica a la ostentación de la riqueza de la época. Por ejemplo, cuando Amanda observa la grandiosidad con la que se ha preparado el recibimiento de los invitados al baile de Netherfield exclama “You could park a bloody Jumbo”. De igual forma Mary (Ruby Bentall), Lydia y Kitty se cuestionan el hecho de que Amanda a pesar de su riqueza deba tomar prestados los vestidos de las hermanas Bennet a lo que Wickham responde: “The rich do as they please”. De manera similar la protagonista no puede evitar realizar una crítica a la situación de la nobleza y la alta sociedad cuando, por ejemplo, recrimina a Darcy su comportamiento diciéndole: “you would benefit from an occupation of some kind. You have no function Mr Darcy, no purpose”. La respuesta de Darcy es tremendamente sugestiva: “Of course not! What a disgusting idea! That is the *raison d’être* of society. We must be seen to be unoccupied”. En este sentido la concepción de la sociedad de la

⁴⁵ El síndrome de Tourette es un trastorno neuropsiquiátrico caracterizado por múltiples tics físicos y vocales a menudo asociados con la exclamación de palabras obscenas o comentarios socialmente inapropiados y despectivos.

época así como los derechos y deberes de la nobleza se ven claramente expuestos sobre todo a través de los personajes de Darcy y Bingley.

En *Lost in Austen* se trata de una forma clara el concepto de *noble savage*. Esta idea implica que el ser humano es intrínsecamente bueno pero se ve corrompido por la sociedad. Significativamente se hace mención explícita a Rousseau⁴⁶, quien sin promulgar esta idea radicalmente, sí creía que era necesaria una buena sociedad para que los hombres también lo fueran. Esta visión es extrapolada a la figura de Darcy que confía plenamente en la sociedad y en lo que ésta, que ha sido creada por Dios en su opinión, le dicta que debe hacer. Él mismo admite que “God loves a gentleman” así que su posición y riqueza se deben a la intervención divina ya que “there is no accident in birth”. Por este motivo debe responder a Dios haciendo lo que el deber le obliga, lo cual incluye también casarse con quien de una manera u otra impone la presión social. Este aspecto choca con los sentimientos que desarrolla hacia Amanda a la que considera esencialmente buena pero que no se ajusta a lo que la sociedad espera de una mujer de la época. Finalmente Darcy rechaza su pertenencia al grupo dejándose llevar por sus sentimientos y rechazando lo que la sociedad le impone, al igual que ocurre con Bingley y Jane cuando deciden escapar de la restrictiva sociedad británica para poder vivir su amor en libertad.

Todos estos aspectos no hacen sino evidenciar que la percepción idealizada del mundo de la novela que tiene Amanda es resultado de una ajada visión del suyo propio y una concepción irreal del universo que se refleja en la novela sobre la cual la

⁴⁶ Mr Bennet presta un libro de Rousseau a Bingley. Éste en su encuentro en Hammersmith lo comenta mientras construye una lanza y dice: “*Noble savage*, so forth. The book you lent me [...] fundamental skills we have forfeited through privileges”.

protagonista proyecta sus propias fantasías. Algo similar le sucede al espectador de la serie quien, a pesar de esta presentación de las partes más oscuras de la época, sigue sintiendo una atracción por el pasado y desarrolla un deseo nostálgico hacia ese momento en el tiempo. Esto es así porque, según James Zborowski, a pesar de todo *Lost in Austen* representa una continuación de la alabanza al género del *heritage film*. Andrew Higson refiriéndose a este tipo de producto cinematográfico afirma que “[h]istory, the past, becomes, in Fredric Jameson’s phrase, ‘a vast collection of images’ designed to delight the modern day tourist historian” (1993, 95). *Lost in Austen* es una serie que sigue las características de las producciones *heritage* al menos estilísticamente y que además se deja influenciar explícitamente de manera intertextual por otras adaptaciones que sí siguen el formato clásico expuesto por Higson como la versión de la BBC de 1995. Es por todas estas razones que Zborowski defiende que la serie “seems, at the very least, not to actively challenge Higson’s schema” (2). Apoyando estas teorías es evidente también que la premisa de que Amanda puede entrar en el mundo de la ficción de *Pride and Prejudice* por su amor a la novela es fundamentalmente nostálgica más que crítica. De hecho, a pesar de las crudas lecciones sobre historia que Amanda recibe, escoge permanecer en el pasado con Darcy.

Resulta claro que *Lost in Austen* realiza una sátira de lo que Claudia L. Johnson describe como *Janeitism* y que define como “the self-consciously idolatrous enthusiasm for ‘Jane’” (2011, 232). Es precisamente esa admiración por la literatura de Jane Austen y todo lo que la rodea lo que lleva a Amanda, como representante de los *Janeites*, a una

idealización del mundo de la novela⁴⁷. Desde las primeras escenas de la serie se realiza una mención consciente al concepto de idealización. Así, el nombre de la entidad en la que trabaja Amanda, *Sanditon Life*, es una clara alusión a la obra incompleta de Jane Austen *Sanditon* (1817) en donde se desarrolla el planteamiento de la construcción de una población en torno a un ideal utópico.

Esta idealización de la novela y sus elementos se encuentra especialmente reflejada en la figura de Darcy. Amanda, como exponente de un determinado tipo de *Janeite*, siempre ha soñado con un hombre como él. Este deseo no hace referencia exactamente al personaje de la novela sino a lo que éste representa, es decir, un caballero educado, sensible y atractivo, lo cual supone la representación de la imagen utópica que de él existe en el inconsciente colectivo del gran público. En contra de esta idea, *Lost in Austen* presenta en un principio una revisión del personaje mostrando los aspectos más crudos del mismo con la intención de alejarlo de la visión idealizada que los seguidores y, sobre todo, las seguidoras de la novela han impuesto sobre él. De esta forma los primeros encuentros entre Amanda y Darcy ejemplifican lo que supone el encuentro entre una lectora de la novela del siglo veintiuno y el personaje de Mr Darcy⁴⁸. La opinión de Amanda sobre él resulta clara: “pretty spectacularly unfriendly” aunque justifica su actitud añadiendo “but that’s what one would expect”. Teniendo en

⁴⁷ Desde esta perspectiva es inevitable no considerar a *Lost in Austen* como una advertencia no sólo a los fans de la novela que modifican su concepción original a través de la idealización de la misma sino sobre todo a los escritores de *fan fiction* y reescrituras de *Pride and Prejudice*. *Lost in Austen* bien puede funcionar como un aviso a los que se empeñan en modificar el argumento original con la introducción de elementos extraños a la novela y que consiguen, como sucede con Amanda, aun con la mejor de las intenciones, empeorarla. La serie se autculpabiliza de las alteraciones que introduce en la trama de la novela a través de las palabras de Jane que, tras la insistencia de Amanda en que los acontecimientos no se están desarrollando de la manera que deberían, expone: “I consider our lives and I find I prefer your version”, refiriéndose en ese momento al argumento de la novela original.

⁴⁸ Esta idea ya fue desarrollada como se ha visto anteriormente en la novela *Me and Mr Darcy* donde el personaje de Emily Albright se desencanta con el personaje de Mr Darcy tras sus encuentros.

cuenta que Amanda es consciente del comportamiento de Darcy al principio de la novela (y así lo expone cuando afirma “this is how you are at this stage”), es necesario un recrudescimiento de la conducta del personaje por varios motivos. Por una parte, para evidenciar la idealización que se ha realizado en el imaginario colectivo, y por otra para provocar en Amanda un desagrado en claro paralelismo con el personaje de Elizabeth en la novela. Así, Darcy en *Lost in Austen* se presenta como un hombre austero, un tanto mezquino y desagradable, aunque atractivo físicamente. Según Laurie Kaplan la interpretación de Cowan resulta una mezcla entre las distintas recreaciones de Mr Darcy de Matthew Macfadyen, Colin Firth y David Rintoul (2008, 246), demostrando cómo la representación del personaje se deja inspirar también por otras fuentes que han provocado la idealización de Mr Darcy.

De esta forma, Darcy se presenta en *Lost in Austen* como una alternativa al icono romántico con el que se reconoce popularmente a este personaje. Amanda considera que es “relentlessly unpleasant” y resulta para ella una decepción. Algunos autores como Laurie Kaplan han querido ver en este comportamiento de Darcy un resultado propio de los cambios en la trama. Así, la desconfianza y la oscuridad de su personalidad bien pueden estar inducidas por su “uneasiness about his promiscuous sister” (2008, 250). De esta manera este cambio de guión le da sentido psicológico a su depresión y misantropía. La escena más clara en donde se expone una crítica a la idealización de Mr Darcy es verbalizada por el propio personaje. Cuando Amanda le recrimina su comportamiento basándose evidentemente en la idea preconcebida que tiene sobre él, Darcy muy irritado responde “Madam! Behold, Fitzwilliam Darcy! I am what I am! If you find yourself unable to get at an alternative version I must turn to being glad. I despise

the intrusions of a woman”. Estas sugestivas palabras exponen claramente cómo el propio personaje de Mr Darcy se rebela ante lo que supone una versión alternativa de él mismo que se ha creado en la imaginación colectiva. Este Mr Darcy reacciona ante quien no acepta las características intrínsecas de su personaje tal y como se exponen en la novela y quiere convertirlo en algo que no es, es decir, en el icono romántico que es considerado hoy en día y con quien realmente el Mr Darcy de la novela no tiene tanto en común. Los “darcisistas” se han apropiado del personaje proyectando sobre él características que difícilmente resultan evidentes en la figura creada por Jane Austen. Este aspecto está íntimamente relacionado con el principio de indeterminación de Heisenberg (1927) que expone que tanto la observación como el experimento influyen y modifican al objeto investigado. De esta manera la sobreexposición del personaje de Mr Darcy en la cultura popular que conlleva una intensa observación del mismo por parte del espectador, así como el experimento, es decir, las diferentes interpretaciones que del mismo se hacen a través de las distintas adaptaciones de la novela⁴⁹, provocan que el objeto, en este caso Mr Darcy, y su percepción de él se hayan visto modificados.

La idealización del personaje ha sido alentada sobre todo por la interpretación de Colin Firth en la versión de la BBC. Como sucede en *Austenland* o en *Bridget Jones's Diary*, *Lost in Austen* homenajea la fascinación general por Mr Darcy en esta adaptación. Dicha idealización se ve magnificada en la famosa escena de la *wet shirt* que ya forma parte de la cultura popular. La imagen romántica del personaje creado por Jane Austen se vio realzada con el *sex-appeal* que le confiere esta escena en la versión

⁴⁹ Esta experimentación bien puede hacer referencia a la que se hizo en la versión de la BBC de 1995 donde en un intento de darle una mayor presencia al personaje se le dotaron de una serie de características que no poseía en la novela original.

de Andrew Davies. Tras declarar Darcy sus sentimientos por la protagonista, Amanda le solicita que se introduzca en el lago que se encuentra frente a ellos. A través de la reconstrucción de la famosa secuencia Amanda pretende hacer realidad una fantasía ampliamente alimentada por su amor a la novela y a la miniserie de la BBC. De esta manera *Lost in Austen* realiza una parodia de la icónica escena aunque en este caso Darcy aparece estoico y algo pomposo complaciendo lo que para él es una extraña petición por parte de la protagonista. De hecho, él mismo le pregunta “is this agreeable?”, lo que se antoja no sólo como una pregunta del personaje a Amanda sino irónicamente también al telespectador (ilustración 4). Más que nunca la protagonista representa al público, sobre todo a una parte muy concreta del mismo que probablemente ha visionado la secuencia original en multitud de ocasiones. Puesto que la escena supone una recreación del original se debe inferir que Amanda no ve exclusivamente a la persona física delante de ella sino a la concepción idealizada del personaje de Mr Darcy que se desarrolla tras la interpretación de Colin Firth. Es evidente que esta escena tiene relevancia en la trama sólo y exclusivamente porque desde 1995 se ha convertido en una fantasía femenina. De esta manera se pone de manifiesto cómo un sector del público, principalmente femenino, ha convertido al personaje de Mr Darcy en un icono arrastrando al actor con él. Es tal la reinterpretación de la creación de Jane Austen que el personaje de Mr Darcy ve desdibujadas sus características y se convierte simplemente en el hombre de la *wet shirt*.

En *Lost in Austen*, al contrario de lo que evidentemente sucede en la escena original, Amanda actúa a la vez como agente y espectadora. Debido al conocimiento previo que la protagonista posee sobre la secuencia, su manipulación del original crea el

“strange postmodern moment” que experimenta como ella misma lo denomina. A través de esta escena también se enfatiza el cambio de una percepción tradicional de la mujer como objeto de la mirada del hombre, al transformarse Amanda en agente directo de la situación y representante del *female gaze*, como lo denominaba Lisa Hopkins (2001, 112), y convirtiendo a Darcy en receptor de esa observación. No sólo el protagonista masculino es cómplice de su propia cosificación, sino que Amanda admitiendo su propio deseo se convierte en agente de esta acción abrazando su papel como *voyeur*. La complicidad de Darcy en la reconstrucción de la secuencia se presenta por una parte como un gesto de amor hacia la protagonista a la vez que resulta un comentario irónico del sentimental romanticismo de la escena.

Como sucedía con la adaptación cinematográfica de *Bridget Jones's Diary*, la presencia intertextual de la versión de 1995 es evidente. Así, aparte del estilo de la producción de la serie que resulta semejante en lo referente a las localizaciones o al vestuario, hay multitud de alusiones explícitas. Por ejemplo, al inicio del primer capítulo se puede oír la sintonía musical de la miniserie de la BBC puesto que es el tono de llamada del teléfono móvil de Amanda. Así mismo, Elliot Cowan en su papel de Darcy es mostrado en multitud de ocasiones de espaldas o mirando por la ventana tal y como solía ser representado Colin Firth en su interpretación de Mr Darcy en dicha adaptación (ilustraciones 5, 6, 7, 8, y 9). De hecho, el propio actor es mencionado directamente por Amanda cuando al ser preguntada por Jane sobre su opinión sobre Darcy comenta: “I mean he’s not Colin Firth. But even Colin Firth isn’t Colin Firth, they had to change the shape of his head with make-up”. Este comentario se realiza con una intención cómica haciendo referencia una vez más a la irrealidad del personaje y a

su representación por el actor pero igualmente demuestra la constante ruptura de los límites entre realidad y ficción que se puede encontrar en las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice*. De igual forma cuando Amanda ve por primera vez Pemberley, tanto su expresión como el plano que se muestra presentan un claro paralelismo con la misma escena protagonizada por Jennifer Ehle en la producción de la BBC. Esta inclusión de elementos de la célebre adaptación demuestra una vez más que para gran parte del público hoy en día la imagen y la percepción de *Pride and Prejudice* no depende exclusivamente del texto literario, sino también de las versiones audiovisuales que se han realizado de la misma. En concreto la de 1995 para la BBC ha pasado a convertirse en una referencia icónica cuya importancia y relevancia ha sido continuamente subrayada por las distintas recreaciones de la novela como se ha demostrado a lo largo del presente estudio.

No obstante ésta no es la única versión de *Pride and Prejudice* de la que se pueden encontrar referencias intertextuales en *Lost in Austen*. Significativamente *Bridget Jones's Diary* en su adaptación cinematográfica ejerce una influencia bastante evidente sobre todo en la caracterización de la protagonista. Amanda se erige como una representante de la *Generation-Y* muy al estilo del personaje de Bridget Jones por su aspecto y su modo de vida pero que, sin embargo, necesita “*Pride and Prejudice* to patch up her life” (L. Kaplan 2008, 249). Nada más iniciarse la serie se puede observar a Amanda sentada en el rojizo sofá de su pequeño apartamento de Londres al más puro estilo Bridget Jones⁵⁰ (ilustraciones 17 y 18). Así mismo, la confrontación entre Darcy y

⁵⁰ Alice Ridout señala que *Lost in Austen* es consciente de que adapta las convenciones de la *chick lit* que se ven representadas en el personaje de Amanda (16). Teniendo en cuenta que *Bridget Jones's Diary* es la

Michael en su encuentro en el Londres contemporáneo recuerda a la pelea entre Mark Darcy y Daniel Cleaver en dicha adaptación⁵¹. En este caso se trata de un duelo moderno, donde Michael ataca físicamente a Darcy en un intento de demostrar su hombría mientras que la ira del personaje creado por Jane Austen es provocada por el hecho de que Michael “lay[s] violent hands upon Miss Price”.

Igualmente, la confesión de Caroline Bingley acerca de su sexualidad recuerda también de manera clara la revelación de Rebecca Gillies (Jacinda Barret) en la adaptación cinematográfica de *Bridget Jones: The Edge of Reason* (Beeban Kindron, 2004)⁵². Otros críticos han visto en esta confesión un guiño al escándalo que surgió por la interpretación de las cartas de Jane Austen que ofreció Terry Castle, quien vio cómo sus palabras eran malinterpretadas por quienes quisieron ver en ellas la afirmación de que Jane Austen era lesbiana y que profesaba sentimientos incestuosos hacia su hermana Cassandra. También esta escena recuerda a las insinuaciones que el personaje de Mary Crawford realiza a Fanny Price en la versión de *Mansfield Park* de 1999, escenas que en su día también fueron muy comentadas.⁵³

Las palabras que usa la protagonista para reprender a Bingley por no salvar a Jane de un matrimonio sin amor (“it was badly done, Bingley, badly done”) son claramente un eco de las utilizadas por Mr Knightley hacia el personaje de Emma no

novela precursora de este tipo de literatura no puede resultar sorprendente la asociación que realiza Ridout.

⁵¹ Esta escena se ha convertido en un recurrente en las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* desde que se mostró en *Bridget Jones's Diary*.

⁵² En este caso, al igual que sucede en *Lost in Austen*, Bridget piensa que el personaje de Rebecca quiere conquistar a Mark Darcy, cuando en realidad es de la propia Bridget de quien está enamorada, lo que obviamente provoca la sorpresa de la protagonista.

⁵³ Parece evidente que la elección del apellido de la protagonista de *Lost in Austen* no resulta casual. Las referencias a *Mansfield Park* también se pueden observar en el comportamiento de la madre de Amanda, Mrs Price, así como en el personaje de Mr Price que se ve representado por la fantasía de Wickham como pescador y alcohólico, características que no están muy alejadas de la habitual representación de este personaje de *Mansfield Park* y su relación con el mar.

sólo en la novela homónima sino también en su adaptación para la pantalla de 1996. Otro ejemplo de la intertextualidad de la que hace gala la serie es la inclusión en la trama de Lady Ambrosia, “a female pig”, que se ha interpretado como una referencia a la presencia de este animal en la versión de *Pride and Prejudice* de 2005.

De esta manera es evidente que *Lost in Austen*, siguiendo la tendencia que se ha podido observar en otros muchos casos, se deja influenciar tanto por *Pride and Prejudice* como por las adaptaciones de la novela así como también por la imagen de la misma que se tiene en la cultura popular ya que, como señala John Wiltshire, “the later films derive as much from the earlier films as they do from the novels: they are hybrid, or even miscegenated works, which derive only in part from the cinematic Jane Austen” (2009, 170). Las referencias a otras adaptaciones demuestran el alcance de la literatura de Jane Austen y, más en concreto, de *Pride and Prejudice* que ha conseguido engranarse en la imaginación popular como una historia básica de nuestro tiempo, más específicamente de la mujer actual, y permite a *Lost in Austen* funcionar no sólo como una mera adaptación sino como una adaptación de adaptaciones del texto como ha señalado Alice Ridout (15). Al realizar conexiones verbales y visuales entre el entretenimiento popular (películas y series) y la alta cultura británica (una novela clásica como es *Pride and Prejudice*) la serie no sólo parodia la trama y los personajes de la novela de Jane Austen, sino que también en cierto modo caricaturiza algunos aspectos de las producciones del género *heritage* y muy especialmente de la versión de *Pride and Prejudice* de 1995.

Lost in Austen tuvo un amplio presupuesto, lo cual asegura un rico espectáculo visual en cuestiones relativas a vestuario y localizaciones. Por esta razón la serie posee

claros paralelismos con las tradicionales series de época. Sin embargo, su participación en multitud de otros géneros, como el romance contemporáneo, la fantasía, la ciencia ficción o la comedia, ratifica su unión con la cultura popular. Como un claro producto de su época y con la intención de acercar la serie a un público mayoritario, *Lost in Austen* incluye también una multitud de referencias a elementos actuales que permean el desarrollo del argumento. El elemento más contemporáneo de la serie es sin duda su premisa inicial que recuerda a la realidad virtual o a los juegos de ordenador donde se busca cada vez un mayor realismo y en los que el objetivo es que el jugador sienta que está viviendo la historia en primera persona, tal como sucede en el caso de la protagonista. El propio mito de la puerta mágica se encuentra presente en una variedad de géneros que van desde la literatura infantil a la ciencia-ficción y que ha aparecido en multitud de series y producciones cinematográficas de enorme éxito en los últimos tiempos.

En relación con elementos de la cultura popular cabe señalar también cómo los títulos de crédito que presentan a los distintos personajes de la serie como si se tratara de recortables se asemejan a una novela gráfica, género que instantáneamente y desde un principio acerca la serie a un público más joven. Esta llamativa decisión puede generar dos interpretaciones. Por una parte Alice Ridout opina que esta presentación de los protagonistas como si hubieran sido separados y pegados en un fondo que no les corresponde se realiza precisamente para resaltar la deuda que tiene la serie con otras fuentes (14). No obstante, parece más plausible afirmar que este recurso se utiliza para resaltar el hecho de que los personajes son recontextualizados en un lugar y en un

tiempo que no les corresponde, tal como es el caso de Amanda y Elizabeth e incluso Darcy.

Así mismo la inclusión de la canción *Downtown* de Petula Clark de 1964 no sólo supone una anacronía más dentro de la trama de la novela, sino que además constituye la incorporación de un elemento de la cultura popular británica en la serie⁵⁴ al mismo tiempo que la acerca a un segmento de mayor edad de la audiencia. Aunque a primera vista pueda parecer un tanto aleatoria la elección de la canción, la temática de la misma encaja en el devenir del argumento ya que su letra habla de problemas y preocupaciones así como de inseguridades personales y aislamiento social. Este tema musical subraya la posición de Amanda como elemento foráneo y su habilidad para escapar cuando se siente aislada del mundo.

Otro elemento contemporáneo de *Lost in Austen* se encuentra en su relación con el género fílmico de la comedia romántica. La serie se basa en gran medida en el reconocimiento por parte del espectador de una serie de convenciones. De esta forma *Lost in Austen* se convierte en un híbrido entre producción audiovisual de época y comedia romántica contemporánea, convirtiéndose en un producto que resulta familiar por contener características muy reconocibles para el público a la vez que innovador por la inserción de un personaje contemporáneo en el universo clásico de *Pride and Prejudice*.

Lost in Austen es por lo tanto altamente consciente de su categoría de adaptación o “apropiación” si se utiliza el término empleado por Julie Sanders para definir a un tipo de recreación que implica “a more decisive journey away from the informing source

⁵⁴ Significativamente esta escena fue eliminada para la emisión de la serie en Estados Unidos.

into a wholly new cultural product and domain” (26). En este sentido Janet Todd y Linda Bree alaban la serie por ser una versión que es fundamentalmente diferente, ya que usa la novela como punto de partida para crear algo original, y afirman que el papel de Amanda se encuentra “inspired by the Austen industry as much as by *Pride and Prejudice*” (44-45). Resulta significativo que la serie expone su estatus de adaptación desde su propio título el cual toma prestado del libro de Emma Campbell Webster *Lost in Austen: Create Your Own Jane Austen Adventure* (2007). En este libro interactivo se avanzará en el argumento dependiendo de las respuestas a determinadas preguntas. El lector consigue puntos de confianza, inteligencia o fortuna a través de sus páginas con el objetivo de alcanzar la deseada conclusión de un matrimonio con Mr Darcy. La serie de la ITV, por lo tanto, adapta la idea central del libro de Campbell en el cual el lector se convierte en Elizabeth Bennet al igual que sucede con Amanda. De hecho, probablemente para evitar confusiones con la serie, en 2008 este libro cambió su título por *Being Elizabeth Bennet: Create Your Own Jane Austen Adventure*.

La disrupción en el argumento que supone la inclusión del personaje de Amanda junto con el posterior intento de restauración de lo modificado ofrece un comentario al proceso de adaptación en sí mismo a través del cual se intenta un acercamiento fiel al texto origen aunque los cambios son inevitables. Sin embargo, *Lost in Austen* intenta por todos los medios, a pesar de su intromisión en la trama de la novela, representar autenticidad. Esto lo realiza sobre todo a través del vestuario, la elección de localizaciones y la meticulosidad que se puede encontrar en la recreación de la Inglaterra de principios del siglo diecinueve, así como en el lenguaje empleado por los personajes de la novela. En relación a esto el director de la serie expone en los extras

del DVD su intención de lograr una dualidad entre las posibilidades cómicas de insertar a un personaje contemporáneo en la ficción de la novela y “the sense of authenticity” que se pretende conseguir. Teniendo en cuenta que la cadena ITV quería contar con los fans de Jane Austen y de su novela entre los espectadores de la serie resultaba esencial encontrar un modo de transformar el texto original manteniendo la simpatía del espectador. En este sentido resultan significativas las palabras que hace llegar Hugh Bonneville (Mr Bennet) a los seguidores de la novela: “They can rest assured. It’s a very affectionate tribute to the work of Jane Austen” (Making of: Behind the scenes DVD).

El humor es un recurso básico en *Lost in Austen* que permite al espectador obviar las múltiples incongruencias a las que se enfrenta en el desarrollo de la trama. Cada detalle de esta producción manifiesta una intención humorística e irónica muy en consonancia con lo que se puede encontrar en la novela original, desde la música que añade matices cómicos a las escenas continuamente, a las tomas que reflejan las reacciones de los diferentes personajes e incluso las disparatadas conexiones románticas a las que ellos se ven abocados. La absurda yuxtaposición de artefactos contemporáneos (móvil, cigarrillos o brillo de labios) junto con las tan conocidas escenas de la novela de Jane Austen (las suntuosas casas, los rituales de cortesía o los bailes) proporcionan una comicidad que ayuda a explorar lo que el argumento de *Pride and Prejudice* significaría hoy en día. Como señala Laurie Kaplan, “the comedic brilliance of the series lies in the multiple cross-cultural, cross-class, cross-text, cross-media, and cross-linguistic references” (2008, 249). Estas referencias cargan de agilidad la trama al conducir al espectador hacia atrás y hacia delante en el tiempo constantemente. Incluso en la

elección de actores se ha tenido en cuenta la yuxtaposición de dos culturas y su asociación a dos ámbitos diferentes como la vida moderna y la más tradicional teniendo en cuenta sus trabajos anteriores. Los actores que interpretan a los personajes del siglo veintiuno, en particular Jemima Rooper (Amanda Price), son más conocidos por sus papeles de personajes contemporáneos para la televisión en contraposición a actores como Hugh Bonneville (Mr Bennet) o Elliot Cowan (Mr Darcy), más asociados a interpretaciones de papeles teatrales, clásicos o de época⁵⁵. El propio Cowan al ser cuestionado sobre si la interpretación de un personaje como Mr Darcy le provocaba algún tipo de presión respondió: “No, not really, because when I got the part I was playing *Henry V* which has a similar sort of iconography within the theatre canon”.

Alejando *Pride and Prejudice* de su argumento original a través de un viaje en el tiempo, de la mezcla de géneros y de nuevas caracterizaciones de los personajes, *Lost in Austen* abre un nuevo camino para atraer al público del siglo veintiuno a las obras de Jane Austen. Como opina Laurie Kaplan *Lost in Austen* ofrece “a new direction for Austen studies” (2010). La inclusión de nuevos personajes, giros de la trama que resultan absurdos y elementos del melodrama se unen para crear una reescritura falta de sentimentalismos que metamorfosea *Pride and Prejudice* para convertir la novela en una aventura romántica contemporánea en parte comedia, en parte heredera de la *chick lit* y en parte comentario social.

⁵⁵ Muchos de los actores de *Lost in Austen* participan en otras adaptaciones de obras de Jane Austen o en producciones de época ratificando así su asociación con este tipo de papeles. Por ejemplo, Hugh Bonneville ha participado en *Mansfield Park* (1999) junto con Lindsay Duncan (Lady Catherine) o en *Miss Austen Regrets* (2008) sin tener en cuenta la exitosa *Downton Abbey* (2010) que expone claras similitudes con la trama de *Pride and Prejudice*. Christina Cole (Caroline Bingley) ha participado en *Emma* (Jim O’Hanlon, 2009) y Guy Henry (Mr Collins) en la adaptación de esta misma novela de 1996.

Lo inesperado de los acontecimientos es uno de los atractivos para el público ya que, aunque las escenas principales de la novela encuentran su paralelismo en *Lost in Austen* éstas no son como el público las recuerda. Para los espectadores habituales de adaptaciones de *Pride and Prejudice* el placer no está en saber qué va a suceder, puesto que ya conocen el argumento, sino en ver cómo la versión maneja el material disponible. *Lost in Austen* hace honor a la frase de Aristóteles: “El secreto del humor es la sorpresa”. Es por esto que la serie resulta tan efectiva en los cambios que realiza en una trama muy conocida. Son las modificaciones más radicales las que provocan una mayor sorpresa en el público. El espectador probablemente se pregunta qué está sucediendo realmente con Amanda. Se asume que no está soñando⁵⁶ ni en coma como el protagonista de *Life on Mars*. Sin embargo, la respuesta no parece importar: la suspensión de la incredulidad forma parte del divertimento de la serie.

Lost in Austen presenta un final que consigue unir dos mundos y dos culturas. Darcy confiesa a Amanda todo lo que un enamorado del personaje y de la novela siempre ha querido escuchar. Al mismo tiempo inserta la idea de añadir el personaje de Elizabeth Bennet a la sociedad contemporánea, lo cual puede satisfacer incluso más a los seguidores de la novela. Por otro lado resulta significativo el hecho de que nunca se plantea en *Lost in Austen* un posible traslado de Darcy al mundo moderno. Amanda de igual forma nunca se cuestiona las razones de la marcha de Elizabeth a la época contemporánea o si éstas pueden afectar a su decisión de permanecer en *Pride and Prejudice*. La determinación de Amanda de continuar en la ficción implica claramente un rechazo a la realidad en favor de la fantasía romántica. Este aspecto satisface a un

⁵⁶ Bien es cierto que Bingley al encontrarse con Amanda en el primer baile afirma “we are both of us in a dream, Miss Price”. Sin embargo, obviamente estas palabras tienen un significado puramente metafórico.

tipo de público ávido de romanticismo y habitual espectador de comedias románticas. No obstante, las conclusiones que se suelen encontrar en los géneros literarios, televisivos y cinematográficos más populares coinciden con la novela del siglo diecinueve en apuntar al matrimonio como destino final de la mujer. Esto, sin duda, provoca un descontento en el espectador feminista. Los intentos de la heroína para negociar y combinar las construcciones de femineidad actuales y del siglo diecinueve igualmente tienen como consecuencia un conflicto potencial para este tipo de público. De hecho, el final viene a confirmar lo que Amanda ya sabe desde que tenía catorce años: su capacidad para encontrar la felicidad en el mundo de la novela que se contrapone a la realidad contemporánea de la que intenta escapar exitosamente. Las contradicciones en las que incurre el final de la serie bien pueden estar justificadas por el intento de *Lost in Austen* de atraer a una audiencia más amplia. La serie intenta satisfacer a un espectador con ideas feministas, a los jóvenes, a los seguidores de la novela de mayor edad así como a los aficionados a las comedias románticas. Por este motivo la serie se deja llevar por las convenciones de este género, presentando un final habitual en este tipo de producciones a pesar de la crítica inherente que se puede encontrar en *Lost in Austen*.

Es necesario preguntarse si el público necesita conocer el argumento de *Pride and Prejudice* para poder apreciar toda la riqueza de matices de la serie. Ciertamente gracias a los conocimientos sobre la novela se podrán apreciar detalles a primera vista poco evidentes. No obstante, al presentar *Lost in Austen* una historia al estilo de la comedia romántica sobre una joven que viaja al pasado, la serie resulta un producto que puede ser atractivo para el público en general, incluso aunque no se posea ningún

conocimiento acerca de *Pride and Prejudice*. Aquellos fans de la obra de Jane Austen que se han sentido atacados por la parodia que presenta *Lost in Austen* deben visionar la serie como una extensión de la sátira que la novelista realiza en el texto original. Lo cierto es que esta serie supone una interesante pieza llena de una rica intertextualidad que aborda cuestiones tan relevantes como el amor, la confianza, la amistad entre las mujeres, los deseos femeninos y, sobre todo, la ansiedad personal y social no sólo en el siglo diecinueve sino especialmente en el siglo veintiuno. Es cierto que el espectador puede preguntarse, como hace Amanda en la serie, si Jane Austen está “spinning in her grave, like a cat in a tumble dryer”. Según Laurie Kaplan “Jane Austen would have enjoyed this time-travel twist on *Pride and Prejudice*, replete with intertextual references, cultural symbols, jokes, and anachronisms” (2010). De igual manera, Sarah Dempster opina que “great drama doesn’t have to make one iota of sense, or explain anything, or purport to do anything other than entertain” y definitivamente *Lost in Austen* ante todo consigue entretener al espectador.

Lost in Austen plantea la situación de que no es sólo Amanda la que realiza un aprendizaje, en su caso en su viaje a través del tiempo, sino que metafóricamente la serie supone un acercamiento de nuevas generaciones a un clásico como *Pride and Prejudice*. Gracias a la inclusión de la protagonista, la novela vuelve a convertirse en un espejo en el que se ven reflejados los espectadores en general y un tipo concreto de seguidor de la literatura austeniana en particular.

Carolin Siede afirma que

[w]here Austen adaptations fail is when try to use *Pride and Prejudice* as a synonym for wish fulfilment. Both the 2013 film *Austenland* and the 2008 British miniseries *Lost in Austen* center on modern day Austen fanatics who long to trade in their busy modern worlds for her mannered, romantic one. [...]

The problem is, any true Austen fan would realize her world is not particularly welcoming one for young women.

Sin embargo, no se puede obviar que el deseo de habitar en el universo austeniano es un anhelo recurrente entre los seguidores de la autora británica. Prueba de ello son las innumerables recreaciones de la literatura de Jane Austen que llevan a sus protagonistas a experimentar de primera mano de un modo u otro el mundo creado por la novelista. De hecho, se trata de una inclinación que ha mostrado una clara expansión en los últimos años. Resulta significativo que dos novelas como *Austenland* y *Me and Mr Darcy* fueran publicadas en el año 2007 y que tan sólo un año más tarde se emitiera una serie como *Lost in Austen* que contiene similitudes claras con las dos novelas anteriores. La realización de estas creaciones artísticas reflejan de una forma evidente a unos seguidores en concreto y a la sociedad en general que ya no se conforma con revivir el argumento de *Pride and Prejudice* a través de una adaptación sino que quiere sentir que forma parte de la misma. De esta manera se puede observar una clara evolución de esta tendencia a través de *Austenland*, *Me and Mr Darcy* y *Lost in Austen* que además siguen también el mismo orden cronológico. Del personaje de Jane Hayes que hace realidad sus deseos a través de la recreación del universo austeniano que se desarrolla en el parque temático de *Austenland* se realiza una progresión hacia la protagonista de *Me and Mr Darcy* que cumple sus anhelos al poder reunirse en determinadas ocasiones con el personaje de Mr Darcy. Un año más tarde dicha evolución se completa, por el momento, al posicionar a Amanda dentro del argumento de *Pride and Prejudice*. Este hecho no solo posibilita que en este caso la protagonista pueda mantener encuentros con todos personajes de la novela sino que la serie finaliza con Amanda usurpando el papel

de Elizabeth Bennet y formando parte del universo de *Pride and Prejudice* para siempre materializando de esta manera el mayor de los deseos de los *Janeites*.

4.3.3.2.- *Austenland*.

Austenland es una película dirigida por Jerusha Jess en 2013 que lleva a la pantalla la novela homónima de Shannon Hale⁵⁷. Aunque Jess es conocida por ser parte de la pareja creadora de cintas como *Napoleon Dynamite* (Jared Jess, 2004), *Super Nacho* (Jared Jess, 2006) o *Gentlemen Broncos* (Jared Jess, 2009), esta adaptación supone su primera película como directora. Ciertamente teniendo en cuenta la carrera cinematográfica de Jess resulta cuanto menos sorprendente que decidiera embarcarse en un proyecto como *Austenland*⁵⁸. La adaptación de una novela del género *chick-lit* que cuenta la historia de Jane Hayes, una *Janeite* obsesionada con el personaje de Mr Darcy de la adaptación de *Pride and Prejudice* de 1995 que, tras su estancia en una especie de parque temático dedicado a Jane Austen, encuentra el amor verdadero, no parece, en principio, una historia que pudiera interesar a esta directora.

Si bien esta versión cinematográfica desarrolla el argumento del libro de una forma relativamente similar, los cambios que introducen en el guión las propias Jess y Hale hacen que esta película no pueda ser juzgada desde los mismos presupuestos críticos que el texto original. De esta manera el juicio que realiza la novela *Austenland*

⁵⁷ También en 2013 se emiten dos capítulos de la serie de la BBC *Doctors* con el nombre de *Austenland* en el que una paciente sufre ausencias puesto que se evade al mundo de Jane Austen.

⁵⁸ Sin duda, la elección de Jess contrasta con la presencia de Shannon Hale, *Janeite* confesa, que actúa como guionista de la película junto con la propia Jess y la de la productora Stephanie Meyer, autora de la saga *Twilight*, quien ha confesado que *Pride and Prejudice* le sirvió de inspiración para la primera entrega de la colección.

sobre la obsesión de la protagonista se dilata de una forma extrema en esta versión cinematográfica consiguiendo ridiculizar al personaje. Teniendo esto en cuenta lo que podría haberse convertido en una sátira de las irreales expectativas románticas de ciertas mujeres o una crítica hacia los riesgos de la sobreexposición a elementos de fantasía se transforma simplemente en una comedia en ocasiones exagerada e histriónica. De igual forma un argumento que bien podría haberse transformado en una comedia romántica al uso se termina modificando de tal manera en esta película que dificulta su clasificación dentro de un género en concreto.

Los cambios que se introducen en el guión con respecto a la novela consiguen alterar la personalidad de la protagonista confiriéndole un nuevo sentido a la historia. De esta manera mientras que en la obra de Hale, Jane desarrolla su obsesión con Mr Darcy en privado e incluso se avergüenza de esta manía escondiendo los DVDs de la miniserie de la BBC, la película presenta a una protagonista que se reafirma en su adicción. La adaptación cinematográfica convierte a este personaje en una fan absolutamente obsesiva, coleccionista de todo tipo de productos relacionados con Jane Austen cuya casa constituye una especie de museo *kitsch* (ilustración 20). Mientras que la novela intenta justificar la obnubilación de la protagonista con Mr Darcy mostrando sus continuas decepciones sentimentales que la llevan a refugiarse en el universo de *Pride and Prejudice*, esta obsesión no encuentra explicación psicológica en la adaptación cinematográfica. Como bien explica Debora Yaffe,

[i]n Hale's book, the heroine acknowledges that the cinematic version of Austen, "stripped of Austen's funny, insightful, biting narrator," is something quite different from Austen herself, but the movie elides this distinction. Books, films, [...] they're all part of the same fantasy package, although exactly what it is that appeals to Jane about this fantasy is never made clear. (2013b)

De hecho, la única referencia a dicha situación se encuentra en una escena en la que Jane (Keri Russell) obliga a su novio a ver la miniserie de la BBC. Éste, hastiado con la falta de atención por parte de la protagonista, la abandona no sin antes golpear la reproducción de cartón a tamaño natural de Colin Firth en su papel de Mr Darcy que preside el salón. Significativamente Jane reacciona ante esta ruptura acercándose rápidamente a besar la foto del personaje e intentando arreglar los desperfectos causados. De esta forma la adaptación cinematográfica exagera de una manera evidente la fijación de la protagonista, haciéndola visible para todo el mundo y convirtiéndola en una caricatura de sí misma. Como describe Stephanie Merry, “[i]nstead of character development, the film offers a montage of over-the-top scenarios”.

De igual modo leves cambios que se introducen en la premisa de la novela modifican en gran manera la percepción del espectador con respecto al personaje de Jane lo que lleva a Stephanie Merry a afirmar que la caracterización de la protagonista que se realiza en esta película la convierte en una especie de caricatura. Por ejemplo en la obra de Hale es la tía abuela de Jane la que le deja en herencia la estancia en Austenland como una última indulgencia a su fantasía para posteriormente poder renunciar a ella. La decisión de Jane de visitar el complejo turístico en la novela está motivada por su deseo de superar su propia obsesión, lo cual la convierte en un personaje consciente de su problema que intenta en cierta manera poner remedio a ello. Por el contrario, en la adaptación cinematográfica es la propia protagonista la que hastiada de su vida decide invertir todos sus ahorros para realizar el viaje. Jane escapa a Austenland como un proceso de inmersión en su propia obsesión mostrando una implicación en esta visita muy superior a la de la novela de origen. Sin duda alguna

estas modificaciones consiguen que la protagonista se presente como una seguidora incluso mucho más radical que en su concepción original, lo que provoca una cierta distancia con el espectador que difícilmente puede sentirse identificado con ella.

Una vez ya en Pembroke Park esta desfiguración de la protagonista continúa. Así, por ejemplo, las dudas de la joven sobre su pertenencia al grupo durante su estancia se transforman en la adaptación cinematográfica en una auténtica fascinación con todo lo que encuentra a su alrededor. La película convierte el sentimiento de exclusión en Jane que se aprecia en la novela en el *Copper Package* que la protagonista contrata. Ese paquete básico la relega a los cuartos de los sirvientes y a vestidos menos vistosos que los de sus compañeras de experiencia caracterizándose así una vez más a Jane como una marginada social.⁵⁹

El resto de los habitantes del complejo, con la significativa excepción del personaje de Mr Nobley (JJ Feild), ven cómo sus características son igualmente modificadas⁶⁰. Así, Miss Charming (Jennifer Coolidge) se convierte en un personaje casi esperpéntico cuya presencia se ve magnificada con respecto a la novela. El encanto y disposición del coronel Andrews (James Callis) se transforman en un comportamiento que resulta un tanto excesivo y en unas ganas de agradar desbordantes pero poco creíbles. De hecho, mientras que al final de la novela Jane plantea la posibilidad de que el actor que interpreta a este personaje sea homosexual, la representación del coronel

⁵⁹ Esta transformación del personaje principal no resulta tan sorprendente si se tiene en cuenta que los protagonistas de las anteriores creaciones de la directora de *Austenland* también se caracterizan por su exclusión social. Tal es el caso de Napoleon Dynamite en la película homónima o del antiguo monje Nacho en *Nacho Libre* (2006).

⁶⁰ Resulta interesante que el personaje que recrea a Mr Darcy sea el único que no ve sus características excesivamente modificadas. De hecho, JJ Feild, el actor que lo interpreta, participó en la versión de 2007 de *Northanger Abbey* (Jon Jones) en el papel de Mr Tilney y es el único del elenco que tiene relación con adaptaciones tradicionales de novelas de Jane Austen.

Andrews en la película no da posibilidad a la duda⁶¹. El personaje del capitán East (Ricky Whittle) se convierte en un actor de telenovelas con alto contenido sexual, es de raza negra y parece estar más interesado por mostrar su torso desnudo que por realizar bien su papel. Amelia Heartwright (Georgia King), que en la novela se presenta como una huésped casi perfecta por su comportamiento y actitud, en esta adaptación cinematográfica actúa de manera totalmente exagerada y evidencia su falta de naturalidad. Es tan excesivo el comportamiento del personaje que algunos críticos han creído que Amelia es una empleada dentro del entramado de Austenland y que, por lo tanto, su conducta se deriva exclusivamente de sus malas cualidades como actriz. Como opina Michael Sragow, “Shannon Hale’s source novel at least has sprightly dialogue and more nuanced, credible characters. Under the ham-handed direction of Jerusha Hess [...] the men and women act like flagrant phonies, ludicrous stiffs or buffoons”.

De igual forma la decoración del parque temático poco tiene que ver con la habitual elegancia del estilo *heritage* de las adaptaciones de novelas de Jane Austen. En esta película la escenografía se convierte en una amalgama de todo tipo elementos decorativos confiriéndole al complejo una imagen exagerada, *kitsch* y trasnochada (ilustración 21). De hecho, la propia Jess reconoce que durante el rodaje solía decir “Let’s make it weirder”, expresión que pone de manifiesto que el producto final es resultado, sin duda, de las decisiones de su directora. Esta adaptación presenta el centro turístico de Austenland como irreal y poco creíble, lo cual tiene una doble implicación. Por un lado convierte a la protagonista en un personaje totalmente crédulo e incapaz de distinguir ficción y realidad incluso en un contexto sumamente artificial y prefabricado.

⁶¹ Significativamente James Callis, el actor que interpreta a este personaje, es conocido por su papel de Tom, el amigo gay de Bridget Jones en *Bridget Jones’s Diary*.

Por otra parte la confusión que se producía en el lector de la novela entre elementos ficticios y reales no se transmite al espectador al evidenciarse de una manera tan clara la falsedad de la situación.

Todos estos cambios realizados provocan que la película haya sido tratada con mucha más beligerancia que la novela. Una de las críticas recurrentes que se realiza a esta adaptación es que no consigue reflejar mínimamente el universo austeniano. Así, Barbara VanDenburgh opina que

despite having her surname in its title, ‘Austenland’ hasn’t much to do with the English author or her works –although that might also explain why it’s kind of terrible, because it possesses neither the wit nor the romance of its benefactress [...] Jane’s fellow vacationers turn in supremely annoying performances, especially Jennifer Coolidge, whose affected Miss Elizabeth Charming character mows down everything in its way with a bull-in-a-china-shop quality to score cheap laughs with poorly accented double entendres.

Ciertamente mientras que en la obra de Hale hay constantes referencias a la literatura de Jane Austen, en *Austenland* la única novela de la autora que se menciona es *Pride and Prejudice* y sólo una vez⁶². Este hecho por una parte demuestra que, a pesar de su título, la película se dirige a un público amplio que puede no conocer las referencias específicas que se realizan al universo austeniano y por lo tanto son eliminadas. Por otro lado se vuelve a reafirmar la idea de que entre todas las obras de Jane Austen *Pride and Prejudice* es la más conocida entre el público en general al igual que sucede con su protagonista masculino. Este hecho permite y justifica esta simple alusión a la novela en esta adaptación de *Austenland*.

⁶² Significativamente cuando se menciona *Pride and Prejudice* Miss Charming pregunta: “what’s that?”, comentario que indudablemente causa al menos extrañeza en el espectador teniendo en cuenta que este personaje es una de las clientas de *Austenland*.

No obstante, algunas de las críticas vertidas hacia esta versión son en referencia a su argumento y ponen en tela de juicio que una mujer joven y atractiva se deje llevar de esa manera por el universo austeniano. Estos aspectos evidentemente no pueden ser achacables a la película ya que forman parte de la premisa original de la novela. Bien es cierto que, como se ha mencionado anteriormente, mientras que la obra de Hale intenta dar explicación a la obsesión de la protagonista, la adaptación cinematográfica construye el personaje de tal manera que el espectador culpabiliza a Jane por su mala suerte en sus relaciones sentimentales. De esta forma el tema central de *Austenland* como novela que habla sobre una *Janeite* que utiliza *Pride and Prejudice* para escapar de su vida diaria se ve totalmente difuminado en el argumento de la adaptación película.

Tras recibir unas primeras críticas no muy positivas, Sony Pictures, la distribuidora que compró *Austenland* tras su estreno en Sundance por cuatro millones de dólares, realizó una estrategia cuanto menos llamativa. De este modo destinó la película a un público eminentemente femenino realizando pases exclusivos para mujeres e incluso evitando la presencia de hombres en la sala. El presidente de la compañía, Tom Bernard, justificaba así esta acción: “At Sundance, women loved the movie, but we found that the few reviews that we did get from male critics were vicious [...] We just said, ‘Fine, it’s not for you. Don’t see it. Can’t come’” (citado en Siegel). Esta campaña de marketing causó un gran revuelo incluso entre el público femenino e incluso actores como JJ Feild, que interpreta el personaje de Mr Nobley, se opusieron a esta determinación de la distribuidora alegando que el sector masculino también podría encontrar muchos alicientes en la película (citado en Lewis). Por su parte, la propia directora consideraba que “the target audience of ‘Austenland’ can be divided into two

groups –Jane Austen fans and people who find Jane Austen fans funny” (citada en Rappleye), comentario que aumenta ampliamente el posible público de esta versión.

En cualquier caso, a pesar de las estrategias de marketing, la adaptación cinematográfica de *Austenland* fue un fracaso de taquilla. Las siguientes palabras de Marissa Tranquilli explican quizás el porqué de este fracaso:

Watching this film, I had trouble pinpointing its ideal audience. A rudimentary knowledge of *Pride and Prejudice* was required to understand anything that was happening, but any true Janeite would cringe at the film’s the (sic) blatant disregard for the true nature of Jane Austen’s works.

Teniendo en cuenta los distintos tipos de espectadores a los que *Austenland* podría ir dirigida, esta película difícilmente podría seducir a ninguno de ellos. Esta versión consiguió provocar la indignación de los *Janeites* y seguidores de la escritora británica que se habían sentido atraídos por la novela de Hale y que son ridiculizados a través del retrato de la protagonista. Además, la película no reproduce características de la literatura austeniana que sí hubiera apreciado este tipo de público. Así, *Austenland* no logra atraer a los *Janeites* ni a los habituales espectadores de adaptaciones de novelas de Jane Austen. Del mismo modo, el típico consumidor de comedias románticas que podría haber sido otro objetivo de esta película difícilmente podría identificarse ni con la protagonista ni con las situaciones que vive el personaje. Por último esta adaptación contiene suficientes elementos del universo austeniano como para ahuyentar al habitual espectador de comedia ligera que podría haberse sentido intimidado ante la envergadura de todo un clásico literario. De esta forma no parece sorprendente que *Austenland* no haya gozado de una popularidad generalizada. De hecho, Deborah Yaffe afirma que esta película es “a mishmash that wouldn’t appeal to anyone” (2013b). La opinión de una

autora y *Janeite* como Yaffe es lo suficientemente descriptiva para resumir el efecto que esta película ha provocado en el público. Así, esta escritora describe *Austenland* con unas palabras que resultan altamente sugestivas:

It's not bad like a guilty pleasure, or bad like an interesting experiment gone wrong, or even so-bad-it's-good. It's just bad –unfunny, unsexy, and uninterested in any of the real questions that its story might raise about women, romantic fantasy, and Jane Austen's relationship to both. (2013b)

4.3.4.- *Pride and Prejudice* para una nueva generación.

Las más recientes manifestaciones artísticas en torno al universo austeniano parecen demostrar que se ha producido un rejuvenecimiento del consumidor típico de adaptaciones de novelas de Jane Austen. Esta tendencia, que se ha podido observar en las recreaciones literarias contemporáneas de *Pride and Prejudice*, encuentra representación también en el terreno audiovisual. Una vez más las adaptaciones de la obra de la autora británica vuelven a reflejar la realidad de la sociedad en la que se originan. En un momento en el que el público joven se ha convertido en el mayor consumidor de ocio en el mundo occidental, no parece extraño que la industria a todos los niveles haya estado muy atenta a este fenómeno y haya llevado a cabo los reajustes necesarios para dar respuesta a tal demanda intentando ofrecer a ese público juvenil productos adaptados específicamente a sus características concretas. Como acertadamente señalaba Hugh H. Davis a propósito de la industria cinematográfica, “Hollywood recognize[s] the potential audience and cultivate[s] an interest in youth films in an effort to lure youth to theaters” (53). Esta reflexión es perfectamente extrapolable a otros ámbitos culturales y, como se ha señalado anteriormente, el caso de

las adaptaciones de Jane Austen no es ninguna excepción habiéndose visto también éstas consecuentemente influenciadas por esta tendencia.⁶³

No obstante, no sólo el potencial consumidor de productos audiovisuales es a día de hoy un espectador joven sino que la edad de los creadores de muchas de las reescrituras de Jane Austen también suele ser menor que la de los realizadores de las adaptaciones tradicionales de la autora británica. Estos jóvenes creadores han comenzado a desarrollar su labor artística en una época en la que ya ha teniendo lugar el fenómeno de la *Austenmania* y las reescrituras contemporáneas del universo austeniano se han hecho populares. De este modo la versión audiovisual de *Pride and Prejudice* que va a ser analizada en la presente sección pone de manifiesto su intención de atraer a un público joven pero al mismo tiempo evidencia una actitud diferente por parte de sus autores que llevan a cabo un acercamiento a la obra de Jane Austen desde presupuestos menos tradicionales y más innovadores.

4.3.4.1.- *The Lizzie Bennet Diaries*.

The Lizzie Bennet Diaries es la más reciente adaptación audiovisual de *Pride and Prejudice*. Convertida en un auténtico fenómeno social, esta serie desarrolla el argumento de la novela de Jane Austen a través de los *videoblogs* (*vlogs*) que graba la protagonista Lizzie Bennet (Ashley Clements) como parte de un proyecto para sus

⁶³ Signo de esta inclinación se puede encontrar en el hecho de que se han realizado gran número de adaptaciones amateur dirigidas a un público más joven. Un ejemplo de estas podría ser *A Modern Pride and Prejudice* (Bonnie Mae, 2012). Esta versión que no se estrenó en salas comerciales se rodó sin muchos medios en Colorado (Estados Unidos) y está interpretada por actores aficionados locales. Resulta llamativo que *A Modern Pride and Prejudice* modernice el contexto temporal de *Pride and Prejudice* aunque no así su lenguaje.

estudios universitarios. Creada por Hank Green y Bernie Su, *The Lizzie Bennet Diaries* moderniza la trama de *Pride and Prejudice* a través de cien episodios de entre dos y nueve minutos de duración emitidos en YouTube cada lunes y jueves durante cincuenta y dos semanas entre el 9 de abril de 2012 y el 28 de marzo de 2013.

The Lizzie Bennet Diaries supone una adaptación claramente marcada por la época en la que se realiza. La mera presencia de sus creadores, paradigmas de la modernidad cultural contemporánea, sugiere al espectador que se encuentra ante un producto concreto dirigido a un tipo de público muy específico. Hank Green es un empresario, músico y desarrollador de contenidos web conocido entre otros proyectos por haber creado el canal de Youtube *Vlogbrothers* junto a su hermano John Green, uno de los escritores de mayor éxito entre la juventud actual gracias a libros como *Paper Towns* (2008) o *The Fault in Our Stars* (2012)⁶⁴. Por otra parte Bernie Su es un polifacético escritor y director, conocido por la serie web *Compulsions*, ganadora del *Streamy Award for Best Writing in a Drama Web Series*. Desde esta perspectiva, no resulta extraño que *The Lizzie Bennet Diaries* sea una serie profundamente imbuida en un contexto contemporáneo muy específico y que esté dirigida fundamentalmente a la *Generation Y*.

Lo que convierte a *The Lizzie Bennet Diaries* en un producto absolutamente innovador en el campo de las adaptaciones de novelas de Jane Austen es el uso que realiza de distintas aplicaciones y sitios web para el desarrollo del argumento. Esta utilización del formato multiplataforma convirtió a la serie en un gran éxito debido a su amplia presencia en las redes sociales. *The Lizzie Bennet Diaries* utiliza la narración

⁶⁴ John Green fue nombrado por la revista *Times* como una de las cien personas más influyentes del mundo en 2014.

transmediática⁶⁵ para desarrollar la trama de *Pride and Prejudice* que se presenta a través de varios canales de YouTube y de diferentes plataformas como Twitter, Tumblr, Lookbook o Facebook.

El término *transmedia* es usado generalmente para referirse al proceso de contar una historia a través de diferentes canales y medios donde se desarrollan distintos tipos de contenidos. Dicho término fue usado por primera vez por Marsha Kinder en 1991 haciendo referencia a cómo la narrativa digital para niños tiende a extenderse a través de diferentes medios. De igual manera, Kinder resalta también el enorme potencial que poseen estas nuevas formas de comunicación en lo que se refiere al grado de interactividad por parte del consumidor. El término se generaliza en contextos académicos a partir de la publicación en 2003 del artículo “Transmedia Storytelling” de Henry Jenkins. En un trabajo posterior este autor define la narrativa transmediática como “[s]tories that unfold across multiple media platforms, with each medium making distinctive contributions to our understanding of the [story] world” (2006, 293). Según la teoría de la narrativa transmediática, ésta se puede clasificar en dos grupos. *Franchise transmedia* es aquella que ocurre alrededor de una historia donde la narración existe antes de que se desarrollen los elementos transmediáticos. Un ejemplo de este tipo de narrativa es la saga de Harry Potter de J. K. Rowling alrededor de la cual se han desarrollado varias plataformas para mejorar la experiencia del lector. Sin embargo, éstas se crearon tras la publicación de las novelas. Por otra parte *integrated transmedia* es un término que puede aplicarse a aquellas narrativas en las que los elementos

⁶⁵ El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española no recoge ninguna palabra equivalente al término *transmedia* ni a sus derivados. A lo largo de este estudio se utilizará el adjetivo “transmediático” para calificar a los productos que pertenecen al universo *transmedia*.

transmediáticos se realizan paralelamente a la narración como es el caso de *The Lizzie Bennet Diaries*. Es decir, dichos elementos transmediáticos que apoyan el desarrollo de la narración aportando diferentes puntos de vista, se publican al mismo tiempo que el elemento narrativo central (en este caso los *videoblogs* de Lizzie) y no posteriormente.

La serie añade, pues, a los vídeos de la protagonista cuatro *spin-offs* protagonizados por otros personajes de la novela. A través de ellos se desarrollan elementos narrativos que son cronológicamente paralelos a los expuestos en los *vlogs* de Lizzie. Juntos con éstos se incorporan también una serie de vídeos donde los personajes responden a preguntas realizadas por los espectadores a través de distintas plataformas. Estos diferentes recursos permiten que el público se inserte en la narración e interactúe dentro de la misma. Además la información que se revela a través de estos episodios confiere una mayor entidad y realismo a los personajes. De este modo, al unir todo el material de los diferentes canales, sus más de nueve horas de metraje convierten a *The Lizzie Bennet Diaries* en la adaptación de *Pride and Prejudice* de mayor duración a día de hoy.

Como complemento a estos vídeos la serie añadía información al desarrollo del argumento a través de las cuentas de Twitter, Tumblr o Facebook de sus personajes en las que éstos publicaban comentarios o fotos que sirven para rellenar los espacios temporales de la acción entre los diferentes *vlogs*. Así, los espectadores podían seguir paralelamente y en tiempo real los eventos descritos en los vídeos. El equipo de *transmedia* dirigido por Jay Bushman creó treinta y ocho cuentas en doce redes sociales diferentes construyendo, de esta manera, un laberinto de información donde los seguidores de la serie podían descubrir nuevos aspectos acerca de los protagonistas al

mismo tiempo que interactuar con ellos. Mientras que los creadores de los elementos transmediáticos tomaban decisiones que afectaban al producto final, el público participante, con sus comentarios, influía de manera activa en el proceso creativo y en última instancia en el desarrollo de la propia serie. Este excepcional seguimiento sin duda contribuyó a crear un vínculo muy especial entre los espectadores y los personajes. En este sentido *The Lizzie Bennet Diaries* desarrolla perfectamente la definición de *transmedia* ofrecida por Annamarie Carlson, que afirma que “[t]ransmedia involves creating unique, narratively synchronized content that engages its audience in its characters’ daily lives” (32).

La narrativa transmediática no sólo es un medio innovador para la presentación de contenidos sino que afecta ampliamente al producto en términos artísticos ya que, como señala Nick DeMartino, “storytellers can create deeper experiences for their audiences when they unfold a story and its world via multiple venues, and when they invite consumers to participate meaningfully in that world”. Este uso de los elementos transmediáticos hace que *The Lizzie Bennet Diaries* difumine los límites entre ficción y realidad al introducir personajes ficticios en el día a día del espectador y permitirles interactuar con ellos como si se tratara de personas reales.

De igual forma la utilización de la multiplataforma en la que se desarrolla la serie añade contemporaneidad y verosimilitud al producto siendo un claro reflejo del uso que de internet realiza la *Generation Y* así como de los modos en que las relaciones interpersonales se desarrollan hoy en día en la web. *The Lizzie Bennet Diaries* está claramente dirigida a una nueva generación acostumbrada a buscar respuestas en los contenidos de YouTube y a convertir a diferentes *vloggers* en personajes de referencia

en su vida diaria. Así mismo, este tipo de espectador usa habitualmente diferentes redes sociales para relacionarse con el mundo exterior. De esta manera se le confiere a la historia una gran dosis de verosimilitud y credibilidad desde el punto de vista del público. Significativamente la serie aprovecha esta integración de elementos para realizar un comentario sobre la era de internet y sus peligros, así como una exploración de la presencia e implicación de la *Generation Y* en este tipo de contenidos.

A pesar del modernizado aspecto que *The Lizzie Bennet Diaries* le proporciona a la novela de Jane Austen, la serie consigue captar la esencia de la narrativa de la autora y de su obra. Katie Welsh, por ejemplo, considera que *The Lizzie Bennet Diaries* es la mejor adaptación para la pantalla de *Pride and Prejudice* señalando que, aunque en teoría “it should be terrible, in practice, it’s pure genius”. Emily Eifler igualmente opina que “[f]ew remakes have captured the essential feeling of the source material while simultaneously having their own voices as well as *The Lizzie Bennet Diaries* does”. Esta recreación consigue rescatar la voz de Jane Austen a través de los diálogos, los personajes y sus relaciones y, a pesar de su modernidad (o postmodernidad), está íntimamente relacionada con *Pride and Prejudice*. La serie realiza un acercamiento contemporáneo a la novela tejiendo detalles y diálogos tomados del texto origen con una historia y unas caracterizaciones de los personajes que reflejan en mayor medida las sensibilidades del siglo veintiuno. Mientras que en muchas ocasiones las expresiones utilizadas por los protagonistas son citas literales de *Pride and Prejudice*, en otras ocasiones se modifican y adaptan, pero en cualquier caso la presencia del texto origen resulta más que evidente.

The Lizzie Bennet Diaries supone, por lo tanto, una reescritura contemporánea de la novela que consigue trasladar la historia creada por Jane Austen al siglo veintiuno modificando muchos de sus aspectos pero preservando perfectamente la esencia de lo expresado por la autora británica ya que, a pesar de las innovaciones del formato, los guionistas nunca pierden de vista lo primordial de la trama. Eso sí, para que los elementos fundamentales del argumento puedan funcionar en un nuevo contexto resulta necesaria su puesta al día. Teniendo esto en cuenta la serie presenta a las hermanas Bennet y las relaciones entre ellas de una manera fresca y nueva transformando, por ejemplo, su situación económica en la novela en demoledoras deudas de préstamos universitarios, los bailes de Meryton o Netherfield en celebraciones de boda y cumpleaños o mostrando cómo las noticias se reciben a través de Twitter o Facebook en vez de por carta. *The Lizzie Bennet Diaries* ha sabido encontrar en la sociedad actual unos equivalentes que funcionan perfectamente con la novela para que los temas universales que se presentan en *Pride and Prejudice* sean igualmente relevantes para el espectador de comienzos del siglo veintiuno. Así, la serie no intenta utilizar un contexto contemporáneo en el que el argumento de la obra pueda funcionar tal y como puede ser el caso de *Bride & Prejudice*, sino que moderniza la trama para que encaje con los estándares actuales. *The Lizzie Bennet Diaries* consigue mostrar “how a story predicated on an early 19th century notion of courtship and marriage can be translated into the 21st century” (McNutt).

En *The Lizzie Bennet Diaries* las hermanas Bennet se ven representadas por sólo tres de ellas Lizzie, Jane y Lydia. A través de este cambio la serie adapta dos aspectos de la novela para hacerlos más compatibles y creíbles con la realidad contemporánea.

Por un lado reduce el número de hermanas Bennet ya que, como el propio Bernie Su explica, “I’m not saying that a family can’t have 5 daughters, but it’s definitely far less likely in this era than it was in the 18th century” (2012). De esta forma se consigue actualizar el contexto y conferirle realismo. Por otra parte el hecho de que Mary y Kitty no formen parte de las vidas de Lizzie refleja la lejanía existente entre Elizabeth y sus hermanas menores y su falta de relevancia en el argumento de la novela. No obstante, la presencia de estos dos personajes se hará patente una vez avanzada la trama. Así, Kitty Bennet se convierte en la mascota de Lydia y aparece como una gata (en obvia referencia a su nombre) a la que bien se le puede aplicar la descripción que del personaje realiza Jane Austen en *Pride and Prejudice*: “She will follow wherever Lydia leads” (258). Además Mary Bennet mantiene las características intrínsecas del personaje original y se presenta en este caso como una prima de la familia.

En esta webserie las hermanas Bennet residen en la casa familiar en California mientras han de sobrellevar sus estudios y las deudas adquiridas por culpa de los préstamos universitarios en plena recesión de la economía. Se actualiza así la complicada situación financiera de las protagonistas de *Pride and Prejudice* de una manera realista y contemporánea tratando a los personajes como personas reales e intentando encontrar los equivalentes a sus vidas en el siglo veintiuno. La representación de cada uno de ellos es una meditada modernización de su equivalente en la novela que les confiere una personalidad y profundidad que hace posible que puedan funcionar como personajes independientes. Este hecho permite que, aunque el espectador conozca el argumento de *Pride and Prejudice*, los cambios que introduce

The Lizzie Bennet Diaries consigán producirle sorpresa al descubrir en qué se ha transformado cada uno de los elementos de la novela.

El punto de partida de la serie es Lizzie, quien realiza estos *videoblogs* como una tarea para sus estudios universitarios de Comunicación de Masas. *The Lizzie Bennet Diaries* asocia el proyecto que está realizando Lizzie con la propia realidad de la serie confiriéndole de nuevo verosimilitud a la misma y difuminando una vez más los límites entre realidad y ficción. Por otra parte la naturaleza de los estudios de Lizzie en cierta manera moderniza el gusto por la lectura del personaje original de Elizabeth Bennet y da sentido al desarrollo del argumento.

Los primeros capítulos desarrollan el *modus operandi* habitual de un *videoblogger* donde Lizzie se presenta en un plano único frente a la cámara en su habitación y comparte información acerca de su vida y de su familia. Poco a poco los vídeos añaden acción al argumento cuando otros personajes comparten plano y experiencias con la protagonista y sobre todo a través de los denominados *costume theater*. A través de estas escenas Lizzie intenta recrear conversaciones o situaciones ocurridas fuera de cámara. Para esto ella, o cualquier otro personaje que participe en dichas secuencias, se disfraza y ofrece una imitación de los protagonistas de la acción y su particular visión sobre lo sucedido. El uso repetitivo que se realiza de los distintos accesorios que se utilizan a modo de disfraz marca de forma icónica a cada uno de los personajes representados a través de estas escenas de *costume theater* (ilustración 23).⁶⁶

⁶⁶ Hay algunos personajes que sólo se ven representados en la serie a través de estas imitaciones. Por otro lado estos *costume theater* anticipan la personalidad y los comportamientos de otros protagonistas que formarán parte de la acción en episodios posteriores. Teniendo en cuenta que la elección de algunos actores para interpretar ciertos personajes se produjo tras la realización de los primeros veinticinco capítulos de la serie, estos *costume theater* sirven de esquema e incluso llegan a condicionar las interpretaciones de dichos actores.

Desde los primeros instantes se puede observar el carisma, ingenio y personalidad de Lizzie así como su capacidad para reírse de sí misma, uno de los rasgos claves de Elizabeth Bennet en la novela de Jane Austen. De esta forma se realiza una auténtica modernización del personaje al traspasar sus cualidades intrínsecas a un contexto contemporáneo. Lizzie se presenta como un personaje con un talante muy crítico que en ocasiones se muestra intransigente e incluso hace gala de un cierto egocentrismo. Bernie Su justifica su comportamiento al entender que la protagonista representa los prejuicios en la novela, rasgo que debe poseer su personaje en *The Lizzie Bennet Diaries* ya que “good vloggers have opinions” (citado en Romano). Estas características acercan a Lizzie a su concepción original de la novela como explica Rhiannon Thomas:

Lizzie Bennet in *Pride and Prejudice* is often remembered as a kind of independent woman ahead of her time [...] but she’s also very quick to judge, holds a serious grudge, is dismissive of her family (except Jane), and finds it difficult to understand perspectives outside her own. And this version of Lizzie keeps those elements.

El formato *vlog* en el que se desarrolla la serie reemplaza al estilo indirecto libre que usa Jane Austen en *Pride and Prejudice*. Este estilo presenta “a character’s voice partly mediated by the voice of the author [...] or when the character speaks through the voice of the narrator, and the two instances then are merged” (R. Potter 221). Mientras que en la novela original el narrador omnisciente ofrece en muchas ocasiones los pensamientos de los personajes en tercera persona, *The Lizzie Bennet Diaries* utiliza el estilo directo de Lizzie que expresa su opinión subjetiva. La protagonista mira directamente a la cámara y cuenta al espectador sus pensamientos y sentimientos difuminando en muchos momentos la frontera entre la narración y casi un monólogo

interior. Las escenas de *costume theater* convierten a Lizzie en el narrador omnisciente de la novela al adaptar incluso la forma de expresarse de otros personajes como sucede en el estilo indirecto libre de la obra original. Jane Austen experimentaba con este estilo narrativo y los *vlogs* de Lizzie poseen esta misma intención. Habitualmente las adaptaciones de *Pride and Prejudice* necesitan hacer uso de diálogos y expresiones faciales por parte de las actrices para expresar lo que Elizabeth Bennet siente. Sin embargo, el formato *vlog* permite a *The Lizzie Bennet Diaries* presentar de una manera más directa los sentimientos de la protagonista, lo que se asemeja al estilo indirecto libre utilizado en *Pride and Prejudice*.

Aunque en un principio la presentación de los acontecimientos a través de la única visión de Lizzie podría parecer limitadora, significativamente permite al espectador valorar la perspectiva de la protagonista y apreciar los fallos en su subjetividad al observar en ella opiniones con las que no tiene por qué estar de acuerdo. Así, *The Lizzie Bennet Diaries* utiliza los vídeos de Lizzie para realizar una (auto)crítica del personaje. La protagonista evoluciona ante los ojos del espectador y reconoce sus errores de percepción de una forma más abierta que en la novela. Los momentos en los que Lizzie se ve obligada a admitir sus equivocaciones son particularmente instructivos y dotan al personaje de una mayor profundidad. La carga moral de las novelas de Jane Austen se presenta por lo tanto de una manera evidente en *The Lizzie Bennet Diaries*, ya que Lizzie no sólo aprende y admite sus errores sino que lo hace conscientemente delante de miles de espectadores.

Lizzie Bennet en *The Lizzie Bennet Diaries* es una joven persuasiva y cautivadora que intenta encontrar el equilibrio en su vida entre su desarrollo como

persona, su familia, sus amigos, sus estudios y sus relaciones sentimentales. Estas características la convierten en un personaje con el que cualquier joven de hoy en día se puede sentir identificado. Jane (Laura Spencer) es cariñosa, comprensiva y servicial con sus hermanas. Genuinamente dulce como el personaje original, intenta apreciar lo mejor de cada persona y situación. Como reflejo de la modernización de la novela llevada a cabo, Jane trabaja incansablemente en su empleo en una empresa de moda y se siente acuciada por los retrasos en el pago de su préstamo universitario. Lydia (Mary Kate Wiles) en *The Lizzie Bennet Diaries* se transforma en una joven más preocupada por divertirse que por los estudios que realiza en el *community college* local⁶⁷. Expresiva, divertida, abierta y aniñada, el espectador desde un primer momento puede deducir que esta vivaz personalidad es potencialmente peligrosa ya que Lydia no parece ver las consecuencias de sus actos a largo plazo. Este personaje en *The Lizzie Bennet Diaries* se muestra necesitado de la atención de los demás y especialmente de su hermana Lizzie. De este modo en la serie se ofrece la que es probablemente hasta la fecha la representación más profunda y cautivadora de Lydia Bennet en un intento de buscar una explicación a su comportamiento en la novela. Descarada y pícara, la destacable actuación de la actriz que interpreta el personaje provocaron que la historia de Lydia se desarrollara aun más a través de sus propios *vlogs*.⁶⁸

Como parte del proceso de modernización de *Pride and Prejudice* que realiza *The Lizzie Bennet Diaries*, la serie sitúa el argumento en un contexto moderno especialmente relacionado con los conceptos de género, raza e identidad sexual. Entre

⁶⁷ En la serie se utiliza el término *community college* para resaltar las connotaciones negativas que éste implica.

⁶⁸ *The Lydia Bennet* es el primero de los *spin-offs* de la serie que se introduce a partir del capítulo veintiocho de *The Lizzie Bennet Diaries* y está compuesto por veintiséis episodios.

los actores que interpretan los distintos personajes el espectador puede encontrar una amplia diversidad cultural y racial como signo de la contemporaneidad de la serie. Así, Charlotte Lu (Julia Cho) es una joven asiática que representa el personaje de Charlotte Lucas. Charlotte es la mejor amiga de Lizzie y editora de sus *vlogs*. Este personaje se encuentra mucho más presente que en la novela como resultado de una amistad en la época actual que implica una mayor presencia en el día a día de la protagonista. La determinación que muestra Charlotte Lucas en *Pride and Prejudice* la convierte en *The Lizzie Bennet Diaries* en una joven muy segura de sí misma que deja a un lado la timidez y el retraimiento de la obra original.

Estos cuatro personajes son los únicos que aparecen ante la cámara durante los primeros veinticinco capítulos de la serie enfatizando la unión entre hermanas y amigas y dándole relevancia a las relaciones interpersonales entre ellas, tema fundamental en *Pride and Prejudice*. Lizzie, Charlotte y Jane se presentan como jóvenes inteligentes y divertidas que disfrutan de la compañía mutua y cuyos lazos de unión son igual de profundos que los que refleja la novela. De igual forma se pone de manifiesto la tensa relación entre Lizzie y Lydia. De hecho, gran parte de la transformación que experimenta el personaje de Lizzie en *The Lizzie Bennet Diaries* es provocada por el cambio en la relación con su hermana pequeña. La serie se centra, pues, en la evolución personal y profesional de Lizzie y en las relaciones entre hermanas y amigas dejando en un segundo plano los elementos románticos de la trama. Bernie Su confirma que *The Lizzie Bennet Diaries* enfatiza conscientemente otros aspectos relevantes para una joven contemporánea más allá de las relaciones sentimentales: “With this series, I knew we couldn’t make it all about marriage. Let’s bring in education, and career, and dreams,

and these grander things in life. It really was important to me to pass the Bechdel test, and not have all the girls fight over guys” (citado en Romano).

Como su *ur-text* *The Lizzie Bennet Diaries* hace clara referencia a los contradictorios mensajes que recibe la mujer acerca de la necesidad de lograr una seguridad económica junto con una relación amorosa satisfactoria. Como afirma Lori Halvorsen Zerne, “*The Lizzie Bennet Diaries* suggests that women can and should achieve both”. Ahora bien, mientras que en *Pride and Prejudice* es el amor el que debe conducir a una estabilidad económica, en *The Lizzie Bennet Diaries* Lizzie tiene como objetivo primordial conseguir dicha estabilidad a través del trabajo y no del amor. Mientras que Elizabeth Bennet aspira a contraer matrimonio por amor y que dicha unión le permita alcanzar una seguridad financiera, Lizzie se concentra en terminar sus estudios. Gracias a ellos podrá desarrollar una trayectoria profesional exitosa que le proporcione la independencia económica que ella desea. En *The Lizzie Bennet Diaries* el hecho de encontrar el amor se presenta como un complemento a la realización personal, pero no como un elemento primordial. Esta contraposición entre el aspecto laboral y sentimental es expuesto a lo largo de toda la serie y se evidencia en momentos como cuando Lizzie afirma que una entrevista de trabajo le provoca más presión que una primera cita. De igual manera, por ejemplo, el personaje de Charlotte mantiene su pragmatismo y es consciente de sus posibilidades reales, en este caso en el mundo laboral y no a la hora de contraer matrimonio como en la novela. Charlotte sigue mostrando la constante preocupación por encontrar una estabilidad económica que la caracteriza en *Pride and Prejudice* pero en *The Lizzie Bennet Diaries* se centra en la búsqueda de un trabajo y no de un marido.

Este cambio de enfoque de los aspectos sentimentales por los laborales se ve reflejado en la serie en lo que Susan C. Greenfield llama “refusal to over-romanticize the hero”, lo que supone un importante cambio con respecto a anteriores adaptaciones de *Pride and Prejudice*. En *The Lizzie Bennet Diaries* el foco de atención del argumento regresa a la protagonista y mantiene al personaje de Mr Darcy en un segundo plano, hecho que refleja en mayor medida la experiencia del texto original. En *Pride and Prejudice* las menciones a Mr Darcy están directamente relacionadas con lo que Elizabeth comenta sobre él tal y como sucede en esta webserie. Mientras que anteriores adaptaciones de la novela habitualmente centran el desarrollo de su argumento en la relación de la pareja protagonista⁶⁹, *The Lizzie Bennet Diaries* refleja de una manera más fidedigna la presencia de Mr Darcy en *Pride and Prejudice* teniendo en cuenta que éste permanece ausente durante gran parte de la acción. El hecho de que este personaje no aparezca durante un gran número de episodios imita de igual forma la experiencia del lector de la novela, quien al no tener información sobre el protagonista desconoce sus opiniones y la evolución de sus sentimientos por Elizabeth. Este hecho se refleja claramente en la serie al no incluir físicamente al personaje de William Darcy (Daniel Vincent Gordh) hasta el episodio cincuenta y nueve⁷⁰. De esta forma la serie pone de relevancia la intención de Jane Austen de presentar una historia acerca de la evolución y el aprendizaje personal de una heroína siendo la trama romántica un elemento importante pero secundario. Como señala Katie Coyle, “*The Lizzie Bennet Diaries*

⁶⁹ Este tipo de adaptaciones como *Bridget Jones’s Diary* o *Lost in Austen* siguieron claramente el modelo establecido por Andrew Davies en la adaptación de 1995 donde se añadieron escenas inexistentes en la novela para aumentar la presencia de Mr Darcy ante el espectador.

⁷⁰ Significativamente mientras que todos los personajes son llamados en la serie por su nombre de pila, el personaje de Darcy mantiene la utilización de su apellido por parte de todos los protagonistas (excepto de su hermana), señalando una vez más las características icónicas que a día de hoy posee.

successfully gets out from under the shadow of Darcy”. Probablemente lo más relevante de la reescritura de *Pride and Prejudice* que supone *The Lizzie Bennet Diaries* es el hecho de que, como acertadamente apunta Caroline Siede, “Austen’s work remains surprisingly rich even when stripped of the Lizzy/Darcy tension”.

The Lizzie Bennet Diaries muestra su conexión con el texto original desde la primera escena en la que Lizzie lee las palabras que su madre ha estampado en una camiseta que le obliga a usar: “It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife” (51) (ilustración 22). La famosa primera línea de la novela ayuda a presentar a una protagonista que resiste las presiones de su madre para que encuentre marido. La fijación de Mrs Bennet con el futuro sentimental de sus hijas resulta un tanto anacrónica y se presenta como un rasgo distintivo de su carácter más que como una consecuencia de una necesidad económica, algo que constituye sin duda “a personal oddity”, como lo define Trudy J. Morgan-Cole. No obstante, Lizzie hace referencia a la mala situación financiera de la familia en varias ocasiones. La protagonista incluso trata de justificar la obsesión de su madre por que sus hijas se casen para que de esta manera puedan salir de su casa “before they don’t have a house to get out of”. Además, Lizzie parece cada vez más preocupada con esta situación con el paso del tiempo.

Mrs Bennet no aparece físicamente en ninguno de los episodios de la serie⁷¹ aunque su personalidad y comportamientos se ven representados en las imitaciones que Lizzie realiza a través de los *costume theater*. La madre de las Bennet se presenta como un estereotipo de la mujer tradicional del sur de los Estados Unidos cuya única obsesión

⁷¹ En el último capítulo de la serie el espectador puede ver parte de la fisonomía de Mrs Bennet y escuchar su voz.

es la continua búsqueda de maridos para sus hijas. De igual modo, el personaje de Mr Bennet no aparece en pantalla y sólo se ve reflejado a través de las interpretaciones que Lizzie hace de él. Este personaje mantiene los rasgos esenciales que lo caracterizan en la novela, sobre todo en lo referido a su gusto por sacar de quicio a Mrs Bennet y a su poca implicación en los asuntos familiares. Gran parte de su tiempo parece pasarlo aislado y recluido en una habitación al igual que el original mientras lee, disfruta de sus bonsáis o juega con trenes en miniatura. La ausencia de sus padres frente a la cámara se justifica por el hecho de que Lizzie los ridiculiza habitualmente, sobre todo a su madre, razón por la cual no quiere que ellos conozcan la existencia de los vídeos.

Al igual que sucede en la novela, Mrs Bennet se entusiasma con la llegada de nuevos vecinos, en este caso Bing y Caroline Lee (Charles y Caroline Bingley en *Pride and Prejudice*). Bing Lee (Christopher Sean) de origen asiático, es un rico heredero y estudiante de medicina en Harvard que representa el ideal contemporáneo para Mrs Bennet como futuro marido de una de sus hijas. Los primeros episodios recrean perfectamente el inicio de la novela. En ellos se muestra cómo Mrs Bennet se desespera con la negativa de su marido a presentarse a los nuevos vecinos y cómo Lydia se encuentra especialmente excitada por la llegada de Bing, su hermano y su amigo William Darcy. Finalmente se produce el encuentro entre los personajes en una boda de conocidos comunes en lo que supone la reinterpretación contemporánea del baile de Meryton. Resulta particularmente interesante la descripción que realiza la protagonista acerca de la boda. En ella Lizzie y Darcy se mantienen alejados de la celebración y observan a los invitados desde la distancia, lo cual sugiere desde un principio la compatibilidad de sus personalidades, algo que el espectador puede apreciar pero no así

la protagonista. Lizzie y Darcy se ven obligados a bailar juntos forzados por la tradición ya que Lizzie ha cogido el ramo de la novia y Darcy la liga, en ambos casos involuntariamente. Lizzie describe este primer encuentro como “the most awkward dance ever” ya que Darcy, al igual que sucede en la novela durante el baile de Netherfield, no se muestra particularmente interesado en participar en la conversación mientras bailan. Siguiendo el argumento de *Pride and Prejudice* Lizzie escucha una conversación entre Darcy y Bing que provoca su enfado. En este caso Darcy le dice a su amigo: “You are dancing with the only tolerable girl [...] Lizzie Bennet is decent enough”, palabras que son un claro eco de las utilizadas en la novela por Mr Darcy en referencia a Elizabeth. En este caso el personaje se expresaba así: “You are dancing with the only handsome girl in the room [...] She is tolerable; but not handsome enough to tempt me” (59). Tras este encuentro Lizzie describe a Darcy como odioso, maleducado y pretencioso, palabras que no difieren de la percepción de Elizabeth Bennet tras su encuentro con Mr Darcy. Durante esta boda se inicia la relación entre Bing y Jane aunque, al igual que sucede en la novela, la mayor de las Bennet se muestra cautelosa a la hora de expresar sus sentimientos. La falta de expresividad por parte de Jane preocupa a Charlotte al igual que sucede en el original y en este caso así lo expresa: “I think Jane might have been playing it a bit too cool”.

A partir de esta boda se suceden los encuentros entre la familia Bennet y los residentes en Netherfield a través de los cuales se estrecha la relación entre Jane y Bing y se refuerza la opinión negativa de Lizzie hacia Darcy. Las impresiones sobre los acontecimientos se muestran generalmente a través de la perspectiva de Lizzie, si bien en ocasiones Charlotte o Jane se inmiscuyen en los vídeos cuando consideran que la

protagonista está siendo imprecisa en su retrato de la realidad y refleja una visión demasiado subjetiva de los hechos, sobre todo con respecto a Darcy. Lizzie sin embargo se suele mostrar muy segura de sus opiniones y defiende su postura afirmando: “Of course I’m biased. It’s my videoblog”. A través de estos primeros vídeos se aprecia la profunda relación de Lizzie con Jane y Charlotte que contrasta con el desdén con el que la protagonista trata a su hermana Lydia quien aparece a menudo necesitada de atención. A pesar de sus reticencias iniciales Lizzie comienza a aceptar la relación entre Jane y Bing. La llegada del regimiento a Meryton que revoluciona a las hermanas Bennet se transforma en *The Lizzie Bennet Diaries* en una competición anual de natación. Lizzie, al igual que sucede en la novela, no se siente impresionada por estos visitantes aunque sí se siente atraída por la caballerosidad de George Wickham (Wes Aderhold) cuando lo conoce en Carter’s Bar⁷². En lo que supone un guiño intertextual a las adaptaciones clásicas de *Pride and Prejudice*, Lizzie hace referencia al comportamiento de George afirmando: “I thought that only happened in period films”. Así, el equivalente a Wickham en la serie es un atractivo entrenador de natación que se presenta como un personaje realmente encantador. Lizzie y George intercambian números de teléfono y comienzan a enviarse mensajes, lo que se convierte en la versión contemporánea del flirteo que mantienen Elizabeth y Wickham.

Lydia, como sucede en la novela, convence a Bing para que organice una fiesta en Netherfield en donde se desarrolla aun más la relación entre los protagonistas. La intención de Lydia es que la fiesta sirva para provocar una unión definitiva entre Jane y Bing ya que, como ella misma expresa, “nothing gets done without alcohol—talk about

⁷² El nombre del bar hace clara alusión al capitán Carter, uno de los militares del regimiento de Wickham en la novela.

a truth universally acknowledged. Am I right?”. Estas palabras hacen clara referencia a la primera oración de *Pride and Prejudice* y al mismo tiempo ejemplifican la personalidad de la pequeña de los Bennet y su modo de ver la vida que se encuentra en clara oposición con el de sus hermanas mayores.

Lizzie y Charlotte asisten a Vidcon en busca de oportunidades laborales⁷³. Esta visita supone la presentación del personaje de Ricky Collins (Maxwell Glick), el equivalente de Mr Collins en la novela. En este caso Ricky, o Mr Collins como él desea ser llamado, es un antiguo compañero de colegio de Lizzie y Charlotte. Ricky se define como “a technological evangelist”, en clara referencia a la profesión de párroco de Mr Collins, y a que es el dueño de una gran compañía que desarrolla vídeos para internet. Este personaje, que se presenta como excesivamente seguro de sí mismo, es, sin embargo, bastante incompetente y depende totalmente de su inversora Catherine de Bourgh en un claro paralelismo con su situación en la novela.

The Lizzie Bennet Diaries transforma las maquinaciones de Mrs Bennet cuando envía a Jane a Netherfield bajo la lluvia para que permanezca en la residencia de los Bingley en una remodelación de la casa de los Bennet que obliga a Jane y a Lizzie a trasladarse a Netherfield, mientras que sus padres y su hermana Lydia se mudan a casa de su prima Mary. En los vídeos que Lizzie realiza en Netherfield aparecen por primera vez físicamente los personajes de Bing y Caroline Lee (Jessica Jade Andres). Bing se presenta igual de educado, dulce y agradable que su equivalente en *Pride and Prejudice*. Por ejemplo en un claro paralelismo con los acontecimientos de la novela, Jane contrae

⁷³ *Vidcon* es una convención de vídeos online creada por Hank y John Green a la que los actores de la serie realmente asistieron para promocionarla y tener encuentros con los fans. De esta forma las líneas entre realidad y ficción vuelven a difuminarse.

un resfriado y Bing cuida de ella con la misma atención con la que lo hace Mr Bingley. A pesar de su presencia en los vídeos, Bing ignora que forma parte de los *vlogs* ya que tras haber interrumpido una de las grabaciones infiere que se trata simplemente de mensajes dirigidos a Charlotte. Lizzie, que no quiere que Bing descubra lo que se ha dicho sobre él y su mejor amigo en los anteriores vídeos, tampoco hace intentos por sacarlo de su error. A través de este recurso la serie consigue por una parte que Bing no sea consciente de los verdaderos sentimientos de Jane hacia él, como sucede en el texto original, y por otra parte plantea una serie de cuestiones sobre la ética en internet. Así, Lizzie se encuentra muy preocupada y lucha con el dilema moral que le causa esta situación. No obstante, Caroline que, por el contrario, sí ha visto los *vlogs* de Lizzie y de hecho se muestra dispuesta a participar en ellos, la convence de que es mejor que su hermano y Darcy desconozcan la existencia de los vídeos. Su actitud para con Lizzie difiere de la de su personaje en la novela ya que se muestra muy interesada en forjar una amistad con la protagonista, aunque resulta un tanto evidente para el espectador que tiene alguna razón oculta para ello.

Durante su estancia en Netherfield, Lizzie tiene más encuentros con Darcy aunque, al igual que su equivalente en el original, se resiste a aceptar que éste pueda estar interesado en ella cegada por su propio desagrado. De esta manera los distintos acercamientos que realiza Darcy son rechazados e ignorados por Lizzie como sucede con su personaje en *Pride and Prejudice*. El capítulo treinta y dos reproduce íntegramente en clave de humor la batalla dialéctica entre Elizabeth y Mr Darcy sobre las virtudes que según éste una mujer debe poseer. La recreación se realiza a través de un juego de preguntas y respuestas al que Lizzie denomina *Darceny* (una unión entre las

palabras Darcy y *scrutiny*). Ayudada por Caroline este juego muestra la intensa ironía de la que hace gala el personaje de Lizzie y la profunda indignación que le provoca cualquier comentario que realice Darcy como resultado de los prejuicios que ciegan su entendimiento. Unos días más tarde las hermanas Bennet regresan a casa tras haber permanecido un mes en Netherfield al descubrir que las reformas de su hogar habían finalizado hacía ya tiempo en lo que supone una estratagema más de Mrs Bennet para afianzar la relación de su hija mayor con Bing.

Mientras sus hermanas se encuentran en la residencia de los Lee, Lydia comienza su propio *vlog* al que llama *The Lydia Bennet*. Los *vlogs* de Lydia, grabados con su teléfono móvil, se desarrollan paralelamente a los de Lizzie. La pequeña de los Bennet trata a través de estos vídeos de escapar del aburrimiento que la invade pero también sin duda competir con los de su hermana y atraer su atención. En la mayoría de los *vlogs* la acompaña su prima Mary que se presenta como una joven *emo* interesada en la lectura y en los estudios siguiendo los rasgos principales de su equivalente en la novela y en clara contraposición con la personalidad de Lydia. A pesar de sus evidentes diferencias los vídeos muestran cómo la unión entre Mary y Lydia se afianza con el paso del tiempo. Junto con su prima el espectador descubre a Kitty Bennet, la gata de Lydia, que curiosamente protagoniza íntegramente el capítulo seis. El *vlog* de Lydia servirá para ofrecer una visión única al espectador sobre la personalidad de este personaje ya que podrá percibir su vulnerabilidad así como tener acceso a aspectos de su identidad que los vídeos de su hermana no muestran.⁷⁴

⁷⁴ Sin duda alguna estos *spin-off* que realiza la serie materializan la tendencia literaria de recrear la vida de los personajes de *Pride and Prejudice* más allá de lo que acontece en la novela original, hecho que

Ricky Collins, al igual que sucede en la novela, visita la residencia de los Bennet. Desde el primer encuentro es evidente el interés de Ricky por Lizzie, aunque en este caso y siguiendo la tendencia de la serie, los aspectos románticos se transforman en laborales. De hecho, la proposición de Ricky a Lizzie se convierte en *The Lizzie Bennet Diaries* en una oferta de trabajo muy lucrativa. Sin embargo, al igual que Elizabeth rechaza la propuesta de matrimonio de Mr Collins ya que no siente amor por él a pesar de que así hubiera asegurado su futuro y el de su familia económicamente, Lizzie no se quiere comprometer con un empleo que no se ajusta a sus ideales. Así, en esta webserie el interés hacia Elizabeth de Mr Collins, que sin duda busca en ella una mujer que lleve las riendas de su hogar, se transforma en este caso en el deseo de Ricky de contar con las cualidades profesionales de Lizzie para su empresa. De igual modo esta propuesta que rechaza Lizzie para entrar en el mercado laboral representa la resistencia de Elizabeth a adentrarse en el camino del matrimonio. La escena de la proposición se presenta con grandes dosis de humor haciendo más evidente si cabe el intercambio entre el aspecto laboral y personal. Ricky toma la mano de Lizzie al hacerle la propuesta como si se tratara de una proposición de matrimonio. Al igual que sucede en *Pride and Prejudice*, Ricky no es capaz de entender el rechazo de Lizzie y, pensando que su negativa se debe a que ésta no encuentra suficiente rentabilidad económica en la oferta, le ofrece cómicamente cada vez un sobre con mayores beneficios hasta que la protagonista bruscamente deja claras sus intenciones.

De esta misma forma el matrimonio que acepta Charlotte Lucas se transforma en la oferta de trabajo que previamente había rechazado Lizzie. Durante la propuesta el

pone de manifiesto una vez más que las reescrituras audiovisuales de *Pride and Prejudice* reproducen las tendencias que se pueden encontrar en las recreaciones literarias.

espectador puede ver cómo Charlotte está en todo momento en control de la situación y finalmente consigue lo que quiere. El personaje demuestra que sabe perfectamente lo que hace y que se trata de una decisión muy consciente y pragmática por su parte al igual que la de su personaje en la novela. La elección que realiza Charlotte Lucas al hacer prevalecer la seguridad económica sobre el amor la realiza Charlotte Lu al aceptar la oferta de trabajo sin importarle que en este empleo no pueda desarrollar sus libertades artísticas. De hecho, Charlotte parafrasea sus palabras en *Pride and Prejudice* cuando dice “Happiness in marriage is entirely a matter of chance” (69) que se transforman en *The Lizzie Bennet Diaries* en la frase “success is mostly luck”. Lizzie no puede entender la decisión de Charlotte que debe dejar sus estudios y mudarse a una nueva ciudad, lo que provoca el enfado y la separación entre las amigas. A través de sus vídeos Lizzie expresa lo mucho que extraña a Charlotte y parece arrepentirse de su reacción.

George Wickham regresa y, en un encuentro fugaz que mantiene con Darcy, Lizzie intuye su enemistad. Tras la insistencia de la protagonista, George relata que conoce a Darcy desde la infancia y que el padre de éste sintiendo un gran cariño por George prometió pagarle sus estudios en una gran universidad. No obstante, llegado el momento Darcy le negó el dinero. De este modo se moderniza el argumento de la novela y la serie vuelve a conferir una mayor importancia a los estudios y a la formación como camino al éxito personal. Esta confesión de George, al igual que sucede en *Pride and Prejudice*, provoca que la animadversión de Lizzie hacia Darcy aumente aun más.

Tras la celebración del cumpleaños de Bing, que sustituye al baile de Netherfield, Bing, Darcy y Caroline se marchan a Los Ángeles sin previo aviso, hecho

que Jane descubre por Twitter. Los Ángeles sustituye al Londres de la novela ya que Jane rota de dolor decide aceptar un trabajo en la ciudad californiana coincidiendo con los Lee en la misma ciudad. Sin embargo, al igual que en la obra de Jane Austen, no se produce ningún encuentro entre Bing y Jane a pesar de los deseos de esta última. Por su parte, George consigue un empleo con los Meryton Marines⁷⁵ provocando su separación de Lizzie. De una manera muy contemporánea, la protagonista descubre a través de distintas redes sociales que éste mantiene relaciones con otras chicas, lo cual decepciona a la joven y produce su desenamoramiento.

A raíz de la incorporación de Charlotte a Collins & Collins, la empresa de Ricky, se inicia un nuevo *spin-off* protagonizado por Maria Lu, hermana de Charlotte que se encuentra haciendo prácticas en la empresa⁷⁶. Gracias a la intervención de Maria, que obliga a su hermana a ver los últimos *vlogs* de Lizzie, se inicia la reconciliación entre ésta y Charlotte. Los vídeos de Maria muestran a Charlotte desde otra perspectiva y permiten al espectador asomarse a su nueva vida, algo que la novela de Jane Austen no posibilita. Charlotte propone a su amiga que la visite en su nuevo empleo y que utilice su estancia en Collins & Collins como prácticas para sus estudios. Una vez allí Lizzie continúa grabando los vídeos a través de los cuales se demuestra la eficiencia de Charlotte y la sutil manipulación que ejerce sobre Collins, al igual que sucede en el matrimonio de la pareja en la novela. En un claro paralelismo de la visita de Elizabeth a

⁷⁵ Obviamente la elección de este nombre no es casual y hace referencia a la localidad más cercana a la residencia de los Bennet.

⁷⁶ El *spin-off* llamado *Maria of The Lu* está compuesto por siete episodios. Maria Lu también aparece en otra de las series derivadas de *The Lizzie Bennet Diaries* llamada *Better Living with Collins & Collins*. Estos vídeos, que forman parte de uno de los proyectos que produce la empresa de Ricky, son habitualmente recomendaciones para los espectadores bastante absurdas en consonancia con la personalidad del director de la compañía que protagoniza algunos de ellos. Este *spin-off* está compuesto de ocho episodios.

Rosings Park, Lizzie es invitada a una cena con Catherine de Bourgh, que en *The Lizzie Bennet Diaries* es la accionista mayoritaria de Collins & Collins. Ricky prepara a Lizzie para la cena con una larga lista de recomendaciones entre las cuales se encuentra la siguiente: “if you simply choose the least offensive outfit you have brought along with you, I am certain that will be more than satisfactory” en clara referencia a las palabras de Mr Collins en la novela cuando éste afirma: “I would advise you merely to put on whatever of your clothes is superior to the rest” (195). Tras la cena Lizzie a través del *costume theater* da su particular visión del personaje de Catherine de Bourgh y de su asmático perro al que adora y que tiene el significativo nombre de Annie Kins⁷⁷, en referencia al personaje de su hija Anne de Bourgh en la novela. Así, la representación de Catherine de Bourgh que realiza Lizzie se encuentra en clara consonancia con el original de *Pride and Prejudice*. Al mismo tiempo la protagonista descubre que, para su sorpresa, Darcy es sobrino de la capitalista mayoritaria de la empresa de Ricky.

Lizzie tiene un encuentro con Darcy que acude a Collins & Collins junto con su amigo Fitz Williams, que es el personaje análogo al coronel Fitzwilliam en la novela. Darcy y Fitz se encuentran en la compañía para realizar un informe sobre los progresos de la empresa que ha solicitado Catherine de Bourgh. Fitz es un divertido, inteligente y bien posicionado ejecutivo que inicia una amistad con Lizzie casi inmediatamente. De hecho, su relación supone un nuevo paralelismo con la novela ya que el coronel Fitzwilliam establece igualmente un vínculo amistoso con Elizabeth aunque existe el entendimiento de que nunca podrá haber entre ellos una unión sentimental puesto que

⁷⁷ Este nombre también hace referencia al personaje de Anakin Skywalker (Darth Vader) de la saga de *Star Wars*, en lo que supone un guiño para el espectador, no sólo por la alusión a la cultura popular sino también por las connotaciones negativas del personaje.

este personaje masculino debe contraer matrimonio con una rica heredera, algo que Elizabeth evidentemente no es. La imposibilidad de una relación romántica entre Lizzie y Fitz se transforma en *The Lizzie Bennet Diaries*. Este hecho se justifica dado que el personaje de Fitz es gay, lo cual lo convierte en el perfecto amigo de Lizzie sin que exista ninguna implicación romántica de por medio, algo que ofrece de nuevo un contexto más contemporáneo para el argumento. En una de sus conversaciones con Fitz, Lizzie descubre que fue Darcy quien recomendó a Bing alejarse de Jane puesto que consideraba que ésta sólo estaba interesada en él por su dinero, algo que evidentemente provoca la indignación de la protagonista tal como sucede en la novela.

Es en el capítulo cincuenta y nueve cuando Darcy aparece por primera vez en pantalla. Sin embargo, el público debe esperar al siguiente episodio para descubrir al actor que lo interpreta (una información que se mantuvo en secreto hasta ese momento) y poder alcanzar sus propias conclusiones acerca del personaje. Aun así su presencia es evidente durante toda la serie ya que se le menciona en multitud de ocasiones. En las adaptaciones de *Pride and Prejudice* donde Mr Darcy está presente desde el inicio de la trama el espectador puede inferir a través de la interpretación del actor su creciente atracción por Elizabeth. Por el contrario *The Lizzie Bennet Diaries* hasta ese momento ha centrado su argumento en Lizzie, su vida y su perspectiva ante los acontecimientos, hecho que provoca que el público se deje llevar por la visión del personaje que ofrece la protagonista. Es por este motivo que la serie debe incluir los comentarios de Jane o Charlotte sobre Darcy para que el espectador sea consciente de que la percepción de Lizzie puede ser equivocada. Este retraso en la aparición del personaje de Darcy provoca una doble situación. Por una parte convierte a *The Lizzie Bennet Diaries* en una

adaptación de *Pride and Prejudice* única y por otra aumenta la intriga del público por conocer detalles acerca del protagonista masculino. Significativamente la emisión del capítulo sesenta se promocionó como *Darcy Day* y provocó una gran expectación entre los seguidores de la serie que ansiaban su aparición. Al mismo tiempo este hecho consigue que los nueve episodios en los que participa Darcy se conviertan en especiales debido a su exclusividad y significativamente se encuentran entre los más vistos de la serie⁷⁸. De esta forma se demuestra que la importancia del personaje es bastante superior a la duración de su aparición en pantalla. No cabe duda, pues, de que a pesar de todo el público parece tener muy presente la necesidad de la trama sentimental como parte del argumento y se demuestra una vez más la fascinación que el personaje de Mr Darcy sigue provocando en los espectadores.

De una manera muy contemporánea Darcy aparece caracterizado como un *hipster*. Viste con tirantes y pajarita mostrando de este modo una imagen clásica y poco cercana que describe intrínsecamente al personaje. Igualmente los integrantes de esta tribu urbana a menudo son asociados con la imagen de individuos socialmente ineptos, habitualmente estrictos y algo pretenciosos, características que bien pueden describir al propio Darcy.

Es precisamente en el capítulo sesenta cuando Darcy declara su amor por Lizzie, lo que supone una modernización de su primera proposición de matrimonio en la novela. La protagonista lo rechaza sin dudar y le recrimina su maleducado comportamiento con ella y su familia así como su intervención en la ruptura entre Jane y Bing. Involuntariamente le recomienda que vea sus *vlogs* para que descubra cual es su

⁷⁸ Cabe destacarse cómo la audiencia del capítulo en el que aparece por primera vez Darcy duplicó el número de espectadores en comparación con otros episodios.

opinión sobre él. Darcy regresa para hacerle entrega de una carta tal y como sucede en la novela. La misiva que está escrita a mano y en cursiva y sellada con lacre resulta un artefacto del pasado que llama poderosamente la atención teniendo en cuenta el proceso de modernización que desarrolla la serie. Este singular objeto se carga de relevancia e importancia y refleja la peculiaridad de Darcy que, de hecho, justifica su redacción por las dificultades que encuentra para poder expresarse verbalmente. La carta, tanto en la novela como en *The Lizzie Bennet Diaries*, es símbolo de la confianza que Darcy deposita en Lizzie. El mensaje contiene material muy sensible y potencialmente peligroso para la familia y así lo entiende la protagonista que nunca revela su contenido al resto de los internautas. Este hecho se distancia de lo que ocurre en la novela donde el lector conoce el contenido de la carta al mismo tiempo que Elizabeth. No obstante, el público puede apreciar que lo que descubre Lizzie en ella le afecta profundamente. La protagonista así lo admite diciendo “This is definitely messing with my world view. It’s like I don’t know myself anymore”, expresión que encuentra su paralelismo en las palabras de Elizabeth en la novela: “Till this moment, I never knew myself” (237), lo cual refleja que ambas situaciones son ciertamente muy relevantes en el desarrollo personal de la protagonista.

Caroline visita a Lizzie en Collins & Collins con la única intención de descubrir el contenido de la carta. Su presencia es aprovechada por Charlotte para desenmascararla y descubre que Caroline ha utilizado su amistad con Lizzie para controlar la situación entre su hermano y Jane y entre Darcy y la protagonista. Charlotte y Lizzie regresan a casa por vacaciones donde se reencuentran con Jane, que está feliz y satisfecha con su nueva vida en Los Ángeles, y con Lydia que continúa con su alocada

existencia. De hecho, Lizzie le regala el libro *Where Did I Park My Car? A Party Girl's Guide to Becoming a Successful Adult*, lo cual ofende profundamente a su hermana pequeña. Lydia interpreta el regalo como una crítica más hacia su persona en un intento de cambiar su personalidad. Aunque Lizzie justifica su comportamiento explicando que es dura con ella porque no quiere que tome malas decisiones que terminen por dañarla, el enfrentamiento entre ambas persiste y Lydia se marcha a Las Vegas muy enfadada. Esto significa que no volverá a ver a su hermana mayor antes de que la protagonista se marche a realizar unas prácticas que le ha facilitado su profesora de la universidad, la Dra. Gardiner, en clara referencia al personaje de Mrs. Gardiner de la novela. De esta manera Lizzie se muda a San Francisco para iniciar su labor en Pemberley Digital sin ser consciente de que se trata de la compañía de la que Darcy es dueño. Volviéndole a conferir una mayor relevancia al aspecto laboral frente al sentimental la residencia de Mr Darcy se convierte en una gran empresa que desarrolla productos de redes sociales y que representa un entorno laboral ideal para Lizzie. Resulta significativo que Pemberley Digital es al mismo tiempo el nombre real de la productora de Hank Green y Bernie Su que desarrolla los proyectos de adaptaciones literarias entre las cuales se encuentra *The Lizzie Bennet Diaries*, con lo que se mezcla una vez más realidad y ficción.

En su primer día en las instalaciones de Pemberley Digital, Lizzie conoce a Gigi (Allison Page), una joven diseñadora gráfica con la que instantáneamente inicia una amistad y que es el personaje que sustituye al de Georgiana Darcy en la novela. Gigi es seguidora de los *vlogs* de la protagonista y dice encontrarlos muy divertidos sobre todo porque presentan a su hermano de manera opuesta a como realmente es. Gigi sigue manteniendo la dulzura y la vulnerabilidad de Georgiana aunque presenta una

personalidad abierta y alegre en contraposición con la de su equivalente en la novela. Siendo conocedora de los sentimientos de su hermano y probablemente intuyendo a través de los vídeos un cambio de actitud por parte de Lizzie es precisamente Gigi la que fuerza el encuentro en Pemberley entre Darcy y la protagonista. La reunión resulta igual de incómoda que en la novela, si bien se intuye al menos una actitud más relajada de Lizzie hacia Darcy. De hecho, una relación más estrecha entre la pareja comienza a desarrollarse durante la estancia de la protagonista en Pemberley aunque, siendo consciente de que Darcy probablemente está viendo los *vlogs*, Lizzie deja de revelar información sobre sus sentimientos. Esta situación permite a la serie provocar tanto en el espectador como en Darcy las dudas acerca de qué es lo que realmente siente la protagonista.

Gigi decide contar en uno de los vídeos de Lizzie lo sucedido con George. Así, narra cómo éste, siendo su entrenador de natación, se aprovechó de su vulnerabilidad para iniciar una relación con ella. Cuando Darcy lo descubrió sospechó que George sólo pretendía vengarse de él y le ofreció dinero para que abandonase a su hermana. Así George aceptó un cheque y se marchó. Resulta relevante que en este caso y a diferencia de la novela, el relato de los acontecimientos proviene directamente de la propia protagonista de la historia y no de su hermano. De este modo la serie ofrece una visión más contemporánea y creíble de la situación. Gracias a esto el personaje de Georgiana puede por primera vez mostrar el dolor que las acciones de Wickham le han provocado. Gigi termina su relato diciendo: “He [Darcy] really takes care of those that he cares about”. Esta exposición de los acontecimientos por parte de la hermana de Darcy provoca un cambio en la percepción de Lizzie con respecto al protagonista masculino y

a George Wickham y ayuda al espectador a descubrir cómo son realmente estos personajes.

Lizzie entrevista a Darcy como jefe de Pemberley Digital aunque éste desvía la conversación para decirle lo interesante que encuentra su vídeo diario. En una secuencia que pone de manifiesto la compatibilidad entre ambos, los dos admiten que suelen juzgar a las personas con rapidez aunque están intentando ver los acontecimientos desde otra perspectiva. A través de estos personajes, la serie realiza un comentario acerca de las primeras impresiones por las que se dejan llevar los protagonistas de *Pride and Prejudice*. Así mismo, la estancia de Lizzie en Pemberley facilita su crecimiento personal e impulsa su acercamiento a Darcy al igual que ocurre en la novela. En ese momento la protagonista recibe a través de Charlotte la noticia de lo que supone el perfecto giro contemporáneo a la fuga de Lydia con Wickham en la novela. Esta situación se transforma en *The Lizzie Bennet Diaries* en la inminente publicación en una página web de un vídeo de contenido sexual protagonizado por George y Lydia. Darcy le muestra toda su solidaridad y presta ayuda a Lizzie para que regrese a casa lo antes posible. Una vez allí la protagonista recrimina a Lydia su comportamiento creyendo que su hermana ha participado voluntariamente en la realización de la cinta. Sin embargo, cuando Lydia descubre la página en la que se muestra una cuenta atrás para el lanzamiento del vídeo reacciona con horror e incredulidad. Desesperada, Lydia intenta localizar a George en busca de una explicación pero su rechazo le hace comprender que él es responsable de la venta de dichas escenas.

Debido al distanciamiento que se produjo entre Lizzie y Lydia, la protagonista se centra en sus estudios, en sus prácticas en Pemberley Digital y en su *vlog*. Todo esto

la distrae de prestarle atención a lo que está sucediendo con su hermana dado que ha ignorado los vídeos de la pequeña de los Bennet a través de los cuales se puede observar la evolución de su relación con George. Los últimos capítulos que graba Lydia resultan altamente relevantes en el desarrollo del argumento de *The Lizzie Bennet Diaries*. De esta forma la percepción de los acontecimientos por parte de aquellos seguidores que deciden visionar los vídeos de Lydia es radicalmente diferente a la de los espectadores que no los han visto. De hecho, la serie es plenamente consciente de esta situación y el público que se limita a seguir sólo los vídeos de Lizzie experimenta la misma sorpresa que los lectores de la novela de Jane Austen ante la huida de Lydia y Wickham. A través del *spin-off* de Lydia se aporta un trasfondo al personaje que ayuda a desarrollar su personalidad. *The Lizzie Bennet Diaries* permite así al espectador observar la trama de *Pride and Prejudice* por primera vez desde la perspectiva de Lydia y no a través de su hermana. El público que decide visionar los *vlogs* de la pequeña de los Bennet será testigo de la evolución emocional que sufre Lydia y que la conducen a esta dramática situación.

Jane Austen describe la personalidad de Lydia de esta manera: “high animal spirits, and a sort of natural self-consequence, which the attentions of the officers [...] had increased into assurance” (91). Estas palabras bien pueden caracterizar al personaje de Lydia en *The Lizzie Bennet Diaries* durante gran parte de la serie. No obstante, la percepción de su personalidad se ve modificada ampliamente a través de los *vlogs* que ella realiza y sobre todo en los que describe su relación con George. *The Lizzie Bennet Diaries* le confiere, pues, a Lydia una profundidad psicológica que no puede encontrarse en la novela. En los primeros vídeos de Lizzie, Lydia irrumpe en ellos con

una actitud que parece repetir el narcisismo del personaje creado por Jane Austen. Incluso cuando Lydia comienza a grabar sus propios *vlogs* es difícil apreciar que hay algo más tras ese exterior de chica alocada, pero todo cambia con el paso del tiempo. Lydia, que se siente constantemente criticada por su madre y por su hermana Lizzie, usa su espontaneidad y energía para esconder sus inseguridades. Como explica Trudy Morgan-Cole, “early videos imply, though never directly state, that it’s not easy being the least obviously bright and talented of the Bennet daughters, nor being the odd girl out of Lizzie and Jane’s tight sisterly bond”. De hecho, es su enfado y decepción con Lizzie lo que consigue desencadenar una serie de situaciones que lanzan a una Lydia llena de inseguridades a los brazos de George, quien sabe cómo aprovecharse de ellas. Resulta relevante mencionar que suele ser difícil para el lector de *Pride and Prejudice* justificar el hecho de que Lydia decida marcharse con Wickham teniendo en cuenta la relación que ha mantenido con Elizabeth. Gracias a la discusión entre las dos hermanas, *The Lizzie Bennet Diaries*, consigue darle sentido a la rebeldía de Lydia y justifica en cierta manera sus acciones.

A través del *vlog* de Lydia el espectador descubre que ésta tuvo un encuentro con George durante su estancia en Las Vegas, que en la serie sustituye la visita de Lydia a Brighton, e inicia una relación con él. George se aprovecha de la vulnerabilidad del personaje y utiliza su galante comportamiento para ganarse su confianza y enamorarla. El joven comienza a manipular a Lydia anulando su voluntad y transformándola en un personaje totalmente dependiente. En los vídeos se puede observar cómo George avergüenza a Lydia por su forma de ser, critica a su familia y la convence de que Jane y Lizzie mantienen una unión de la que ella nunca podrá formar parte provocando un

efecto sobre su autoestima que resulta evidente. El espectador además puede apreciar que si en algún momento Lydia intenta contradecirle, George se enfada y amenaza con abandonarla consiguiendo con su actitud aislarla del resto de su familia. La influencia que esto tiene en Lydia resulta clara incluso en términos objetivos. El brillante colorido con el que solía vestir Lydia se transforma en oscuro, su alegre personalidad en sumisa y su voz se apaga. En el último vídeo en el que George ya no aparece, Lydia ofrece un emocionante testimonio sobre el efecto que ha tenido en ella el amor verdadero en contraposición con el que le ofrece su familia y afirma: “I feel good enough for somebody for once... Is that weird?... It is really nice”. Sin embargo, resulta obvio para el espectador que esas palabras no expresan lo que realmente siente. De esta manera los vídeos de Lydia muestran su evolución bajo la influencia de George y de cómo ella se va transformando de “an energetic, outgoing young woman to a subdued, needy one” (Zerne). La serie justifica así el hecho de que Lydia acepte dejarse grabar manteniendo relaciones sexuales sin nunca llegar a imaginar las graves consecuencias que pueden tener sus acciones.

El desarrollo psicológico de Lydia resulta contemporáneo y original así como la forma en la que se resuelve su situación con Wickham de la novela. La historia del vídeo de Lydia puede encontrarse fácilmente en las noticias de hoy en día. De esta manera se demuestra al espectador que los acontecimientos que se desarrollan en *Pride and Prejudice* pueden encontrar un paralelismo aun en la actualidad. *The Lizzie Bennet Diaries* consigue así convertir el error de Lydia con George en una amenaza para ella y para su familia al igual que sucede en la novela. Mientras que el argumento original examina el hecho de que Lydia antepone sus deseos sexuales a las necesidades

económicas que tiene su personaje en *Pride and Prejudice*, *The Lizzie Bennet Diaries* actualiza la situación. En una sociedad en la que el sexo antes del matrimonio ha dejado de ser tabú, el comportamiento de George refleja de qué manera puede un hombre abusar de la confianza de una mujer a día de hoy. A través de la revisión del personaje de Lydia se pone de manifiesto la evolución social de la mujer en torno a su sexualidad en los últimos doscientos años. No obstante, de igual forma plantea que a pesar de dicho progreso la mujer sigue siendo vulnerable a las acciones de hombres sin escrúpulos. El hecho de que Lydia se deje grabar no la convierte en merecedora del abuso de George. Como expone Sarah Todd que éste abuse de las inseguridades de Lydia para luego traicionarla no es un comentario sobre su decencia o virtud como en la novela original sino que “it’s a reflection of the fact that Wickham is a horrible human being who doesn’t treat women as if they are actual people”. Los vídeos convierten a Lydia en una víctima del abuso y la manipulación de George ganando de esta manera la compasión del espectador. La transformación de Lydia en una inocente víctima de un oportunista da la posibilidad de redención al personaje, algo que la crítica que realiza la propia Jane Austen en la novela no permite.

Esta evolución no sólo modifica la percepción de Lydia por parte del público sino que da relevancia también a la importancia que tiene la unión entre ella y sus hermanas. Significativamente el argumento de *Pride and Prejudice* no da oportunidad a la reconciliación entre éstas. Cuando Lydia regresa a Longbourn lo hace presumiendo de marido y aparentando que sus actos no han estado a punto de arruinar a su familia. Esta actitud de Lydia impide a su hermana encontrar motivos por los que poder respetarla y tenerle compasión. La decepción de Elizabeth con Lydia tras su matrimonio

con Wickham es evidente en estas palabras: “Lydia was Lydia still; untamed, unabashed, wild, noisy, and fearless” (328). Sin embargo, en contraposición con la novela, la hermana menor de Lizzie entiende perfectamente que ha sido manipulada por George y lo que sus acciones podrían haber supuesto para su familia y su futuro. Gracias a esto la protagonista de *The Lizzie Bennet Diaries* comienza a ver a Lydia como un ser inocente al que debe defender como hermana mayor. Así, Lydia, que en un inicio no parece formar parte de la profunda unión entre hermanas, consigue con sus actos reforzar y reafirmar el valor de esta relación.

El *spin-off* de Lydia reivindica en cierto modo al personaje y se presenta como una corrección del mismo. Resulta interesante señalar que si Lydia hubiera decidido junto a George la publicación del vídeo a través del cual conseguir fama y dinero, su comportamiento se asemejaría más al del personaje en la novela que acuerda escaparse con Wickham sin tener en cuenta las consecuencias. Curiosamente Lydia en *Pride and Prejudice* resulta finalmente más independiente y desafiante que en *The Lizzie Bennet Diaries* a pesar de que su comportamiento inicial parecía indicar lo contrario. En oposición a lo que sucede en la novela y siguiendo un actitud más contemporánea Lydia no es obligada a pasar el resto de su vida con George y se recupera de su decepción gracias a la ayuda de su familia.

Mientras que en *Pride and Prejudice* la transformación personal más evidente en Elizabeth se produce tras la carta de Mr Darcy, en *The Lizzie Bennet Diaries* se vuelve a conceder una mayor relevancia al vínculo entre hermanas de manera que este cambio en Lizzie tiene lugar a causa del escándalo de Lydia. Lizzie se da cuenta de lo injusta y

dura que ha sido durante todo este tiempo con su hermana y se lamenta con estas palabras:

Sometimes I feel so clever and rational and appropriately analytical about the world around me. I'm a grad student, it's what I do, what I'm supposed to be skilled at doing: communicating and relating and acknowledging that people do not fit into neat little boxes tied up in string.

Así, la protagonista reconoce lo erróneo de su juicio no sólo con respecto a George sino sobre todo con Lydia. A pesar de las acciones y de la efervescente personalidad de su hermana menor, Lizzie se da cuenta de que Lydia merece ser tomada en serio y de que se trata de un ser al que debe querer, cuidar y respetar. Esta situación es aprovechada por la serie para mandar un mensaje positivo a la audiencia al mismo tiempo que hace un comentario sobre los usos y peligros de internet. Lizzie parafrasea las palabras de Elizabeth en la novela cuando dice, “she is lost for ever” (294) al descubrir que su hermana se ha escapado con Wickham sustituyéndolas por un mucho más contemporáneo “the Internet is forever”.

El desarrollo del personaje de Lydia permite a *The Lizzie Bennet Diaries* mostrar un punto de vista de la historia diferente y, como opina Myles McNutt, “Lydia’s story is heartbreaking, and powerful, and demonstrates the power of transmedia as a storytelling tool better than any other part of *The Lizzie Bennet Diaries*”. De hecho, la página web www.lydiabennettape.com que mostraba la cuenta atrás para la publicación del vídeo estuvo disponible online a tiempo real mientras se desarrollaba la acción de la serie. Esta situación vuelve a combinar y mezclar realidad y ficción hasta el punto de que algunos seguidores propusieron “hackear” la página para que el contenido de la grabación nunca viera la luz.

Al igual que los vídeos de Lydia, los de Gigi⁷⁹ permiten al espectador descubrir una historia que se desarrolla paralelamente a la de los *vlogs* de Lizzie y descubrir una perspectiva diferente de los acontecimientos. En este caso la hermana de Darcy graba los test de prueba de una nueva aplicación que está desarrollando Pemberley Digital denominada Domino. Este producto, que describen como una “life revealing application”, permite al usuario contactar con otras personas a través de vídeo que posteriormente la aplicación puede editar, actualizar y publicar en línea. Hank Green opina sobre dicha aplicación que “Domino may be a fairly weird application in real-life terms, but it totally kicks ass for the purposes of this show in terms of giving us unedited real-time conversations that otherwise have no business being shared” (citado en Claire). Los vídeos de Gigi muestran cómo Darcy y Fitz se afanan en conseguir localizar a George y cerrar el portal donde está alojado el vídeo de Lydia. A pesar de que Darcy pide a Gigi que no se involucre, ésta se pone en contacto con George a través de la aplicación. Esta situación provoca un efecto dominó ya que éste, al aceptar los términos de uso del producto, permite a Darcy localizar su posición. Los creadores de *The Lizzie Bennet Diaries*, pues, vuelven a mostrar originalidad y contemporaneidad al transformar la desesperada búsqueda de Darcy por Londres en una búsqueda online que tiene lugar en la propia web.

Tanto Lizzie como Lydia se sienten aliviadas al descubrir que la página que promocionaba el vídeo ha sido cerrada. En ese momento las hermanas desconocen los motivos de su clausura al igual que sucede con Elizabeth cuando ignora que ha sido Darcy el que ha obligado a Wickham a casarse con Lydia evitando la desgracia de la

⁷⁹ Este nuevo *spin-off* tiene por nombre “Domino” y está compuesto por seis episodios.

familia. Mientras tanto Jane ha abandonado su trabajo en Los Ángeles para poder estar con su familia y descubre que Lizzie ha hablado con Bing durante su estancia en Pemberley y que éste se ha interesado por ella. Bing regresa e intenta reconquistar a Jane aunque ésta en principio se resiste. La mayor de las Bennet recibe una oferta de trabajo en Nueva York y decide trasladarse allí. Bing confiesa que ha abandonado la medicina y pide acompañarla a comenzar una nueva vida con ella. Jane en esta serie, y en contraposición con su personaje en la novela, no espera pacientemente a que los acontecimientos cambien y le den una nueva oportunidad con Mr Bingley. Una vez más posicionando la trayectoria profesional sobre la sentimental, Jane continúa con su carrera y cuando se muda a Nueva York es Bing el que cambia de vida para marcharse con ella. En este sentido la serie enfatiza de manera especial la importancia que tiene para los personajes femeninos encontrar un compañero que apoye sus decisiones laborales.

Lydia descubre que Darcy es el responsable de la eliminación del vídeo en internet ya que ha comprado la compañía propietaria del sitio web donde se publicitaba y la ha clausurado. De esta forma la inversión de dinero que realiza Darcy para conseguir que Wickham acceda a casarse con Lydia se actualiza en *The Lizzie Bennet Diaries* a través del desembolso que supone la compra del portal de internet. Lizzie abrumada por los acontecimientos parece empezar a reevaluar sus sentimientos por Darcy.

En un claro paralelismo con la escena en la que Lady Catherine visita a Elizabeth al final de la novela, Caroline acusa a Lizzie de conspirar para que su hermano deje la medicina y se marche con Jane. A través de esta conversación Lizzie

descubre que las maquinaciones de Caroline fueron las que provocaron la ruptura entre Bing y Jane tras la fiesta en Netherfield. Caroline consiguió que un chico besara a Jane cuando Darcy la observaba. De este modo la serie justifica con más argumentos el comportamiento de Darcy al separar a la pareja. Caroline acusa a Lizzie de intentar seducir a Darcy, a lo que Lizzie responde: “Darcy is in charge of his own life and I am in charge of mine”. Esta afirmación provoca al igual que sucede en la novela que Darcy recupere las esperanzas de una relación con la protagonista, aunque en este caso en vez de recibir las noticias a través de Lady Catherine lo hace a través del *vlog* de Lizzie.

Tras muchas dudas y convencida por Charlotte, Lizzie decide llamar a Darcy. Después de varios días sin noticias de él éste la visita y, tal como sucede en la novela, confiesa que sus sentimientos hacia la protagonista no han cambiado desde su última declaración. Lizzie admite la evolución de sus propios sentimientos e inician una relación. Cuando Lizzie le pregunta acerca del momento en el que se enamoró de ella, Darcy responde: “I honestly can’t remember. I was in the middle before I knew it had begun”, unas palabras que recuerdan claramente a las que utiliza Mr Darcy en *Pride and Prejudice*. De igual forma el comentario que utiliza Elizabeth en el texto original para señalar el momento en el que empezaron a florecer sus sentimientos hacia Mr Darcy, “I believe I must date it from my first seeing his beautiful grounds at Pemberley” (382), se transforma en Lizzie en la siguiente frase: “The moment I saw the offices at Pemberley Digital” en una clara modernización del diálogo de la novela

Darcy le ofrece a la protagonista un puesto de trabajo en Pemberley Digital que ella rechaza en lo que continúa el proceso de actualización del personaje que no se deja llevar por la comodidad de la posición económica de su pareja. Lizzie no quiere

convertirse en la señora de Pemberley, como sucede con Elizabeth, y afirma: “I want to be with you, but I don’t want to be the girl who dates the boss”. Darcy apoya su decisión e incluso le ofrece ayuda para encontrar inversores a pesar de que la empresa de Lizzie se convertirá en una competidora de Pemberley Digital. De esta manera la joven escoge seguir siendo independiente y elige crear su propia empresa consiguiendo el éxito laboral que tanto desea. Resulta relevante que su *vlog* sea precisamente el catalizador de ese triunfo ya que a través de él Lizzie llama la atención de distintas compañías que se dedican a la comunicación digital y que le realizan diferentes ofertas. Junto con los *vlogs*, la decisión de terminar sus estudios y no haberse dejado llevar por la propuesta de Ricky Collins le ayudan a redirigir aun más su carrera. Gracias a su formación tiene el plan de negocios ya preparado para poder empezar a hablar inmediatamente con los inversores que le permiten crear su propia compañía de medios de comunicación digitales y mudarse a San Francisco tras su graduación. La elección de la ciudad para la empresa de Lizzie demuestra por una parte cómo la protagonista sigue persiguiendo su éxito profesional, ya que San Francisco es el lugar de referencia para las empresas del sector, y, por otra parte, cómo acepta su lado romántico al trasladarse a la misma ciudad donde se encuentra Pemberley Digital y por lo tanto Darcy. Mientras que *Pride and Prejudice* propone que el amor puede conducir a una seguridad económica si se encuentra la pareja adecuada, *The Lizzie Bennet Diaries* sugiere que la educación que Lizzie decide completar la dirige hacia el amor ya que, al trabajar en Pemberley Digital, se reencuentra con Darcy lo que posibilita el inicio de su relación sentimental.

Siguiendo con la intención de la serie de no romantizar la trama, a pesar de la confesión de sus sentimientos por parte de los protagonistas los guionistas resisten la tentación de mostrar una boda o una petición de mano quedando el final de la serie más abierto que el de anteriores adaptaciones de *Pride and Prejudice*. Esta decisión pone de manifiesto, de nuevo, el énfasis en el aspecto laboral puesto que lo realmente emocionante en el futuro para Lizzie es la fundación de su compañía y el inicio de su trayectoria profesional y no su vida en común con Darcy⁸⁰. Tanto Jane como Lizzie se oponen a ser percibidas como mujeres que dependen de sus parejas, lo cual encaja con la nueva concepción de los personajes y su modernización. De esta misma manera mientras que en la novela Charlotte Lucas se realiza a sí misma dirigiendo su hogar, Charlotte Lu en *The Lizzie Bennet Diaries* lo consigue finalmente al ser nombrada directora de Collins & Collins cuando Ricky se muda a Canadá para vivir con su prometida y dirigir la sucursal de la compañía en este país. Así, la serie separa igualmente a Charlotte de una dependencia masculina. Este personaje consigue realizarse personalmente desempeñando satisfactoriamente una labor y no a través del amor lo cual la asemeja a la situación de Charlotte Lucas en *Pride and Prejudice*. Aunque el final de la novela de Jane Austen se centra en la relación entre Elizabeth y Mr Darcy el último episodio de la serie muestra a Lizzie, a su hermana Lydia y a su

⁸⁰ De cualquier modo el continuado éxito de *Pride and Prejudice* y de sus consiguientes adaptaciones dan a entender que el público en general encuentra la historia de Elizabeth plausible y que un relato que trata acerca del cumplimiento de los deseos personales satisface a la audiencia. Aun hoy en día resulta claro que los lectores y espectadores disfrutan con una historia en la que la protagonista supera sus prejuicios y obtiene lo que desea. Según Lori Zerme esto se debe a que

[w]e want to believe the closures of the narratives because they portray the successful balance we seek in our own lives [...] As long as we experience this conflict between the demands of love and the demands of financial security, *Pride and Prejudice* will continue to attract new readers and generate new adaptations.

mejor amiga Charlotte. *The Lizzie Bennet Diaries* vuelve a relegar una vez más la trama romántica a un segundo plano confiriéndole una mayor importancia a las uniones entre mujeres y hermanas. Así lo confirma Jay Bushman que lo justifica del siguiente modo:

Since we spent the first 59 episodes on her relationships with people other than Darcy, it would feel pretty lousy if the show ended with her only focused on him without any recognition of all the other people in her life who are so important — and all the other relationships that make our version of this story different than all the others. (citado en McNutt)

El gran éxito de *The Lizzie Bennet Diaries* se ha visto reflejado en los múltiples premios que ha recibido la serie entre los cuales se encuentra un *Emmy* en la categoría de *Outstanding Creative Achievement in Interactive Media –Original Interactive Program*. Aun así el triunfo de la serie puede observarse sobre todo en el enorme número de fieles seguidores que ha obtenido y que participan activamente en todo lo relacionado con *The Lizzie Bennet Diaries*. Por ejemplo, a petición de los espectadores los creadores de la serie iniciaron una campaña de *crowdfunding* a través de Kickstarter para financiar la edición del DVD. En sólo seis horas consiguieron alcanzar los sesenta mil dólares necesarios, hecho que manifiesta ampliamente la implicación de sus espectadores. Igualmente el éxito *The Lizzie Bennet Diaries* ha llevado a la publicación de *The Secret Diary of Lizzie Bennet* (2014), un libro escrito por el propio Bernie Su y la guionista Kate Rorick en el que, aparte de novelizar los acontecimientos descritos en la serie, se aportan detalles acerca de la vida de Lizzie que no aparecen en los vídeos, para deleite de los fans. Algo similar ha sucedido con el *spin-off* de Lydia y así en septiembre de 2015 se publicó *The Epic Adventures of Lydia Bennet* (Kate Rorick y Rachel Kiley). Resulta cuanto menos significativo que estos libros sean la novelización de una serie que a su vez adapta la novela *Pride and Prejudice*.

Aunque las razones del éxito de *The Lizzie Bennet Diaries* son sin duda variadas, la identificación del público con sus protagonistas parece una de las más fundamentales. Si bien la serie resulta “light & bright & sparkling”, tal y como Jane Austen describía a *Pride and Prejudice* (2011, 211), *The Lizzie Bennet Diaries* también trata sobre problemas serios de la vida contemporánea que son relevantes en la actualidad, lo que hace accesible la historia a generaciones más jóvenes. Modernizando la trama de la novela de Jane Austen al siglo veintiuno, una historia que resulta familiar como la de *Pride and Prejudice* se convierte en algo nuevo con lo que se pueden identificar los espectadores que están intentando encontrar su lugar en el mundo al igual que las protagonistas de la serie. Los valores que refuerza la producción mostrando los retos a los que se enfrentan las mujeres al intentar conseguir tanto el éxito profesional como el sentimental son extremadamente relevantes hoy en día y contribuyen a que se produzca dicha identificación del espectador con la protagonista. Así mismo, la serie plantea cuestiones muy pertinentes en la sociedad actual sobre si se deben perseguir los sueños en la carrera profesional, especialmente en una situación económica como la actual que parece que invita a planteamientos vitales más prácticos y menos románticos. El hecho de que *The Lizzie Bennet Diaries* presente a tres protagonistas que deben decidir si es más importante la rentabilidad económica de un puesto de trabajo o que éste les permita realizarse personalmente refleja una situación a la que han podido enfrentarse gran parte de los espectadores. Estas dos alternativas contraponen una visión de la vida romántica con una práctica que están claramente representadas por los personajes de Lizzie y Charlotte.

The Lizzie Bennet Diaries consigue sobre todo atraer a una generación que se encuentra en situaciones similares a las de las protagonistas y con las que se pueden sentir muy identificada. Prueba de esa identificación es el hecho de que los estudios de audiencia de la serie demostraron que durante su emisión el ochenta y seis por ciento de sus espectadores eran mujeres de entre dieciocho y veinticuatro años. Significativamente estos datos coinciden con los de las protagonistas y, de hecho, como señala Katie Bueneke, “[m]uch of the success of *LBD*, as the fans have dubbed it, was due to fact that Lizzie Bennet was so identifiable. She talked like their friends, she Tweeted like their friends, she even selfied like their friends”.

No se puede negar que la presencia de Hank Green en el proyecto suponía un alto número de espectadores potenciales para la serie pertenecientes precisamente a la *Generation Y*. La gran cantidad de fieles seguidores de los proyectos de los hermanos Green auguraban desde el principio una buena recepción de la serie por parte del público. No obstante, las expectativas se vieron desbordadas. El proyecto de *The Lizzie Bennet Diaries* fue financiado inicialmente y exclusivamente por Hank Green cuya inversión permitía la realización de sólo los primeros veinticinco capítulos. Gracias al enorme éxito de la serie desde los primeros episodios *The Lizzie Bennet Diaries* consiguió co-financiación para realizar no sólo los cien capítulos de la serie sino los *spin-offs* de la misma hasta llegar al número de ciento cincuenta entregas. Estas limitaciones presupuestarias al comienzo de la serie explican que los primeros veinticinco episodios estén protagonizados sólo por las cuatro actrices principales y que todo se desarrolle en la habitación de Lizzie, una habitación que, de hecho, pertenecía a una de las personas implicadas en el proyecto. En la segunda mitad de la serie queda

patente cómo las dificultades de presupuesto dejaron de condicionar el argumento y la acción de los episodios se expande en términos de espacio y de presencia de personajes diferentes.

No obstante, el éxito de la serie no se debe exclusivamente a la identificación del espectador con las protagonistas por una proximidad de edad o circunstancias vitales. *The Lizzie Bennet Diaries* supone un producto global marcado por muchas características que consiguen atraer a un público generacionalmente mayor y seguidor de Jane Austen y de su obra a pesar de no ser en principio el tipo de espectador al que iba dirigida la serie. Gran parte de la atracción que provoca *The Lizzie Bennet Diaries* entre los fans de *Pride and Prejudice* se encuentra determinada por la intriga de saber de qué modo serían transformados los distintos elementos de la novela. Sin duda alguna el ingenio de los guionistas a la hora de metamorfosear una historia que tiene lugar en el siglo diecinueve y hacerla relevante y creíble en el veintiuno es uno de los grandes aciertos de la producción. De la misma manera, la decisión de retrasar la aparición del personaje de Darcy o el hecho de saber si el vídeo de Lydia sería finalmente publicado o no provocó una gran expectación en el público. Este tipo de decisiones aumenta la implicación del espectador a largo plazo fidelizando aun más si cabe a la audiencia.

Así mismo los seguidores de *Pride and Prejudice* encuentran en *The Lizzie Bennet Diaries* una recreación contemporánea de la novela pero que, gracias a la multitud de referencias al universo austeniano que se pueden encontrar en ella, acaba siendo un producto más cercano a la obra original de lo que podría parecer a primera vista. De hecho, la serie hace uso de innumerables expresiones directamente extraídas del texto de Jane Austen o que presentan un paralelismo evidente con éste como se ha

podido observar a lo largo del análisis del argumento. El número de referencias que se puede encontrar a través de los episodios de *The Lizzie Bennet Diaries*, sus distintos *spin-offs* y los comentarios en las diversas redes sociales de los personajes es amplísimo. Esto se debe a que los guionistas colocan deliberadamente a lo largo de cada uno de los episodios pequeños detalles que pueden ser fácilmente pasados por alto por un espectador desconocedor del universo austeniano pero que resultan altamente significativos y gratificantes para los fans de la autora y de su obra. Por ejemplo, en su segundo vídeo Lizzie relata sus aficiones entre las que se encuentran las novelas clásicas y cualquier película protagonizada por Colin Firth, en clara referencia a *Pride and Prejudice* y a su adaptación de 1995 respectivamente. De manera similar cuando Lizzie se pregunta a qué dedica Darcy su tiempo libre, ella imagina que “he spends his time watching BBC miniseries” una alusión, sin duda, a las adaptaciones de obras de Jane Austen de esta cadena.

Igualmente Charlotte y Lizzie explican que son amigas “since fetuses” ya que sus madres se pusieron de parto con diez minutos de diferencia mientras asistían a una reunión de lectura en la que se estaba comentando *Sense and Sensibility*. La mención a la novela no es sólo una referencia a Jane Austen sino que resulta también un guiño al argumento de la obra cuyas protagonistas son dos hermanas cuyas personalidades opuestas bien podrían asimilarse a las de Lizzie y Charlotte. Otro ejemplo sería también la falsa documentación que muestra Lydia para poder beber ilegalmente (ya que al principio de la serie es menor de edad) y que tiene el significativo nombre de Mary Crawford. Teniendo en cuenta la personalidad de este personaje de *Mansfield Park*, puede apreciarse cómo estas alusiones no resultan gratuitas sino que en cierto modo son

herramientas utilizadas para caracterizar a algunos personajes con los que se puede establecer un paralelismo con otros pertenecientes al universo de Jane Austen.

Como no podría ser de otra manera la famosa *wet shirt scene* está presente también en *The Lizzie Bennet Diaries* en varios momentos. Por una parte Lydia entra en la habitación de Lizzie donde se encuentra George y derramándole a propósito un vaso de agua le dice: “you can’t be very comfortable on a wet shirt”. Esta escena además demuestra la pícara personalidad de Lydia y las ganas de mostrar su cuerpo de George que no duda en despojarse de su camiseta. Por otra parte el propio Bernie Su admite que cuando Gigi le dice a su hermano Darcy “Go for a swim. It will be refreshing” es un guiño a la misma escena de la versión de 1995 y al proceso de renacimiento que se produce en el personaje de Darcy a partir de ese momento. Esta frase demuestra también el crecimiento de Georgiana superando el trauma de su relación con el nadador George Wickham (2013). Curiosamente los seguidores de la serie fantaseaban con el hecho de que Pemberley Digital tuviera una piscina y esperaban que de alguna forma se reprodujera la escena de la *wet shirt* con el Darcy de *The Lizzie Bennet Diaries*.

Otro ejemplo de intertextualidad aparece cuando Darcy es mencionado por primera vez y Lizzie ridiculiza su nombre afirmando: “It’s an awful name”, a lo que Lydia responde: “It’s a great name. Isn’t that Colin Firth’s name in that chubby Zellweger movie?”. Así no sólo se hace mención a la personificación de Colin Firth como Darcy sino que se hace referencia también a *Bridget Jones’s Diary*. Significativamente Lizzie responde: “I do love that movie”, reforzando así los nexos de unión entre la protagonista y *Pride and Prejudice*. Además ésta no es la única referencia

a esta película ya que Charlotte intenta que Lizzie se sienta mejor, sugiriéndole que vean una película que precisamente es *Bridget Jones's Diary*.⁸¹

La reescritura de la novela de Jane Austen que lleva a cabo Seth Grahame-Smith en *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) recibe también varias alusiones. Por ejemplo, durante el primer vídeo de preguntas Lizzie menciona: “Another universal truth, zombies may be in want of more brains” en clara referencia a la primera línea de esta novela. En otro vídeo tras encontrarse muy cansada por dedicar tiempo a sus estudios, Lizzie explica a los espectadores que ese día va a grabar *The Lizzie Bennet Zombie Diaries*. Así mismo, cuando se encuentran en Netherfield, Bing quiere encontrar la película adecuada para ver con Jane y entre las elecciones que ofrece a Lizzie, ésta menciona que a su hermana le asustan los zombies pero sin embargo exclama: “Period Drama! Good Call!”, en clara alusión a las adaptaciones de la novelas de Jane Austen y en evidente referencia al personaje de Jane en *Pride and Prejudice and Zombies*.

Todas estas alusiones consiguen que el seguidor de la novela y de sus recreaciones pueda sentirse atraído apreciando los guiños que la serie le proporciona. El hecho de que todo tipo de público se pueda ver reflejado en *The Lizzie Bennet Diaries* ha provocado que la serie produzca su propio *fandom* que se hace evidente a través de la multitud de *fan fiction*, *fan art*, *memes*, y perfiles de Tumblr dedicados a la serie o a sus

⁸¹ La serie alude explícitamente a otras adaptaciones de *Pride and Prejudice* pero establece con ellas un diálogo intertextual muy particular. Siguiendo la tendencia de mezclar realidad con ficción pretende romper la barrera entre ambas creando la ilusión de que *The Lizzie Bennet Diaries* es real mientras que las otras versiones a las que alude son sólo ficción. Al referirse a ellas como “obras de ficción” lo que hace no es más que reafirmarse como auténtica y reivindicar para sí misma un espacio de realidad en un plano diferente al de las otras adaptaciones. Dicha reafirmación además se puede encontrar en varios comentarios sobre el proceso de realización de los vídeos de Lizzie que hacen Charlotte o Darcy con la intención de que los “supuestos” espectadores puedan apreciar la serie como más auténtica.

protagonistas. Los creadores de *The Lizzie Bennet Diaries* son plenamente conscientes de ello y, así, en los episodios se realizan incluso referencias a distintos grupos de seguidores⁸² o se fomentan las creaciones artísticas por parte de los fans a través de los comentarios de Lizzie.

La serie también incluye muchas alusiones a la cultura popular que de igual manera provocan que el público que las reconoce pueda sentirse más cercano a la misma. Mayoritariamente estas referencias están dedicadas a la *Generation Y* puesto que, a través de distintos comentarios de la protagonista u objetos que se encuentran a la vista en sus vídeos, pueden verse representados en distintos *fandoms* como los de *Harry Potter*, *The Hunger Games* o *Doctor Who*. Esta situación por una parte demuestra el gran conocimiento que tienen los creadores de la serie sobre los gustos de sus espectadores y por otro lado provoca la atracción de diferentes tipos de seguidores hacia un mismo producto.

Pero sin duda alguna es el uso de los elementos transmediáticos lo que confiere a la serie su carácter y originalidad y lo que ha conseguido seducir a un público que puede vivir e incluso participar en el argumento de manera más directa y activa. Es tan relevante la existencia de estos componentes que dependiendo del número de elementos extras a los vídeos de Lizzie que un espectador viera o incluso en el orden en el que lo hiciera la experiencia de la serie resulta ciertamente diferente. Así, el público que pudo ver *The Lizzie Bennet Diaries* en tiempo real tenía la oportunidad de vivirla de una manera interactiva. Aunque los elementos transmediáticos continúan existiendo, ya no se pueden encontrar de una forma tan sencilla como cuando se crearon por primera vez

⁸² Uno de estos guiños es la mención de la palabra *seahorse* puesto que con este nombre se autodenominan los miembros de uno de los grupos de seguidores de la serie más activos.

provocando que la práctica totalidad de los espectadores que se inician a *posteriori* en el visionado de la serie experimenten *The Lizzie Bennet Diaries* de un modo diferente. De cualquier manera lo interesante en este caso es que la serie funciona independiente de los elementos transmediáticos, aunque bien es cierto que éstos le añaden tal profundidad a la experiencia que consiguen que la novela esté viva. Curiosamente la forma de encontrar estos elementos forma parte del entretenimiento. Por ejemplo, Rhiannon Thomas al respecto señala: “I loved the videos when they started, and slowly discovering the way that supplemental bits were spread out –and finding them– across other media was like a lovely Easter Egg hunt”. Esta innovación en la composición de la serie refleja igualmente los procesos creativos de Jane Austen que utilizó nuevas técnicas literarias para contar sus historias al igual que lo hacen los creadores de *The Lizzie Bennet Diaries*. Jane Austen fue una innovadora en su campo como lo son Hank Green y Bernie Su en el siglo veintiuno. Así, Su dice que entiende *The Lizzie Bennet Diaries* como “the true definition of web” (citado en Farber), y ciertamente esto es así ya que gracias a su elaborado laberinto de redes sociales la serie puede contar una historia realzada, lo que refleja precisamente la propia esencia de *The Lizzie Bennet Diaries* ya que, como el mismo Su sugiere, “[t]he show is really about social sharing” (citado en Farber).

Sólo con visionar los primeros vídeos el espectador entenderá la historia, al igual que le sucede al lector con los primeros capítulos de la novela, pero conforme se va avanzando en la trama y gracias a la variada información que se recibe desde la multiplataforma el público puede disfrutar de una visión más rica y personal de los personajes y de las ingeniosas sutilezas del desarrollo del argumento. De esta manera

esta adaptación confiere una mayor verosimilitud a los jóvenes que aparecen en la pantalla consiguiendo que el espectador pueda identificarse con ellos más fácilmente. Una de las plataformas que más y mejor ha contribuido a la implicación del público en el argumento de la serie ha sido Twitter. Todos los personajes tienen cuentas en esta red social incluida la mascota de Lydia, Kitty Bennet, que curiosamente tiene más seguidores que el propio personaje de Lydia. A través Twitter los protagonistas no sólo aportaban información a la trama mediante comentarios y fotos sino que igualmente podían interactuar con los seguidores de la serie. Así, el espectador podía ver las fotos de Lizzie y Darcy durante su visita a San Francisco tras ser compartidas por Gigi, seguir las desesperadas llamadas de Lydia a George y aconsejarla o enviar preguntas a Lizzie que podían ser respondidas por la protagonista en vídeos posteriores. De este modo la propia serie se retroalimenta de sus seguidores estableciéndose un diálogo bidireccional con los mismos.

A través de estos recursos *The Lizzie Bennet Diaries* cambia radicalmente la forma en la que el espectador se puede acercar al producto audiovisual permitiéndole además insertarse en el argumento. El público puede elegir seguir la historia desde el punto de vista de su personaje favorito obviando otras informaciones o, por el contrario, considerar todas las aportaciones sin quedarse exclusivamente con sólo una visión de la narración. Los seguidores pueden decidir en qué medida desean involucrarse en los aspectos transmediáticos de la historia y apreciar el valor añadido que aportan. Los creadores, de hecho, confiesan que la intensificación del papel de Lydia a través de sus vídeos se debe exclusivamente a las reacciones de los espectadores hacia este personaje. Las críticas positivas junto con la insistencia de los seguidores que demandaban una

mayor presencia del personaje provocaron el primer *spin-off*. El poder disponer de las reacciones directas del público capítulo a capítulo permitió a los creadores analizar la respuesta del espectador y actuar en consecuencia. La serie incluso utiliza a los personajes de Fitz y Gigi como representantes de los seguidores y de esta manera aparecen verbalizando muchas de las opiniones de los espectadores con respecto a la historia entre Darcy y Lizzie hasta el punto de intentar mediar e influir en su relación. Así mismo, los episodios dedicados a las respuestas a preguntas formuladas por los fans no sólo revelan información del argumento sino que fundamentalmente ayudan al desarrollo del personaje confiriéndole una mayor entidad. Así, a lo largo de toda la serie se pueden apreciar multitud de elementos metaficticiales como, por ejemplo, cuando Lizzie se preguntaba por qué tantos seguidores querían saber si sabía tocar el piano en clara referencia al personaje de la novela original, o cuando, por ejemplo, al mencionar sus prácticas en Pemberley Digital Lizzie se pregunta: “Why does that sound familiar?”.

La implicación del espectador durante la emisión de *The Lizzie Bennet Diaries* fue tan activa que, por ejemplo, el momento en el que el personaje de Darcy siguió a Lizzie en Twitter provocó toda una revolución entre los seguidores que plantearon todo tipo de apuestas y teorías sobre cuándo se decidiría Lizzie a seguir a Darcy en la misma red social como clara demostración del acercamiento entre los protagonistas. Esta manera de relacionarse entre los personajes resulta tan natural y tan cercana al espectador que consigue que el público los trate como si fueran personas reales, lo cual abre la puerta de la serie a la vida de los espectadores de una manera más íntima.

Esta identificación realista encuentra uno de sus puntos más álgidos en el perfil del personaje de Jane en Lookbook. Siendo ésta una enamorada de la moda, el equipo

de *transmedia* entendió que una persona real interesada en esta faceta debía estar presente en esta red social. Así, el personaje de Jane publicaba asiduamente distintos *looks* y añadía información relacionada con la trama como, por ejemplo, mostrar el vestido que llevó a la boda en la que conoce a Bing, datos que sólo tienen relevancia para los seguidores de la serie evidentemente. Lo realmente interesante del caso es que el personaje de Jane en esta red social tiene miles de seguidores. El propio Bernie Su opina que la gran mayoría de éstos ni siquiera saben que el perfil no pertenece a una persona real (2013). Esto resulta, además, muy evidente cuando se reciben peticiones de consejos sobre maquillaje y estilismo.

A pesar de todo, según afirma Bernie Su, sólo el 33% de los espectadores seguía a los personajes en las redes sociales. De este modo pretende justificar que lo esencial en *The Lizzie Bennet Diaries* son los vídeos de Lizzie y éstos son los responsables del éxito de la serie ya que, como él mismo explica, los elementos transmediáticos sirven “to enhance the story but [they are] not required to enjoy it” (2013). Dichos elementos daban paso a momentos muy cómicos como, por ejemplo, cuando personajes como Darcy o Bing, sin ni siquiera haber aparecido físicamente en los *vlogs*, se muestran perplejos en Twitter ante el número de seguidores que habían obtenido en las últimas semanas. La línea entre ficción y realidad se encontraba tan difuminada que ésta se volvía confusa incluso hasta para los actores como afirma Mary Kate Wiles (Lydia Bennet):

That’s what was unbelievable about doing that series was truly, every time, it felt honest, it felt real. I would be in bed watching George tweet Lydia, just feeling that sense of excitement. That’s just so bizarre how the lines were blurred, the acting and the reality of it, because it was so alive in the tweets and the media and the fans themselves. (citada en Li)

Otra situación que se provocó por la implicación del público fue la creación de un perfil de Tumblr llamado “Lizzie’s Clothes” en el que se mostraba la ropa que llevaba Ashley Clements (Lizzie Bennet) en los vídeos. Lo más curioso de esta situación es que los actores utilizaban su propia ropa, confiriéndoles de esta manera un realismo inusitado a los personajes y eliminando las barreras entre lo real y lo ficticio una vez más.

A través de todos estos artefactos *The Lizzie Bennet Diaries* demuestra que, a pesar de lo limitado de su puesta en escena (una cámara en plano fijo y el fondo de una habitación), puede contar perfectamente la historia de una novela como *Pride and Prejudice* sin la necesidad de majestuosos vestidos de corte imperio o grandes mansiones donde realizar coreografiados bailes. El realismo y verosimilitud que la serie desarrolla junto con sus diálogos son capaces de reflejar la esencia de la novela de Jane Austen y suplen todas las necesidades de escenografía. *The Lizzie Bennet Diaries* demuestra que se pueden realizar adaptaciones de *Pride and Prejudice* muy relevantes y llamativas para el espectador a la vez que de gran interés para la crítica a través de un formato que a priori puede parecer el más alejado de la concepción tradicional de una adaptación de una novela de Jane Austen.

Fue tal el éxito obtenido por *The Lizzie Bennet Diaries* que Pemberley Digital ha continuado con la realización de versiones de obras literarias a través del formato *vlog*. La compañía de Bernie Su y Hank Green ha desarrollado *Emma Approved*⁸³ basada en *Emma* de Jane Austen, *Welcome to Sanditon*, adaptación de la novela inacabada de la misma autora *Sanditon*, *Frankenstein MD*, que recrea *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley y *The March Family Letters*, que es una versión de *Little Women* (1868) de

⁸³ Esta webserie ha recibido el premio Emmy en la categoría de *Outstanding Creative Achievement In Interactive Media –Original Interactive Program* en septiembre de 2015.

Louisa May Alcott. Resulta relevante mencionar que, siguiendo la tradición de los creadores de unir distintos medios y confundir realidad y ficción, Caroline Lee, interpretada por Jessica Jade Andres, es uno de los personajes de *Emma Approved* que en un postmodernista desarrollo de la trama contrae matrimonio con el personaje de Mr Elton. Este hecho supone la unión intertextual de dos novelas diferentes de Jane Austen materializando de igual modo una tendencia que suelen desarrollar los seguidores del universo austeniano a través de las creaciones de *fan fiction* donde hacen interactuar a los personajes de distintas obras como si de personas reales se trataran.

The Lizzie Bennet Diaries ha provocado un florecimiento de adaptaciones de creaciones literarias usando el formato de YouTube como pueden ser *The Autobiography of Jane Eyre*, adaptación de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, *Jules & Monty* y *Nothing Much To Do*, versiones *Romeo and Juliet* (1597) y *Much Ado About Nothing* (1600) de Shakespeare respectivamente o *Green Gables Fables*, que recrea *Anne of Green Gables* (1908) de Lucy Maud Montgomery. *The Lizzie Bennet Diaries* marca un antes y un después dentro del género de las adaptaciones de Jane Austen al saber recrear un mundo diametralmente opuesto al que retrata la novelista británica con escasos recursos y siendo capaz de atraer tanto a un público joven como a los seguidores de la novela de mayor edad. A través de la modernización de su argumento consigue eliminar el estigma que tradicionalmente se ha atribuido a *Pride and Prejudice* de ser una obra exclusivamente romántica que idealiza el personaje de Mr Darcy. Al mismo tiempo la serie consigue resaltar valores como la educación y el amor a la familia que precisamente Jane Austen pretendía fortalecer con su literatura. A través de todas las modificaciones e innovaciones que *The Lizzie Bennet Diaries* presenta, la serie

demuestra la relevancia de *Pride and Prejudice* en la época contemporánea y la pervivencia de los temas de los que trata la novela hoy en día. *The Lizzie Bennet Diaries* pone de manifiesto, en definitiva, que tras más de doscientos años desde la publicación de la novela y más de setenta desde la primera adaptación a la pantalla de la misma, todavía se pueden encontrar caminos diferentes e innovadores para contar la historia de *Pride and Prejudice*.

Las innovaciones tecnológicas de la época contemporánea han supuesto una magnífica plataforma para la expansión del legado de Jane Austen. Mientras que el desarrollo del vídeo y del DVD permitió en primera instancia la explosión de la *Austenmania*, la evolución de internet, sin duda, ha fomentado la creación de productos artísticos que apoyan la difusión del universo austeniano a un nivel global. *The Lizzie Bennet Diaries* demuestra que una sociedad tecnológicamente avanzada como la actual puede reflejar las interacciones entre los personajes de *Pride and Prejudice* a pesar de que en un principio pudiera parecer un contexto opuesto al que se describe en la novela. Estos nuevos métodos permiten que un público eminentemente joven pueda realizar una aproximación a la obra de Jane Austen de una forma directa y, lo que es más importante, a través de unos medios que le resultan cercanos. Como signo de la época actual, los jóvenes pueden conocer y acercarse a edades cada vez más tempranas a cualquier expresión artística debido a la facilidad de poder adquirirla, a veces incluso gratuitamente, sólo con un clic de ratón. Esta situación provoca que las manifestaciones culturales se propaguen con mucha más rapidez entre ellos permitiendo en este caso que una obra como *Pride and Prejudice* pueda llegar a un público mucho más amplio. Así, estas recreaciones que están dirigidas a un espectador joven consiguen que la obra de la

autora británica sea más conocida por un público al que probablemente el texto original no consigue atraer. A través de estas nuevas adaptaciones algunos de ellos indudablemente se unirán al numeroso grupo de seguidores del universo austeniano.

4.3.5.- Explotación del universo austeniano.

Como se ha venido demostrando a lo largo del presente estudio la importancia de la literatura de Jane Austen en la época contemporánea es incuestionable. De entre todas sus obras *Pride and Prejudice* es sin duda alguna la que más atracción provoca entre el público y su influencia se puede encontrar en los más variados campos. Sobre todo a partir de la *Austenmania* que se desarrolla a mediados de la década de los noventa cualquier aspecto relacionado con el universo austeniano despierta interés y genera una gran atención. Así, en los últimos años se ha podido observar cómo cualquier manifestación artística que muestre una relación con la autora británica o con su obra consigue aumentar indudablemente sus consumidores potenciales. Y es que sin duda Jane Austen se ha convertido en una especie de marca global.

Este hecho se manifiesta, por ejemplo, en películas como *Twilight* (Catherine Hardwick, 2008), basada en la novela homónima de Stephanie Meyer, cuya autora afirma que se inspiró en *Pride and Prejudice* para el desarrollo de su argumento. Dicha afirmación de Meyer, *Janeite* confesa, parece responder más a un deseo por relacionar su creación con un icono de la literatura clásica que a una conexión real con el mismo. Bien es cierto que algunos autores como Deborah Cartmell consideran como posibles adaptaciones libres de *Pride and Prejudice* a la propia *Twilight* junto con otras como la

serie de televisión *Beauty and the Beast* (1987) o *Pretty Woman* (Garry Marshall 1990) (2010, 94). Como ya se ha mencionado, una cierta similitud argumental no debe ser considerado como motivo suficiente para categorizar un producto cinematográfico como recreación de *Pride and Prejudice*. No obstante, al igual que se ha podido observar en las reescrituras literarias contemporáneas objeto de estudio en la presente investigación, se pueden encontrar productos cinematográficos que realizan una clara apropiación del legado de la novelista británica. Estas películas que presentan similitudes argumentales con la obra de Jane Austen introducen elementos ajenos a su propio desarrollo para enfatizar aun más dicha conexión con la escritora. Es decir, conscientemente se añaden una serie de referencias para relacionar de una forma evidente a estas producciones con el universo austeniano. La película que va a ser analizada a continuación en este sentido ejemplifica un caso claro de explotación del legado de la autora británica.

4.3.5.1.- *You've Got Mail*.

Esta película estrenada en 1998 está dirigida por Nora Ephron y protagonizada por Meg Ryan y Tom Hanks. *You've Got Mail* es una arquetípica comedia romántica norteamericana marcada por la presencia de su directora, guionista de producciones cinematográficas clásicas dentro de este género como *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989) o *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron, 1993), así como de sus actores principales, sobre todo Meg Ryan, habitual intérprete de este tipo de cintas. *You've Got Mail* además realiza un obvio seguimiento de las convenciones más clásicas de este

estilo fílmico. Si bien la creación de Ephron va a ser analizada por los nexos de unión que mantiene con *Pride and Prejudice* no se trata de una reescritura de la novela de Jane Austen. En este caso *You've Got Mail* es una recreación contemporánea de la película de 1940 *The Shop Around the Corner* protagonizada por James Stewart y Margaret Sullavan y dirigida por Ernst Lubitsch. Esta producción cinematográfica es a su vez una adaptación de la obra de teatro *Parfumerie* del húngaro Miklós László de 1937.⁸⁴

La obra de László, y consecuentemente de *The Shop Around the Corner*, narra la historia de dos trabajadores de una tienda que mantienen una tensa relación de aversión. Sin embargo, no son conscientes de que poco a poco se están enamorando el uno del otro a través de las cartas que intercambian como corresponsales secretos. El protagonista masculino descubre la identidad de la mujer que le escribe y comienza a cambiar su actitud hacia ella para intentar conquistarla.

Parfumerie y sus consiguientes adaptaciones cinematográficas poseen lejanas reminiscencias con la trama de *Pride and Prejudice* como, por ejemplo, que la protagonista se muestra acuciada por su situación económica o que la falta de empatía existente entre ella y el personaje principal masculino se materialice en intensos intercambios dialécticos. Así mismo, es el protagonista el que primero es consciente de sus sentimientos y cambia de actitud. De igual manera la unión final de la pareja no tiene lugar hasta que la joven tiene una revelación y se da cuenta de su error de percepción. No obstante, lo realmente interesante en *You've Got Mail* es el hecho de

⁸⁴ La obra teatral de László ha sido adaptada para la gran pantalla en otras ocasiones. Así, por ejemplo, en 1949 se realiza una versión en forma de comedia musical titulada *In the Good Old Summertime* protagonizada por Judy Garland y Van Johnson y dirigida por Robert Z. Leonard.

que Ephron hace evidentes dichas reminiscencias a través de menciones explícitas a la obra de Jane Austen.

La modernización que supone *You've Got Mail* presenta a Kathleen Kelly (Meg Ryan) como dueña de una pequeña y tradicional librería infantil en el Upper West Side de Manhattan y a Joe Fox (Tom Hanks) como magnate de una gran multinacional de librerías⁸⁵. De esta forma sus respectivas carreras profesionales están relacionadas sin que lleguen a convertirse en compañeros de trabajo, lo cual hubiera dificultado ciertamente la credibilidad del desarrollo del argumento en la época contemporánea. Kathleen y Joe a lo largo de esta producción cinematográfica se encuentran en diferentes ocasiones, algo que no sucede en la película de Lubitsch. De este modo se crea un paralelismo con lo que acontece en *Pride and Prejudice*. Es precisamente durante estos encuentros sociales cuando la enemistad entre los protagonistas surge y tienen lugar la mayoría de sus enfrentamientos dialécticos. Desde un primer momento Kathleen considera que Joe Fox es engreído y maleducado, y éste desprecia abiertamente la situación laboral y económica de la protagonista. Esta actitud de Joe no se encuentra presente en *The Shop Around The Corner* en lo que resulta otro evidente acercamiento a la novela de Jane Austen al asimilar en cierto modo el rechazo de Mr Darcy por la posición social de los Bennet.

A pesar de que se conocen personalmente, los protagonistas permanecen ajenos a la identidad de la persona con la que se intercambian correos diariamente y de la que poco a poco se están enamorando. Así, se lleva a cabo un proceso de actualización en el

⁸⁵ En el caso de la versión de 1940 los protagonistas trabajaban en una tienda de regalos y en la comedia musical de 1949 se trataba de una tienda de música. Consecuentemente en *You've Got Mail* se enfatiza la carga literaria a través de la elección del empleo de los personajes principales.

que la redacción epistolar clásica se transforma en el intercambio de e-mails entre dos corresponsales que se han conocido a través de un chat en internet y que tienen como norma no revelar datos personales. Teniendo en cuenta la importancia que tienen las cartas en *Pride and Prejudice* y que la primera versión de esta obra, *First Impressions*, muy probablemente fuera una novela epistolar este intercambio de mensajes en la película resulta más que significativo.

Ciertamente el aspecto más interesante de esta película para el presente estudio son las conversaciones que mantienen Joe y Kathleen acerca de *Pride and Prejudice*. La protagonista confiesa que ha leído la novela de Jane Austen en numerosas ocasiones y que siempre consigue conquistarla por lo que anima a Joe a leerla ya que opina que él podrá disfrutarla tanto como ella. Pese a la dificultad que le supone el lenguaje utilizado por la autora británica, Kathleen reconoce que cada vez que la lee se siente siempre “in agony over whether Elizabeth and Mr Darcy are really going to get together”. Estas palabras de la protagonista se presentan en voz en off mientras se puede observar a Tom Hanks en su personaje de Joe Fox con una copia de *Pride and Prejudice* en sus manos. Sus expresiones evidencian su desagrado con la obra aunque continua leyéndola. Muy significativo resulta el hecho de que el ejemplar de la novela que está utilizando tiene en su cubierta a los actores principales de la versión de *Pride and Prejudice* para la BBC de 1995. De hecho, lo que mejor se puede apreciar de esta portada es una foto de Colin Firth caracterizado como Mr Darcy (ilustración 24). En este sentido resulta relevante recordar el enorme éxito que obtuvo dicha miniserie tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos. Sin duda alguna cuando se realiza *You've Got Mail* esta adaptación se encuentra muy presente en el inconsciente del público, sobre todo femenino,

consumidor en mayor grado de este tipo de comedias románticas. La elección de esta edición de la novela, pues, no parece casual.

Pride and Prejudice es utilizada como espejo para reflejar que la relación entre Kathleen y Joe se asemeja a la de los personajes principales de la obra de Jane Austen. Del mismo modo y siguiendo las convenciones de las comedias románticas o del concepto moderno sobre el romanticismo, cuando Kathleen y Joe deciden conocerse en persona, el encuentro se realiza en una cafetería en la que para ser reconocida la protagonista llevará una rosa y un libro. En este caso la novela que Kathleen elige para ser identificada no es otra que *Pride and Prejudice*. Cuando Joe reconoce que es Kathleen la persona con la que ha estado intercambiando correos electrónicos durante todo este tiempo se acerca para hablar con ella y directamente hace referencias a la obra de Jane Austen. La protagonista influida por los prejuicios que tiene contra Joe cree que éste no la ha leído enfatizándose de nuevo la importancia que tiene *Pride and Prejudice* para Kathleen, que se presenta en esta película como un requisito para reconocer a su alma gemela. Ephron sustituye el ejemplar de *Anna Karenina* (León Tolstói, 1857) que utiliza la protagonista de *The Shop Around The Corner* por el de la novela de Jane Austen ya que, como ella misma considera, el argumento de esta obra representa de una manera más clara la relación entre Kathleen y Joe que la obra de Tolstói. Además la directora considera a *Pride and Prejudice* germen de la comedia romántica (comentarios del DVD) y por lo tanto supone para ella una influencia manifiesta en el tipo de cine que solía desarrollar.

El descubrimiento de la identidad de la persona de la que está enamorado supondrá un punto de inflexión para Joe y a partir de ahí la actitud del protagonista se

transforma para poder conseguir el amor de Kathleen de la misma manera que Mr Darcy intenta mostrar a Elizabeth su verdadera condición. Ahora bien, mientras que en *Pride and Prejudice* el lector va descubriendo poco a poco el equivocado juicio de Elizabeth con respecto a Mr Darcy, en *You've Got Mail* el espectador es consciente desde un primer momento de lo engañosos que pueden ser en ciertos casos los prejuicios. De igual manera el público advierte que el orgullo que sienten los protagonistas no consigue sino alejar al uno del otro tal y como se descubre al final de la novela de Jane Austen. Así, estas conexiones consiguen relacionar explícitamente la película de Ephron con un clásico como *Pride and Prejudice* al que se considera como una gran influencia para la literatura femenina romántica de finales del siglo veinte o *chick-lit* y, por extensión, a su correspondiente en el mundo del cine o *chick-flick*, a cuyo subgénero precisamente pertenece esta película. Con ello se intenta atraer a un tipo de público en particular y se consigue que el espectador asocie las características intrínsecas de un personaje icónico que representa a un héroe romántico como Mr Darcy con el protagonista Joe Fox. Gracias a estas referencias la directora sitúa a esta producción en la dimensión del romanticismo contemporáneo en la cultura popular.

Significativamente la conexión con la novela de Jane Austen se vuelve a poner de manifiesto en los instantes finales de la película ya que se realiza una nueva alusión a *Pride and Prejudice* a través de la adaptación de la BBC de 1980. Cuando Joe se dispone a revelar su verdadera identidad su presencia es anticipada por la aparición de su perro al que Kathleen reconoce. La llegada de la mascota se produce en un plano que recuerda claramente a la versión de 1980 cuando Elizabeth descubre que Mr Darcy no se encuentra ausente de Pemberley al ver llegar a este animal unos instantes antes que

él. La presencia de estos elementos intertextuales con adaptaciones para la pantalla de *Pride and Prejudice* supone un nuevo nexo de unión con el universo austeniano. La intertextualidad suele ser habitual en las recreaciones contemporáneas de novelas de Jane Austen, como se ha podido observar a lo largo del presente estudio. Al utilizar esa misma intertextualidad *You've Got Mail* pretende mostrarse también como una de esas reescrituras de la obra de Jane Austen.⁸⁶ Por último, como recuerda Pamela Demory, a través de las conexiones con un texto como *Pride and Prejudice* los productos cinematográficos “borrow cultural capital” (142). Así, Ephron aumenta de una manera consciente la relevancia cultural de su creación.

Las alusiones a *Pride and Prejudice* consiguen aportar a *You've Got Mail* un barniz cultural eminentemente literario. La presencia de la literatura es enfatizada en esta película de una forma clara. En primer lugar la elección de los trabajos de sus protagonistas relacionados con el mundo editorial no deja lugar a dudas. Del mismo modo las parejas sentimentales de estos personajes también desarrollan empleos en este campo. Frank, el novio de Kathleen, es escritor del *New York Observer* y la novia de Joe es editora literaria. De igual forma la presencia física de libros es constante. No sólo pueden encontrarse continuamente en las dos librerías que regentan los protagonistas sino que se muestran también de manera evidente en las respectivas residencias de

⁸⁶ *You've Got Mail* no sólo presenta elementos intertextuales en relación con adaptaciones de *Pride and Prejudice* sino que se pueden encontrar en esta película conexiones con las anteriores adaptaciones para la pantalla de la obra de László *The Shop Around the Corner* e *In The Good Old Summertime*. Por ejemplo, se menciona que la madre de Kathleen había mantenido correspondencia con el abuelo de Joe Fox e incluso ambos se habrían enamorado, tal como ocurre con la protagonista de la película de Lubistch. Precisamente el nombre de la tienda de Kathleen evidencia el homenaje que se realiza a esta película. De igual forma Judy Garland, la protagonista de *In The Good Old Summertime*, se encuentra representada en los zapatos rojos que Kathleen coloca en el árbol de navidad en referencia a su famoso papel como Dorothy en *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939). Además la conocida canción de esta película “Over The Rainbow” aparece también en la banda sonora de *You've Got Mail*. Resulta interesante recordar que el director de esta versión de 1949 Robert Z. Leonard había dirigido unos años antes la primera adaptación para la gran pantalla de *Pride and Prejudice*.

Kathleen y Joe. Además incluso se pueden observar bastantes escenas en las que los actores aparecen enmarcados por estanterías llenas de libros y a la protagonista se la visualiza habitualmente con uno entre las manos.

Junto con las alusiones directas a *Pride and Prejudice* o a adaptaciones para la pantalla de la misma se pueden encontrar otros elementos que relacionan la película con el universo austeniano. Por ejemplo, la manera en la que se presenta Manhattan o la zona del Upper West Side de Nueva York donde viven y trabajan los protagonistas parece una clara referencia a ese microcosmos que habitan los personajes de la novela de Jane Austen. Esas “three or four families” (2011, 245) que la autora británica consideraba como base para el desarrollo argumental de sus obras están representadas por los amigos y familiares de Kathleen y Joe conformando el pequeño universo en el que tiene lugar la historia. A pesar del tamaño de una ciudad como Nueva York los protagonistas continúan encontrándose, tal y como ocurre con los personajes de *Pride and Prejudice*. La propia Meg Ryan afirma que en esta película Nueva York es presentado como “a small town” (comentarios del DVD).

La independencia de la protagonista se enfatiza en esta película al hacerla dueña de su propio negocio y al colocarla en una situación en la que debe hacer frente a una gran empresa como *Fox Books*, una circunstancia que no se encuentra presente en *The Shop Around The Corner*. Se asimila de esta manera la fuerza y la resistencia de la personalidad de Kathleen con la que posee Elizabeth Bennet al enfrentarse a las continuas presiones para que contraiga matrimonio. Como se ha podido observar en otras recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* como *Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy* o en *The Lizzie Bennet Diaries*, en la película de Ephron también se

enfatisa el aspecto laboral de la protagonista sobre el personal. De este modo las reticencias de Elizabeth a comprometerse y a seguir la norma de la época a pesar de que esto le hubiera aportado beneficios a su familia se transforman en Kathleen en su decisión de no clausurar su negocio a pesar de las pérdidas económicas y no dejarse llevar por la lógica que así se lo aconseja. Igualmente mientras que en *Pride and Prejudice* Elizabeth se enfrenta a la posible pérdida del legado familiar a manos de Mr Collins, en este caso se transforma dicha herencia en la tienda de libros infantiles que su madre había regentado durante años y cuya continuidad Kathleen ve amenazada. Este aspecto tampoco se encuentra en *The Shop Around The Corner*, lo cual evidencia otra conexión más con la novela de Jane Austen. Igualmente en *You've Got Mail* se enfatiza el estatus económico del protagonista masculino pasando de ser un simple encargado de una tienda de regalos en la película de Lubitsch al heredero de una gran propiedad, lo que lo asemeja a Mr Darcy. Se refleja en *You've Got Mail* incluso una similitud con la visita que realiza Elizabeth a Pemberley cuando Kathleen inspecciona el establecimiento de Joe. Por sus expresiones se puede deducir que, aunque se muestre decidida a encontrarle fallos, se siente fascinada por lo que ve.

Al igual que sucede con otras recreaciones de obras de Jane Austen (*Bride & Prejudice*, por ejemplo) se puede encontrar en esta película una contraposición entre modernidad y tradición. Frank, la pareja de Kathleen, expresa desde los primeros minutos su desagrado con los avances tecnológicos e incluso llega a decir: “Name me one thing that we've gained from technology”. Esto se presenta en oposición con el casi obsesivo uso que los protagonistas hacen de sus ordenadores y de su correspondencia electrónica. Así mismo, se muestra un enfrentamiento entre la tradición que representa

la pequeña tienda de Kathleen y el moderno edificio de la librería del imperio Fox⁸⁷. Resulta significativo, por ejemplo, que el establecimiento que se convertiría en la película en la librería de la protagonista era una tienda de antigüedades ya que los realizadores de *You've Got Mail* querían conseguir un aspecto tradicional para el lugar de trabajo de Kathleen. Esta nostalgia por el pasado es una característica básica de los denominados *heritage films* entre los que se encuentran las tradicionales adaptaciones de *Pride and Prejudice*. Este gusto por un tiempo anterior se materializa, sin duda, en la apropiación de elementos de esta novela clásica de la literatura que realiza *You've Got Mail*. Además la idealización a la que se somete a la ciudad de Nueva York en esta película se muestra como representación contemporánea del estilo *heritage* que se ha podido encontrar en ciertas recreaciones contemporáneas de novelas de Jane Austen.

La presencia de *Pride and Prejudice* en *You've Got Mail*, pues, se hace patente a través de los cambios realizados en la trama de la película de Ernst Lubitsch acercando la obra de Jane Austen a una producción del género de la comedia romántica. Mientras que en el resto de las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* que se han analizado en el presente capítulo se toma la novela de Jane Austen como punto de partida, aunque se transforme y se le añadan elementos que no se encuentran en el original, en este caso se plantea la situación contraria. *You've Got Mail* se trata de una película que adapta el argumento de *The Shop Around The Corner* y en la que se introducen ideas, guiños y alusiones que remiten a Jane Austen y en concreto a *Pride and Prejudice*.

⁸⁷ La idea de una gran multinacional que obliga a clausurar el negocio a comercios tradicionales fue tomada por Ephron de las quejas vecinales que surgieron en Manhattan tras la apertura de un local de *Barnes and Noble* en los años noventa. Los vecinos pensaban que esta gran superficie iba a hundir a las pequeñas librerías clásicas, algo que finalmente sucedió.

You've Got Mail ejemplifica de una forma clara la explotación del universo austeniano que se ha llevado a cabo en el mundo cinematográfico. Las alusiones a *Pride and Prejudice* o a sus personajes se pueden encontrar en multitud de producciones⁸⁸. Sin embargo, en este caso los intentos de relacionar esta película con la novela de Jane Austen son tan evidentes que es inevitable no categorizarla como un producto que realiza una apropiación de la obra la autora británica de una manera consciente. Del mismo modo esta película muestra la relevancia que tienen las adaptaciones para la pantalla de novelas de Jane Austen en la percepción que tiene el público sobre el universo austeniano y manifiesta de manera clara el proceso de apropiación que ha realizado la sociedad norteamericana de un icono de la literatura británica como es *Pride and Prejudice*.

Ejemplos como *You've Got Mail* sólo vuelven a demostrar la atracción que provoca *Pride and Prejudice* en la sociedad contemporánea y cómo influye de una manera obvia en el desarrollo de distintos productos artísticos. Esta novela y su autora se han convertido en elementos culturales tan reconocidos que cualquier conexión con ellos crea una serie de expectativas en el público. De esta forma la mera relación de un producto nuevo con la literatura de Jane Austen no sólo consigue que la nueva creación se vea adornada del “cultural capital” de la autora británica como lo denomina Harriet Margolis (28) sino que además conseguirá atraer una atención más amplia tanto por parte del público como de la crítica.

⁸⁸ En algunas ocasiones basta la mera presencia de Colin Firth para relacionar con *Pride and Prejudice* un argumento donde los protagonistas se dejan llevar por las primeras impresiones para luego dejarlas a un lado y enamorarse, tal como ocurre, por ejemplo, en *Magic in the Moonlight* (Woody Allen, 2014).

4.4.- Conclusión.

Tras este recorrido por las recreaciones audiovisuales contemporáneas de *Pride and Prejudice* resulta un hecho innegable que esta novela consigue adaptarse a la época actual con más facilidad de lo que sería de esperar en un principio. A pesar de que una obra literaria con más de doscientos años de antigüedad podría poseer pocos elementos con los que un público contemporáneo pudiera identificarse, éste definitivamente no es el caso de *Pride and Prejudice*. El hecho de que esta novela hable de temas que continúan siendo relevantes es inevitablemente una de las razones para que se convierta en una fuente de inspiración ya que, como Emma Thompson recuerda, “people are still concerned with marriage, money, romance, finding a partner” (citada en Kroll 67). Así, *Pride and Prejudice* se adapta y se acerca al público de hoy en día transformándose en un producto que se muestra íntimamente relacionado con la sociedad del momento.

Por un lado estas nuevas reescrituras muestran de un modo patente la influencia que ejerce la versión de la BBC de 1995 en la percepción que tiene el público en general con respecto al universo austeniano. Sin duda alguna el impacto que esta miniserie provocó en el espectador ha influido directamente en el modo en el que se entiende la obra de Jane Austen y, sobre todo, en lo que se refiere al personaje de Mr Darcy, convertido en un icono de héroe romántico gracias a esta adaptación y a la interpretación de Colin Firth. Es tan trascendental a día de hoy esta versión para la concepción del personaje de Mr Darcy que, según Jennifer Crusie, la novela de Jane Austen permanece igual a lo largo del tiempo pero con una diferencia: “Darcy now looks like Colin Firth” (3). La reconfiguración de Mr Darcy como icono romántico que realiza la miniserie de la BBC ha influido directamente en la evolución de los

protagonistas masculinos de las recreaciones contemporáneas que se transforman para responder a las expectativas del público actual. Relacionado con la influencia que ejerce esta versión, otro elemento recurrente en las películas analizadas en el presente estudio es la intertextualidad. Así, se pueden encontrar en ellas por ejemplo multitud de referencias a otras versiones para la pantalla de *Pride and Prejudice*. Otra situación que se reitera en las recreaciones contemporáneas es que los límites entre realidad y ficción se ven habitualmente difuminados. El simulacro y la realidad, tomando los conceptos de Jean Baudrillard, se confunden y se origina el deseo del público de poder percibir el argumento y los personajes ficticios de *Pride and Prejudice* de la manera más auténtica posible llegando la ficción a desbancar a la propia realidad.

Significativamente autores como Pamela Demory señalan a la adaptación de 1995 como la precursora del movimiento *chick* que tanta relación mantiene con *Pride and Prejudice*. Así, esta autora afirma que “[t]he 1995 version of *Pride and Prejudice* is a key precursor to the twenty-first-century Austen adaptations [...] tied as it is to the origins of ‘chick’ culture, it might be said to mark the historical moment when Austen adaptations became ‘chick-flicks’ (141). *Pride and Prejudice*, se presenta, pues, como una clara influencia de las comedias románticas de finales del siglo veinte e inicios del veintiuno, representantes sin duda de este movimiento *chick*. De hecho, Demory relaciona el éxito de este fenómeno con las adaptaciones de Jane Austen afirmando que “[t]he success of the Austen adaptations [...] indicates a heightened level of interest in and cultivation of a female audience by both critics and filmmakers” (142). Ese interés por el género femenino se refleja claramente en las recreaciones contemporáneas de

Pride and Prejudice que muestran la situación de la mujer actual en distintas sociedades y contextos.

Resulta altamente significativo que las distintas tendencias que se desarrollan en torno a las novelas que recrean la obra de Jane Austen en un entorno contemporáneo se reproducen en las recreaciones para la pantalla. Este hecho es signo inequívoco de que las distintas manifestaciones basadas en la novela reflejan en cierto modo la sociedad del momento cualquiera que sea el medio en que se produzcan ya que hacen evidente la evolución de los gustos y características de los seguidores del fenómeno austeniano que van modificándose con el paso del tiempo. Como apuntan Linda Troost y Sayre Greenfield, “these adaptations, then, have more to tell us about our own moment in time than about Austen’s writing. In watching them, we watch ourselves” (11).

Las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* muestran las intenciones de sus autores por ofrecer su versión particular de la novela. Como Brian McFarlane argumenta, “[m]odern-set versions [...] suggest that the directors['] interest seemed to lie primarily in how far works of earlier centuries might be made to seem relevant to later generations in settings and times far removed from those in which they had their origins” (2007b, 17). Este hecho vuelve a demostrar cómo la obra de Jane Austen es susceptible de multitud de interpretaciones, al mismo tiempo que puede ser utilizada para mostrar infinidad de situaciones relacionadas o no con el texto original. En este sentido no deja de resultar sorprendente que una novela escrita en el siglo diecinueve se utilice por los creadores de estas nuevas reescrituras para explorar nuevos formatos tanto desde el punto de vista temático como formal, como pueden ser los casos de *Lost in Austen* o *The Lizzie Bennet Diaries* respectivamente, por ejemplo.

Otro importante rasgo que se aprecia en torno a estas recreaciones contemporáneas es su capacidad para difuminar las barreras entre “high art and popular culture” (Demory 142). El hecho de que se trate de productos que relacionan una novela de la literatura clásica como es *Pride and Prejudice* con géneros, formatos y elementos intrínsecamente populares los convierte en producciones realmente originales. Por esta razón estas reescrituras contemporáneas han demostrado ser, a pesar de las reticencias de cierta parte de la crítica, un revelador campo de estudio que pone de manifiesto la artificialidad de las barreras entre determinados ámbitos culturales.

Sin duda alguna, uno de los aspectos más interesantes que se revela tras haber analizado las recreaciones audiovisuales contemporáneas de *Pride and Prejudice* es la evolución que se puede observar en ellas. La tendencia de trasladar el argumento de esta novela de Jane Austen a un contexto contemporáneo se inicia con la versión cinematográfica de *Bridget Jones's Diary*. Una vez se ha trasladado el argumento de la obra a un momento actual el siguiente paso natural que se toma en el proceso es el de posicionarla en un contexto contemporáneo pero que además le añade elementos culturales inexistentes en la obra original. Resulta significativo que en estas nuevas recreaciones como *Bride & Prejudice* se abandona ya las islas británicas y por lo tanto el entorno en la que la novela fue creado. Una vez la historia de la obra de Jane Austen ha sido transformada por diferentes filtros y consigue formar parte de una manera clara de la experiencia de los espectadores actuales, éstos comienzan a sentir la necesidad de acercarse todavía más a ella y desean habitar en el texto original y formar parte él como sucede con la protagonista de *Lost in Austen*. Sin duda alguna estas recreaciones que permiten a sus personajes principales sumergirse dentro de *Pride and Prejudice*

consiguen atraer a un público joven acostumbrado a la realidad virtual y a juegos de ordenador que les permiten vivir una experiencia de la forma más verosímil posible. Finalmente ese rejuvenecimiento que se produce en el tipo de espectador de las reescrituras de *Pride and Prejudice* se ve reflejado en las últimas adaptaciones que se han realizado de la novela. Éstas van dirigidas a un público de menor edad que el habitual seguidor de adaptaciones del universo austeniano. Además estas nuevas versiones reflejan la existencia de una nueva generación de creadores que se dirige a un público joven consiguiendo acercar la obra a un nuevo tipo de *Janeite* como ha sucedido en el caso de *The Lizzie Bennet Diaries*, por ejemplo. Esta evolución parece indicar un interesante porvenir para las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* que, sin duda, en un futuro tomarán nuevas direcciones demostrando una vez más la perdurable popularidad de esta novela.

5. “Everybody’s dear”: Jane Austen en la cultura popular

“I am a Jane Austenite, and therefore slightly imbecile about Jane Austen”

– E.M. Forster –

Comúnmente el término “popular” suele utilizarse para definir algo que es “estimado, o al menos, conocido por el público en general” tal y como se puede encontrar en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Desde este punto de vista no cabe duda de que especialmente en el mundo anglosajón Jane Austen y su obra bien pueden ser consideradas como populares. Sin embargo, la primera acepción del término que aparece en este diccionario es la que refleja de una forma más auténtica la situación de la autora británica en la sociedad actual y se refiere a la cualidad de “perteneciente al pueblo”. Actualmente la literatura de Jane Austen es apreciada en el mundo académico y al mismo tiempo por el público en general. Como explica Deborah Yaffe, “Jane Austen has a secure home in two very different worlds: the solemn pantheon of classical English literature and the exuberantly commercial realm of pop culture. She is the ultimate crossover artist, equally welcome at Yale and on YouTube” (2013a, xvii). En los últimos veinte años ha tenido lugar un proceso de apropiación de todo lo relacionado con el universo austeniano que ha provocado que la figura de Jane Austen haya traspasado las fronteras del terreno exclusivamente literario para convertirse en un icono de la cultura popular que se ha instalado en multitud de

ámbitos de la sociedad contemporánea. Es tan relevante la presencia de la autora hoy en día que, quizás sólo con la excepción de Shakespeare, ninguna otra figura dentro de la literatura universal ha conseguido alcanzar este estatus de icono cultural de la forma que lo ha hecho Jane Austen¹. La autora británica es a día de hoy una marca globalizadora capaz de abarcar el más amplio mercado.

Teniendo en cuenta el objeto del presente estudio, en este capítulo no se pretende llevar a cabo un listado completo y exhaustivo de la presencia de Jane Austen y de *Pride and Prejudice* en todos los ámbitos de la sociedad contemporánea sino que, a modo meramente ilustrativo, se van a presentar una serie de ejemplos que demuestran el proceso de apropiación del que ha sido objeto la figura de la autora británica y su obra por parte del público en general. Es tan amplio el campo de estudio y se renueva con tanta celeridad que Juliette Wells expone la imposibilidad de realizar un estudio pormenorizado del mundo austeniano en la cultura popular. Como ella misma reconoce, "it would be impossible to offer a fully comprehensive, up to date account of popular responses to Austen's writings and behavior inspired by them" (5).²

Aunque bien es cierto que en los últimos años se ha magnificado este fenómeno, ya en 1905 Henry James criticaba la excesiva explotación de la literatura de Jane Austen y de manera despectiva hacía mención a

¹ Significativamente esta comparación entre la figura de Jane Austen y William Shakespeare que se ha realizado en diferentes ocasiones de la presente investigación va a tomar forma física próximamente en 2016 con la exposición organizada por la *Folger Shakespeare Library* "Will & Jane: Shakespeare, Austen and the Cult of Celebrity". Como acertadamente se señala en la página web de esta biblioteca, "the sustained popularity of these two literary greats, as celebrity authors and as icons, looks remarkably similar".

² La propia Juliette Wells utiliza el estudio académico de Richard Burt *To E- or Not to E-?: Disposing of Schlockspeare in the Age of Digital Media*, para justificar el hecho de que, al igual que sucede con Shakespeare, "'total coverage' of this popular material is 'impossible to achieve'" (2013, 17).

the body of publishers, editors, illustrators, producers of the pleasant twaddle of magazines who have found their "dear", our dear, everybody's dear, Jane so infinitely to their material purpose so amenable to pretty reproduction in every variety of what is called tasteful, and in what seemingly proves to be saleable form. (62)

Si a principios del siglo veinte James ya criticaba la desmesurada comercialización de la obra de la autora británica, sin duda alguna la situación actual le hubiese resultado absolutamente desquiciante.

Esta intensa presencia de Jane Austen en la sociedad contemporánea no hubiera sido posible sin el fenómeno de la *Austenmania* de mediados de los años noventa y del desarrollo de internet. Estos dos factores inciden directamente en la expansión del legado de la autora ya que han favorecido la generación de un grupo numerosísimo de seguidores. La red ha puesto a disposición de éstos una plataforma donde comunicarse y retroalimentar de un modo sin precedentes esa admiración por el mundo austeniano. Aunque durante más de cien años Jane Austen ha inspirado "the devotion and fantasies of personal access that are the hallmarks of the fan" (Lynch 2005, 111), sin duda alguna muchos de los *Janeites* contemporáneos, más que en ninguna otra época, exhiben características más típicas del fenómeno fan que de un grupo de admiradores de una figura de la literatura clásica. Como explica Allison Thompson, "the word 'fan' is not often applied to admirers of high culture" y, de hecho, el fenómeno fan desarrollado en torno a Jane Austen ha provocado un cierto recelo en el mundo académico. Rachel M. Brownstein, por ejemplo, se muestra bastante crítica con la situación actual de la autora británica cuando opina que "[f]amiliarity breeds contempt, simplification trumps complexity; writing has driven out reading; Jane-o-mania has gone on too long" (145). En referencia a este aspecto Deirdre Lynch apunta que "[the fact that] Austen has been

afflicted by the wrong sort of popularity seems a backhanded acknowledgement of the tenuousness of the boundaries between elite and popular culture, and between canonical and the noncanonical" (2000, 8). Sin duda alguna esta tensión existente entre lo académico y lo popular en torno a la figura de Jane Austen se produce precisamente por la admiración que la autora provoca a todos los niveles. La primera frase de *The Jane Austen Book Club*, "Each of us has a private Austen" (1), refleja perfectamente la situación actual de la novelista en la que cada grupo reclama a la escritora como suya propia y desea expandir el legado de Jane Austen en sus propios términos. De cualquier forma un estudioso del fenómeno fan como Matt Hills recuerda en la introducción a su libro *Fan Cultures* que en un grupo de seguidores se pueden encontrar "[a]cademics, fans, scholar-fans and fans-scholars" (xvii), poniendo de nuevo de manifiesto cómo, a pesar de que algunos autores renieguen de la popularidad actual de la novelista, la universalidad de Jane Austen consigue acercar mundos que en un principio podrían parecer opuestos.

El movimiento *Janeite* contemporáneo sin duda merece ser objeto de estudio ya que ha provocado que la presencia y visibilidad de Jane Austen sea evidente en la sociedad actual favoreciendo en gran medida el proceso de apropiación de la autora y de su obra por parte de la cultura popular³. Los millones de seguidores que consigue arrastrar la figura de la novelista la convierten en "a commercial phenomenon and a cultural figure" (C. L. Johnson 2012, 211). Los *Janeites* se relacionan con Jane Austen

³ Recientes libros como *Among the Janeites* (2013) de Deborah Yaffe o *Everybody's Jane: Jane Austen in the Popular Imagination* (2013) de Juliette Wells que dedica un capítulo a la figura de Alberta H. Burke, una de las primeras y más eficientes coleccionistas de todo lo relacionado con Jane Austen, demuestran la importancia de este grupo de seguidores en el análisis de la presencia de la autora británica en la cultura popular.

"not in a rationally detached but in an emotionally involved and invested way"⁴ (Gray, Sandvoss y Harrington 10). De hecho, Deborah Yaffe describe a este tipo de seguidor como "someone who feels an intensely personal affection for the writer and her books" (2013a, xix). Según Yaffe, ésta es la única característica compartida por los admiradores de Jane Austen ya que desde mediados de los años noventa el movimiento *Janeite* se ha extendido de tal forma y por tan diversos motivos que dentro de este grupo existen divisiones antagónicas: "academic purists versus Colin Firth fans, pretentious poseurs versus true enthusiasts" (2013a, 191).

Esta oposición entre un acercamiento académico hacia la figura de Jane Austen y una admiración más popular se encuentra presente incluso en las dos mayores asociaciones que albergan a los seguidores de la autora. En 1940 se funda la *Jane Austen Society* (a partir de ahora *JAS*) en el Reino Unido con el objetivo fundamental de preservar Chawton, la última residencia de Jane Austen. Esta asociación realiza reuniones anuales en el mes de julio para conmemorar la muerte de la novelista. El comité de dirección, habitualmente formado por habitantes de Hampshire, ha mantenido a lo largo del tiempo una actitud rigurosa con respecto a la expansión del legado de la escritora. Esta disposición más estricta de la *JAS* parece haber sido determinante en la creación de *The Jane Austen Society of North America* (a partir de ahora *JASNA*). Desde sus inicios la *JAS* contaba con un gran número de miembros norteamericanos, entre los que se contaba Alberta H. Burke, una entusiasta de la autora que consiguió recopilar y

⁴ Sin duda alguna esta implicación de los seguidores de Jane Austen en el universo austeniano puede desarrollarse de una forma extrema en determinados casos. Así, se pueden encontrar *Janeites* que decoran sus hogares para que sean una réplica de la casa museo dedicada a la autora, que visten habitualmente con prendas que ellas mismas cosen y que imitan las que usaban los personajes de las novelas o que tatúan su cuerpo con frases de la novelista o incluso con su retrato como reflejo de su devoción, conductas que probablemente la propia Jane Austen rechazaría abiertamente.

coleccionar numerosos objetos relacionados con Jane Austen, incluidos varios manuscritos. Sin embargo, el talante de los miembros de esta sociedad británica hacia la presencia de seguidores del otro lado del Atlántico creó ciertas reticencias y tensiones⁵ (Wells 215). Resulta cuanto menos significativo que el detonante de la escisión y posterior creación de la *JASNA* parece haber sido el hecho de que se le impidiera el uso del baño al marido de Joan Mason, de nacionalidad americana pero cuyo apellido de soltera era Austen-Leigh, siendo ésta descendiente de la novelista. Este incidente junto con la alta representación de ciudadanos americanos en la *JAS* a mediados de los setenta provocó que varios miembros se plantearan la posibilidad de crear una asociación en Norteamérica. Según Joan Mason la fundación de la *JASNA* surgió a partir de "her own realization that American lovers of Austen were simply different from English ones and would feel more comfortable in their own company"⁶ (citada en Wells 215). Así, en octubre de 1979 se organizó la primera reunión de esta sociedad que desde un primer momento tenía vocación de ser "a place where Ph.D. professors and Austen fans without scholarly credentials [...] could meet on equal terms" (Yaffe 2013a, 166). Incluso en las revistas que estas dos asociaciones publican parecen manifestarse los diferentes idearios. La *JASNA* a través de *Persuasions* y *Persuasions On-Line* publica todo tipo de artículos, bien sean académicos o simplemente divulgativos, que versan sobre cualquier aspecto relacionado con Jane Austen o su obra. Por el contrario, la

⁵ Como ejemplo de estas fricciones cabe citar cómo Burke decidió donar el mechón de pelo de Jane Austen que había conseguido en una subasta y que hoy se expone en la *Jane Austen's House Museum*, a raíz de las numerosas quejas recibidas porque dicha reliquia había sido adquirida "by an American" (Yaffe 2013a, 170) en un acto que muchos consideraban como un ultraje nacional.

⁶ La tensión entre estas dos asociaciones se ha mantenido a lo largo de los años. Así, Joan Mason escribió al presidente de la *JASNA* en 1989 diciéndole: "I have the idea that the English society likes to ignore us (*JASNA*), and that they think of us as a lot of vulgar rednecks (a Jane Austen Club) until they need money, of which they think we have lots" (citada en Yaffe 2013a, 174).

publicación de la *JAS* "has always been deeply suspicious of most forms of literary and historical criticism" (Sales 15). La actitud aperturista de la *JASNA* suele ser reiterada a menudo a través de sus miembros⁷. Significativa es, por ejemplo, en este sentido la descripción que ofreció en 2010 Iris Lutz, presidenta de la asociación en ese momento, que consideraba la *JASNA* como

a haven for anyone who has a true interest in Jane Austen –no matter what your background, how you were introduced to her novels, or how long you have been reading and studying her work. Despite our diversity, everyone in *JASNA* is on the same path, sharing the same goal: to deepen our understanding and appreciation of Austen's writing, her life, her genius. (3)

La disposición de la *JASNA* se demuestra sin duda en sus multitudinarias reuniones anuales donde se tratan todo un abanico de temas en relación con Jane Austen y su obra desde los más académicos a los más populares. En ellas sus miembros asisten ataviados con trajes de la época a una fiesta final donde se recrean los bailes descritos en las novelas de la autora británica. Este desarrollo del fenómeno fan a través de este tipo de celebraciones también se puede encontrar en las islas británicas aunque no son promovidas por la *JAS* sino, en este caso, por el *Jane Austen Centre* de Bath, ciudad donde vivió la novelista entre 1801 y 1806. Este centro abrió sus puertas en 1999 intentando capitalizar la fama que en esos momentos tenía Jane Austen debido a la *Austenmania* de mediados de los años noventa. De hecho, el director del centro, David Baldock, admite que "We wouldn't be successful without that BBC series" (citado en Wells 118). A pesar de que es bien conocido el poco aprecio que Jane Austen sentía por

⁷ Gracias a esta receptividad la *JASNA* es hoy en día la sociedad con mayor número de seguidores de Jane Austen del mundo con más de cinco mil afiliados divididos en más de setenta grupos regionales y cuenta con miembros no sólo norteamericanos sino también provenientes de países como Argentina, Brasil o Japón.

Bath, esta organización, cuyo lema es "Celebrating Bath's most famous resident", acoge una exposición permanente que navega por la experiencia de la autora en la ciudad y el efecto que ésta tuvo en su literatura. Se trata de un sitio que, como comenta Juliette Wells, "both capitalize on and aim to contribute to Austen's surging popularity" (116). Aunque el *Jane Austen's Centre* no expone ningún objeto perteneciente a la escritora⁸, consigue atraer a un gran número de seguidores siendo uno de los lugares de referencia para los *Janeites*. Parte de su éxito proviene de las numerosas actividades y competiciones que programa y que se encuentran entre las más multitudinarias de Europa. Así, desde el año 2001 se viene celebrando cada mes de septiembre en la ciudad de Bath el *Jane Austen Festival*. En principio se inició como un fin de semana en el que celebrar el paso de Jane Austen por la ciudad a través de una serie de conferencias en el propio *Jane Austen Centre*. Hoy en día este festival se ha convertido en un acto con una asistencia masiva⁹ que se celebra actualmente a lo largo de nueve días y que ofrece un extenso y rico programa de actividades de todo tipo relacionadas con Jane Austen, su obra o su época¹⁰. Junto con una serie de visitas, talleres o charlas destaca el ya famoso *Grand Regency Costumed Promenade*, donde los *Janeites* realizan un paseo por las calles de Bath ataviados con vestidos de la época o el *Regency Costumed Masked Ball* celebrado en las Pump Rooms de Bath, lugar donde los personajes de *Northanger Abbey* o *Persuasion* realizaban igualmente sus reuniones.

⁸ Curiosamente además, el centro se encuentra situado en el número 40 de Gay Street, cuya única relación con Jane Austen es que ella residió durante un tiempo en la misma calle pero en el número 25.

⁹ En el año 2014 consiguieron romper su propio récord Guinness en la categoría de *The largest gathering of people dressed in Regency costume*. Aunque oficialmente no quedó registrado, la JASNA había batido esta marca unos meses antes y el *Jane Austen Centre* se propuso como objetivo volver a superarlo, poniendo de manifiesto de nuevo la rivalidad existente entre los seguidores de Jane Austen británicos y norteamericanos.

¹⁰ En 2015 el *Jane Austen Festival* celebró el bicentenario de *Emma* y de la batalla de Waterloo.

Junto con este festival, el *Jane Austen Centre* celebra anualmente un *Regency Costumed Summer Ball* e igualmente se ha instaurado también un *Jane Austen Day* que se celebra el 16 de diciembre (fecha de nacimiento de Jane Austen) y que tiene un seguimiento a nivel mundial.

Pero no son sólo la *JASNA* o el *Jane Austen Centre* realizan este tipo de reuniones marcadas por las vestimentas de principios de siglo diecinueve que consiguen asimilar a los *Janeites* con otros tipos de fandoms como los *Trekkies*¹¹. Se pueden encontrar *Jane Austen Festivals* en lugares tan lejanos y dispares como Canberra (Australia), Pittsburgh (Pensilvania) o Louisville (Kentucky). De igual forma *Chatsworth House*, residencia en la que supuestamente se inspiró Jane Austen para crear Pemberley, celebra anualmente un baile en el que los asistentes recrean las reuniones descritas en las novelas de la autora británica. Otro ejemplo sería el establecimiento hotelero *Governor's House in Hyde Park* en Vermont que organiza los *Jane Austen Weekends* en los que los clientes pueden realizar distintas actividades al más puro estilo austeniano.

Aunque este acercamiento a la obra de Jane Austen puede parecer poco ortodoxo, Mike Crang defiende su poder educativo afirmando que "engagement with Austen can be through non-textual practices, such as replica clothing, Regency dance events, and so forth [...] the knowledge gained by performance again creates different perspectives to Austen" (123-24). De esta forma un participante en este tipo de recreaciones puede entender cómo se producían los diálogos entre los personajes

¹¹ Es tal la aceptación de los *Janeites* como *fandom* que, por ejemplo, en noviembre de 2014 la orquesta de la Universidad Indiana Wesleyan organizó el concierto "A Night at the Movies: Jane Austen vs. Sci-Fi", en el que se animaba al público a que asistiera vestido como los personajes de *Star Trek*, *Star Wars* o de las novelas de Jane Austen, mientras se interpretaban piezas de bandas sonoras de diferentes producciones cinematográficas relacionadas con estos tres universos artísticos.

durante los bailes o lo íntimos que éstos podían llegar a ser. Igualmente utilizar prendas como las que se usaban hace doscientos años permite experimentar, por ejemplo, la rigidez de movimientos que éstas provocan, lo cual confiere una nueva dimensión a la experiencia de las novelas¹². Alison Booth explica que "visiting sites or participating in festivals share aspects of virtual reality or being 'lost in a book'" (151). Tanto las recreaciones como las visitas a lugares relacionados con Jane Austen permiten experimentar la literatura de la autora de una forma nueva facilitando un mayor grado de comprensión de la obra, así como una mayor conexión con su creadora. Como argumenta Nicola J. Watson, estos lugares permiten a los visitantes construir y desarrollar "a more intimate and exclusive relationship with the writer than is supposed to be available through mere reading" (34). Estas visitas, que en algunos casos adquieren características casi de peregrinaciones, resultan altamente gratificantes para los seguidores de la autora ya que, como comenta Matt Hills, "[b]y seeking out the actual locations [...] the cult fan is able to extend the productivity of his or her affective relationship with the original text, reinscribing this attachment within a different domain (that of physical space)"¹³ (149). De esta forma el turismo literario forma parte de la explotación de la autora y de su obra en la época actual habiéndose creado un importante entramado comercial alrededor de estas visitas. Junto con la ciudad de

¹² Un caso similar se puede encontrar en la recreación de *The Globe* en Londres, gracias al cual se pueden reproducir las condiciones de la época en las que se desarrollaban las representaciones teatrales de las obras de Shakespeare, lo que ayuda a ahondar en el conocimiento y comprensión de las mismas.

¹³ La importancia de estos lugares para los seguidores de la novelista se refleja también con la existencia de una página web que recoge enlaces a Google Earth de todas las localidades mencionadas en las novelas de Jane Austen, los lugares que visitó en vida la autora así como las que han servido de escenario para las adaptaciones audiovisuales. Dicha web se puede visitar en el siguiente enlace: <https://sites.google.com/site/janeaustenlifeandworks>.

Bath¹⁴, el lugar de peregrinación más habitual en relación con Jane Austen es el *Jane Austen's House Museum* en la localidad de Chawton inaugurado en 1949. Este museo se encuentra en la casa del siglo diecisiete donde la novelista vivió sus últimos ocho años y donde completó sus seis novelas¹⁵. Durante la visita se pueden contemplar algunas reliquias de la autora y otros objetos que, aunque no pertenecieron a Jane Austen, sirven para describir su estilo de vida. Resulta sumamente revelador comprobar cómo, aunque siempre ha sido un lugar habitual para los seguidores de la escritora, en 1996 tras el estreno de la versión de *Pride and Prejudice* para la BBC de 1995 el *Jane Austen's House Museum* duplicó su número de visitas. En la localidad de Chawton también se puede encontrar la *Chawton House Library*, antigua residencia de Edward Austen Knight que abrió sus puertas en julio de 2003 para convertirse en un centro dedicado al estudio de escritoras del periodo comprendido entre 1600 y 1830¹⁶. Otro de los lugares emblemáticos del turismo literario austeniano es la ciudad de Winchester y sobre todo su catedral donde se encuentra la tumba de la autora. De igual manera en Steventon, lugar de nacimiento de Jane Austen y donde vivió sus primeros veinticinco años, permanece *St Nicholas Church*, la pequeña parroquia que regentaba el reverendo

¹⁴ Esta localidad ofrece la posibilidad de visitar no sólo lugares que conoció Jane Austen sino también aquellos descritos en *Persuasion* y *Northanger Abbey*, por ejemplo.

¹⁵ Resulta significativo que, aunque Jane Austen completó en dicha residencia todas sus novelas, el folleto del museo lo describe como "Home of Jane Austen, famous writer of *Pride and Prejudice*", lo que revela una vez más la predominancia de su segunda novela sobre las demás.

¹⁶ La residencia necesitó amplias reformas tras su compra en 1992 por Sandy Lerner. Lerner fue fundadora junto con su marido de la famosa Cisco Systems. Esta empresa fue pionera en el desarrollo de la tecnología del router, convirtiendo a Lerner en una rica empresaria. Lerner invirtió parte de su dinero tras su salida de Cisco Systems en la compra de la residencia del hermano de Jane Austen. Según Deborah Yaffe, los comentarios del británico Nigel Nicolson durante una conferencia ofendieron de tal manera a Lerner por su "casual upper-class misogyny" (2013a, 54) que le impulsaron a adquirir dicha residencia a pesar de su elevado precio en lo que supone de nuevo una clara apropiación de la sociedad norteamericana del legado de la autora británica. Lerner bajo el seudónimo de Ava Farmer escribió en 2011 una secuela de *Pride and Prejudice* llamada *Second Impressions* cuyos beneficios fueron donados para el mantenimiento de la *Chawton House Library*.

Austen y a la que la novelista y su familia solían asistir. Igualmente otro ámbito en el que también se desarrolla de manera muy intensa este turismo literario es el de las visitas a los distintos emplazamientos que han servido de localizaciones para el rodaje de adaptaciones de novelas de Jane Austen y que han pasado a convertirse en lugares casi de culto para sus seguidores. Entre éstas destaca el famoso Lyme Hall, convertido en el icónico Pemberley de Mr Darcy gracias a la adaptación de la BBC de 1995.

La explotación que se realiza de la figura de la autora a través del turismo literario se pone en evidencia en localidades como Alton a escasos kilómetros de Chawton y cuya relación con la novelista es meramente su cercanía. A pesar de ello esta localidad ha potenciado su relación con Jane Austen a través de la creación de un museo de historia local con una exposición permanente centrada en una serie de edificios que la escritora probablemente conoció¹⁷. La localidad de Lyme Regis, conocida por los seguidores de la autora británica por su novela *Persuasion*, capitaliza su relación con Jane Austen celebrando *Jaunt with Jane*, un fin de semana dedicado a la novelista en el que, como se explica en su página web, se ofrecen al visitante "activities that Jane Austen would have adored but never had opportunity such as meet Diana Shervington – a direct descendent of Jane Austen's brother who also grew up at Chawton House!". De manera aun más evidente la ciudad de Overton, en su deseo de explotar el hecho de que Jane Austen visitase la ciudad para realizar compras mientras vivía en Steventon, ha programado un *Jane Austen Trail* con la intención de atraer a su localidad a los visitantes de una fábrica de una conocida ginebra que se encuentra en sus inmediaciones.

¹⁷ La explotación de la figura de la autora por parte de esta localidad es evidente a través de su página web: www.janeaustenalton.co.uk.

A todas las actividades anteriormente mencionadas en las que los seguidores de Jane Austen participan activamente se añade, sin duda, la compra y exhibición de artefactos austenianos en lo que Allison Thompson denomina "the *consumption of Austen*". Como afirma Juliette Wells, "[p]articipating in the world of commerce is one way for fans to perpetuate, and deepen their sense of connection to Austen and to each other" (4). La franquicia en la que se ha convertido la autora británica queda patente a través de la enorme gama de productos de *merchandising* que vienen a subrayar su popularidad. Hoy en día se comercializan todo tipo de artículos relacionados con Jane Austen, su época y sus novelas que intentan satisfacer los más variados gustos de sus seguidores. Junto con las populares camisetas o bolsos de "I Love Mr Darcy", las famosas pegatinas para los coches que rezan "I'd Rather be Reading Jane Austen", las tazas, los llaveros o los imanes, se pueden encontrar multitud de productos que hacen evidente el importante proceso de comercialización y apropiación que se ha realizado en torno a la figura de la autora. A las distintas tiendas de regalos que se pueden encontrar en los lugares de turismo austeniano se añaden multitud de comercios online como The Jane Austen Gift Shop (regentada por el *Jane Austen Centre*) o CafePress. Una visita a cualquiera de ellas demuestra la enorme variedad de artículos que se puede encontrar hoy en día. Resulta tan amplia la gama que Allison Thompson en "Trinkets and Treasures" intenta una clasificación de dichos productos teniendo en cuenta los distintos grupos de seguidores a los que van dirigidos. Cualquiera que sea el punto de vista, estos artículos se pueden dividir en dos grandes grupos. Por un lado se encuentran aquellos que evocan a la novelista o a su época y por otro los que crean una imagen de Jane

Austen directamente opuesta a su concepción tradicional. Sin duda alguna esta última categoría resulta la más relevante en el campo de estudio del presente trabajo.

Así el universo austeniano se puede encontrar en juegos de té, jabones grabados con la leyenda *Mrs Darcy*, plumas con tinteros, guantes, sombrillas o patrones para confeccionar vestidos de corte imperio. Existen publicaciones como *Jane Austen Knits* donde el lector, como la propia revista anuncia, puede explorar "the world of Jane Austen through this collection of gorgeous knitting patterns, inspired by the characters and places of her novels". Igualmente también pueden encontrarse libros como *Jane Austen Quilts Inspired by Her Novels* (2013) de Karen Goeggler o empresas como Austen Untold que comercializa "[q]uality handmade jewellery inspired by the works of Jane Austen". Estos artículos actúan, según Thompson, como "talismans of the fan's love for Austen and her wish to invoke the spirit of the author or to enable the fan to live as the author might have". Llega hasta tal extremo la evocación del mundo de Jane Austen que la Sanderson Company of Great Britain ofrece los *Pemberley Wallpapers* que, como señalan en su web, son "[a] stunning collection of eight wallpapers, ranging from the magnificent multi-coloured surface printed wallpaper Peony Tree to the smart and versatile stripe Netherfield Paper".

Junto con bolsos que reproducen las portadas de las novelas o medias, guantes y bufandas con la declaración de amor de Mr Darcy y cortadores de galletas con la silueta de Jane Austen, se pueden encontrar productos que provocan cuanto menos sorpresa al manifestar de una manera evidente la comercialización de todo lo relacionado con la

novelista¹⁸. *The Unemployed Philosophers Guild* por ejemplo vende pequeñas marionetas con la figura de la autora con la que el comprador puede celebrar "a tiny tea party with this Austen finger puppet".

Al catálogo de todo tipo de prendas de vestir relacionadas no sólo con la escritora sino también con sus adaptaciones¹⁹ se unen también, por ejemplo, ropa de bebé con las frases *Future Miss Bennet* o *Wickham In Training*. Teniendo en cuenta el pudor y el recato de la época austeniana no deja de resultar sorprendente que se comercialicen prendas íntimas femeninas con frases como "Where's my Knightley in shining armor?". Sin duda alguna, como apunta Thompson, "the real amusement [...] comes [...] from the notion of underwear and sex in association with the popular image of Austen as prudish [and] chaste". De esta misma forma resulta sorprendente también la existencia, por ejemplo, de una petaca que se camufla perfectamente entre las páginas de un volumen que simula ser las obras completas de Jane Austen²⁰ (ilustración 26). Idéntica sorpresa pueden provocar los *Jane Austen Tattoos*: veintidós tatuajes temporales entre los que se puede encontrar desde la silueta de Jane Austen hasta la palabra *imprudent* con decoración tribal, pasando por un sombrero de copa con el nombre de Mr Darcy o la figura del propio personaje con las significativas palabras "£10.000 a year" (ilustración 27). Junto con éstos, un seguidor podría comprar apósitos que muestran la

¹⁸ Thompson reconoce que muchos de estos productos se comercializan desde los Estados Unidos en lo que supone una nueva apropiación de la sociedad norteamericana del mercado austeniano. Estos productos igualmente se venden en su mayoría en países de habla inglesa.

¹⁹ En el verano de 2015 para conmemorar el vigésimo aniversario de su estreno, grandes empresas del mundo de la moda como Primark o Asos comercializaron camisetas de *Clueless*, por ejemplo.

²⁰ Curiosamente este producto no está diseñado inicialmente para los fans de Jane Austen sino para los detractores de la novelista ya que, como se puede leer en la descripción del producto, "For some of us, the work of Jane Austen is among the best of 19th-century literature, a window on a culture and time now utterly removed from our own. For others, Jane Austen induces drinking —heavy, depressed, 19th-century-style drinking".

figura de la autora británica o la *Jane Austen Toothpaste*, que para ejemplificar su tamaño se muestra en una foto junto con una *Jane Austen Action Figure* (ilustración 28). Sin duda resulta curioso que una escritora que criticaba a los personajes de sus novelas que mostraban un apego a los objetos materiales²¹ se encuentre hoy representada por tantos de ellos. En este sentido no sería extraño que la propia Jane Austen hubiese recriminado la obsesión contemporánea de coleccionar recuerdos asociados a su figura.

Todo el entramado comercial creado en torno a Jane Austen manifiesta una vez más el deseo de apropiación de la autora por parte de un público que siente un vínculo con ella que va más allá de la simple admiración. Esta devoción se ve mediatizada por lo que Wells define como "our personal sense of Jane Austen as both woman and writer –an interpretation that [...] necessarily reflects our sense of ourselves" (141). Sin duda la figura de Jane Austen se ve transformada por la percepción que de ella tienen sus seguidores y que se fundamenta en parte en las distintas biografías, publicaciones académicas y adaptaciones cinematográficas y televisivas de su obra. A través de la mayoría de ellas se presenta una versión idealizada de la autora que viene a rellenar las grandes lagunas que existen sobre su vida. El hecho de que Cassandra Austen destruyera gran parte de las cartas de su hermana ha permitido a sus biógrafos desarrollar lo que John Wiltshire denomina "hybrid forms" (2001, 17), es decir, biografías en las que se puede encontrar una unión entre realidad y ficción que tiene que ver "as much with a figure of myth or collective fantasy as with a series of historical occurrences" (2001, 25). De hecho, Kathryn Sutherland argumenta que, destruyendo las

²¹ Por ejemplo, la forma de presumir de Mrs Elton del *barouche* de su hermano, o la obsesión de Robert Ferrars por elegir el mejor *tooth-pick holder*.

cartas de su hermana "Cassandra licensed the imagining fact, the dream of history" (59). Sin duda alguna James Edward Austen-Leigh es el primero que ofrece una versión totalmente idealizada sobre Jane Austen a través de la endulzada biografía que ofrece de su tía en *A Memoir of Jane Austen*. Resulta tan evidente la idealización del personaje que se pretende llevar a cabo que Austen-Leigh encarga incluso una reinterpretación más atractiva del dibujo de Jane Austen que realizó su hermana Cassandra en 1810 y que es a día de hoy el único retrato auténtico de la autora que se conserva.

De igual forma las más recientes interpretaciones de la vida de la autora que se han realizado a través de dos películas como *Becoming Jane* (Julian Jarrold, 2007) y *Miss Austen Regrets* (Jeremy Lovering, 2008) reflejan la transformación a la que se ha sometido el personaje. En *Becoming Jane* se describe la juventud de la novelista y se narra el supuesto romance que mantuvo con Tom Lefroy. Para ello se aumenta la carga sentimental y se sitúa la película en una órbita más cercana al género de la comedia romántica que del *biopic*. Así en *Becoming Jane* se adapta la figura de la escritora para acomodarla a los gustos del público del siglo veintiuno. De hecho, no se puede obviar la gran influencia que tiene en la película el argumento de *Pride and Prejudice*, atribuyendo a la propia vida de la autora parte de la historia protagonizada por Elizabeth Bennet y Mr Darcy. Como comenta Juliette Wells, "[the film] exploits both love and authorship departed significantly from the historical record" (141)²². En *Miss Austen Regrets*, cuyo guión está basado en las cartas de la novelista, se puede encontrar a una Jane Austen en los últimos años de su vida en los que adoctrina a su sobrina Fanny

²² Esta película está basada en la biografía de la escritora *Becoming Jane Austen* escrita por Jon Spence y publicada en 2003. En ella Spence trata de demostrar que efectivamente el argumento de *Pride and Prejudice* se basa en las propias experiencias personales de la autora británica.

Knight en temas amorosos. Estas películas revelan la tendencia contemporánea de buscar en la biografía de la escritora parte del argumento de sus novelas, especialmente de *Pride and Prejudice*, así como enaltecer a la escritora como personaje experto en temas amorosos²³. En ambas películas bellas actrices como Anne Hathaway y Olivia Williams interpretan el papel de Jane Austen idealizando aun más si cabe su figura ante el público. La falta de información acerca de cómo era realmente la autora físicamente llevó al *Jane Austen Centre* a encargar a la artista forense Melissa Dring la realización de una pintura que reflejara a Jane Austen durante los años que vivió en Bath. La artista tomó el dibujo de Cassandra Austen como punto de partida así como distintas descripciones de familiares. Años más tarde el *Jane Austen Centre* presentó incluso una figura de cera a tamaño natural realizada por la propia Dring siguiendo el mismo procedimiento, hecho que demuestra el continuado interés por intentar conocer el físico de la novelista.

Este deseo por descubrir cualquier aspecto en relación con la escritora resulta evidente en el campo editorial. En los últimos años se han multiplicado las publicaciones, académicas o no, que exploran la vida, la obra y los más diferentes campos en torno a Jane Austen. Libros como *The Jane Austen Pocket Bible* (2010) de Holly Ivins o *Jane Austen for Dummies* (2006) de Joan Elizabeth Klingel Ray reflejan la importancia y la relevancia de la novelista en la sociedad actual. Estos libros presentan la biografía de Jane Austen, su época y su legado de una forma accesible y con un nivel de explicación dirigido a los neófitos en la materia. Como aclara la autora

²³ Se ha anunciado una nueva película sobre la figura de la escritora basada en la novela *Jane by the Sea* (2015) de Carolyn V. Murray, que formará parte del género de la comedia romántica y en la que se presentarán pasajes de su vida en los que encontró inspiración para los que describe en su literatura.

de *Jane Austen for Dummies*, antigua presidenta de la *Jane Austen Society of North America*, “[y]ou don’t need a degree in English to enjoy or even love Austen’s novels. And you don’t ever have to read any academic literary criticism to understand Austen’s work” (1). Junto con estas guías que acercan la figura de Jane Austen al público en general se pueden encontrar una gran cantidad de libros que pretenden ayudar al lector “to combine an interest in Austen in another amateur pursuit, such as cooking or crafting” (Wells 103). En este grupo se pueden encontrar ejemplos como *Cooking with Jane Austen* (2005) de Kirstin Olsen, que incluye recetas de principios de siglo diecinueve, *Dinner with Mr Darcy* (2013) de Pen Vogler, que presenta una recopilación de platos inspirados por las novelas de Jane Austen o *Tea with Jane Austen* (2004) de Kim Wilson donde se describe el consumo de té a principios del siglo diecinueve con referencias a las novelas de la autora británica. Igualmente se pueden encontrar también una serie de libros dedicados a “those who seek self improvement through Austen” (Wells 89), como, por ejemplo, *How to Speak Like Jane Austen and Live Like Elizabeth Bennet* (2013) de Kaelyn Cadwell, que se presenta como una guía para mejorar el estilo de vida del lector.

Internet es sin duda alguna un medio gracias al cual el legado de la novelista se ha potenciado extraordinariamente en estos últimos años. Gracias a esta plataforma los fans pueden compartir su admiración, publicar con facilidad todo tipo de *fan fiction* o hacer llegar a todo el mundo los diversos productos relacionados con Jane Austen. Como explica Deborah Yaffe, evidentemente “[t]here were Jane Austen fans before there was an Internet, but Jane Austen fandom –an international community of people bound together by a shared love for Austen’s books and their film adaptations –is a

creation of the digital age" (2013a, 181). Sin duda alguna desde que en 1991 la doctora Jacqueline Reid-Walsh, por entonces profesora de la *McGill University*, creara la primera *Jane Austen Listserv*, la expansión del legado de Jane Austen a través de internet ha evolucionado significativamente. Hoy en día junto con la *Republic of Pemberley* (la comunidad de seguidores de la autora más grande de la red) existen multitud de páginas en donde los admiradores de Jane Austen pueden encontrar información, compartirla y comentarla con otros *Janeites*. Por ejemplo, *Austenprose* anima al visitante a unirse a la celebración de "Jane Austen's novels, movies, sequels and the pop culture she has inspired". *Austenblog* (cuyo lema es "You Don't Mess Around with Jane") o *The Secret Dreamworld of a Jane Austen Fan* se convierten igualmente en abanderados del legado de la autora.

Como apunta Claire Harman, "The Web-connected world allows full indulgence of readers' identification with the author and her works" (5). De hecho, casi con una regularidad semanal aparecen en la red todo tipo de tests para descubrir, por ejemplo, "Which Austen heroine are you?" o cuál de los personajes masculinos de las novelas de Jane Austen es la pareja ideal del lector. De igual forma, existen múltiples listas en las que se ordenan por grado de atractivo las adaptaciones cinematográficas de las novelas o los protagonistas masculinos de las mismas. Se pueden encontrar artículos que desarrollan las mejores frases humillantes de *Pride and Prejudice* o las razones de "Why You'll Never Meet Mr. Darcy On Tinder". Sin duda, sin la existencia de internet no podrían existir experimentos como la página www.manfeels-park.com creada por dos artistas escocesas que reproducen comentarios antifeministas y misóginos reales emitidos por hombres en la red y los insertan como diálogos en unos cómics

protagonizados por los personajes de la versión de *Pride and Prejudice* de 1995. La extrañeza que provoca la visión de esos personajes emitiendo dichos comentarios es altamente sugerente.

Plataformas como Twitter, Tumblr, Facebook o Pinterest se unen a la expansión de la fama de la autora y dan cabida a todo tipo de presencias. Por ejemplo, en Twitter existen más de cien perfiles dedicados a la novelista o a los personajes de sus novelas. El mismo caso sucede en Tumblr donde se puede encontrar algunos incluso con nombres tan reveladores como "fuckyeahjaneausten" o "fuckyeahprideandprejudice". En Facebook junto con perfiles que expanden el legado de Jane Austen se hallan también, por ejemplo, comunidades como *A silly/fun Jane Austen Time* donde un grupo de jóvenes norteamericanos realiza vídeos online a modo de club de lectura. Mientras comentan las novelas preparan el té al más puro estilo británico, cocinan *scones* o enseñan cómo hacer un recogido de pelo de principios del siglo diecinueve. YouTube igualmente se ha convertido en una plataforma inigualable para la expansión de todo tipo de vídeos relacionados con Jane Austen. Muchos de éstos son parodias en las que recrean a la autora o a sus personajes en relación con productos de la cultura popular como es el caso de *The Jane Austen Fight Club* o *The Real Housewives of Jane Austen*. Junto a éstos se pueden encontrar también vídeos como "Things Jane Austen characters do and it would be weird if you did them", "*Pride and Prejudice* in 100 seconds" o "*Pride & Prejudice* Thug Notes Summary and Analysis".

Esta intensa presencia de la novelista en todos los campos junto con la adoración de los *Janeites* ha llevado, sin duda, a la consagración de la visión de Jane Austen como una figura conectora a la perfección de la condición humana en la que se pueden

encontrar todas las respuestas para cualquier dilema vital. Según Deborah Yaffe, este fenómeno se deriva del hecho de que “[i]n Austen’s stories, Janeites find not just entertainment but an inexhaustible source of wisdom, comfort and insight” (2013a, xxi). De esta manera la veneración artística de Jane Austen da paso a una adoración de la escritora como autoridad moral y guía espiritual para sus seguidores. Así, por ejemplo, *What Would Jane Do?: Quips and Wisdom of Jane Austen* (2014) de Potter Style es una colección de citas de la autora en formato de bolsillo que se presenta como imprescindible para el lector ya que, como el propio libro anuncia, “Jane Austen always knows just the right thing to say”. Uno de los motivos por el que más seguidores acuden a Jane Austen es para encontrar consejo en temas amorosos. En *Jane Austen Guide to Dating* (2005) Laura Henderson argumenta que las novelas de Jane Austen suponen una guía de comportamiento ya que en ellas se pueden encontrar normas de conducta que resultan “as relevant today as they always were –maybe even more so” (1), una materia en la que según Henderson se necesita “a good injection of common sense and [...] [Jane Austen] is exactly the person who will give it to us” (1). Otros ejemplos también en esta línea son *Jane Austen’s Rules Book: A Classic Guide to Modern Love* (2014) de Sinéad Murphy o *Jane Austen’s Guide to Happily Ever After* (2012) de Elizabeth Kantor que ofrece en la solapa de la edición en pasta dura la siguiente y sorprendente descripción de su obra; “heroines such as Elizabeth Bennett, Elinor Dashwood, and Anne Elliot can help us navigate the modern-day minefields of dating, love, relationships, and sex”. Pero no sólo Jane Austen se presenta como una figura que aconseja en las relaciones personales sino que sus propios personajes se postulan como consejeros en estas materias, en ocasiones incluso en clave de humor como en *Mr*

Darcy's Guide to Courtship -The Secrets of Seduction from Jane Austen's Most Eligible Bachelor (2013) de Emily Brand. Esta imagen de la novelista como guía experta en relaciones personales también ha sido ampliamente explotada en el campo de la ficción en novelas como *According to Jane* (2009) de Marilyn Brant o *Austentatious* (2012) de Alyssa Goodnight, donde la protagonista encuentra un diario con el que se puede comunicar con la autora británica y a través del cual recibe consejos sobre su vida amorosa.

De manera similar en la red se pueden encontrar múltiples artículos que utilizan la literatura de Jane Austen para dar respuesta a cuestiones sentimentales absolutamente contemporáneas como, por ejemplo, "6 Things We Can Learn About Online Dating From Jane Austen, Because She Knows About More Than Just Ball Gowns And Bachelors". Curiosamente, la página web www.bustle.com realizó un experimento sociológico en un conocido portal de búsqueda de parejas. Allí abrió perfiles con las características de distintos personajes femeninos de las novelas de Jane Austen para comprobar si resultaban atractivos al hombre contemporáneo. De modo similar en www.buzzfeed.com se comprobó qué sucedía cuando se contestaba a mensajes en la aplicación Tinder con frases extraídas de las obras de la novelista. Resulta relevante mencionar que en la mayoría de los casos las reacciones a dichas palabras fueron bastante negativas.

Pero no es sólo en el terreno amoroso en el que se tiende a convertir a Jane Austen en experta sino que, por ejemplo, *The Guardian* para conmemorar el nacimiento de Jane Austen publicó el artículo de Marta Bausells "Jane Austen quotes: 30 tips for a successful life". En él las citas de la autora se utilizan para alcanzar el éxito en

cuestiones tan variadas como las relaciones personales, la moda o el tiempo libre. De manera aun más ambiciosa en 2013 James Thompson no dudó en afirmar que Jane Austen fue la primera socióloga de la historia debido a que el foco de atención de las novelas de esta autora se encuentra en la interacción humana. Esta investigación ha sido desarrollada posteriormente por Thompson en *Jane Austen and Modernization: Sociological Readings* (2015). Relacionado con el aspecto sociológico de las novelas de la escritora británica, en *Jane Austen, Game Theorist* (2013) Michael S. Chwe argumenta que la novelista de manera pionera exploró "the core ideas in game theory in her six novels" (1). Esta teoría intenta explicar el modo en que se lleva a cabo la toma de decisiones en el ser humano mientras interactúa con otras personas. Teniendo en cuenta la importancia y popularidad alcanzadas por esta teoría en el campo de las ciencias sociales no puede resultar sino llamativo que hoy en día se perciba a Jane Austen como referente en esta materia. De hecho, Chwe opina que la autora analizó en *Emma* el concepto del pensamiento estratégico y encuentra en esta novela explicación para los errores cometidos por los militares americanos en las contiendas de Irak y Vietnam. En 2013 un grupo de investigadores de la Universidad de Oxford estudiaron la importancia del beso en las relaciones personales e introdujeron en la ecuación lo que denominaron como el "Jane Austen problem" que definieron como: "How long do you wait for Mr Darcy to come along when you can't wait forever and there may be lots of women waiting just for him? At what point do you have to compromise for the curate?" (citado en Mientka).

Jane Austen llega incluso a estar presente en libros que tratan temas con los que rara vez hasta ahora se han relacionado a figuras de la literatura. Por ejemplo, en

Capital in the Twenty-First Century (2014) Thomas Piketty menciona la literatura austeniana como un lugar donde encontrar un conocimiento profundo sobre "the hidden contours of wealth" (2). Otro caso singular que ejemplifica de una manera clara cómo la obra de Jane Austen ha sido analizada hasta el más mínimo detalle es sin duda alguna *So Odd a Mixture: Along the Autistic Spectrum in Pride and Prejudice* (2007). En él Phyllis Ferguson Bottomer lleva a cabo una demostración científica de cómo los comportamientos de algunos personajes de esta novela, entre ellos Mr Darcy, hoy en día se identificarían como pertenecientes al espectro autista.

Este deseo por acercar a Jane Austen al público en general ha provocado que tanto la autora como su obra se hayan visto relacionadas con elementos eminentemente contemporáneos. De esta forma existe en novelas recientes una tendencia clara a fusionar el universo austeniano con elementos pertenecientes a géneros que significativamente la propia novelista evitaba como "erótica, horror, and the supernatural"²⁴ (Wells 25). Este tipo de combinaciones, en parte, acercan la literatura de la escritora a un público de gustos más contemporáneos si bien es cierto que provocan a menudo el rechazo en los lectores más puristas. De hecho, Juliette Wells afirma que estos productos literarios no se realizan "to please other fans –and, indeed, may repel some who consider themselves devotees of Austen's writings" (178). Sin duda alguna dentro de la categoría del terror o paranormal el ejemplo más famoso es *Pride and Prejudice and Zombies* publicado en 2009. En esta novela Seth Grahame-Smith toma

²⁴ La artista gráfica Kate Beaton hace referencia a esta tendencia de incluir elementos ajenos a la literatura de la autora británica en algunas de sus tiras cómicas. En ellas presenta a una Jane Austen bastante alterada con la transformación que la cultura popular está llevando a cabo con su obra. De esta manera a través de sus tiras Beaton critica la reciente moda de añadir elementos anacrónicos a las novelas de Jane Austen por el mero hecho de satisfacer los gustos contemporáneos de los lectores.

como base el texto de *Pride and Prejudice*²⁵ para representar el universo de esta obra plagado de zombies y donde las hermanas Bennet demuestran sus habilidades de lucha en contra de esta amenaza. En 1992 Henry Jenkins denominaba como "genre shifting" al proceso por el que un escritor interpreta el texto original "through the filter of alternative generic traditions" (174), definición apropiada para describir estos híbridos pertenecientes al género fantástico. En opinión de Juliette Wells "[t]he entertainment value of [...] of *Pride and Prejudice and Zombies* [...] rests in large part, of course, on the shocking juxtaposition of Austen's supposedly well-mannered characters with scenes of gruesome carnage" (188). Como el propio Grahame-Smith afirma en la introducción a la *Deluxe Heirloom Edition* de esta novela, el éxito que ha conseguido la misma ha resultado ser toda una sorpresa²⁶. Esta obra marcó un antes y un después en el género de los denominados *mashups* provocando la proliferación de este tipo de novelas entre las que se pueden encontrar la propia precuela y secuela del libro de Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls*²⁷ (2010) y *Pride and Prejudice and Zombies Dreadfully Ever After* (2011) escritas por Steve Hockensmith. Juliette Wells considera que "Austen hybrids are unmistakably an American phenomenon" (178). Algo que sucede igualmente en el caso de las recreaciones literarias contemporáneas donde gran parte de ellas han sido realizadas por autores norteamericanos. Esta situación bien puede deberse a que aparentemente los escritores británicos continúan manteniendo un respeto y distancia con la obra de Jane Austen debido a su estatus de figura clásica de la literatura inglesa. Dicho respeto parece influir

²⁵ En este sentido resulta significativo que Jane Austen aparezca como co-autora de la novela.

²⁶ Prueba de esta notoriedad es que la novela de Grahame-Smith ya se ha llevado al cine estando el estreno de la adaptación programado para febrero de 2016.

²⁷ Para la presentación del libro se realizó un trailer para el que se rodaron escenas de esta novela.

en su aproximación al texto de manera que llevan a cabo un acercamiento parcial a la literatura austeniana y no una apropiación de la misma como sucede en el caso de Estados Unidos. Al mismo tiempo, como afirma Juliette Wells, "US publishers in a time of great uncertainty and change in the industry, have demonstrated a readiness to invest in ever more audacious reworkings of the Austen brand" (178).

Recientemente junto con los zombies, el mundo de los vampiros ha encontrado en el universo austeniano un lugar donde desarrollarse. Por ejemplo, en el año 2009 se publica *Mr Darcy Vampyre* de Amanda Grange, una secuela de *Pride and Prejudice* en la que tras su boda Elizabeth Bennet descubre la verdadera condición de su marido. Pero no sólo los personajes o los argumentos de las novelas de la escritora británica se ven invadidos por todo tipo de sucesos extraordinarios sino que se ha producido también un sorprendente proceso de apropiación de la figura de la propia Jane Austen en este género. Así, *Jane Bites Back* (2010) de Michael Thomas Ford transforma a la novelista en una vampira que lleva una aparente vida normal regentando una librería y cuya edad sigue siendo "forty-one for the past two centuries" (17). Jane Austen, que se esconde tras el apellido Fairfax, deja mostrar, por ejemplo, su enfado al considerar que mientras a su alrededor todo el mundo quiere aprovecharse de su figura y su obra, ella no ha disfrutado de "a royalty check in almost two hundred years" (9). De esta forma Ford pone en labios de la propia autora una situación de la que él mismo saca provecho. En la secuela, *Jane Goes Batty* (2011), Ford da voz a Jane Austen para que pueda realizar un comentario sobre su propio éxito ya que consigue publicar su novela *Constance* que se convierte en un *bestseller* llegando incluso a vender los derechos para realizar una adaptación cinematográfica. En 2010 se publica *Jane and the Damned*

donde Janet Mullany presenta a una Jane Austen tan decepcionada por el rechazo editorial de *First Impressions* que se convierte en un ser vulnerable para los vampiros. Un año más tarde aparece la secuela *Jane Austen Blood Persuasion* en la que, como anuncia su portada, Jane Austen "sips tea in the afternoon, drinks blood at night".

Otro tipo de sucesos extraños también se relacionan con el universo austeniano. En 2010 ve la luz *Bespelling Jane Austen* (Mary Balogh et al.) que recopila cuatro novelas cortas donde se mezclan los argumentos de *Persuasion*, *Pride and Prejudice*, *Emma* y *Northanger Abbey* con diferentes elementos paranormales. *Haunting Mr Darcy* (2014) de KaraLynne Mackrory explota la idea de que tras un accidente el espíritu de Elizabeth Bennet se aparece en la residencia de Mr Darcy que no es capaz de discernir si se trata de un fantasma o es un producto de su imaginación provocado por su enamoramiento. En *Jane Actually: or Jane Austen's Book Tour* (2013), Jennifer Petkus imagina que el alma de Jane Austen se puede comunicar a través de una plataforma denominada *afternet*. A través de ella la autora británica consigue finalizar y publicar su novela *Sanditon* e incluso mantener una relación a través de la *afternet* con el personaje de Albert, que falleció durante la Primera Guerra Mundial. Sin duda, como apunta Juliette Wells, "treatments of Austen's world in the late 2000s and early 2010s are growing ever more ingenious –and sometimes gleefully outrageous" (5).²⁸

²⁸ Lo interesante acerca de estas reescrituras es que se presentan como claras herederas de su época ya que muchos de sus creadores en su adolescencia pasaron horas jugando a videojuegos o viendo películas de vampiros o zombies. Así, una vez más las recreaciones del universo austeniano reflejan mediante la experiencia vital de sus autores una realidad muy contemporánea.

Otra de las tendencias que se ha desarrollado a través de las novelas de Jane Austen es lo que Henry Jenkins llama "erotización"²⁹ (1992, 174). Por ejemplo, en 2001 se publica *Pride and Promiscuity: The Lost Sex Scenes of Jane Austen* de Arielle Eckstut y Dennis Ashton. Esta novela está formada por doce supuestas escenas que Jane Austen eliminó para que sus novelas pudieran ser publicadas siguiendo las normas de comportamiento moral de la época. Junto a éstas aparece una carta del editor Richard Crosby declinando la publicación de *The Watsons* por las obscenidades que contenía. En *Pride and Promiscuity*, aunque se evitan descripciones gráficas, se recrean escenas en las que Elizabeth y Mr Darcy dan rienda suelta a sus momentos de pasión o donde Jane Bennet participa en un *menage à trois* junto a las hermanas Bingley. La propia Jane Austen se presenta absolutamente liberada en temas sexuales negándose a que su nombre aparezca en la versión no erótica de *Pride and Prejudice*³⁰. Según Juliette Wells, "these 'lost scenes' paved the way for still more audacious interventions into Austen's writings and life" (183). Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Mr Darcy Takes a Wife: Pride and Prejudice Continues* (2004) de Linda Berdoll, secuela de *Pride and Prejudice* que narra las relaciones maritales de los protagonistas de esta novela, o en *Pride/Prejudice: A Novel of Mr. Darcy, Elizabeth Bennet, and Their Forbidden Lovers* (2010) de Ann Herendeen, en la que se describen, por ejemplo, relaciones homosexuales entre Mr Darcy y Mr Bingley o entre Elizabeth y Charlotte. En 2012 en clave de humor se publica *Fifty Shades of Mr Darcy: A Parody* de William Codpiece

²⁹ Esta erotización de la literatura de Jane Austen ha inspirado la creación de todo tipo de materiales como, por ejemplo, la parodia audiovisual *Porn and Penetration* que puede verse en internet: <http://videosift.com/video/Jane-Austen-Hardcore-Porn-Penetration>.

³⁰ Los autores justifican de esta forma la publicación de *Pride and Prejudice* bajo el seudónimo de "A Lady".

Thwackery en la que se reescribe *Pride and Prejudice* al estilo de la exitosa *Fifty Shades of Grey* (2011) de E. L. James³¹.

La novelista británica se convierte en protagonista en *The Man Who Loved Jane Austen* (2006) de Sally Smith O'Rourke. En ella Fitzwilliam Darcy es un hombre contemporáneo que viaja en el tiempo hasta el Chawton de 1810. Allí se enamora de la autora, la cual propone una noche de pasión con quien acabará siendo el protagonista masculino de *Pride and Prejudice*. *The Man Who Loved Jane Austen* vuelve a reflejar la creencia popular de que la creadora de una de las historias románticas más importantes de la literatura universal tuvo que haberse inspirado en sus propias vivencias al mismo tiempo que asimila una vez más el personaje de Elizabeth Bennet con el de Jane Austen³². Esta novela ejemplifica la reinención que sufre la figura de Jane Austen en la cultura contemporánea y cómo "[p]opular novelists have granted their Janes opportunities for love, adventure and self-expression that far exceed those known to have been available to the actual Austen" (Wells 141).

Un claro ejemplo de este fenómeno es la serie *Jane Austen Mysteries* de Stephanie Barron que convierte a la autora británica en detective. Ésta participa de investigaciones, tiene contacto con todo tipo de personajes como ladrones, espías o cortesanos e incluso dispara un arma. Todo esto es posible ya que, según la premisa de

³¹ Resulta significativo mencionar que cuando se publicó la novela de E. L. James un sector de la crítica quiso encontrar en este *bestseller* reminiscencias de *Pride and Prejudice* en lo relativo a la relación entre la pareja protagonista. Curiosamente en la adaptación cinematográfica de la película el personaje masculino menciona a Jane Austen ya que opina que debe ser la autora favorita de la protagonista probablemente por el recato que observa en ella, un comentario que no se encuentra en la novela de James.

³² Esta idea de materializar en sus personajes características de la novelista se ve reflejado claramente por ejemplo en el personaje de Fanny Price en la adaptación de *Mansfield Park* de 1999 donde la insípida personalidad de la protagonista se ve modificada con características que pertenecen más a su creadora que al propio personaje.

Barron, las mismas habilidades que convierten a Jane Austen en una gran escritora, la ayudan a resolver los misterios. Como se relata en la primera de las novelas de esta serie, *Jane and the Unpleasantness at Scargrave Manor* (1996) “[h]er genius for understanding the motives of others, her eye for detail, and her ear for self-expression – most of all her imaginative ability to see what *might* have been as well as what *was* – were the essential tools in exposing crime” (xi). Esta serie está compuesta por doce novelas en lo que supone “the most extensive contemporary portrayal of the author as a character” (Wells 159). A través de ella el lector tiene la oportunidad de observar cómo Jane Austen disfruta de situaciones románticas con personajes masculinos o cómo experimenta la publicación de sus libros. Estas obras acercan a la novelista al género de misterio y abren un camino que posteriormente será continuado por novelas como, por ejemplo, *Death Comes to Pemberley* de P.D James, donde el matrimonio Darcy se ve involucrado en un asesinato en las inmediaciones de su residencia, o *The Mysterious Death of Miss Austen* (2013) de Lindsay Ashford, en la que Anne, la institutriz de Edward Austen, investiga la muerte de la novelista sospechando que ésta no ha sido natural.

Siguiendo la tendencia de apropiación de la literatura de Jane Austen por parte de ciertos sectores culturales contemporáneos se pueden encontrar también ediciones de sus obras en formato de cómic o novela gráfica. En 2009 Marvel publica la primera adaptación de una novela de Jane Austen al mundo del cómic con *Pride and Prejudice*³³. Como explica su creadora, Nancy Butler, la intención de esta edición es la

³³ Curiosamente esta unión de Marvel con Jane Austen parece atraer a los seguidores de la novelista. Así, por ejemplo, existe una página web que analiza las características de distintos personajes de las novelas

de atraer a una nueva generación: "Young readers would now get a chance to meet the Bennets, the Bingleys, and Mr. Darcy –and maybe be tempted to visit the actual book. Adult readers who knew the book would get to revisit their favorite characters in a graphic format". En 2011 se publica *Pride and Prejudice: A Graphic Novel* de Ian Edgington, en 2013 *Jane Austen's Pride & Prejudice: The Graphic Novel* de Laurence Sach y en 2014 *Pride and Prejudice* de Stacy King en estilo manga. Igualmente dentro de esta misma tendencia y tras el éxito obtenido por la novela de Seth Grahame-Smith, se editó en 2009 *Pride and Prejudice and Zombies: The Graphic Novel*.

El universo austeniano se encuentra ampliamente representado también en la categoría de las actividades lúdicas. Aunque la presencia de Jane Austen y su obra en el mundo de los videojuegos parezca una auténtica contradicción su existencia expone de una manera evidente la relevancia de la autora en la cultura popular contemporánea. A partir de 2011 se encuentra disponible la aventura gráfica online *Matches & Matrimony: A Tale of Pride and Prejudice*, en la que el jugador toma el papel de una de las hermanas Bennet en busca de marido. En 2012 se edita *Pride & Prejudice* que se describe en su carátula como "a puzzle adventure inspired by Jane Austen" (Europress). En este juego a través del texto de la novela se pueden conseguir distintos objetos relacionados con el argumento, así como resolver acertijos y minijuegos. De la misma manera se encuentra actualmente en fase de desarrollo *Ever Jane* "an on-line role-playing game set in the virtual world of Regency England and the works of Jane Austen" tal y como es descrito en la página web que anuncia su próxima publicación en 2016 (<http://www.everjane.com>), en el que el objetivo del jugador es conseguir ser

de la autora británica para proponerlos como elenco para protagonizar *The Avengers*: <http://bookriot.com/2015/04/28/austen-avengers-assemble/>.

invitado a reuniones sociales. Resulta tan interesante esta tendencia de los videojuegos que la página www.janeaustengames.com recopila incluso algunos juegos menores que no han conseguido ser editados comercialmente. Es, sin duda, muy significativo que la propia Jane Austen sea uno de los personajes que aparece en el juego *Saints Row IV* (Volition), en la expansión del mismo llamada *Saints Row: Gat out of Hell* y en su segunda misión *How the Saints Save Christmas*. La serie *Saints Row* es un videojuego de acción en el que el jugador forma parte de la banda *Third Street Saints* en la violenta localidad ficticia de Stillwater donde se tiene que enfrentar a otros peligrosos grupos. Jane Austen es una narradora invisible y anónima que relata los eventos acontecidos en el pasado y cuya personalidad no se revela hasta el final. En los títulos de crédito el jugador descubre que entre los especímenes humanos de especial interés que habían sido abducidos por el alienígena Emperador Zinyak utilizando los viajes en el tiempo se encuentra la propia Jane Austen (ilustración 29). El gusto por las artes de este extraterrestre hace que secuestre a la novelista para completar su colección. A través de la radio que se oye durante el juego puede escucharse cómo Zinyak lee monólogos de obras de Shakespeare y el primer capítulo íntegro de *Pride and Prejudice*. No cabe duda de que resulta muy llamativa la presencia de la autora dentro de este elemento radicalmente alejado de su mundo. No obstante, la elección del personaje no parece casual. Jane Austen en su papel de narradora describe la evolución de la banda desde sus inicios como una pandilla callejera hasta su consagración como iconos de la cultura pop, como es el caso de la propia escritora. Además, la famosa oración que abre *Pride and Prejudice* se utiliza para describir la situación. Así, la narradora cuenta que "it is a

truth universally acknowledged, that every now and again a situation arises that defies explanation. And so it was with the ascension of the Third Street Saints”.

Otro sector eminentemente contemporáneo en el que se puede encontrar la influencia de Jane Austen es en el campo de las aplicaciones para móviles. Por ejemplo, en *Ask Mr Darcy* el programa contesta a través de citas de *Pride and Prejudice* a cualquier pregunta aleatoria realizada por el usuario. Como describe la reseña de este producto que puede encontrarse en Google Play, con esta aplicación el consumidor tendrá la oportunidad de tener “a dour, aloof Englishman in [his] pocket, randomly swinging between moody judgements on those around him, or wild and unexpected offers of devoted love! All the Magic Eight ball excitement, only this one contains Jane Austen’s finest”. De igual forma *Stride & Prejudice* presenta un juego en el que hay que dirigir a Elizabeth Bennet a lo largo del texto de la novela. La misma Elizabeth Bennet también protagoniza el juego para móviles basado en *Pride and Prejudice and Zombies* donde la heroína debe defenderse violentamente de sus enemigos.

El universo austeniano también está presente en otro tipo de juegos más tradicionales. Ya el libro *Lost in Austen: Create Your Own Jane Austen Adventure* de Emma Campbell Webster ofrecía al lector la posibilidad de navegar a través del argumento de *Pride and Prejudice* hasta alcanzar el objetivo final de una ansiada boda con Mr Darcy. Siguiendo esta misma intención se pueden encontrar varios juegos de cartas como *Marrying Mr Darcy: The Pride and Prejudice Card Game* o *Jane Austen’s Matchmaker*³⁴ donde se pueden combinar las parejas de las distintas novelas de Jane Austen en lo que supone una materialización de los deseos de muchos seguidores. En

³⁴ Este juego cuenta incluso con una *Undead Expansion Pack* para aquellos seguidores que prefieran seguir la trama de *Pride and Prejudice and Zombies*.

las cartas de *The Tarot of Jane Austen* las preguntas realizadas son contestadas por los diferentes personajes de las obras de la autora británica³⁵. Igualmente existen también varios juegos de mesa como el *Pride & Prejudice Board Game*, en el que el objetivo es dirigir a una de las cuatro parejas de esta novela hacia su boda en la parroquia local. *The Jane Game: A Jane Austen Trivia Board Game* ofrece la siguiente descripción del juego en su página web "each participant enters Jane's world as one of her heroines. As such, you seek after a fortunate life by becoming an accomplished woman, gaining life experience and choosing to marry or not".

En el mundo de las artes escénicas se ha desarrollado también en los últimos tiempos un gran número de representaciones teatrales de diversas obras de la novelista británica, especialmente de *Pride and Prejudice*. En *Austen's Women*, por ejemplo, Rebecca Vaugh interpreta en la misma obra a trece personajes femeninos de diferentes novelas de Jane Austen. Así mismo con gran éxito el grupo teatral de improvisación *Austentatious* realiza representaciones donde sus componentes interpretan distintos personajes austenianos ofreciendo todo tipo de escenas elegidas al azar de entre las propuestas por el público. Igualmente el género del musical tan en alza en los últimos tiempos tampoco ha permanecido ajeno al universo creado por Jane Austen. Aunque ya en 1959 se estrenó un musical que adaptaba *Pride and Prejudice* llamado *First Impressions* (George Weiss, Bo Goldman y Glenn Paxton), éste se no se basaba en la novela original de Jane Austen sino en la obra teatral de Helen Jerome de 1935. En 1995 se estrena el musical *Pride and Prejudice* de Bernard J. Taylor que ofrece una

³⁵ Ejemplos como éste vuelven a reflejar el afán de muchos seguidores por encontrar respuesta a los más variados asuntos en la literatura de Jane Austen y por considerar a la escritora como una especie de referente vital y guía espiritual.

versión más cercana al texto origen. Posteriormente en 2006 llegó a los escenarios de Off-Broadway el musical *I Love You Because* de Ryan Cunningham y Joshua Salzman basado en *Pride and Prejudice* y que tiene lugar en el Nueva York contemporáneo. *Pride & Prejudice: The Musical* de Lawrence Rush que se estrena en 2015 o *Jane Austen's Pride and Prejudice: A Musical* de Lindsay Warren Baker y Amanda Jacobs, ganador de diferentes premios en el New York Musical Theatre Festival en 2011 y que realizó su presentación mundial en abril de 2015, son otros ejemplos recientes de adaptaciones de esta novela al género musical. En relación con la propia novelista en 2014 se estrena *Austen: The Musical* de Rob Winlow basado en la vida y relaciones sentimentales de la autora británica en un nuevo intento por proyectar sobre la escritora la imagen idealizada que tienen de ella muchos de sus seguidores.

Sorprendentemente, pese a la omnipresencia de Jane Austen en todas las esferas imaginables llama la atención que existe un terreno en el que su presencia ha sido relativamente muy limitada como es el campo de la música contemporánea en el que no se encuentran demasiados ejemplos que se acerquen al universo austeniano. Aun así la cantautora neozelandesa Holly Christina publicó en 2012 una canción que tiene por título "Jane Austen" en la que la cantante expresa sus deseos de vivir en el mundo de las novelas de la autora británica e incluso pregunta "Dear Jane Austen, what's my problem?". Igualmente, el grupo musical americano The Doubleclicks tienen en su repertorio la canción "Oh, Mr. Darcy" en la que cuentan cómo el personaje de *Pride and Prejudice*, y en concreto la interpretación que de él hace Colin Firth, ha influido en sus relaciones personales. Otro caso curioso sería el de la internacionalmente conocida cantante Taylor Swift que realiza una curiosa combinación de elementos literarios en su

canción "Love Story". Mientras que su letra hace mención a la historia de amor de Romeo y Julieta, el vídeo musical recrea de una forma evidente la adaptación de *Pride and Prejudice* de 2005. Este caso evidencia una vez más cómo la obra de Jane Austen es interpretada en el inconsciente colectivo como la historia de amor romántica por antonomasia que sirve para ilustrar en imágenes curiosamente incluso una trágica como la de los amantes de Verona.

El mundo austeniano también encuentra representación en programas de televisión eminentemente populares. Así, en *The Simpsons* el personaje de Lisa Simpson, que se caracteriza por su excelencia académica, ha realizado a lo largo de la serie varias menciones a Jane Austen, a la que considera su novelista favorita. También en la serie estadounidense *The Bing Bang Theory* en el episodio titulado "The Riders Minimization" el peculiar e inteligente Sheldon Cooper lee *Pride and Prejudice*, la novela favorita de su novia Amy, con la intención de encontrar fallos en ella³⁶. Sin embargo, como el propio Sheldon reconoce: "It turns out Amy's beloved *Pride and Prejudice* is a flawless masterpiece. He's got too much pride, she's got too much prejudice, it just works". Otro ejemplo, que en este caso se antoja como una unión absolutamente surrealista, aparece en la temporada trece de *Family Guy* en el episodio "Stewie, Chris & Brian's Excellent Adventure" en el que estos personajes viajan en el tiempo y visitan la casa de Jane Austen. Allí aprovechan para liberar "time-travel farts". Sorprendentemente la autora británica se muestra tan encantada por estas ventosidades que la inspiran para escribir *Pride and Prejudice* (ilustración 30).

³⁶ Este hecho está derivado de que Amy había señalado varios errores en una de las películas favoritas de Sheldon, *Raiders of The Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981).

Dentro de las producciones televisivas merece ser mencionado un caso muy particular como es el de la serie británica *Downton Abbey*. Aunque en ningún momento se realicen referencias directas a Jane Austen o a su obra, resultan innegables sus múltiples conexiones con el universo austeniano. A modo de ejemplo puede mencionarse que la premisa de la serie, así como su escenografía plantea vínculos de unión con *Pride and Prejudice*. Lord Grantham tiene tres hijas pero carece de un heredero varón por lo que se verá obligado a ceder su legado a un pariente. La situación de la familia y sus hijas así como la figura de The Dowager Countess of Grantham recuerdan de una manera obvia a las hermanas Bennet y a Lady Catherine de Bourgh respectivamente³⁷. De manera similar, aunque tampoco se menciona a la autora británica en la serie, recientemente Jeff Greenstein, uno de los guionistas de la exitosa *Friends*, ha revelado que la evolución de la relación sentimental de los personajes de Ross y Rachel estuvo inspirada por la literatura de Jane Austen a la que los guionistas tomaron como modelo (citado en Lyons).

Sin duda alguna la relevancia de un personaje en la sociedad se ve reflejada en la prensa y, como no podía ser de otra manera, las noticias relacionadas con el mundo austeniano no sólo se publican casi a diario sino que por lo general suelen despertar un gran interés. Recientes investigaciones de historiadores sobre la identidad del noble que inspiró el personaje de Mr Darcy o el descubrimiento de un pequeño fragmento escrito por Jane Austen han tenido cabida de manera significativa entre las páginas de los periódicos. Así también, por ejemplo, *The Washington Post* se hacía eco de que *Pride*

³⁷ La serie muestra también la vida de los empleados que trabajan para los aristócratas. En este sentido, no resulta casual que en 2013 se publicara la novela *Longbourn* de Jo Baker que recrea *Pride and Prejudice* desde el punto de vista de los sirvientes.

and Prejudice había sido citado por primera vez en la Corte Suprema norteamericana (Volokh) y *The Telegraph* informaba de que el personaje literario favorito de la Duquesa de Cornualles era Elizabeth Bennet (Goldhill) o de que según una reciente encuesta las mujeres británicas habían escogido a Mr Darcy como el hombre ideal para una cita (Reynolds 2003). Igualmente la revista *Forbes* publicaba un artículo ejemplificando cuál sería el valor real de la fortuna de Mr Darcy en el siglo veintiuno (Worstell) y la revista *People* celebraba el segundo centenario de *Pride and Prejudice* con la publicación de un artículo en el que celebridades hablan de su experiencia con Jane Austen (Rossum).

La presencia de la autora y de *Pride and Prejudice* y la apropiación que de ellos hace la cultura popular resulta aun más evidente en algunos casos acontecidos en los últimos tiempos de los que la prensa británica se hizo eco extensamente. En 2012 salió a subasta un anillo de turquesas que perteneció a Jane Austen. La famosa cantante americana Kelly Clarkson, fan de la autora británica, adquirió la joya por un precio tres veces superior al de salida desembolsando 152.000 libras. Sin embargo, el gobierno británico interpuso una prohibición para que el anillo no pudiera salir del territorio británico, considerando la joya como "a national treasure". El *Jane Austen House Museum* inició una campaña para recaudar fondos consiguiendo la cantidad necesaria para igualar la oferta de Clarkson. La cantante accedió a revender el anillo que a día de hoy se expone en el museo.³⁸

Otro interesante ejemplo tiene lugar en 2013, año en el que se celebraba el bicentenario de la publicación de *Pride and Prejudice*. *Royal Mail* puso a la venta

³⁸ Réplicas de la joya que alcanzó tanta popularidad se venden actualmente en distintas tiendas de regalos.

nuevos sellos de correos que incluían ilustraciones de las seis novelas de Jane Austen. Además, anunció también que aquellas cartas enviadas desde Chawton durante una semana serían marcadas con un matasellos especial con la cita de *Pride and Prejudice*: "do any thing rather than marry without affection"³⁹ (382). En julio de ese mismo año el gobernador del Banco de Inglaterra anunció que la figura de Jane Austen reemplazaría a la de Charles Darwin en los billetes de diez libras a partir de 2017. En dichos billetes junto al dibujo de la autora encargado por James Edward Austen-Leigh⁴⁰ y las imágenes de Godmersham Park, residencia de Edward Austen-Knight, se puede encontrar también una cita de *Pride and Prejudice* y un dibujo de Elizabeth Bennet. Esta decisión del Banco de Inglaterra provocó una gran controversia. Por un lado la elección de la cita "I declare after all there is no enjoyment like reading!" (100) fue muy criticada ya que estas palabras pertenecen al poco apreciado personaje de Caroline Bingley y en el contexto de la novela resulta un comentario bastante irónico. Por otro lado, la periodista y activista feminista Caroline Criado-Pérez, que había postulado la presencia de Jane Austen en los billetes, así como otras mujeres que habían apoyado la campaña, comenzaron a recibir amenazas a través de Twitter. Este suceso se saldó con la detención de varias personas y la sentencia a dieciocho meses de prisión para una de ellas. Tras este hecho 66.000 personas firmaron una petición para que Twitter permitiera denunciar abusos de una forma más accesible, provocando que esta red social modificara su web sólo unos días más tarde. Sin duda la presencia de Jane Austen en la

³⁹ Resulta relevante mencionar que dos años antes para el bicentenario de la publicación de *Sense and Sensibility* no se llevaron a cabo tales celebraciones demostrando una vez más que *Pride and Prejudice* es sin duda la novela de Jane Austen más apreciada y la de mayor impacto en la cultura y sociedad contemporánea.

⁴⁰ Meses más tarde se puso a la venta dicho retrato alcanzando un precio en subasta de 164.500 libras.

sociedad actual no parece conocer límites y de esta manera acaba manifestándose incluso en los más recónditos e insospechados contextos del mundo contemporáneo.

A través de este capítulo se ha demostrado el proceso de apropiación que desde la cultura popular se ha llevado a cabo de la figura de Jane Austen y su obra. La relevancia de dicho fenómeno ha sido ampliamente tratada en estudios como *Jane's Fame* de Claire Harman, "Cult of Jane Austen" de Deirdre Lynch o "Jane Austen and Popular Culture" de Judy Simons. Dichos trabajos, entre otros, reflejan la creciente importancia de la relación de Jane Austen con la cultura popular en el campo académico.

La primera conclusión que puede extraerse del recorrido llevado a cabo por la omnipresencia de Jane Austen en la cultura popular sería que los seguidores de la autora británica o *Janeites* han alcanzado claramente el estatus de *fandom*. Deborah Yaffe ofrece una descripción del movimiento *Janeite* más que sugestiva: "We are a tribe, we Janeites. We name our children and our pets after people who never existed, treat an elderly screenwriter like a rock star, and seek twenty-first-century-lessons in two-hundred-year-old books, or the tarot cards based on them" (2013a, 225). Por definición los fans dedican gran parte de su tiempo al objeto de su admiración mostrándose interesados incluso por los detalles más nimios acerca de él. Estos fans suelen asociarse con otros, asisten a convenciones utilizando disfraces (*cosplay*) y algunos de ellos escriben *fan fiction* basado en el universo y en los personajes objeto de su devoción, rasgos estos que, como se ha señalado, desarrollan un gran número de *Janeites*. Significativamente gran parte de esta apropiación proviene de la sociedad

norteamericana como ha ocurrido en el caso de otras figuras de la literatura clásica como Shakespeare.⁴¹

Por otro lado, y en relación con lo anteriormente expuesto, cabe señalar cómo esta apropiación de la figura de Jane Austen consigue desdibujar el legado artístico de la autora. Como explica Deborah Yaffe, “[a]longside the Jane Austen who inspires movies, tote bags, fan fiction, and literary tourism lives another Jane Austen –the giant of English literature, the genius novelist whose quill pen launched a thousand dissertations” (2013a, 93-94). Sin duda la sobreexposición a la que se somete el universo austeniano consigue en cierta manera transformar la imagen de la autora para el gran público ya que, como argumenta Claire Harman, “Austen’s success as an infinitely exploitable global brand, or conceptual product, is everything to do with recognition and little to do with reading” (3).

Por último teniendo en cuenta los numerosos proyectos en relación con el legado de la novelista británica que se encuentran en fase de desarrollo parece evidente que Jane Austen y su obra continuarán ocupando un papel muy relevante en la cultura popular de los próximos años. Como señala Juliette Wells, “we can [...] expect to see further imaginative versions of both Austen and her novels [...] Judging by recent hybrids, whatever is uppermost in the popular imagination will join Austen material” (220). De cualquier forma, teniendo en cuenta la popularidad de la que a día de hoy disfruta la literatura de Jane Austen y en concreto *Pride and Prejudice*, parece evidente

⁴¹ Valga como ejemplo de este proceso de apropiación de la figura de Shakespeare por parte de la sociedad norteamericana el hecho de que Estados Unidos es el país con diferencia en el que más se representa al dramaturgo isabelino. Igualmente, resulta llamativo comprobar cómo la mayor biblioteca del mundo dedicada a Shakespeare, la *Folger Shakespeare Library*, se encuentra en Washington o cómo el proyecto de reconstrucción y desarrollo de *The Globe* en Londres surgió del actor norteamericano Sam Wannamaker y fue financiado en parte con capital estadounidense.

que ésta seguirá atrayendo al mismo tiempo tanto a lectores que continuarán desarrollando su imaginación a través de *fan fiction* como a académicos que seguirán llevando a cabo sus investigaciones para ahondar en el conocimiento de Jane Austen y su obra, siendo ambas aproximaciones no sólo compatibles sino además susceptibles de poder enriquecerse mutuamente.

6. Conclusiones

El estudio realizado sobre las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* demuestra de una forma evidente la presencia de esta novela y de su autora en la sociedad actual. Más que ninguna otra, *Pride and Prejudice* se ha convertido en la obra representativa de la literatura de Jane Austen y ha alcanzado un estatus que trasciende lo meramente literario. De hecho, bien se puede afirmar que, con la excepción quizás de Shakespeare, no existe una figura en la literatura universal como Jane Austen que provoque actualmente en el mundo contemporáneo un impacto y ejerza una influencia tan colosal tanto a un nivel académico como a un nivel de cultura popular. Incluso en el caso de esta hipotética comparación con el dramaturgo inglés habría también que matizar que todo el extraordinario fenómeno literario, cultural, económico y sociológico en torno a la figura de la novelista se ha generado alrededor de un corpus de sólo seis novelas. Teniendo en cuenta que las obras que se conservan hoy en día del genial autor isabelino superan ampliamente este número, la importancia que ha alcanzado la literatura de Jane Austen en la actualidad se muestra, al menos, como un hecho notable. Más sorprendente resulta incluso comprobar cómo una novela en concreto de este ya exiguo corpus, *Pride and Prejudice*, es la que ha desencadenado gran parte de esta fascinación y devoción entre sus incondicionales. En este sentido, a diferencia de los seguidores de Shakespeare, los *Janeites* son un grupo que posee

características más similares al fenómeno fan y que les acercan a otros *fandoms* actuales. Sin duda alguna su grado de participación e implicación ha amplificado la idolatría por Jane Austen convirtiéndola en un caso único dentro de la literatura clásica.

Llegados a este punto cabe cuestionarse el origen de esta situación y los motivos por los que precisamente esta novela y no otra del canon austeniano ha sido susceptible de desencadenar este fenómeno sobre todo en los últimos veinte años. Como no podría ser de otro modo, a la hora de explicar el inmenso interés por *Pride and Prejudice* de las últimas décadas no se puede hablar exclusivamente de una sola razón sino de una convergencia de factores.

En primer lugar, no cabe duda de que las características intrínsecas de *Pride and Prejudice*, entre las que destacan su argumento y sus personajes, consiguen que esta novela mantenga su vigencia más de doscientos años después de su publicación. La universalidad de los temas que se pueden encontrar en esta obra provoca una cercanía en el lector, que fácilmente puede sentirse identificado con las situaciones y experiencias descritas. Como señala Deborah Cartmell, “[i]t’s a really modern novel. It reads as if it was written recently –you can relate to squabbles, to bad feeling within families, to the unsuitable suitor. It’s all there” (2013). Esta singularidad de la novela explicaría el hecho de que *Pride and Prejudice* haya servido como fuente de inspiración para la multitud de recreaciones que se han realizado en los últimos tiempos. La versatilidad de esta obra favorece su adaptación y transformación a través de los más variados estilos y desde todo tipo de presupuestos. *Pride and Prejudice* resulta ser un material perfectamente maleable capaz de tomar cuantas formas sean necesarias para adaptarse a distintos contextos temporales, culturales o sociales. Esta novela no sólo

logra atraer a lectores o espectadores, sino también a escritores, directores y creadores en general que utilizan el texto original para sus propios propósitos y transmiten a través de estas recreaciones su concepción personal no sólo de la obra sino también de su propio contexto contemporáneo. Gracias a su capacidad camaleónica, el argumento de *Pride and Prejudice* puede llegar a transformarse para conseguir reflejar la sociedad del momento en el que se realiza la adaptación. Estas diferentes formas que puede adoptar la novela han posibilitado describir, por ejemplo, la situación personal de la mujer moderna, la fuerte influencia que el universo austeniano ejerce en algunos seguidores o cómo distintas comunidades contemporáneas, pese a la diferencia temporal, son capaces de mimetizarse perfectamente con la situación descrita por Jane Austen a principios del siglo diecinueve. De esta manera, las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* pasan a convertirse en un espejo en donde el lector o espectador espera encontrar reflejada su propia imagen y la de su tiempo, un espejo que, pese a estar enmarcado dentro del estrecho corsé de un texto de 1813, no hace sino devolver la imagen de los anhelos, miedos y deseos de la época contemporánea en la que se origina.

Es innegable que parte del atractivo de *Pride and Prejudice*, sobre todo en la sociedad actual, reside en la historia de amor que se desarrolla entre los protagonistas. La relación de Elizabeth Bennet y Mr Darcy se ha convertido en ejemplo del ideal romántico actual sirviendo de inspiración incluso a géneros literarios como la *chick lit* o cinematográficos como la comedia romántica. Esta evidente influencia de la trama sentimental de *Pride and Prejudice* en la cultura contemporánea se ha visto magnificada tras la adaptación de la novela para la BBC en 1995. Esta versión constituye sin duda otro de los influyentes factores necesarios para entender el fenómeno sociológico sin

precedentes originado a partir de *Pride and Prejudice* en la década de los noventa. Como ha quedado ampliamente demostrado a lo largo del presente estudio, esta miniserie marca un antes y un después en la historia de las recreaciones de Jane Austen y supone un hito en la expansión y propagación del legado de la novelista. No resulta aventurado afirmar que sin esta adaptación de la BBC difícilmente se hubiese generado el fenómeno de la *Austenmania* y, consecuentemente, tampoco existiría el caudal de reescrituras de la novela que existe hoy en día. La explosión que provocó el estreno de esta versión propició sin duda alguna el estatus actual de Jane Austen y *Pride and Prejudice* e innegablemente la transformación del personaje de Mr Darcy en un icono erótico y cultural. La concepción del protagonista masculino que ofrece esta adaptación, junto con la interpretación que de él realiza Colin Firth, se mantiene a día de hoy como la representación de Mr Darcy por excelencia. Esta versión consigue modificar íntimamente la percepción general del personaje materializando en él gran parte de los deseos y fantasías femeninos. Fue tan profundo el impacto de esta miniserie que bien puede afirmarse que a día de hoy aún se continúa bajo el efecto de su onda expansiva. Como ya se ha señalado, el protagonista masculino de *Pride and Prejudice* poseía desde su creación una serie de características que conseguían atraer a los lectores. Sin embargo, resulta innegable que la dimensión que el personaje de Mr Darcy alcanza a día de hoy es, sin duda, resultado de los cambios introducidos en esta adaptación a través del guión de Andrew Davies y de la interpretación que de él hace Colin Firth. Las pasiones reprimidas de Mr Darcy encuentran una perfecta representación en esta versión de la BBC a través del físico del actor y de su actuación. Este hecho provoca una idealización del personaje convirtiéndolo en objeto de adoración de miles de seguidores

y a Colin Firth en el Mr Darcy definitivo. Más aun, la imagen del actor se ha visto directamente afectada por esta interpretación de modo que multitud de espectadores han asimilado el personaje con el propio Colin Firth atribuyéndole algunos de sus rasgos y viceversa. Es tal la identificación de Mr Darcy con Colin Firth que en el inconsciente colectivo la imagen icónica del protagonista de *Pride and Prejudice* tiene el físico del actor y éste sigue siendo recordado por esa interpretación a pesar de su extensa y exitosa carrera cinematográfica. Prueba de la huella que esta adaptación ha dejado en los seguidores es el impresionante número de recreaciones de *Pride and Prejudice* que se pueden encontrar a día de hoy en las que Mr Darcy se convierte en objeto de deseo de la protagonista y, sobre todo, en aquellas donde el propio actor se encuentra representado.

Junto con el enorme éxito sin precedentes de la adaptación de 1995, existe también un tercer factor casi coincidente en el tiempo que ha contribuido notablemente a la intensa presencia de Jane Austen y su literatura en la época contemporánea. Sin duda alguna, los avances tecnológicos de los últimos tiempos, entre los que destaca especialmente el desarrollo de internet, ha posibilitado a niveles insospechados la difusión del legado de la autora y la continuidad de la novelista y su obra en la sociedad actual. A través de la red la literatura de Jane Austen se conoce, se admira y se transforma. Esta duradera fascinación que ejerce *Pride and Prejudice*, y por extensión Jane Austen, se encuentra representada en internet a través de las referencias al universo austeniano que se pueden hallar en los más diversos campos y la proliferación masiva de productos relacionados que generan una auténtica saturación en el mercado. Significativamente la red ha supuesto una plataforma ideal para la propagación de la

idolatría por la autora y su literatura. Gracias a internet los seguidores de la novelista no sólo acceden con facilidad al objeto de su deseo, sino que a través de ella comparten también su admiración y entran en contacto con otros incondicionales consiguiendo retroalimentarse en su propia devoción. Igualmente este medio facilita que nuevos seguidores puedan realizar un primer acercamiento a Jane Austen y a su obra y puedan unirse al poderoso ejército que conforman hoy en día los *Janeites* de todo el mundo. Sin duda alguna la legión de apasionados admiradores que actualmente siguen a la novelista es signo inequívoco de la atracción que el universo austeniano provoca en el público en general.

Aunque, como se ha podido observar a lo largo del presente estudio, el fenómeno *Janeite* no es un hecho reciente, es innegable que este grupo de seguidores ha conseguido a día de hoy una visibilidad y una relevancia años antes inusitada. Curiosamente resulta interesante considerar cómo se ha producido una evolución en el arquetipo de *Janeite*. Mientras que originalmente los seguidores de la novelista británica eran principalmente hombres con un nivel cultural elevado, con el paso de los años el consumidor típico de productos pertenecientes al universo austeniano pasó a estar representado por una mujer de mediana edad devoradora de todo lo relacionado con la autora. No obstante, muchas de las recientes recreaciones contemporáneas analizadas en el presente estudio parecen poner de manifiesto al menos un cierto rejuvenecimiento de este grupo de seguidores. Novelas como *Me and Mr Darcy* o series como *Lost in Austen* se dirigen a un público considerablemente más joven que el consumidor tradicional de las adaptaciones clásicas de obras de Jane Austen. La popularidad obtenida por *The Lizzie Bennet Diaries* materializa un acercamiento a *Pride and Prejudice* por parte de

un público eminentemente juvenil que en ocasiones incluso desconoce la novela de referencia. De esta manera se ha ampliado considerablemente con respecto a épocas pasadas el espectro generacional no ya sólo del público sino también incluso de los propios autores de algunas de las recreaciones del universo austeniano que se acercan a las novelas de Jane Austen, y en concreto a *Pride and Prejudice*, desde nuevas formas de entender la obra.

Aparte de la extensión del espectro generacional, resulta también muy interesante la ampliación geográfica del fenómeno a nivel mundial. A día de hoy se puede apreciar cómo el mundo de la cultura contemporánea experimenta una anglofilia evidente. Existe un sentimiento común de que todo lo que proviene de las Islas Británicas está impregnado implícitamente de un alto nivel de clase y distinción. Los actores británicos copan ahora más que nunca las producciones norteamericanas y el éxito de series como *Sherlock* o *Downton Abbey* más allá de las fronteras del Reino Unido refleja la atracción que genera lo británico. La notoriedad de Jane Austen se encuentra directamente afectada por esta tendencia que favorece la expansión del prestigio y popularidad de la autora y su obra de una manera mucho más globalizada. Por extensión esta situación ha provocado una apropiación externa del legado de la novelista, algo que se ha hecho especialmente patente en el mercado norteamericano. Resulta llamativo comprobar cómo en este sentido, por ejemplo, la gran mayoría de las recreaciones de la novela de Jane Austen que se han realizado en los últimos tiempos provienen de fuera del Reino Unido y muy concretamente de Estados Unidos. Esta circunstancia constituye un claro ejemplo de apropiación cultural de la tradición británica con una autora que siempre ha sido considerada como la quintaesencia de los

valores típicamente ingleses. Del mismo modo resulta revelador que la mayor comunidad de *Janeites* se puede encontrar precisamente en Norteamérica.

Una de las características del fenómeno de las recreaciones de *Pride and Prejudice* que se ha puesto de manifiesto en el presente estudio es cómo, pese a la enorme cantidad y variedad de manifestaciones que se producen, éstas parecen tener un patrón común que se repite independientemente del medio en que se originan. De esta manera la taxonomía propuesta con el fin de sistematizar el heterodoxo corpus de recreaciones puede ser aplicada por igual tanto a las reescrituras literarias como a las adaptaciones a la pantalla. Ello demuestra una continuidad de dichas tendencias a todos los niveles y lleva a pensar que todas esas recreaciones no son más que expresiones de un sustrato común que evoluciona gradualmente y se exterioriza a través de distintas manifestaciones que, por lo tanto, siguen caminos sorprendentemente similares a pesar de pertenecer a ámbitos tan distintos como el literario o el audiovisual.

Otro rasgo recurrente de las recreaciones contemporáneas de *Pride and Prejudice* es el uso exhaustivo de elementos intertextuales. Significativamente esta intertextualidad no está relacionada sólo con la novela original sino que se dirige particularmente hacia anteriores adaptaciones de la novela. Una nueva constante dentro de las recientes reescrituras de la obra de Jane Austen es también la continua confusión entre realidad y ficción en donde los límites entre ambas se ven habitualmente difuminados. A través de este rasgo típicamente postmoderno se aumenta la cercanía del público al texto origen, lo que invita a una cierta apropiación del mismo. Como se ha podido observar, muchas de estas recreaciones permiten que los elementos de ficción narrativa se entremezclen con personajes o situaciones reales. Una vez más suele ser

recurrente en dichas adaptaciones, por ejemplo, la presencia de Colin Firth o que Mr Darcy se presente como un personaje auténtico y no fruto de la imaginación de Jane Austen. La idealización a la que se somete el mundo austeniano impulsa el deseo del público de querer experimentar de primera mano la literatura de la novelista británica. Parece que ya no resulta suficientemente satisfactorio recrear el hilo argumental o los personajes originales de la novela sino que el objetivo consiste en que el público pueda experimentar la trama casi como si formase parte de la misma. De esta forma algunas recientes recreaciones buscan ofrecer al lector o espectador la oportunidad de convertirse de una manera u otra en participante activo de la historia para favorecer la ilusión de vivir la fantasía de habitar el utópico universo austeniano.

Esta idealización de *Pride and Prejudice* y sus personajes se extiende igualmente a la propia Jane Austen. Desde los inicios la autora ha provocado un sentimiento de cercanía en sus seguidores que ha dado lugar a menudo a un proceso de apropiación de la figura de la escritora. Este hecho se ha visto magnificado en los últimos veinte años, tal como refleja la multitud de obras artísticas en las que Jane Austen se presenta como protagonista indiscutible a la que se imagina en muchas ocasiones viviendo una emocionante existencia llena de aventuras y apasionados romances. Con dicha idealización se proyectan sobre la novelista las fantasías de sus seguidores que, idolatrándola como modelo a seguir, esperan encontrar en ella una imagen de lo que les gustaría ser. Esta veneración impulsa a los incondicionales de Jane Austen a atribuir a la propia escritora unas características extraordinarias que la convierten en un referente moral incuestionable donde poder encontrar respuesta a todo tipo de preguntas especialmente relacionadas con el tema amoroso. La novelista pasa a

transformarse en una figura presente en los más variados ámbitos cuya autoridad trasciende lo exclusivamente literario. Es tal la idolatría por la autora que se le presuponen una serie de valores y actitudes casi mágicas. Resulta cuanto menos curioso que el público haya convertido a una mujer soltera y, según su biografía, con limitadas experiencias amorosas, en una casi omnisciente asesora sentimental contemporánea capaz de dar solución a cuantos dilemas se le propongan. El hecho de que Jane Austen concibiera una historia de amor que sirve de inspiración a multitud de creaciones románticas actuales resulta para sus seguidores un motivo suficientemente poderoso para considerarla una fuente de sabiduría y orientación. De nuevo, se difuminan los límites entre realidad y ficción y en este caso la propia escritora se ve transformada a través una serie de elementos imaginarios creados por biógrafos, escritores, directores y fans que idealizan su personalidad.

Resulta un hecho innegable la enorme trascendencia y pervivencia del universo austeniano en la época contemporánea hecho que ha conseguido convertir el nombre de Jane Austen en una marca global. Pese al paso de los años, el magnetismo de la autora en general y de *Pride and Prejudice* en particular ha permanecido inalterable o, como ha ocurrido en las últimas décadas, incluso se ha incrementado notablemente. La constante aparición de innovadoras recreaciones en los últimos tiempos augura un interesante futuro en el campo de la investigación y un prometedor horizonte para la difusión de la maestría artística de Jane Austen. Desde esta perspectiva, resulta sugestivo imaginar cómo futuras generaciones seguirán enfrentándose al reto de conservar y al mismo tiempo transformar el legado austeniano para intentar dar

respuesta a cuantas cuestiones se les planteen con el convencimiento de que, como Deborah Cartmell apuntaba sobre *Pride and Prejudice*, “it’s all there”.

Apéndice 1: Listado de las recreaciones literarias y audiovisuales contemporáneas de *Pride and Prejudice*

A continuación se ofrece el listado ordenado cronológicamente de las recreaciones contemporáneas literarias y audiovisuales de *Pride and Prejudice* producidas desde 1995. En el caso de las literarias se ofrece agrupado por los años de publicación el corpus de novelas en el que se incluye el título, nombre de el/la autor/a y la editorial. En el caso de las audiovisuales se proporciona el título, el nombre de el/la director/a así como la productora y el año de realización.

1. Recreaciones literarias contemporáneas de *Pride and Prejudice*.

1995

Lions and Liquorice de Kate Fenton (Michael Joseph).

1996

Bridget Jones's Diary de Helen Fielding (Picador).

2000

Pride, Prejudice and Jasmine Field: A Novel de Melissa Nathan (Piatkus).

2002

Jane Austen in Boca de Paula Marantz Cohen (St Martin's).

2004

First Impressions de Debra White Smith (Harvest House).

This Side of Married de Rachel Pastan (Viking Press).

2007

Politics of Sex: American Pride & Prejudice de Jan Austen (iUniverse).

Me and Mr Darcy de Alexandra Potter (Hodder and Staughton).

Austenland de Shannon Hale (Bloomsbury).

2008

Pemberley by the Sea: A modern love story, Pride and Prejudice style de Abigail Reynolds (Sourcebooks).

White Lies and Other Half Truths de Barbara Tiller Cole (CreateSpace).

Seducing Mr. Darcy de Gwyn Cready (Pocket Books).

Honor and Hope de Regina Jeffers (Xlibris).

Angel of the Centerfold de Michele Reed (ShoeString Publishing).

2009

The Trials of the Honorable F. Darcy de Sara Angelini (Sourcebooks).

A Little Bit Psychic: Pride & Prejudice with a modern twist de Aimée Avery (CreateSpace).

Prada & Prejudice de Mandy Hubbard (Penguin).

My Pride, His Prejudice de Jenni James (Trifecta).

My BFF: A Friendly Romance de Ruth Phillips Oakland (RPOakland Self Publishing).

Love, Lies and Lizzie de Rosie Rushton (Piccadilly).

Perfect Fit de Linda Wells (CreateSpace).

Waiting for Mr. Darcy de Chamein Canton (Genesis).

Pursued by Love de Georgia Hill (E-scape).

2010

- A Weekend with Mr Darcy* de Victoria Connelly (HarperCollins).
The London Chronicles de Rebecca Cooper-Thumann (CreateSpace).
Pemberley Ranch de Jack Caldwell (Sourcebooks).
Pies & Prejudice de Heather Vogel Frederick (Simon & Schuster).
Drive and Determination de Kara Louise (Lulu.com).
The Sheik of Araby: Pride and Prejudice in the Desert de Lavinis Angell (CreateSpace)
Pride and Prejudice on Mars de Charles Perkins (Amazon Books)

2011

- Epic Fail* de Claire LaZebnik (HarperCollins).
Searching for Mr Darcy de Beverly Andi (Amazon Books).
Pride, Prejudice and Curling Rocks de Andrea Brokaw (Hedgie).
Lost Along The Way de Rebecca Cooper-Thumann (CreateSpace).
Prom & Prejudice de Elizabeth Eulberg (Point).
Pride & Popularity de Jenni James (Inkberry).
Pride and Prejudice Revisited: Posers & Prom Dates de Jennifer Kloss (Amazon Books).
Fitzwilliam Darcy Rock Star de Heather Lynn Rigaud (Sourcebooks).
Mr. Darcy Goes Overboard: A Tale of Tide & Prejudice de Belinda Roberts (Sourcebooks).
Never Too Late for Love de P.M Harding (Meryton).
Pride and Prejudice: The Jewess and the Gentile de Lev Raphael y Jane Austen (BookNook).
Becoming Elizabeth Darcy de Mary Lydon Simonsen (Quail Creek).

2012

- One Good Man or Two* de Winter K. Anderson (Zeoklesia).
Compulsively Mr. Darcy de Nina Bennetton (Sourcebooks).
Pride & Prejudice with a Side of Grits de Mary Calhoun Brown (Wentworth & Collins).

Friendship of a special kind: A novel inspired by Pride and Prejudice, Mr. Darcy and his everlasting appeal de Moira Bianchi (CreateSpace).

Dear Miss Darcy de Laura Briggs y Sarah Briggs (CreateSpace).

Dreaming of Mr. Darcy de Victoria Connelly (Sourcebooks).

Longbourn State of Mind de Rebecca Cooper-Thumann (CreateSpace).

Pride & Princesses de Summer Day (CreateSpace).

Darcy Goes to War de Mary Lydon Simonsen (Quail Creek).

Prude & Prejudice de Francene Carroll (Big Ears Media Group).

Fall for you de Cecilia Gray (Gray Life).

2013

45 days in Europe with Mr. Darcy: Pride and Prejudice across the Atlantic de Moira Bianchi (CreateSpace).

First (Wrong) Impressions: A Modern Pride & Prejudice de Krista D. Ball (Amazon Books).

Pride, Prejudice and the Perfect Match de Marilyn Brant (White Soup).

Pride, Prejudice and Cheese Grits de Mary Jane Hathaway (Simon & Schuster).

Definitely Maybe in Love de Ophelia London (Entangled).

Girl Rocks Universe de C. M. Mitchell (CreateSpace).

Pride's Prejudice de Misty Dawn (CreateSpace).

Pride and Precipice de Lelia Silver (Silver Summer).

My Own Mr. Darcy de Karey White (Orange Door).

Emerald: A Universal Truth de Sarah Bevan Fischer (Amazon Books).

2014

An Obstinate Headstrong Girl de Abigail Bok (Alive).

First Impressions: A Modern Retelling of Jane Austen's Pride and Prejudice de Ruby Cruz (Rick Gualtieri).

Game of Kings: A Thrilling Modern Reimagining of Pride & Prejudice de Anthea Carson y D. J. Natelson (CreateSpace).

Lucky 13 de Cat Gardiner (CreateSpace).

Mister Darcy's Dog: Pride and Prejudice Contemporary Novella de Barbara Silkstone
(Barbara Silkstone).

Prada and Prejudice de Katie Oliver (Carina).

Prejudice Meets Pride de Rachael Anderson (HEA).

Pride and Modern Prejudice de A. J. Michaels (Dreamspinner).

Swayed Impressions: A Pride & Prejudice Inspired Romance de Aimée Avery
(CreateSpace).

The Muse de Jessica Evans (Meryton).

The Proud and the Prejudiced: A Modern Twist on Pride and Prejudice de Colette
Sauthier (Southern Girl).

The Secret Diary of Lizzie Bennet de Bernie Su y Kate Rorick (Touchstone).

Unleashing Mr. Darcy de Teri Wilson (Harlequin).

2015

Denial of Conscience de Cat Gardiner (Vanity & Pride).

Kissing Mr. Darcy de Shéa MacLeod (Sunwalker).

Longbourn's Songbird de Beau North (Meryton).

Match Made in the Stars: A Modern Elizabeth and Darcy Romance de Jemma Thorne
(Amazon Books).

Pride & Prejudice de Lyn Messina (PotatoWorks).

That Girl, Darcy: A Pride & Prejudice Story de James Ramos (Future House).

The Jane Journals at Pemberley Prep: I Loathe You, Liam Darcy de Heidi Jo Doxey
(Cedar Fort).

2016

Eligible: A modern retelling of Pride and Prejudice de Curtis Sittenfeld (Random
House).

2. Recreaciones audiovisuales contemporáneas de *Pride and Prejudice*.

You've Got Mail. Dir. Nora Ephron. Warner Bros, 1998.

Bridget Jones's Diary. Dir. Sharon Maguire. Miramax, 2001.

Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy. Dir. Andrew Black. BestBoy Pictures, 2003.

Bride & Prejudice. Dir. Gurinder Chadha. Miramax, 2004.

Lost in Austen. Dir. Dan Zeff. ITV, 2008.

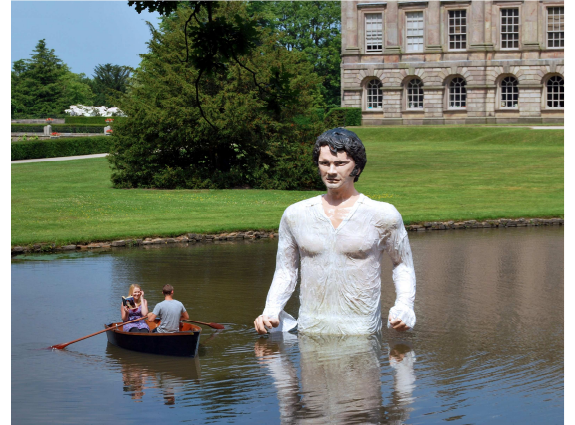
The Lizzie Bennet Diaries. Dir. Bernie Su. Pemberley Digital, 2012-14.

Austenland. Dir. Jerusha Hess. Fickle Fish Films, 2013.

Apéndice 2: Ilustraciones



(Ilustración 1)
BBC, 1995: *wet shirt scene*.



(Ilustración 2)
Estatua de Mr Darcy en Lyme Park.



(Ilustración 3)
Bridget Jones's Diary: *wet shirt scene*.



(Ilustración 4)
Lost in Austen: *wet shirt scene*.



(Ilustración 5)
BBC, 1995.



(Ilustración 6)
Lost in Austen.



(Ilustración 7)
BBC, 1995.



(Ilustración 8)
Lost in Austen.



(Ilustración 9)
Lost in Austen.



(Ilustración 10)
Bridget Jones's Diary.



(Ilustración 11)
BBC, 1995.



(Ilustración 12)
Bridget Jones's Diary.



(Ilustración 13)
Lyme Park.



(Ilustración 14)
Bridget Jones's Diary.



(Ilustración 15)
Bridget Jones's Diary.



(Ilustración 16)
Bride & Prejudice.



(Ilustración 17)
Bridget Jones's Diary.



(Ilustración 18)
Lost in Austen.



(Ilustración 19)
Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy.



(Ilustración 20)
Austenland.



(Ilustración 21)
Austenland.



(Ilustración 22)
The Lizzie Bennet Diaries.



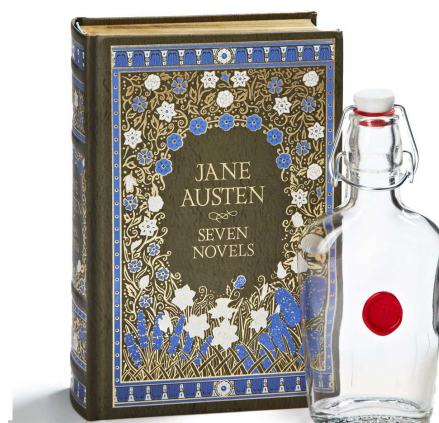
(Ilustración 23)
The Lizzie Bennet Diaries.



(Ilustración 24)
You've Got Mail.



(Ilustración 25)



(Ilustración 26)



(Ilustración 27)



(Ilustración 28)



(Ilustración 29)



(Ilustración 30)

Obras citadas

- Adams, Jennifer. *Little Miss Austen: Pride & Prejudice*. Layton: Gibbs Smith, 2011.
- Aidan, Pamela. *An Assembly Such as This: A Novel of Fitzwilliam Darcy, Gentleman*. Nueva York: Touchstone, 2003.
- Amis, Martin. "Jane's World". *New Yorker* 8 Jan. 1996. Web. 21 octubre 2013. <<http://www.newyorker.com/magazine/1996/01/08/janes-world-2>>.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Nueva York: Oxford UP, 1987.
- Ashford, Lindsay. *The Mysterious Death of Miss Austen*. Naperville: Sourcebooks, 2013.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Londres: Penguin, 1972.
- _____. *Sanditon, Lady Susan and The Watsons*. Londres: Penguin, 1974.
- _____. *Mansfield Park*. Hertfordshire: Wordsworth, 1992.
- _____. *Sense and Sensibility*. Hertfordshire: Wordsworth, 1992.
- _____. *Northanger Abbey*. Hertfordshire: Wordsworth, 1993.
- _____. *Persuasion*. Hertfordshire: Wordsworth, 1993.
- _____. *Emma*. Hertfordshire: Wordsworth, 1994.
- _____. *Jane Austen's Letters*. Ed. Deirdre Le Faye. Oxford: Oxford UP, 2011.
- _____, Alex Goodwin y Tess Gammel. *A Guinea Pig Pride & Prejudice*. Londres: Bloomsbury, 2015.
- Austenland*. Dir. Jerusha Hess. Fickle Fish Films, 2013. Film.
- "Austenland Part One." *Doctors*. BBC. 14 Oct. 2013. TV.
- "Austenland Part Two." *Doctors*. BBC. 15 Oct. 2013. TV.
- Austen-Leigh, J. E. *A Memoir of Jane Austen*. Oxford: Clarendon, 1926.
- Baker, Jo. *Longbourn*. Londres: Random House, 2013.
- Balogh, Mary et al. *Bespelling Jane Austen*. Ontario: Harlequin, 2010.

- Barron, Stephanie. *Jane and the Unpleasantness at Scargrave Manor*. Nueva York: Bantan, 1996.
- Bausells, Marta. “Jane Austen quotes: 30 tips for a successful life”. *The Guardian* 16 Dec. 2014. Web. 10 septiembre 2015. <<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/dec/16/jane-austen-in-quotes-30-tips-for-a-successful-life>>.
- Bautz, Annika. *Jane Austen: Sense and Sensibility/Pride and Prejudice/Emma: A Reader's Guide to Essential Criticism*. Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Bazin, André. “Adaptation or the Cinema as Digest”. *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 19-27.
- Beauty and the Beast*. Dir. Victor Lobl et al. CBS, 1987-1990. TV.
- Becoming Jane*. Dir. Julian Jarrold. Miramax, 2007. Film.
- Belton, Ellen. “Two film versions of *Pride and Prejudice*”. *Jane Austen on Screen*. Ed. Gina Macdonald y Andrew F. Macdonald. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 175-96.
- Benneton, Nina. *Compulsively Mr. Darcy*. Naperville: Sourcebooks, 2012.
- Berardinelli, James. “*Bridget Jones's Diary*”. *Reel Views*. Web. 20 marzo 2015. <http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=1834>.
- Berdoll, Linda. *Mr Darcy Takes a Wife: Pride and Prejudice Continues*. Naperville: Sourcebooks, 2004.
- Birtwistle, Sue y Susie Conklin. *The Making of Pride and Prejudice*. Londres: Penguin, 1995.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1957.
- Booth, Allison. “Time-Travel in Dickens' World”. *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*. Ed. Nicola J. Watson. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009. 150-63.
- Bradley, A. C. “Jane Austen”. *Essays and Studies by the Members of the English Association*. Oxford: Clarendon Press, 1911. 7-36.
- Brand, Emily. *Mr Darcy's Guide to Courtship - The Secrets of Seduction from Jane Austen's Most Eligible Bachelor*. Oxford: Old House, 2013.

- Brant, Marilyn. *According to Jane*. Nueva York: Kensington, 2009.
- Bride & Prejudice*. Dir. Gurinder Chadha. Pathé, 2005. DVD.
- Bridget Jones's Diary*. Dir. Sharon Maguire. Miramax, 2001. Film.
- Brinton, Sybil G. *Old Friends and New Fancies: An Imaginary Sequel to the Novels of Jane Austen*. Londres: Holden & Hardingham, 1913.
- Brodsky Lacour, Claudia. "Austen's *Pride and Prejudice* and Hegel's "Truth in Art": Concept, Reference, and History". *ELH* 59.3 (Autumn 1992): 597-623.
- Brontë, Charlotte. *Selected Letters of Charlotte Brontë*. Ed. Margaret Smith. Nueva York: Cambridge UP, 2007.
- Brooks, Libby. "No, I'm not Bridget Jones. Not Yet". *The Guardian* 13 April 2001. Web. 10 marzo 2015. <<http://www.theguardian.com/film/2001/apr/13/awardsandprizes.culture>>.
- Brown, Lloyd W. "Jane Austen and the Feminist Tradition". *Nineteenth Century Fiction* 28.3 (1973): 321-38.
- Brownstein, Rachel M. *Why Jane Austen?* Nueva York y Chichester: Columbia UP, 2011.
- Bueneke, Katie. "Why *Emma Approved* Didn't Work as Well as *The Lizzie Bennet Diaries* Did". *LA Weekly* 7 April 2014. Web. 30 julio 2015. <<http://www.laweekly.com/arts/why-emma-approved-didnt-work-as-well-as-the-lizzie-bennet-diaries-did-4499200>>.
- Burney, Fanny. *Camilla, or A Picture of Youth*. Oxford: Oxford UP, 1972.
- _____. *Cecilia, or Memoirs of an Heiress*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- Burns, Jane. "Keeping Austen Weird; 'Lost in Austen' is yet another twist on 'Pride and Prejudice'". *The Capital Times* 23 April 2009. Web. 5 julio 2015. <http://host.madison.com/77square/keeping-austen-weird-lost-in-austen-is-yet-another-twist/article_f2be9a75-c8bf-53ed-9983-84cfd227faf8.html>.
- Burt, Richard. "To E- or Not to E-?: Disposing of Schlockspeare in the Age of Digital Media". *Shakespeare after Mass Media*. Ed. Richard Burt. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002. 1-32.
- Bushnell, Candace. *Sex and the City*. Nueva York: Grand Central, 1996.
- Butler, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford: Oxford UP, 1975.

- Butler, Nancy. *Pride and Prejudice*. Nueva York: Marvel, 2009.
- Cabaret, Florence. "Jane Austen goes to Bollywood... with a Pinch of Salt". *Critical Perspectives on Film Adaptation*. Ed. Shannon Wells-Lassagne y Ariane Hudelet. Jefferson: MacFarland, 2013. 140-51.
- Cadwell, Kaelyn. *How to Speak Like Jane Austen and Live Like Elizabeth Bennet*. N.p.: Island Bound P, 2013.
- Calhoun Brown, Mary. *Pride & Prejudice with a Side of Grits*. N.p.: Wentworth & Collins, 2012.
- Campbell Webster, Emma. *Lost in Austen: Create Your Own Jane Austen Adventure*. Nueva York: Riverhead, 2007.
- Carlson, Annemarie. "Social Media Storytelling in the Classroom: A Reimagining of *Pride and Prejudice* in the Lizzie Bennet Diaries". Tesis no publicada. Rollins College. 4 April 2014. Web. 23 febrero 2015. <<http://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=honors>>.
- Carroll, Laura. "A Consideration of Times and Seasons: Two Jane Austen's Adaptations". *Literature/Film Quarterly* 31.3 (2003): 169-76.
- Cartmell, Deborah. *Jane Austen's Pride and Prejudice: The Relationship between Text and Film*. Londres: Methuen Drama, 2010.
- _____. "Pride and Prejudice celebrates milestone". *De Montfort University* 28 Jan. 2013. Web. 9 septiembre 2015. <<http://www.dmu.ac.uk/about-dmu/news/2013/january/pride-and-prejudice-celebrates-milestone.aspx>>.
- _____. e Imelda Whelehan ed. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Case, Alison. *Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth and Nineteenth Century British Novel*. Charlottesville: UP of Virginia, 1999.
- _____. "Authenticity, Convention, and *Bridget Jones's Diary*". *Narrative* 9 (2001): 176-81.
- Castellanos, Gabriela. *Laughter, War and Feminism: Elements of Carnival in Three of Jane Austen's Novels*. Writing about Women: Feminist Literary Studies 11. Nueva York: Peter Lang, 1994.
- Castle, Terry. "Sister-Sister". *London Review of Books* 17.5 (1995): 3-6.

- Chadha, Gurinder. "Bride & Prejudice Press Pack". *Bride & Prejudice Web* 22 Aug. 2004. Web. 30 marzo 2015. <<http://www.docstoc.com/docs/15092916/Bride-and-Prejudice-Press-Pack>>.
- _____. "Austen Power". *Sight & Sound* 14.10 (Oct. 2004): 36-37.
- Chapman, R. W. *The Novels of Jane Austen*. Oxford: Clarendon Press, 1923.
- Christina, Holly. "Jane Austen". *Miss Naïve*. Holly Christina Label, 2012. CD.
- Churchill, Winston S. *Closing the Ring: The Second World War*. Vol. 5. Boston: Houghton Mifflin, 1951.
- Chwe, Michael Suk-Young. *Jane Austen, Game Theorist*. Princeton: Princeton UP, 2013.
- Claire, Virginia. "A Closer Look at *The Lizzie Bennet Diaries*: Episodes 85-89 and Domino Videos". *Austenprose: A Jane Austen Blog* 12 April 2013. Web. 1 agosto 2015. <<http://austenprose.com/2013/04/12/a-closer-look-at-the-lizzie-bennet-diaries-episodes-85-89-and-domino-videos/>>.
- Clueless*. Dir. Amy Heckerling. Paramount, 1995. Film.
- Cobb, Shelley. "Adaptable Bridget: Generic Intertextuality and Postfeminism in *Bridget Jones's Diary*". *Authorship in Film Adaptation*. Ed. Jack Boozer. Austin: U of Texas P, 2008. 281-304.
- Connelly, Victoria. *A Weekend with Mr Darcy*. Londres, Harper Collins, 2010.
- Constantine, David. "Finding the Words: Translation and the Survival of the Human". *TLS* 21 May 1999: 14-15.
- Copeland, Edward. "The Economic Realities of Jane Austen's Day". *Approaches to Teaching Austen's Pride and Prejudice*. Ed. Marcia McClintock Folsom. Nueva York: MLA, 1993. 33-45.
- Corrigan, Timothy. "Literature on Screen, a History". *The Cambridge Companion to Literature on Film*. Ed. Deborah Cartmell y Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 29-43.
- Cowan, Elliot. "Elliot: Darcy's no pressure". *Metro* 29 Aug. 2008. Web. 8 octubre 2014. <<http://metro.co.uk/2008/08/29/elliott-darcys-no-pressure-438541>>.

- Cox, Jessica. “‘A Strange Post[Feminist] Moment?’ Conflicting Constructions of Feminity in ITV’s *Lost in Austen* (2008)”. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 8.1 (Spring 2013): 36-51.
- Coyle, Katie. “*The Lizzie Bennet Diaries*”. *The Female Gaze* 12 Aug. 2013. Web. 23 julio 2015. <<http://www.femalegazereview.com/post/58079253220/the-lizzie-bennet-diaries>>.
- Crang, Mike. “Placing Jane Austen, Displacing England: Touring Between Book, History, and Nation”. *Jane Austen and Co. Remaking the Past in Contemporary Culture*. Ed. Suzanne Pucci y James Thompson. Albany: State University of Albany P, 2003. 111-32.
- Creeber, Glen. “Romance Re-Scripted: *Lost in Austen*’s comparative historical analysis of post-feminist culture”. *Feminist Media Studies* 15.4 (2015): 562-75.
- Crusie, Jennifer. “Introduction”. *Flirting with Pride and Prejudice: Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*. Dallas: Benbella, 2005.
- Crust, Kevin. “A faithless Jane Austen as Mormon”. *Los Angeles Times* 30 April 2004. Web. 21 marzo 2015. <<http://articles.latimes.com/2004/apr/30/entertainment/et-pride30>>.
- Davis, Hugh H. “I was a Teenage Classic: Literary Adaptation in Turn-of-the-Millennium Teen Film”. *The Journal of American Culture* 29.1 (2006): 52-60.
- DeMartino, Nick. “Future of Film: Why Transmedia Is Catching On”. *Huffington Post* 6 July 2011. Web. 27 julio 2015. <http://www.huffingtonpost.com/tribeca-film/future-of-film-why-transm_b_890330.html>.
- Demory, Pamela. “Jane Austen and the Chick Flick in the Twenty-first Century”. *Adaptation Studies: New Approaches*. Ed. Christina Albrecht-Crane y Dennis Cutchins. Nueva York: Rosemont, 2010. 121-49.
- Dempster, Sarah. “Lost in *Lost in Austen*: Episode Four”. *The Guardian* 25 Sept. 2008. Web. 26 junio 2015. <<http://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2008/sep/25/lostinausten4>>.
- Derecho, Abigail. “Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction”. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. Ed. Karen Hellekson y Kristina Busse. Jefferson: Macfarland, 2006. 61-78.

- Deresiewicz, William. *Jane Austen and the Romantic Poets*. Nueva York: Columbia UP, 2005.
- Desai, Jinga. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Dole, Carol M. "Austen, Class, and the American Market". *Jane Austen in Hollywood*. Ed. Linda Troost y Sayre Greenfield. Lexington: UP of Kentucky, 1999. 58-78.
- Doornebos, Karen. *Definitely Not Mr. Darcy*. Nueva York: Berkely Books, 2011.
- Dow, Gillian y Claire Hanson, eds. *Uses of Austen: Jane's Afterlives*. Chippenham y Eastbourne: Palgrave Macmillan, 2012.
- Downton Abbey*. Dir. Brian Percival et al. ITV, 2010-2016. TV.
- Duckworth, Alastair. *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1971.
- Dunaway, David King. *Huxley in Hollywood*. Nueva York: Harper and Row, 1989.
- Dussinger, John A. *In the Pride of the Moment: Encounters in Jane Austen's World*. Columbus: Ohio State UP, 1990.
- Eckstut, Arielle y Dennis Ashton. *Pride and Promiscuity: The Lost Sex Scenes of Jane Austen*. Nueva York: Fireside, 2001.
- Edgington, Ian. *Pride and Prejudice: A Graphic Novel*. Londres: Self Made Hero, 2011.
- Eifler, Emily. "'TLBD': A Modern Take on Austen's Classic". *KQED* 24 Feb. 2013. Web. 21 julio 2015. <http://ww2.kqed.org/arts/2013/02/24/the_lizzie_bennet_diaries_a_modern_take_on_austens_classic/>.
- Ekmark, Rebecca. "Bridget Jones's Diary". *All About Romance* 1999. Web. 28 febrero 2015. <<http://www.likesbooks.com/cgi-bin/bookReview.pl?BookReviewId=4532>>.
- Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent". *Selected Prose by T.S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. Nueva York: Hartcourt, 1975. 37-44.
- Ellington, H. Elisabeth. "'A Correct Taste in Landscape': Pemberley as Fetish and Commodity". *Jane Austen in Hollywood*. Ed. Linda Troost y Sayre Greenfield. Lexington: UP of Kentucky, 1999. 90-110.
- Elworthy, Camilla. "Bridget and me". *The Guardian* 4 April 2001. Web. 1 marzo 2015. <<http://www.theguardian.com/film/2001/apr/04/fiction.features>>.

- Emerson, Ralph Waldo. *Journals of Ralph Waldo Emerson*. Ed. Edward Waldo Emerson y Waldo Emerson Forbes. Boston: Houghton Mifflin, 1909.
- Emma*. Dir. Douglas McGrath. Miramax, 1996. Film.
- Eulberg, Elizabeth. *The Lonely Hearts Club*. Nueva York: Point, 2010.
- _____. *Prom & Prejudice*. Nueva York: Point, 2011.
- Europress. *Pride & Prejudice*. Koch, 2012. Videojuego.
- Fairchild, Elisabeth. "Any Way You Slice It". *Flirting with Pride and Prejudice: Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*. Ed. Jennifer Cruise. Dallas: Benbella, 2005. 43-50.
- Farber, Betsy. "Case Study: How *The Lizzie Bennet Diaries* creator has changed the face of storytelling". *iMediaConnection* 17 Sept. 2013. Web. 30 julio 2015. <<http://blogs.imediainconnection.com/blog/2013/09/17/case-study-how-%E2%80%9Cthe-lizzie-bennet-diaries%E2%80%9D-creator-has-changed-the-face-of-storytelling/>>.
- Farmer, Ava. *Second Impressions*. Chawton: Chawton House Press, 2011.
- Fenton, Kate. *Lions and Liquorice*. Londres: Michael Joseph, 1995.
- Ferguson Bottomer, Phyllis. *So Odd a Mixture: Along the Autistic Spectrum in Pride and Prejudice*. Londres y Philadelphia: Jessica Kingsley, 2007.
- Fernández, Susan. "Ex Libris Florida: Jane Austen Comes South". *St. Petersburg Times* 22 Dec. 2002: 5D.
- Ferriss, Suzanne "Narrative and Cinematic Doubleness: *Pride and Prejudice* and *Bridget Jones's Diary*". *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss y Mallory Young. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. 71-84.
- ____ y Mallory Young "Chicks, Girls and Choice: Redefining Feminism". *Junctures* 6 (June 2006): 87-97.
- ____ y Mallory Young. "Chick flicks and chick culture". *Chick flicks: Contemporary Women at the Movies*. Ed. Suzanne Ferris y Mallory Young. Nueva York y Oxford: Routledge, 2008. 1-25.
- Fielding, Helen. *Cause Celeb*. Londres: Picador, 1994.
- ____. *Bridget Jones's Diary*. Londres: Picador, 1996.
- ____. *Bridget Jones: The Edge of Reason*. Londres: Picador, 1999.

- _____. “News Review: Are you Bridget Jones?”. *Daily Telegraph* 20 Nov. 1999: 20.
- _____. *Bridget Jones: Mad About the Boy*. Londres: Jonathan Cape, 2013.
- Ford, Michael Thomas. *Jane Austen Bites Back*. Nueva York: Ballantine, 2010.
- _____. *Jane Goes Batty*. Nueva York: Ballantine, 2011.
- Forna, Aminatta. “Sellout”. *On the Move: Feminism for a New Generation*. Ed. N. Walter. Londres: Virago, 1999. 135-51.
- Forster, E.M. “Flat and Round Characters”. *Essentials of the Theory of Fiction*. Ed. Michael J. Hoffman y Patrick D. Murphy. Durham: Duke UP, 2005. 35-42.
- Foster, Brandy. “Pimp my Austen: The Commodification and Customization of Jane Austen”. *Persuasions On-Line* 29.1 (Winter 2008). Web. 21 marzo 2015. <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol29no1/foster.html>>.
- Foster, Matthew M. “*Pride and Prejudice*: A Whole Lot of Pride and a Little Prejudice”. *Foster on Film*. Web. 1 de mayo 2015. <<http://fosteronfilm.com/misc/prideandprejudice.htm>>.
- Fowler, Karen Joy. *The Jane Austen Book Club*. Londres: Viking, 2004.
- Fox, Robert C. “Elizabeth Bennet: Prejudice or Vanity?”. *Nineteenth-Century Fiction* 17.2 (Sept. 1962): 185-87.
- Francus, Marilyn. “Austen Therapy: *Pride and Prejudice* and Popular Culture”. *Persuasions On-Line* 30.2 (Spring 2010). Web. 21 enero 2015. <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol30no2/francus.html>>.
- Freeling, Nicholas. *The Janeites*. Londres: Arcadia Book, 2002.
- Gard, Roger. *Jane Austen’s Novels. The Art of Clarity*. New Haven y Londres: Yale UP, 1992.
- Geraghty, Christine. *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2008.
- Gevirtz, Karen B. “(De)Constructing Jane: Converting ‘Austen’ in Film Responses”. *Persuasions On-Line* 31.1 (Winter 2010). Web. 12 noviembre 2014. <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/gevirtz.html>>.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale UP, 1979.

- Goeggler, Karen. *Jane Austen Quilts Inspired by Her Novels*. Paducah: American Quilters Society, 2013.
- Goldhill, Olivia. "The Duchess of Cornwall vs. her literary heroine Lizzy Bennet". *The Telegraph* 26 Feb. 2015. Web. 8 agosto 2015. <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/theroyalfamily/11437459/The-Duchess-of-Cornwall-vs.-her-literary-heroine-Lizzy-Bennet.html>>.
- Goodnight, Alyssa. *Austentatious*. Nueva York: Kensington, 2012.
- Grahame-Smith, Seth y Jane Austen. *Pride and Prejudice and Zombies: The Deluxe Heirloom Edition*. Philadelphia: Quirk, 2009.
- _____. *Pride and Prejudice and Zombies: The Graphic Novel*. Philadelphia: Quirk, 2009.
- Grange, Amanda. *Mr Darcy's Diary*. Naperville: Sourcebooks, 2007.
- _____. *Mr Darcy Vampyre*. Naperville: Sourcebooks, 2009.
- Gray, Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrinton. "Introduction: Why Study Fans?". *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. Ed. Jonathan Gray, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrinton. Nueva York y Londres: New York UP, 2007. 1-16.
- Grease*. Dir. Randal Kleiser. Paramount, 1978. Film
- Great Expectations*. Dir. Alfonso Cuarón. Twentieth Century Fox, 1998. Film.
- Greenfield, Susan C. "Pride and Prejudice at 200: Stop looking for Mr. Darcy!". *Ms. Magazine Blog* 28 Jan. 2013. Web. 22 julio 2015. <<http://msmagazine.com/blog/2013/01/28/pride-and-prejudice-at-200-stop-looking-for-mr-darcy/>>.
- Grey, David J., A. Walton Litz y Brian Southam, eds. *The Jane Austen Companion*. Nueva York: Macmillan, 1986.
- Gymnich, Marion y Kathryn Ruhl. "Revisiting the Classical Romance: *Pride and Prejudice*, *Bridget Jones's Diary* and *Bride and Prejudice*". *Gendered (Re)Visions: Constructions of Gender in Audiovisual Media*. Ed. Marion Gymnich, Kathrin Ruhl y Klaus Scheunemann. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010. 23-44.
- Hale, Shannon. *Austenland*. Nueva York: Bloomsbury, 2007.
- _____. *Midnight in Austenland*. Nueva York: Bloomsbury, 2012.

- Harding, D. W. "Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen". *Scrutiny* 8 March 1940: 346-62.
- Harman, Claire. *Jane's Fame: How Jane Austen Conquered the World*. Edimburgo: Cannongate, 2009.
- Harris, Jocelyn. "Such a transformation!: Translation, Imitation, and Intertextuality in Jane Austen on Screen". *Jane Austen on Screen*. Ed. Gina MacDonald y Andrew F. MacDonald. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 44-68.
- Harrison, Mary-Catherine. "Reading the Marriage Plot". *Journal of Family Theory & Review* 6 (March 2014): 112-31.
- Harzewski, Stephanie. *Chick Lit and Postfeminism*. Charlottesville: U of Virginia P, 2011.
- Henderson, Laura. *Jane Austen Guide to Dating*. Nueva York: Hyperion, 2005.
- Herendeen, Ann. *Pride/Prejudice: A Novel of Mr. Darcy, Elizabeth Bennet, and Their Forbidden Lovers*. Nueva York: HarperCollins, 2010.
- Higson, Andrew. "Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film". *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. Ed. Lester Friedman. Minneapolis y Londres: U of Minneapolis P y UCL P, 1993. 91-109.
- _____. *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris, 2010.
- Hills, Matt. *Fan Cultures*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Hockensmith, Steve. *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls*. Philadelphia: Quirk, 2010.
- _____. *Pride and Prejudice and Zombies Dreadfully Ever After*. Philadelphia: Quirk, 2011.
- Holbrook, David. "What Was Mr. Darcy Worth?". *Cambridge Review* 105 (1984): 219-21.
- Honan, Park. *Jane Austen: A Life*. Nueva York: St. Martin's, 1987.
- Hopkins, Lisa. "Jane Austen and Money". *The Wordsworth Circle* 25.2 (Spring 1994): 76-78.

- _____. “Mr. Darcy’s Body: Privileging the Female Gaze”. *Jane Austen in Hollywood*. Ed. Linda Troost y Sayre Greenfield. Lexington: U of Kentucky P, 2001. 111-21.
- Hyde, Jesse. “New genre: the Mormon chick flick”. *Deseret News* 23 June 2003. Web. 1 mayo 2014. <<http://www.deseretnews.com/article/992080/New-genre-the-Mormon-chick-flick.html?pg=all>>.
- Irvine, Lindesay. “The last words on the 20th century most defining novels”. *The Guardian* 24 May 2007. Web 10 Septiembre 2015. <<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2007/may/24/thelastwordonthe20thcent>>.
- Ivins, Holly. *The Jane Austen Pocket Bible*. Surrey: Crimson Publishing, 2010.
- James, Henry. “The Lesson of Balzac”. *The Question of Our Speech. The Lesson of Balzac. Two Lectures*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Company, 1905. 55-116.
- James, Jenni. *Pride & Popularity*. Brigham City: Inkberry Press, 2011.
- James, P.D. *Death Comes to Pemberley*. Nueva York: Borzoi, 2009.
- Jeffers, Jennifer M. *Britain Colonized: Hollywood’s Appropriation of British Literature*. Nueva York y Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Nueva York: Routledge, 1992.
- _____. “Transmedia Storytelling”. *MIT Technology Review* 15 Jan. 2003. Web. 1 agosto 2015. <<http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>>.
- _____. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York y Londres: New York UP, 2006.
- Jess, Jerusha. “Moving on from Vampires: Twilight author turns producer as she debuts new movie Austenland at Sundance”. *Mail Online* 22 Jan. 2013. Web. 10 marzo 2015. <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2266602/Stephenie-Meyer-Twilight-author-turns-producer-debuts-new-movie-Austenland-Sundance.html>>.
- Jha, Subhash K. “*Bride And Prejudice* is not a K3G”. *The Rediff Interview* 30 Aug. 2004. Web. 15 marzo 2015. <<http://specials.rediff.com/movies/2004/aug/30finter.htm>>.

- Johnson, Claudia L. *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- _____. “The Divine Miss Jane: Jane Austen, Janeites, and the Discipline of Novel Studies”. *Janeites: Austen’s Disciples and Devotees*. Ed. Deirdre Lynch. Princeton: Princeton UP, 2000. 25-44.
- _____. “Austen cults and cultures”. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Ed. Edward Copeland y Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge UP, 2011. 232-47.
- _____. *Jane Austen’s Cults and Cultures*. Chicago: The University of Chicago P, 2012.
- Jones, Rebecca. “Female Fiction ‘dumbs down’”. *BBC News* 23 Aug. 2001. Web. 19 enero 2015. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1504733.stm>>.
- Kabir, Nasreen Munni. *Bollywood: The Indian Cinema Story*. Londres: Channel 4 Books, 2001.
- Kaminski, Alice R., ed. *Literary Criticism of George Henry Lewes*. Lincoln: U of Nebraska P, 1964.
- Kandukondain, Kandukondain*. Dir. Rajiv Menon. Sri Surya Films, 2000. Film.
- Kantor, Elizabeth. *Jane Austen’s Rules Book: A Classic Guide to Modern Love o Jane Austen’s Guide to Happily Ever After*. Washington DC: Regnery, 2012.
- Kaplan, Deborah. “Mass Marketing Jane Austen: Men, Women, and Courtship in Two Film Adaptations”. *Jane Austen in Hollywood*. Ed. Linda Troost y Sayre Greenfield. Lexington: UP of Kentucky, 1999. 177-87.
- Kaplan, Laurie. “‘Completely without Sense’: *Lost in Austen*”. *Persuasions* 30 (2008): 241-54.
- _____. “Lost in Austen and Generation-Y Janeites” *Persuasions On-Line* 30.2 (Spring 2010). Web. 2 abril 2015. <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol30no2/kaplan.html>>.
- Kate & Leopold*. Dir. James Mangold. Miramax, 2001. Film.
- Kerr, Melanie. *Follies Past: A Prequel to Pride and Prejudice*. N.p.: Petticoat, 2013.
- Kerr, Philip. “A Bridget Too Far”. *New Statesman* 23 April 2001: 44.
- Kiefer, Jeanne. “Anatomy of a Janeite: Results from the Jane Austen Survey 2008”. *Persuasions On-Line* 29.1 (Winter 2008). Web. 10 agosto 2015. <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol29no1/kiefer.html>>.

- Kinder, Marsha. *Playing with power in movies, television, and video games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley y Los Ángeles: U of California P, 1993.
- King, Stacy. *Pride and Prejudice*. Manga Classics. Richmond Hill: Udon Entertainment, 2014.
- Klingel Ray, Joan Elizabeth. *Jane Austen for Dummies*. Hoboken: Wiley Publishing, 2006.
- Kipling, Rudyard. *The Irish Guards in the Great War: The Second Battalion*. Nueva York: Sarpedon, 1997.
- _____. "The Janeites". *Debits and Credits*. Kelly Bray: House of Stratus, 2009. 121-41.
- Kirkham, Margaret. *Jane Austen, Feminism and Fiction*. Brighton: Harvester P, 1983.
- Kroll, Jack. "Jane Austen does Lunch". *Newsweek* 18 Dec. 1995: 66-68.
- Lane, Cara Ann. "Film Reviews: *Bridget Jones's Diary*". *Film and History* 33.1 (2003): 64-65.
- Langland, Elizabeth. "Pride and Prejudice: Jane Austen and Her Readers". *A Companion to Jane Austen Studies*. Ed. Laura C. Lambdin y Robert T. Lambdin. Westport: Greenwood, 2000. 41-56.
- Lascelles, Mary. *Jane Austen and Her Art*. Oxford: Clarendon, 1939.
- Lathan, Sharon. *Mr. & Mrs. Fitzwilliam Darcy: Two Shall Become One*. Naperville: Sourcebooks, 2009.
- LaZebnik, Claire. *Epic Fail*. Nueva York: Harper Collins, 2011.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition*. Londres: Chatto & Windus, 1948.
- Leitch, Thomas M. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007.
- Leung, William, "Crouching Sensibility, Hidden Sense". *Film Criticism* 26.1 (Fall 2001): 42-57.
- Lev, Peter. "The future of Adaptation Studies". *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Ed. James M. Welsh y Peter Lev. Lanham: Scarecrow, 2007. 335-38.
- Lewis, Hillary. "'Austenland' Director, Distributor Embrace Fun, Female-Centric Film". *The Hollywood Reporter* 13 Aug. 2013. Web. 9 agosto 2015.

<<http://www.hollywoodreporter.com/news/austenland-director-distributor-embrace-fun-605002>>.

Li, Shirley. "Best of 2013 (Behind the Scenes): The stars of *The Lizzie Bennet Diaries* on filming the Emmy-winning web series". *Entertainment Weekly* 19 Dec. 2013. Web. 20 julio 2015. <<http://www.ew.com/article/2013/12/19/lizzie-bennet-diaries-ashley-clements-mary-kate-wiles-laura-spencer>>.

London, Bianca. "Jane Austen's books prescribed as an antidote to the horrors of WW1: Novelist's likeable characters helped cure depression in shell-shocked soldiers". *Mail Online* 8 July 2013. Web. 6 agosto 2015. <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2358209/Jane-Austens-books-prescribed-antidote-horrors-WW1-Novelists-likeable-characters-helped-cure-depression-shell-shocked-soldiers.html>>.

Looser, Devoney. "Feminist Implications of the Silver Screen Austen". *Jane Austen in Hollywood*. Ed. Linda Troost y Sayre Greenfield. Lexington: UP of Kentucky, 1999. 159-76.

Lost in Austen. Dir. Dan Zeff. Granada, 2008. DVD.

Love Actually. Dir. Richard Curtis. Universal, 2003. Film.

Lutz, Iris. "Message from the President". *JASNA News: The Newsletter of the Jane Austen Society of America* 26.3 (2010): 3.

Lycett, Andrew. *Rudyard Kipling*. Londres: Weidenfeld & Nicholson, 1999.

Lynch, Deirdre, ed. *Janeites: Austen's Disciples and Devotees*. Princeton: Princeton UP, 2000.

_____. "Cult of Jane Austen". *Jane Austen in Context*. Ed. Janet Todd. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 111-19.

Lyons, Margaret. "Friends Countdown: How Jane Austen Inspired 'The One Where Rachel Finds Out'". *Vulture* 18 Dec. 2014. Web. 8 agosto 2015. <<http://www.vulture.com/2014/12/ross-rachel-finds-out.html>>.

Ma SheNachutz LeRavak. Dir. Irit Linor. HOT TV, 2009. TV.

Macdonald, Gina y Andrew F. Macdonald, eds. *Jane Austen on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

- Mackrory, KaraLynne. *Haunting Mr Darcy: A Spirited Courtship*. Oysterville: Meryton, 2014.
- Magic in the Moonlight*. Dir. Woody Allen. Sony Pictures, 2014. Film
- Mandal, Anthony y Brian Southam, eds. *The Reception of Jane Austen in Europe*. Londres y Nueva York: Continuum, 2007.
- Mansfield Park*. Dir. Patricia Rozema. Miramax, 1999. Film.
- Marantz Cohen, Paula. *Jane Austen in Boca*. Nueva York: St Martin's, 2002.
- _____. *Jane Austen in Scardale: Or Love, Death and the SATS*. Nueva York: St Martin's, 2006.
- March, Mia. *Finding Colin Firth: One Summer. Three Women. And Mr Darcy*. Nueva York: Gallery Books, 2013.
- Margolis, Harriet. "Janeite Culture: What does the Name "Jane Austen" authorize?". *Jane Austen on Screen*. Ed. Gina MacDonald y Andrew F. MacDonald. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 22-43.
- Marsh, Kelly A. "Contextualizing Bridget Jones". *College Literature* 31.1 (2004): 52-72.
- Maslin, Janet. "So Genteel, So Scheming, So Austen". *New York Times* 2 Aug. 1996: C1.
- Mathur, Suchitra. "From British 'Pride' to Indian 'Bride'. Mapping the Contours of a Globalised (Post?) Colonialism". *Journal of Media and Culture* 10.2 (May 2007). Web. 1 abril 2015. <<http://journal.media-culture.org.au/0705/06mathur.php>>.
- McFarlane, Brian. "It wasn't like that in the Book...". *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Ed. James M. Welsh y Peter Lev. Lanham: Scarecrow, 2007. 3-14.
- _____. "Reading film and literature". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ed. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 15-28.
- McNutt, Myles. "Lydia, Legacy and the End of *The Lizzie Bennet Diaries*". *Cultural Learnings* 28 March 2013. Web. 23 julio 2015. <<http://cultural-learnings.com/2013/03/28/lydia-legacy-and-the-end-of-the-lizzie-bennet-diaries/>>.

- Merry, Stephanie. “‘Austenland’ movie review”. *The Washington Post* 22 Aug. 2013. Web. 10 agosto 2015. <http://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/austenland-movie-review/2013/08/21/ef97b888-08fe-11e3-9941-6711ed662e71_story.html>.
- Meyer Spacks, Patricia. *The Female Imagination*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1975.
- Meyer, Stephanie. *Twilight*. Nueva York: Little, Brown and Company, 2005.
- Mientka, Matthew. “What’s In A Kiss? A Test To Choose And Retain Good Partners”. *Medical Daily* 13 Oct. 2013. Web. 25 junio 2014. <<http://www.medicaldaily.com/whats-kiss-test-choose-and-retain-good-partners-259771>>.
- Miller, D. A. “The Late Jane Austen”. *Raritan: A Quarterly Review* 10.1 (Summer 1990): 55-79.
- _____. *Jane Austen, or The Secret of Style*. Princeton: Princeton UP, 2003.
- Miller, Laura. “Austen-mania”. *Salon.com* 2 Dic. 1995. Web. 12 abril 2014. <<http://www.salon.com/1995/12/02/austen/>>.
- Mingle, Pamela. *The Pursuit of Mary Bennet: A Pride and Prejudice Novel*. Nueva York: HarperCollins, 2009.
- Mishra, Vijay. *Bollywood Cinema: Temples of Desire*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Miss Austen Regrets*. Dir. Jeremy Lovering. BBC, 2008. Film.
- Moler, Kenneth L. *Pride and Prejudice: A Study in Artistic Economy*. Boston: Twayne, 1989.
- Monaghan, David. “The Complexity of Jane Austen’s Novels”. *Jane Austen: New Perspectives*. Ed. Janet Todd. Nueva York: Holmes and Meier, 1983. 88-97.
- Monk, Claire. “The British Heritage-Film Debate Revisited”. *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. Ed. Claire Monk y Amy Sargeant. Londres: Routledge, 2002. 176-98.
- Montoro, Rocío. *Chick-Lit: The Stylistics of Capuccino Fiction*. Londres y Nueva York: Continuum, 2012.
- Mooneyham White, Laura. *Jane Austen’s Anglicanism*. Lincoln: U of Nebraska, 2011.
- Morgan-Cole, Trudy J. “Pride, Prejudice & Feminism: *The Lizzie Bennet Diaries* (Part Two)”. *Hypergraffiti* 1 March 2013. Web. 22 noviembre 2014.

- <<https://trudymorgancole.wordpress.com/2013/03/01/pride-prejudice-feminism-the-lizzie-bennet-diaries-part-two/>>.
- Morrison, Alan. "Live and Let Diet". *Total Film* May 2001. Web. 12 marzo 2015. <http://bridgetarchive.altervista.org/bjd_livendiet.htm>.
- Mosier, John. "Clues for the clueless". *Jane Austen on Screen*. Ed. Gina Macdonald y Andrew F. Macdonald. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 228-53.
- Mullan, John. *What Matters in Jane Austen?: Twenty Crucial Puzzles Solved*. Londres: Bloomsbury, 2012.
- Mullany, Janet. *Jane and the Damned*. Nueva York: HarperCollins, 2010.
- _____. *Jane Austen Blood Persuasion*. Nueva York: HarperCollins, 2011.
- Müller, Wolfgang G. "Derivative Literature: Notes on the Terminology of Intertextual Relationships and a British-American Case Study". *Transatlantic Encounters. Studies in European-American Relations*. Ed. Udo J. Hebel y Kurt Ortseifen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995. 312-21.
- Murphy, Sinéad. *Jane Austen's Rules Book: A Classic Guide to Modern Love*. Londres: Melville House, 2014.
- Murray, Carolyn V. *Jane by the Sea: Jane Austen's Love Story*. Victoria: Sandcastle, 2015.
- Nixon, Cheryl L. "Balancing the Courtship Heroes: Masculine Emotional Display in Film Adaptations of Austen's Novels". *Jane Austen in Hollywood*. Ed. Linda Troost y Sayre Greenfield. Lexington: UP of Kentucky, 1999. 22-43.
- O'Connor, John. "An England Where the Heart and Purse Are Romantically United". *New York Times* 13 Jan. 1996: 13,18.
- Odiwe, Jane. *Lydia Bennet's Story: A Sequel to Pride and Prejudice*. Naperville, Sourcebooks, 2008.
- Oliete Aldea, Elena. "Gurinder Chadha's *Bride and Prejudice*: A Transnational Journey Through Time and Space". *International Journal of English Studies* 12.1 (2012): 167-82.
- Oliphant, Margaret. "Miss Austen and Miss Mitford". *Jane Austen: Critical Assessments*. Ed. Ian Littlewood. Vol. 1. East Sussex: Helm Information Ltd., 1998. 375-386.

- Olsen, Kirstin. *Cooking with Jane Austen*. Westport y Londres: Greenwood, 2005.
- Parrill, Sue. *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*. Jefferson: McFarland, 2002.
- Petkus, Jennifer. *Jane Actually: or Jane Austen's Book Tour*. Denver: Mallard Sci-Fi, 2013.
- Piketty, Thomas. *Capital in the Twenty-First Century*. Harvard: Harvard UP, 2014.
- Pinkowitz, Jackie. "Modernization in *Pride and Prejudice* Adaptations: Joe Wright's Realism and Romance in *Pride and Prejudice* and Gurinder Chadha's Filmic and Cultural Hybridity in *Bride and Prejudice*". *Cinema, Etc.* 20 March 2013. Web. 25 marzo 2015. <<https://jackiepinkowitz.wordpress.com/2013/03/20/modernization-in-pride-and-prejudice-adaptations-joe-wrights-realism-and-romance-in-pride-and-prejudice-gurinder-chadhas-filmic-and-cultural-hybridity-in-bride-and-prejudice/>>.
- Pitkeathly, Jill. *Cassandra & Jane: A Jane Austen Novel*. Nueva York: Harper, 2004.
- Polhemus, Robert M. *Erotic Faith: Being in Love from Jane Austen to D.H. Lawrence*. Chicago: U of Chicago P, 1990.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: U of Chicago P, 1984.
- Potter, Alexandra. *Me and Mr Darcy*. Londres: Hodder and Staughton, 2007.
- Potter, Rachel. *Modernist Literature*. Edinburgh Critical Guides to Literature. Edimburgo: Edimburgh UP, 2012.
- Pride & Prejudice*. Dir. Joe Wright. Universal, 2005. Film.
- Pride & Prejudice: A Latter-Day Comedy*. Dir. Andrew Black. BestBoy Pictures, 2003. Film.
- Pride and Prejudice*. Dir. Robert Z. Leonard. Metro-Goldwyn-Mayer, 1940. Film.
- Pride and Prejudice*. Dir. Cyril Coke. BBC, 1980. TV.
- Pride and Prejudice*. Dir. Simon Langton. BBC, 1995. TV.
- Pretty Woman*. Dir. Garry Marshall. Touchstone, 1990. Film.
- Pucci, Suzanne R. y James Thompson, eds. *Jane Austen and Co.: Remaking the Past in Contemporary Culture*. Albany: State U of New York P, 2003.

- Pugh, Sheenagh. *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*. Bridgend: Seren, 2005.
- Purab Aur Pachim*. Dir. Manoj Kumar. V.I.P Films, 1970. Film.
- Pyrhönen, Heta. "Bridget Jones's Diary: A Case Study of Austen Fan Fiction". *Turning Points: Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*. Ed. Ansgar Nünning y Kai Marcel Sicks. Berlín: de Gruyter, 2012. 371-85.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1984.
- Raitt, George. "Lost in Austen: Screen Adaptation in a Post-Feminist World". *Literature/Film Quarterly* 40.2 (2012): 127-41.
- Rapple, Christine. "Movie review: Romantic comedy 'Austenland' is light-hearted, funny". *Deseret News* 24 Jan. 2013. Web. 7 mayo 2015. <<http://www.deseretnews.com/article/865571364/Movie-review-Romantic-comedy-Austenland-is-light-hearted-funny.html?pg=all>>.
- Reynolds, Nigel. "Bridget Jones's Dates Make Even Her Creator Jealous". *The Telegraph* 13 April 2000. Web. 23 mayo 2014. <<http://www.spring.net/karenr/mdbro/bjd2.html>>.
- _____. "Dinner with Darcy is women's dream date". *The Telegraph* 2 June 2003. Web. 16 abril 2015. <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1431712/Dinner-with-Darcy-is-womens-dream-date.html>>.
- _____. "The nation chooses its favourite books". *The Telegraph* 1 March 2007. Web. 5 septiembre 2014. <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1544162/The-nation-chooses-its-favourite-books.html>>.
- Ridout, Alice. "Lost in Austen: Adaptation and the Feminist Politics of Nostalgia". *Adaptation* 4.1 (March 2011): 14-27.
- Rifkind, Hugo. "Pride and Prejudice Meets Life on Mars in ITV's Lost in Austen". *Times Online* 30 Aug. 2008. Web. 2 mayo 2015. <<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/tv-radio/article2444276.ece>>.
- Rigaud, Heather Lynn. *Fitzwilliam Darcy Rock Star*. Naperville: Sourcebooks, 2011.
- Ritrosky-Winslow, Madelyn. "Colin & Renée & Mark & Bridget: The Intertextual Crowd". *Quarterly Review of Film and Video* 23.3 (2006): 237-56.

- Romano, Aja. "Behind the Scenes of "The Lizzie Bennet Diaries"". *The Daily Dot* 27 Aug. 2012. Web. 25 mayo 2015. <<http://www.dailydot.com/interviews/lizzie-bennet-diaries-cast-interview/>>.
- Rorick, Kate y Rachel Kiley. *The Epic Adventures of Lydia Bennet: A Novel*. Nueva York: Touchstone, 2015.
- Rossum, Emmy, et al. "A Jane Austen Tribute: Classic Beauties". *People* 79.18 (May 2013): 125-33.
- Sach, Laurence. *Jane Austen's Pride & Prejudice: The Graphic Novel*. Nueva Delhi: Kalyani Navyug Media, 2013.
- Saintsbury, George Edward Bateman. "Preface". *Pride and Prejudice*. Londres: George Allen, 1894. i-xi.
- Salber, Cecilia. "Jane Austen Now Through the Lens of Boca Festa". *Persuasions* 25 (2003): 121-28.
- Sales, Roger. *Jane Austen and the Representation of Regency England*. Londres: Routledge, 1996.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. The New Critical Idiom. Londres: Routledge, 2006.
- Schoenberg, Nara. "Thoroughly Modern Jane". *Chicago Tribune* 28 Oct. 2011. Web. 2 agosto 2015. <http://articles.chicagotribune.com/2011-10-28/entertainment/ct-books-1029-jane-austen-spinoffs-20111028_1_jane-austen-austen-books-fitzwilliam-darcy>.
- Scott, Sir Walter. "ART. IX. *Emma*; a Novel. By the author of *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, etc. 3 vols. 12 mo. London. 1815". *Quarterly Review* 14.27 (Oct. 1815): 188-201.
- _____. *The Journal of Sir Walter Scott*. Ed. W. E. K. Anderson. Oxford: Clarendon: 1972.
- Shakespeare, William. *Much Ado About Nothing*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2006.
- Siede, Caroline. "The highs and lows of *Pride and Prejudice* on the screen: Why the story has endured for two centuries". *A.V Club* 23 Oct. 2014. Web. 15 marzo 2015.

- <<http://www.avclub.com/article/highs-and-lows-pride-and-prejudice-screen-210289>>.
- Siegel, Tatiana. "No Men Allowed: How Sony Pictures Classics Is Wooing Women Only to 'Austenland'". *The Hollywood Reporter* 17 July 2013. Web. 10 agosto 2015. <<http://www.hollywoodreporter.com/news/austenland-how-sony-pictures-classics-586093>>.
- Simons, Judy. "Classics and Trash: Reading Jane Austen in the 1990s". *Women's Writing* 5.1 (1998): 27-42.
- _____. "Jane Austen and Popular Culture". *A Companion to Jane Austen*. Ed. Claudia L. Johnson y Clara Tuite. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. 467-77.
- Simpson, Richard. "Richard Simpson on Jane Austen". *Jane Austen: The Critical Heritage 1812-1870*. Vol. 1. Ed. Brian C. Southam. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1968. 243-264.
- Smith O'Rourke, Sally. *The Man Who Loved Jane Austen*. Nueva York: Kensington, 2006.
- Snider, Eric D. "Pride & Prejudice". *Movie Review*. Web. 27 abril 2015. <<http://www.ericdsnider.com/movies/pride-prejudice/>>.
- Southam, Brian C. *Jane Austen: The Critical Heritage 1812-1870*. Vol. 1. Londres y Nueva York: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- _____. *Jane Austen: The Critical Heritage 1870-1940*. Vol. 2. Londres y Nueva York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Spence, Jon. *Becoming Jane Austen*. Londres y Nueva York: Continuum, 2003.
- Spencer, Mimi. "Hot under the Collar for Men in Breeches". *Evening Standard* 21 Feb. 1996: 19.
- Sragow, Michael. "Austenland offers nonsense and insensibility". *The Orange Country Register* 22 Aug. 2013. Web. 9 septiembre 2015. <<http://www.ocregister.com/articles/jane-522171-austenland-park.html>>.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 54-78.
- St. Trinian's*. Dir. Oliver Parker y Barnaby Thompson. Ealing Studios, 2007. Film.

- Stein, Claudia. “*Persuasion’s* Box of Contradictions”. *A Companion to Jane Austen Studies*. Ed. Laura C. Lambdin y Robert T. Lambdin. Westport: Greenwood, 2000. 145-58.
- Stewart, Maaja A. “Wit and Knowledge of the World: *Pride and Prejudice*”. *Domestic Realities and Imperial Fictions: Jane Austen’s Novels in Eighteenth-Century Contexts*. Athens, GA: University of Georgia P, 1992. 40-71.
- “Stewie, Chris & Brian’s Excellent Adventure”. *Family Guy: Season Thirteen*. Escrito por Alex Carter. Dir. Joe Vaux. 20th Century Fox, 2014. DVD.
- Style, Potter. *What Would Jane Do?: Quips and Wisdom of Jane Austen*. Nueva York: Crown, 2014.
- Su, Bernie. “*Lizzie Bennet Diaries* BTS: Where are Mary and Kitty?”. *Tumblr: Bernie Tumbles* 14 April 2012. Web. 25 julio 2015. <<http://berniesu.tumblr.com/post/21093974177/lizzie-bennet-diaries-bts-where-are-mary-and>>.
- _____. “LBD - More Pre-Pemberley Questions. - Part 2”. *Tumblr: Bernie Tumbles* 4 Jan. 2013. Web. 25 julio 2015. <<http://berniesu.tumblr.com/post/39662577764/lbd-more-pre-pemberley-questions-part-2>>.
- _____. *The Lizzy Bennet Diaries*. Vídeo online. *YouTube*. YouTube 2012. Web. 14 junio 2015. <<https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>>.
- _____. *The Lydia Bennet*. Vídeo online. *YouTube*. YouTube 2012. Web. 12 julio 2015. <<https://www.youtube.com/user/TheLydiaBennet>>.
- _____. *Maria Of The Lu*. Vídeo online. *YouTube*. YouTube 2012. Web. 13 julio 2015. <<https://www.youtube.com/user/MariaOfTheLu> >.
- _____. *Better Living with Collins & Collins*. Video online. *YouTube*. YouTube 2012. Web. 13 julio 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=UiN8X2kKWmA&list=PL-kgvWgodA8aexGBQoqNqk8aDZjhjqboV&index=2>>.
- _____. *Domino: Gigi Darcy*. Video online. *YouTube*. YouTube 2012. Web. 12 julio 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZZRqTITGJeg&list=PLDjrsPTuZSrRqwXNyPQCrIvMoODiwFn4Q>>.

- _____.y Kate Rorick. *The Secret Diary of Lizzie Bennet*. Nueva York: Touchstone, 2014.
- Sutherland, Kathryn. *Jane Austen's Textual Lives: from Aeschylus to Bollywood*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Swendson, Shanna. "The Original Chick-Lit Masterpiece". *Flirting with Pride and Prejudice: Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*. Ed. Jennifer Crusie. Dallas: Benbella, 2005. 63-69.
- Swift, Taylor. "Love Story". *Fearless*. Big Machine Records, 2008. CD.
- Tauchert, Ashley. *Romancing Jane Austen: Narrative, Realism and the Possibility of a Happy Ending*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.
- Taylor, Lindsie. "'Pride' odd for actors". *Deseret News* 30 July 2004. Web. 1 mayo 2015. <<http://www.deseretnews.com/article/595080624/Pride-odd-for-actors.html?pg=all>>.
- Teeman, Tim. "Living on a Prayer". *The Times* 4 Sept. 2008: 19.
- Ten Harmsel, Henrietta. *Jane Austen: A Study in Fictional Conventions*. La Haya: Mouton, 1964.
- The Doubleclicks. "Oh, Mr. Darcy". *Chainmail and Cello*. CD Baby, 2012. CD.
- The Lizzie Bennet Diaries*. Dir. Bernie Su. Pemberley Digital, 2012-14. Webserie.
- "The Riders Minimization". *The Big Bang Theory: The Complete Seventh Season*. Escrito por Chuck Lorre, Jim Reynolds y Tara Hernandez. Dir. Mark Cendrowski. Warner Home Video, 2014. DVD.
- The Shop Around the Corner*. Dir. Ernst Lubitsch. Metro-Goldwyn-Mayer, 1940. Film.
- Thomas, Rhiannon. "The Lizzie Bennet Diaries AKA How To Do A Modern Retelling of *Pride and Prejudice*". *Feminist Fiction Blog* 9 Jan. 2013. Web. 25 julio 2015. <<http://feministfiction.com/2013/01/09/the-lizzie-bennet-diaries-aka-how-to-do-a-modern-retelling-of-pride-and-prejudice/>>.
- Thompson, Allison. "Trinkets and Treasures: Consuming Jane Austen". *Persuasions On-Line* 28.2 (Spring 2008). Web. 23 mayo 2015. <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol28no2/thompson.htm>>.
- Thompson, James. *Jane Austen and Modernization: Sociological Readings*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015.

- Thwackery, William Codpiece. *Fifty Shades of Mr Darcy: A Parody*. Londres: Michael O'Mara Books, 2012.
- Thynne, Jane. "Home News: 10m Viewers see Elizabeth wed Mr Darcy". *Electronic Telegraph* 31 Oct. 1995. Web. 23 septiembre 2014. <<http://www.telegraph.co.uk.html>>.
- Todd, Janet. *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- _____.y Linda Bree. "Debate: Bonnets, Crinolines and Steaming Mr. Darcy". *CAM: Cambridge Alumni Magazine* 57 (2009): 44-45.
- Todd, Sarah. "The Lizzie Bennet Diaries and the Reclamation of Lydia Bennet". *Girls Like Giants* 31 March 2013. Web. 22 julio 2015. <<https://girlslikegiants.wordpress.com/2013/03/31/the-lizzie-bennet-diaries-and-the-reclamation-of-lydia-bennet/>>.
- Tomalin, Claire. *Jane Austen: A Life*. Londres: Penguin, 1997.
- Tranquilli, Marissa. "Austenland: A Failed Attempt at Austen Obsession". *The Cornell Daily Sun* 26 Sept. 2013: 11.
- Trilling, Lionel. "Mansfield Park". *Mansfield Park*. Norton Critical Edition. Ed. Claudia L. Johnson. Nueva York: Norton, 1998. 423-34.
- Troost, Linda y Sayre Greenfield, eds. *Jane Austen in Hollywood*. Lexington: UP of Kentucky, 1999.
- Troyan, Michael. *A Rose for Mrs. Miniver: The Life of Greer Garson*. Lexington: UP of Kentucky, 1998.
- Twain, Mark. *Following the Equator: A Journey around the World*. Hartford: The American Publishing Company, 1897.
- Twilight*. Dir. Catherine Hardwicke. Summit, 2008. Film.
- VanDenburgh, Barbara. "Austenland". *AZ Central* 22 Aug. 2013. Web. 10 agosto 2015. <<http://www.azcentral.com/thingstodo/movies/articles/20130819austenland-movie-review.html>>.
- Vice, Jeff. "Film Review: *Pride & Prejudice*". *Deseret News* 4 Dec. 2003. Web. 1 mayo 2014. <<http://www.deseretnews.com/article/700003405/Pride--Prejudice.html?pg=all>>.

- Vincent, Nora. "I am a Woman, Hear me Whine". *National Review* 50.14 (1998): 49-50.
- Vogler, Pen. *Dinner with Mr. Darcy: Recipes Inspired by the Novels of Jane Austen*. Londres y Nueva York: Cisco, 2013.
- Volition. *Saints Row IV*. Deep Silver, 2013. Videojuego.
- Volition y High Voltage Software. *Saints Row: Gat out of Hell*. Deep Silver, 2015. Videojuego.
- Volokh, Eugene. "'Pride and Prejudice' gets its first U.S. Supreme Court citation". *The Washington Post* 13 Jan. 2015. Web. 5 febrero 2015. <<https://www.washingtonpost.com/news/volokh-conspiracy/wp/2015/01/13/pride-and-prejudice-gets-its-first-u-s-supreme-court-citation/>>.
- Walsh, Declan. "Pakistan's sexual outcasts at risk from HIV". *Guardian Unlimited* 9 June 2005. Web. 5 abril 2015. <<http://www.theguardian.com/world/2005/jun/09/aids.pakistan>>.
- Waters, Jeanne. *Vanity and Verity. A Pride and Prejudice Prequel*. N.p.: Amazon, 2011. Kindle file.
- Watson, Nicola J. *The Literary Tourist*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. London: Chatto & Windus, 1957.
- _____, ed. *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1963.
- Wells, Juliette. *Everybody's Jane: Jane Austen in the Popular Imagination*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2013.
- Welsh, James M. y Peter Lev, eds. *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham: Scarecrow, 2007.
- Welsh, Katie. "'Pride and Prejudice' at 200: The Best Jane Austen Small-Screen Adaptations". *The Guardian* 28 Jan. 2013. Web. 20 agosto 2014. <<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/jan/28/youtube-austen-pride-and-prejudice>>.
- Whately, Richard. "ART. V. *Northanger Abbey*, and *Persuasion*. By the Author of *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park* and *Emma*. 4 vols. New Edition". *Quarterly Review* 24.48 (Jan. 1821): 352-76.

- Whelehan, Imelda. *Overloaded: Popular Culture and the Future of Feminism*. Londres: The Women's Press, 2000.
- _____. *Helen Fielding's Bridget Jones's Diary: A Readers Guide*. Nueva York y Londres: Continuum, 2002.
- When Harry Met Sally*. Dir. Rob Reiner. Castle Rock, 1989. Film.
- White Smith, Debra. *First Impressions*. Eugene: Harvest House, 2004.
- White, Karey. *My Own Mr. Darcy*. Cedar Hills: Orange Door, 2013.
- White, Roland. "Lost in Austen: it's gr8 in the 18th century". *Times Online* 7 Sept. 2008. Web. 7 mayo 2015. <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/film_and_tv/tv/article233824.ece>.
- William Shakespeare's Romeo + Juliet*. Dir. Baz Luhrmann. Twentieth Century Fox, 1996. Film.
- Williams, Marcia. *Lizzy Bennet's Diary*. Londres: Walker Books, 2013.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Nueva York: Oxford UP, 1976.
- Wilson, Cheryl A. "Bride and Prejudice: A Bollywood Comedy of Manners". *Literary/Film Quarterly* 34.4. (2006): 323-31.
- Wilson, Edmund. *The Edmund Wilson Reader*. Nueva York: Da Capo, 1997.
- Wilson, Kim. *Tea with Jane Austen*. Madison: Jones Book, 2004.
- Wiltshire, John. *Jane Austen and the Body: The Picture of Health*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- _____. *Recreating Jane Austen*. Nueva York: Cambridge UP, 2001.
- _____. *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibilities of the Novels*. Ed. David Monaghan, Ariane Hudelet y John Wiltshire. Jefferson: MacFarland, 2009.
- _____. *The Hidden Jane Austen*. Cambridge: Cambridge UP, 2014.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Londres: Verso, 2010.
- Wood, Gaby. "A Bridget Just Far Enough". *The Observer* 4 March 2001. Web. 8 junio 2014. <<http://www.theguardian.com/film/2001/mar/04/features.review1>>.
- Woolf, Virginia. *The Common Reader: First Series*. Ed. Andrew McNeillie. Londres: Hogarth, 1957.

- Woolston, Jennifer Mary. “‘It’s not a put-down, Miss Bennet; it’s a category’: Andrew Black’s Chick Lit *Pride and Prejudice*”. *Persuasions On-Line* 28.1 (Winter 2007). Web. 18 marzo 2015. <<http://www.jasna.org/persuasions/online/vol28no1/woolston.htm>>.
- Worstell, Tim. “Using Mr Darcy’s Income To Disprove Thomas Piketty”. *Forbes* 31 Aug. 2014. Web. 7 mayo 2015. <<http://www.forbes.com/sites/timworstell/2014/08/31/using-mr-darcys-income-to-disprove-thomas-piketty/>>.
- Wright, Andrew. “Jane Austen Adapted”. *Nineteenth-Century Fiction* 30 (1975): 421-53.
- Yaffe, Deborah. *Among the Janeites. A Journey Through the World of Jane Austen Fandom*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.
- _____. “Austenland: Just Plain Bad”. *Among the Janeites: Blog* 9 Sept. 2013. Web. 20 diciembre 2014. <<http://www.deborahyaffe.com/blog/4586114521/Austenland-Just-plain-bad/6501773>>.
- You’ve Got Mail*. Dir. Nora Ephron. Warner Home Video, 2008. DVD.
- Zborowski, James. “Amanda Price as author figure, fan and critical reader in *Lost in Austen* (ITV, 2008)”. Comunicación presentada en el congreso *Viewer, I married him: Reading (Re)Productions of the Long Nineteenth Century in Period Drama*. University of Hull. 29 Sept. 2012. Web. 21 mayo 2015. <<http://www2.hull.ac.uk/fass/pdf/Amanda%20Price%20as%20author%20figure,%20fan%20and%20critical%20reader%20in%20Lost%20in%20Austen%20%28ITV,%202008%29.pdf>>.
- Zerne, Lori Halvorsen. “Ideology in The Lizzie Bennet Diaries”. *Persuasions On-Line* 34.1 (Winter 2013). Web. 20 julio 2015. <<http://www.jasna.org/persuasions/online/vol34no1/zerne.html>>.
- Zettel, Sarah. “Times and Tenors: Or, What the Movies Have Done, and Failed to Do, to *Pride and Prejudice*”. *Flirting with Pride and Prejudice: Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*. Ed. Jennifer Crusie. Dallas: Benbella, 2005. 97-103.