



Facultad de Ciencias Humanas y Sociales  
Grado en Comunicación Internacional

Trabajo Fin de Grado

## **La adaptación como espejo de su tiempo**

El cambio del discurso social y cultural a través de  
las versiones cinematográficas de Mujercitas

Estudiante: **Marina Coya González**

Director: Iván Luis Alonso Peláez

Madrid, junio 2026

## **Resumen**

Las adaptaciones cinematográficas no son meras reproducciones del texto original, sino recreaciones subjetivas que dialogan con el contexto histórico y cultural en el que son producidas. Partiendo de esta idea, el presente Trabajo de Fin de Grado analiza cómo las cuatro adaptaciones cinematográficas de la novela de *Mujercitas* (1933, 1949, 1994 y 2019) funcionan como productos culturales que reflejan y participan activamente en la construcción de los discursos sociales y de género de sus respectivas épocas. A través de un estudio comparativo y diacrónico de seis escenas presentes en las cuatro versiones, se analizan tanto el lenguaje audiovisual como el discurso verbal de cada adaptación. En definitiva, el cine no es un espejo pasivo de la realidad, sino un agente capaz de reproducir el orden social hegemónico o de cuestionarlo y transformarlo.

**Palabras clave:** Adaptación cinematográfica, *Mujercitas*, discursos de género, mirada masculina, mirada femenina, industria cultural.

## **Abstract**

Film adaptations are not mere reproductions of the original text, but subjective recreations that engage with the historical and cultural context in which they are produced. Building on this idea, this undergraduate thesis analyzes how the four film adaptations of the novel *Little Women* (1933, 1949, 1994, and 2019) function as cultural products that reflect and actively participate in the construction of the social and gender discourses of their respective eras. Through a comparative and diachronic study of six scenes present in the four versions, both the audiovisual language and the verbal discourse of each adaptation are analyzed. In short, cinema is not a passive mirror of reality, but an agent capable of reproducing the hegemonic social order or of questioning and transforming it.

**Key words:** Film adaptation, *Little Women*, gender discourse, Male gaze, Female gaze, Cultural Industry.

*Women, they have minds, and they have souls, as well as just hearts. And they've got ambition, and they've got talent, as well as just beauty. I'm so sick of people saying that love is just all a woman is fit for. I'm so sick of it.*

*Jo March por Gerwig (2019)*

Para mi madre, mis abuelas, mis tías, mis primas y mis amigas, para mis Mujercitas

## Índice

1.	Introducción.....	1
2.	Pregunta de investigación, motivos y objetivos.....	3
3.	Metodología.....	4
4.	Estado de la cuestión .....	6
4.1.	La mujer como objeto cinematográfico.....	6
4.2.	De la representación a la autoría .....	7
4.3.	Estudios previos sobre las adaptaciones.....	8
4.3.1.	Estudios comparativos diacrónicos.....	9
4.3.2.	Estudios individuales .....	11
4.4.	Vacío de conocimiento y justificación.....	13
5.	Marco teórico.....	14
5.1.	El cine como industria cultural y agente social .....	14
5.1.1.	Industria cultural (Adorno y Horkheimer) .....	14
5.1.2.	Codificación y decodificación (Stuart Hall) .....	15
5.2.	El cine como lenguaje y sistema de significación .....	17
5.3.	La adaptación cinematográfica como práctica autónoma.....	18
5.4.	Autoría y subjetividad en la dirección cinematográfica .....	20
5.5.	La Mirada Masculina y la Mirada Femenina: del <i>Male Gaze</i> al <i>Female Gaze</i> .....	22
5.6.	El Análisis Crítico del Discurso (ACD) y la voz femenina .....	24
5.6.1.	Ideología y representación: El discurso como reproducción del poder.....	24
5.6.2.	Perspectiva de género en el ACD.....	25
5.6.3.	La evolución del discurso femenino en los medios.....	25
5.7.	Recepción por parte de las audiencias y sociología del cine .....	26
5.8.	Síntesis teórica.....	28
6.	Análisis .....	30
6.1.	Contextualización.....	30
6.1.1.	La novela .....	30
6.1.2.	Las adaptaciones de Hollywood .....	30
6.2.	Análisis comparativo de las escenas.....	31
6.2.1.	Escena 1: El encuentro en el baile .....	31
6.2.2.	Escena 2: La propuesta de Laurie .....	33
6.2.3.	Escena 3: La crítica de Bhaer.....	35
6.2.4.	Escena 4: La soledad de Jo .....	37
6.2.5.	Escena 5: El matrimonio como contrato .....	39
6.2.6.	Escena 6: El cierre narrativo .....	40
7.	Discusión: El cine como reflejo y motor del cambio social e ideológico .....	42
8.	Conclusiones y propuestas.....	45
	Bibliografía.....	46

## 1. Introducción

Desde su creación, el cine ha tenido un papel fundamental como medio de comunicación e instrumento de expresión cultural. Esta doble naturaleza lo convierte en una herramienta fundamental para la transmisión de valores, ideas y modelos sociales. Más allá de su objetivo de entretener a las masas, el cine puede ser un espejo de su tiempo, es decir, del contexto en el que se enmarca. Resultaría ardua tarea desvincular las producciones cinematográficas de las situaciones sociales, económicas y políticas de la época en las que han sido realizadas. En esencia, podríamos hablar del cine como un microcosmo donde se aglutinan y representan las relaciones sociales, económicas y los roles que ocupan los individuos en una comunidad.

Este trabajo se enfocará en la producción de adaptaciones cinematográficas, las cuales no son meras reproducciones de un texto original, sino recreaciones subjetivas que están en contacto y diálogo con su tiempo. Es por ello que este Trabajo de Fin de Grado (TFG) analizará cómo las distintas adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* (1933, 1949, 1994 y 2019) reflejan la evolución de la sociedad y de los discursos culturales, sociales y de género a lo largo del tiempo. Así, estudiando cómo a partir de una misma historia (la novela de Louisa May Alcott de 1868), el cine reinterpreta la vida y los discursos de las hermanas, encajándolos en el marco de valores, creencias y expectativas de cada época.

El lenguaje audiovisual empleado en el cine (el guion, la puesta en escena, el montaje o la construcción de los personajes) contribuye a configurar una determinada visión del contexto social. Por ello, el cine no se resigna a reflejar la realidad de una época concreta, sino que se puede convertir en un actor que participa activamente en la creación de imaginarios colectivos, normalizando ciertos comportamientos y cuestionando otros que antes se habían asumido. Esta capacidad hace de él un campo de investigación relevante, pues permite analizar cómo los discursos sociales se transforman y se adaptan con el paso del tiempo.

En relación con esta función, las representaciones de género y cómo son narradas las historias femeninas ocupan un papel central. A lo largo de la historia del cine, la figura de la mujer ha sido construida desde distintos enfoques, todos condicionados por las normas sociales, las expectativas culturales y los valores de cada periodo. Mulvey (1975) estudió cómo el cine clásico retrató con frecuencia a la mujer como objeto de contemplación visual y no como sujeto activo de la obra, teoría denominada "*Male Gaze*" o mirada

masculina. El análisis comparativo nos permitirá observar la evolución de estos roles y las tensiones entre tradición y cambio social, indagando en cambios que revelan cómo el cine refleja la transformación de la percepción de la feminidad, la familia o la autonomía personal.

Escrita por Louisa May Alcott, *Mujercitas* narra la vida cotidiana de las hermanas March (Jo, Meg, Amy y Beth) durante su tránsito hacia la edad adulta, género conocido en el cine como “*coming-of-age films*” (Hardcastle et al., 2009). Desde su publicación en 1868, la novela se ha consolidado como un referente literario centrado en la narración de experiencias femeninas y con temáticas que siguen vigentes, como el matrimonio, la maternidad, el trabajo y las aspiraciones personales. La obra ha inspirado numerosas adaptaciones al cine enmarcadas en contextos sociales distintos.

Emerge aquí un concepto esencial de análisis: el de adaptación cinematográfica, que se trata de una de las prácticas más comunes y a la vez una de las más complejas y juzgadas por la opinión pública. Las adaptaciones han sido tradicionalmente valoradas por un criterio de fidelidad, pues su éxito se medía en función de su capacidad de reflejar con rigor el texto original. Sin embargo, la teoría postmodernista busca desafiar esta tradición, sugiriendo que las adaptaciones pueden ser algo más que una reproducción literal, pues están vinculadas a las condiciones culturales en las que se producen. Como señala Hutcheon (2006), una adaptación es una “derivación que no es derivativa”, es decir, se trata de una obra que posee su propia autonomía estética, donde se superponen el texto original y la reinterpretación subjetiva del cineasta, ligada a su contexto histórico, social y cultural.

Para ayudarnos a estudiar este fenómeno emplearemos la teoría semiótica del cine de Metz (1974), quien argumenta que este no es solo un arte, sino un lenguaje que significa y comunica a través de la denotación (los elementos narrativos literales) y la connotación (el estilo y los valores socioculturales implícitos), permitiéndonos “desnaturalizar” las imágenes y narrativas de cada adaptación. A esto se suma la “*Auteur Théorie*”, desarrollada por Sarris (1962), que concibe al director como el verdadero autor de la película.

En definitiva, el presente trabajo propone un análisis crítico de las diferentes adaptaciones, entendidas como productos culturales, sociales y comunicativos vinculados con su tiempo, con el objetivo de demostrar cómo una misma historia puede tener interpretaciones diferentes en función del contexto histórico, el director o directora y los discursos y valores dominantes.

## 2. Pregunta de investigación, motivos y objetivos

El presente trabajo surge del interés por entender cómo el cine, más allá de su función como entretenimiento, opera produciendo y reproduciendo ideologías sociales y de género. La elección de las cuatro adaptaciones de *Mujercitas* como cuerpo del análisis es debido a que se trata de una de las pocas sagas cinematográficas que permite comparar cómo una misma historia, con los mismos personajes y el mismo argumento, ha sido narrada desde puntos de vista tan diversos a lo largo de casi un siglo. Los motivos que justifican la relevancia de este estudio radican en la capacidad del cine de alcanzar e influir en las masas y ser parte de la industria cultural, teorizado por la Escuela de Frankfurt (Horkheimer & Adorno, 1993). En otros términos, el cine participa en la construcción y diseminación de imaginarios colectivos y valores, influenciando a la sociedad. De esta manera, el cine se entiende no solo como un reflejo de su época, sino también como un agente activo que pertenece a la industria cultural y que participa en la producción y reproducción de significados sociales.

Teniendo esto en cuenta, el objetivo central de este trabajo busca analizar cómo las distintas versiones de 1933, 1949, 1994 y 2019 no solo narran la vida de las hermanas March, sino que actúan como elementos que reflejan la evolución de los discursos de género y las tensiones sociales e ideológicas de sus respectivas épocas. De ese objetivo se desprende la pregunta principal de la investigación: ¿Cómo reflejan las cuatro adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* (1933, 1949, 1994 y 2019) la evolución de los discursos de género y las transformaciones sociales de sus respectivas épocas, y de qué modo se inscriben esos cambios en el lenguaje audiovisual y en el discurso verbal de cada versión? Esta pregunta se articula en torno a las siguientes subpreguntas

- ¿En qué medida las decisiones de encuadre, montaje y puesta en escena de las versiones de 1933 y 1949 reproducen la estructura del *Male Gaze*, y cómo subvierten esa estructura las versiones de 1994 y 2019?
- ¿Qué mecanismos del discurso emplea el lenguaje verbal de cada adaptación para naturalizar, negociar o cuestionar las ideologías de género dominantes en su momento histórico?
- ¿Cómo evoluciona la construcción narrativa de las hermanas March a lo largo de las cuatro versiones, y en qué medida la complejidad emocional de Meg, Amy y Beth aumenta en las adaptaciones más recientes?

### 3. Metodología

El trabajo adopta un enfoque metodológico cualitativo coherente con la naturaleza del objeto de estudio. Dado que el objetivo principal es explorar cómo se construyen y transforman los discursos de género y las representaciones ideológicas a lo largo del tiempo, se ha optado por el diseño de un estudio de caso comparativo y diacrónico. Esta metodología nos permite realizar un análisis profundo de las dinámicas socioculturales que se inscriben en las obras. El corpus de estudio seleccionado se compone por las cuatro adaptaciones cinematográficas más relevantes de Hollywood: Cukor (1933), LeRoy (1949), Armstrong (1994) y Gerwig (2019), la elección de esta muestra responde a la necesidad de contrastar obras que emanan de un mismo texto fuente, producidas dentro de la “misma industria” y que abarcan un arco temporal de casi noventa años, por ende condicionadas por entornos históricos, sociales y autorales muy distintos.

Dentro de este enfoque, la metodología se compone de dos técnicas: el lenguaje audiovisual y el discurso verbal. Para el primero se empleará la semiótica filmica de Metz (1974) que considera al cine como un sistema de significación cuyos elementos técnicos no son decisiones neutras sino que producen sentido en el nivel connotativo. Por ende, el objetivo de este instrumento es desnaturalizar las elecciones audiovisuales de cada adaptación y revelar los ideales ideológicos detrás de cada una. Los parámetros típicamente empleados en este análisis son: la posición corporal y espacial de los personajes, el tipo de plano, los movimientos de la cámara y el sonido. Por otro lado, para el estudio del lenguaje verbal (diálogos o monólogos) se emplea el Análisis Crítico del Discurso (ACD) y su dimensión feminista. Esta noción parte de la idea de que el lenguaje no puede ser un medio de comunicación neutro, sino que los textos reproducen, negocian o cuestionan las relaciones de poder existentes en la sociedad (Fairclough, 1995). Ambas técnicas se incluyen dentro de una línea de análisis común que estructura el estudio: contexto narrativo de la escena, análisis del discurso, análisis del lenguaje audiovisual y una breve síntesis.

El visionado íntegro de las cuatro adaptaciones se llevó a cabo con anterioridad al análisis tomando notas sobre los elementos más significativos de cada versión. Tras este visionado se seleccionaron seis escenas que actúan como ejes comparativos presentes en las cuatro versiones y que concentran mayor material comparativo. Las escenas son: el encuentro en el baile, la propuesta de Laurie, la crítica de Bhaer, la soledad de Jo, el matrimonio como contrato y el cierre narrativo. Además, todas las versiones serán contextualizadas para poder vincular las decisiones cinematográficas con el contexto social.

En la elaboración de este Trabajo Fin de Grado se ha hecho un uso limitado de herramientas de Inteligencia Artificial, exclusivamente como apoyo en tareas instrumentales (p. ej., corrección de estilo, organización de ideas o generación de propuestas preliminares). En ningún caso dichas herramientas han sustituido el trabajo de investigación, redacción y análisis personal que constituye la base del presente trabajo. Conforme a la política de la Universidad, se declara expresamente que:

- No se ha empleado Inteligencia Artificial para la redacción íntegra ni para la elaboración de partes sustanciales del trabajo.
- Toda intervención de herramientas de IA ha sido revisada, reelaborada y adaptada de manera crítica y autónoma por el/a autor/a.
- La responsabilidad final sobre los contenidos, el análisis y las conclusiones corresponde íntegramente al/a autor/a.
- Las herramientas empleadas han sido:
  - Reformulación → Quillbot, Claude
  - Traducción / corrección → Deepl, Claude
  - Sugerencia de estructura → Claude
  - Apoyo metodológico → Notebooklm
  - Buscar o citar bibliografía → Notebooklm

En consecuencia, el presente TFG cumple con lo establecido en el Reglamento General de la Universidad, que considera plagio el uso de IA para crear trabajos completos o partes relevantes sin la debida citación, autorización o reconocimiento.

#### 4. Estado de la cuestión

El presente capítulo pretende desarrollar el estado de la cuestión. En primer lugar, se abordarán los antecedentes, así como los debates teóricos sobre la representación femenina en el cine. Luego, se tendrá en cuenta el papel de la visión subjetiva del director en la adaptación cinematográfica, vinculándolo con el concepto de adaptación literaria como práctica de agencia femenina en la industria cinematográfica. Finalmente, se procederá a una revisión de los estudios previos centrados en las diferentes versiones de *Mujercitas*, tanto versiones comparativas que sientan el foco en diferentes adaptaciones, como versiones específicas que analizan solo una. El estado de la cuestión concluirá con la identificación del vacío de conocimiento que dota de sentido y orienta el presente trabajo.

##### 4.1. La mujer como objeto cinematográfico

Tradicionalmente, tanto el papel de las mujeres como sus representaciones en la historia del cine han estado dominados por lógicas patriarcales. Sin embargo, en las décadas de los 60 y 70 comienza a surgir la crítica filmica feminista, que encuentra sus antecedentes literarios y filosóficos en la obra de 1949 escrita por Simone de Beauvoir "*El Segundo Sexo*"<sup>1</sup>. Asimismo, se inspira en la escritora Betty Friedan, quien en 1963 adaptó estas nociones al contexto estadounidense con "*La mística de la feminidad*", denunciando cómo los medios de posguerra limitaban la representación femenina a los roles de esposa y madre (Chaudhuri, 2006).

A partir de esas nuevas ideas, la académica que ha consolidado la crítica hacia este sistema es Mulvey (1975), quien con la publicación de su obra "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*", demostró que el cine clásico producido en Hollywood está estructurado en torno al "*Male Gaze*" o la mirada masculina. Según Mulvey, en esas obras la mujer no es un objeto activo de la narración, sino un objeto de contemplación visual enfocado a satisfacer el deseo masculino, lo que consolida una desigualdad de género que se inscribe en el propio lenguaje cinematográfico. Años más adelante Kaplan (1983) publicó el libro: "*Women and film both sides of the camera*", donde apoyaba la postura teórica de Mulvey y apuntaba que en las películas clásicas de Hollywood, las mujeres estaban relegadas a un segundo plano, negándoseles una historia, un discurso y sujetas al deseo masculino.

---

<sup>1</sup> La obra argumentaba que el hombre se erige como el sujeto universal y trascendente, mientras que la mujer es relegada a la posición de la "Otra", definida siempre en relación con él.

Asimismo, como subraya Chaudhuri (2006), la teoría filmica feminista continuó evolucionando las siguientes décadas mediante pensadoras como Kaja Silverman o Teresa de Lauretis, quienes comenzaron a cuestionar la visión impuesta de la mujer como objeto pasivo. En primer lugar, Silverman (2005) argumenta que el sonido en el cine clásico está estructurado por la diferencia sexual, utilizando bandas sonoras para suprimir la voz femenina, la cual queda relegada a la “materialidad de su cuerpo” (llantos o gritos), negándole el discurso de autoridad. De Lauretis (2010) defendió la idea de que el género no es un factor natural sino una construcción social producida por diferentes “tecnologías” como los discursos o las instituciones (donde incluía el cine). Asimismo, fue pionera de la “*Female Gaze*” pues creía en la idea de que el cine puede representar a la mujer no como un objeto de deseo masculino, sino como un sujeto con capacidad de agencia.

Actualmente, las teorías planteadas por estas autoras en las últimas décadas del siglo pasado siguen estando vigentes. Sin embargo, en el siglo XXI se ha comenzado a consolidar el concepto previamente mencionado de “*Female Gaze*” o Mirada Femenina, que se aleja de la inversión de la “*Male Gaze*”, es decir, de cosificar a los hombres. La Mirada Femenina, en cambio, busca exponer la subjetividad femenina y crear cine donde el foco se asiente en sus historias y perspectivas (French, 2021). Como ilustraremos en el análisis de *Mujercitas*, el paso de la dirección de Cukor (1933) a la de Gerwig (2019) refleja perfectamente esta transición. Primero, una protagonista adaptada para encajar en las convenciones de la *Male Gaze* hegemónica en Hollywood, hasta una obra que se asienta sobre la *Female Gaze* y la agencia de la mujer como creadora.

#### 4.2. De la representación a la autoría

Históricamente, los estudios centrados en las adaptaciones estaban dominados por la “crítica a la fidelidad”, este enfoque juzgaba a la película por su grado de lealtad al texto literario original. Bajo este marco de análisis, las adaptaciones eran consideradas como productos secundarios e inferiores a la obra literaria original. A pesar de eso, Hutcheon (2006) sugirió un cambio en el paradigma, proponiendo que la adaptación debe entenderse como un acto autónomo de reinterpretación, así como creación, y no como una copia al texto original. En esta línea Wollen (1969) declara que el director de una adaptación debe ser considerado también como un autor, y por ende, no debe estar subordinado al escritor original.

Directamente vinculada con la Teoría de la Adaptación, surge la “Auteur Theory” que defiende que el director es el verdadero creador de la película (Sarris, 1962). No obstante, Cobb (2015) subraya que las teorías tradicionales de autoría han estado sustentadas por un modelo individualista y masculino, que ha excluido y puesto bajo escrutinio a las mujeres cineastas. Además, Cobb (2015) sostiene que en gran cantidad de ocasiones, las directoras han optado por adaptar novelas clásicas (especialmente aquellas escritas por mujeres), pues esto les concede un espacio para reclamar su agencia y legitimidad. Por lo tanto, adaptar no es un acto neutro, sino una acción deliberada mediante la cual directoras reescriben los materiales que heredan de la historia literaria femenina.

Una práctica bastante común empleada por las directoras al adaptar este tipo de obras consiste en colocar en el centro de la narrativa la figura de una “mujer autora”, ya sea una escritora, artista o dramaturga. En estos casos, el personaje de la mujer como autora funciona como una metáfora de la agencia femenina. Como Eagleton (2014) apunta, “es indiscutible la necesidad de las mujeres de reivindicar su legitimidad cultural mediante la autorización de sí mismas de diversas maneras” (p.2).

Esta perspectiva resulta pertinente para el presente trabajo, puesto que dos de las cuatro adaptaciones de *Mujercitas* que se analizan (las dirigidas por Gillian Armstrong en 1994 y por Greta Gerwig en 2019) son obra de mujeres. Las dos cineastas no buscan solamente la fidelidad pasiva a la obra original, sino que emplean la novela como un catalizador para tratar de insertar discursos feministas relevantes para su tiempo. Además, la figura de Jo March como escritora se convierte en ejemplo de la teoría de “la mujer autora” en la obra. Por ende, en las versiones de 1994 y 2019 encontramos tres niveles de autoría femenina: Louisa May Alcott (la autora original), Jo March (el personaje que lucha por escribir y publicar su historia) y la propia directora (Armstrong o Gerwig) que crea la película.

#### 4.3. Estudios previos sobre las adaptaciones

La producción académica existente relacionada con los estudios de las adaptaciones puede organizarse en dos grupos según su enfoque metodológico: los estudios comparativos diacrónicos, que han examinado la evolución de las adaptaciones a lo largo del tiempo, y los estudios focalizados en las versiones concretas, principalmente las contemporáneas de 1994 y 2019.

#### 4.3.1. Estudios comparativos diacrónicos

En los últimos años, especialmente tras el estreno de la versión de Gerwig (2019), ha surgido un renovado interés por analizar cómo esta refleja la evolución de los roles de género y del discurso social. Para realizar este análisis, las investigaciones diacrónicas resultan fundamentales, pues analizan cómo la historia de las hermanas ha mutado a lo largo de las décadas para adaptarse a las diferentes coyunturas históricas e ideológicas.

##### 4.3.1.1. Artículos académicos

Uno de los primeros estudios fue realizado por Kirkham & Warren (1999), quienes analizaron la novela original de Alcott junto con las películas de 1933, 1949 y 1994. Mediante su investigación lograron demostrar que las adaptaciones del clima histórico e ideológico de su producción y les asignan términos precisos para cada época. Según las autoras, la versión de 1933 enfatiza el sacrificio y la unidad familiar frente a la Gran Depresión "*Little Sufferers*" (Pequeñas Sufridoras), la de 1949 se fomenta el consumismo de la posguerra y enfatizando también el romance "*Little Shoppers*" (Pequeñas Compradoras), mientras que la de 1994 se encaja dentro del discurso feminista contemporáneo, "*Little Feminists*" (Pequeñas Feministas).

Tomando como objeto de análisis las mismas películas, McCallum (2000) estudia cómo la ideología de la feminidad y la masculinidad es cambiante. Ejemplifica su argumento apuntado que las películas de 1933 y 1949 priorizan el romance doméstico clásico por encima de la personalidad subversiva de Jo March en la novela. Por el contrario, destaca que la película de 1994 altera las técnicas cinematográficas para construir una versión que hace explícitas las preocupaciones feministas que Alcott tuvo en su época. Esta idea fue reforzada por Hollinger & Winterhalter (1999), quienes realizaron un análisis de la película de 1994 dirigida por Gillian Armstrong y guionizada por Robin Swicord. En su estudio concluyeron que las creadoras de la película habían sido capaces de extraer los discursos latentes de la novela original para transformar la película en una obra feminista.

En años recientes, sobre todo tras el estreno de la película de Greta Gerwig en 2019, la academia ha ampliado su espectro para incluir la obra en sus estudios. Por ejemplo, Ninčetović (2026) examina las tres versiones (1933, 1949, 1994 y 2019) apoyándose en la Teoría de la Adaptación de Hutcheon (2006) y argumentando que el valor de las películas se encuentra en su capacidad de reinterpretar y adaptar la novela a su propio contexto cultural, social o histórico. Asimismo, en su estudio declara que la película de 1994

adopta una postura feminista optimista que puede llegar a resultar poco realista, mientras que la versión de 2019 de Gerwig es más honesta y compleja. Por otro lado, Hochman (2022) realiza una comparación de escenas específicas de la película para analizar el cambio de contexto cultural en el que fueron producidas. Demuestra cómo las películas antiguas (1933 y 1949) marginaron las ansias de ser escritora de Jo en favor de la domesticidad y el romance, mientras que la película de Gerwig (2019) aborda abiertamente la rabia femenina y refleja la búsqueda de Jo por “tenerlo todo” (éxito profesional y romántico).

#### 4.3.1.2. Tesis y trabajos fin de grado y posgrado

En el campo de los trabajos de fin de grado y posgrado, la gran mayoría de las investigaciones también han adoptado un enfoque diacrónico. Concretamente, mediante el uso de marcos metodológicos específicos, como el análisis de personajes, test de equidad o semiótica filmica. En primer lugar, Wang (2021) aborda las cuatro grandes adaptaciones de *Mujercitas* buscando analizar la trayectoria de la subjetividad femenina. Wang concluye que, aunque las obras de 1933 y 1945 hayan sido creadas en épocas caracterizadas por una ideología sustancialmente patriarcal, la subjetividad femenina se mantenía latente mediante la empatía de las espectadoras de su época con las protagonistas de la película. En contraste, apunta que las versiones de 1994 y 2019 presentan de manera más explícita los planteamientos feministas de su época. Wang resalta cómo particularmente estas obras emplean un cambio de la estructura narrativa y recuperan el rol de la “Mujer artista” que se ha explicado previamente, como metáfora del empoderamiento de la protagonista. Coincide con ese enfoque integral el trabajo de Gutiérrez (2020), quien estudia estas cuatro mismas películas para demostrar que los roles de género son construcciones sociales y no imposiciones biológicas. En su trabajo concluye que el paso de las décadas ha permitido que las representaciones femeninas en las adaptaciones se liberen de los estereotipos de obediencia y dependencia masculina que estaban presentes en las primeras películas, consolidando la independencia de las protagonistas.

Por otro lado, también se han realizado tesis que centran una comparación en versiones concretas. Por ejemplo, Graña (2019) contrasta la versión de 1949 con la de 1994 para estudiar la presencia de estereotipos de género. Igualmente, demuestra que el contexto de posguerra condicionó la película de 1949, obligando a encasillar a las hermanas en convenciones estrictas, mientras que la dirección femenina de 1994 evita estos arquetipos planos y busca darle mayor trasfondo subjetivo a la novela. Finalmente, existen estudios que comparan la primera adaptación con la última, aplicando un marco metodológico

feminista, como por ejemplo, utilizando el Test de Bechdel para contrastar la novela original con la versión de 1933 y la de 2019 (Alonso et al., 2022). Su análisis se centra en el cambio en la construcción de personajes que ocurre no solo por el avance de las décadas entre producciones, sino por el cambio de la mirada masculina a la femenina. En relación con esta comparativa, la tesis de Keogh (2025) busca profundizar en estas diferencias y expone cómo la cámara, que en los años 30 operaba bajo los mandatos del *Male Gaze*, es reclamada en 2019 por la directora para devolverle a los personajes femeninos el control y la autonomía sobre su propia narrativa.

#### 4.3.2. Estudios individuales

Aparte de las investigaciones que abarcan diferentes adaptaciones, existen también diversos artículos que se enfocan únicamente en obras concretas. Ya sea buscando profundizar en la novela original de Louisa May Alcott, o en una adaptación cinematográfica específica, los artículos resultan relevantes para el presente trabajo. Para abordar esta revisión, la literatura se ha clasificado en artículos académicos y tesis universitarias.

##### 4.3.2.1. Artículos académicos

Dentro de los artículos académicos publicados, destacan aquellos que analizan las obras individuales desde sus respectivos contextos de producción, incluyendo tanto las películas como la novela original. De hecho, para poder comprender las adaptaciones resulta necesario estudiar el material base. Bender (2017) examina la novela original y argumenta que Alcott desafió los estereotipos de género del siglo XIX otorgando a Jo y a Laurie nombres y atributos que difuminan las tradicionales fronteras entre lo masculino y lo femenino, demostrando que los roles impuestos por la sociedad no determinan la identidad de la persona. Complementando este análisis, Ashraf (2023) estudia la representación femenina y concluye que, lejos de construir protagonistas planas y estereotipadas, Alcott creó representaciones de mujeres que, a pesar de sus debilidades, trabajan, hacen sacrificios por sus familias y buscan su propio empoderamiento.

Por otro lado, enfocándose en la primera adaptación cinematográfica de 1933, Kellett (2002) sostiene que, aunque la película está ambientada en la Guerra de Secesión, funciona en realidad como una metáfora de la Gran Depresión. La autora refuerza su argumento destacando cómo la película enfatiza la frugalidad, la conservación de los alimentos y el sacrificio personal, apelando así a la audiencia de los años 30. Sin embargo, la mayoría de los estudios acotados a una sola adaptación se centran fundamentalmente en

la producción de 2019. Por ejemplo, Guo (2023) analiza las estrategias narrativas empleadas por Greta Gerwig y argumenta que la directora consolida su estilo mediante tres vías: el uso de diálogos rápidos y naturales para resaltar la perspectiva femenina, la implementación de múltiples voces narrativas y el desafío explícito a las normas patriarcales. Conforme con Guo (2023), la directora logra alejarse del *Male Gaze*, permitiendo que los deseos, las perspectivas y el desarrollo de las protagonistas pasen al primer plano.

#### 4.3.2.2. Tesis finales universitarias

Los trabajos finales de grado y posgrado son igualmente útiles para analizar tanto la novela de Alcott como la reinterpretación de Greta Gerwig. En primer lugar, Wester (2005) se adentra en el contenido de la novela original para explorar los conceptos de patriarcado y "feminismo doméstico". Asimismo, argumenta que Alcott construyó un microcosmos dominado por mujeres (aprovechando la ausencia del padre) donde los personajes masculinos ocupan un lugar secundario. Wester indica que Alcott utilizó la obra para promover la reforma de la sociedad comenzando por la familia, abogando por un entorno igualitario donde las mujeres tuvieran libertad para perseguir sus metas profesionales.

El resto de las tesis individuales se centran en la adaptación de 2019. Smithers (2021) establece una comparación entre los personajes del libro y los de la película, analizando cómo la novela se centra en cómo las hermanas deben superar sus "defectos" morales (como la ira de Jo o el egoísmo de Amy) para madurar, mientras que la adaptación de Gerwig elimina esa carga moralizante. La película de 2019 se enfoca en cómo cada hermana mantiene su propia agencia dentro de las limitaciones económicas y de género, que la sociedad de la época les impone. Por último, Stehnová (2021) se centra únicamente en la versión de Gerwig evaluando su relevancia para la sociedad actual, analizando cómo se moderniza el relato mediante decisiones técnicas y narrativas. Concretamente a través del uso de una línea temporal dual, o el uso de la metaficción, pues la figura de Jo es fusionada con la de la propia Louisa May Alcott en el final. De este modo, la directora aborda problemáticas que siguen vigentes actualmente, como la brecha salarial, la independencia económica de las mujeres y la lucha por la autoría en la industria cultural.

#### 4.4. Vacío de conocimiento y justificación

Tras la revisión bibliográfica, se evidencia que la novela de *Mujercitas* escrita por Louisa May Alcott y sus sucesivas adaptaciones al cine han motivado interés académico. La gran mayoría de las investigaciones han documentado cómo las adaptaciones han servido de catalizador para reflejar los cambios sociales. Concretamente, la literatura existente ha abordado las adaptaciones de *Mujercitas* desde dos ángulos principales. Por un lado, se han realizado estudios comparativos centrados en las versiones de 1933, 1949 y 1994 (Kirkham & Warren, 1999; McCallum, 2000), que demostraron cómo cada adaptación refleja el clima ideológico de su época de creación. Por el otro, se han llevado a cabo análisis más recientes centrados en la versión de Gerwig (2019), como el de Salsabila et al. (2022) que ha examinado la refutación del Male Gaze o el de Guo (2023).

No obstante, a pesar de la riqueza de estas aportaciones, se detecta un vacío en la literatura, pues la mayoría de los estudios comparativos previos abordan la saga desde la crítica literaria, el análisis de guion o una sociología descriptiva. Es decir, son capaces de constatar que la representación de la mujer ha evolucionado, así como la ideología vigente en la sociedad de la época de estreno. Pero carecen de una estructura teórica que explique cómo se codificó visual y discursivamente ese cambio a través del aparato cinematográfico y de los discursos presentes. En esencia, consideramos que es necesario un estudio diacrónico que integre la Semiología del Cine, los Estudios Culturales, las Teorías de la Mirada (*Male & Female*) y del discurso.

En esencia, la contribución principal del trabajo reside en la combinación metodológica del el análisis semiótico de Metz (1974), el modelo de Hall (1980), la teoría de la mirada de Mulvey (1975), la adaptación de Hutcheon (2006) y el análisis crítico de los discursos (Fairclough, 1995; Lazar, 2007; Van Dijk, 2006) para examinar las cuatro versiones de forma simultánea y con atención específica tanto al lenguaje audiovisual como al discurso verbal.

## 5. Marco teórico

El objetivo del marco teórico consiste en establecer los principales fundamentos conceptuales y las herramientas analíticas necesarias para guiar el análisis comparativo de las cuatro adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas*. Dado que el cine opera no solo como industria cultural, sino también como lenguaje y como espacio de representación de la sociedad, el marco teórico que se propone busca integrar todas sus naturalezas.

En primer lugar, se partirá de las teorías de autores clásicos de la comunicación como Horkheimer & Adorno (1993) sobre la industria cultural, o Hall (1980) quien indicó que el significado de una obra no es fijo, sino el resultado de un proceso de interpretación subjetivo. Posteriormente se introducirá la concepción del cine como lenguaje, desarrollada por Metz (1974), quien elabora la teoría de la “semiótica filmica”, que nos aportará herramientas necesarias para analizar la obra, así como las decisiones técnicas y narrativas tomadas por los directores. Luego, se empleará la teoría de la adaptación de Hutcheon (2006) para comprender que cada versión de *Mujercitas* no es una mera reproducción de la novela, sino una obra autónoma condicionada por el contexto. Vinculada con esta teoría, Sarris (1962) desarrolló la “Author Theory”, que sitúa la figura del director o directora como agente clave en la configuración del sentido de la obra. Finalmente, abordaremos la teoría de la “*Male Gaze*” (Mulvey, 1975) y la evolución hacia la “*Female Gaze*”, así como los estudios de audiencias y de sociología del cine, que permiten situar las películas en relación con sus públicos y contextos de recepción (Altenloh, 2001).

En resumen, estos pilares teóricos proporcionan al trabajo un marco interdisciplinar que combina lenguaje, ideología, autoría, adaptación, audiencias y representación de género. Estos se tratan de elementos esenciales para comprender cómo una misma historia puede adquirir significados distintos a lo largo del tiempo.

### 5.1. El cine como industria cultural y agente social

#### 5.1.1. Industria cultural (Adorno y Horkheimer)

Con el fin de comprender el cine como objeto de análisis, es necesario ubicarlo dentro de un contexto más amplio, concretamente en el de la producción y circulación cultural. Para los autores de la Escuela de Frankfurt el cine no era solo un arte o un lenguaje, sino un mecanismo de producción económica e ideológica. Esta noción es la base fundamental de la teoría de la “Industria Cultural” formulada por Horkheimer & Adorno (1993), ambos teóricos sugieren en su trabajo que, bajo el capitalismo, la cultura no puede ser

únicamente considerada como una creación autónoma, sino como un producto sometido a lógicas de producción estandarizadas diseñadas para el consumo masivo. En otras palabras, en este sistema, la cultura es monopolizada, por ende, sus productos (entre ellos el cine) tienden a presentar estructuras más o menos homogéneas que, bajo una apariencia de variedad y novedad, reproducen los valores y las ideologías dominantes de la sociedad.

Este enfoque resulta relevante para el análisis de las adaptaciones de *Mujercitas* pues cada una de ellas fue producida en la industria de Hollywood, sistema que opera bajo lógicas caracterizadas por: altos presupuestos, distribución masiva, estructuras narrativas definidas y una tendencia a reproducir los valores hegemónicos de su momento histórico (Ashe, 2012). Bajo este enfoque, las adaptaciones son algo más que reproducciones de un texto original, son productos culturales insertados en un mercado cultural concreto y condicionadas por los discursos ideológicos hegemónicos. Además, al circular en un mercado cultural específico, participan activamente en la construcción, así como en la difusión de los imaginarios colectivos sobre la feminidad, la familia y el lugar de la mujer en la sociedad.

Asimismo, estos autores defienden que la verdadera función de la industria cultural no es la creación de arte, sino la manipulación social. Es decir, a través del cine se buscaba inculcar a las audiencias (pasivas) modos normativos de conducta. No obstante, esta perspectiva ha sido señalada como excesivamente determinista, pues concibe a las audiencias simplemente como sujetos pasivos incapaces de adoptar una mirada crítica a los mensajes transmitidos por la industria cultural, concretamente el cine. Esta condición demuestra la necesidad de complementar el marco teórico con teorías que incorporen una visión más amplia acerca de las audiencias y su capacidad de cuestionamiento, así como de crítica.

### 5.1.2. Codificación y decodificación (Stuart Hall)

Desde la perspectiva de los estudios culturales Hall (1980) propone un nuevo modelo de comunicación que rompe con la idea unidireccional lineal del proceso comunicativo<sup>2</sup>, caracterizado por seguir un orden estricto de: emisor, mensaje y receptor. Por el contrario, él propone que la comunicación debe ser entendida como un circuito completo de diferentes momentos “autónomos”: la producción, la circulación, la distribución/consumo y la recepción. Cada uno de estos momentos tienen sus propias condiciones de existencia,

---

<sup>2</sup> El modelo del proceso comunicativo lineal fue propuesto por el sociólogo Harold Lasswell. Este se caracteriza por ser unidireccional (del emisor al receptor) y se centra en la transmisión de la información sin considerar la retroalimentación.

sus propias lógicas y diferentes maneras de ser interpretados. Por esa razón, Hall (1980) subraya que no tiene por qué existir una correspondencia automática entre lo que un emisor codifica y lo que un receptor decodifica.

Los dos principales conceptos de su teoría son: la codificación y la decodificación. Por un lado, la codificación implica convertir un evento histórico o una idea “en bruto” en un mensaje que esté sometido a las reglas formales del discurso. De esta manera, los medios codifican estos mensajes insertando en ellos significados o ideologías. Por otro lado, la decodificación describe cómo las audiencias interpretan activamente los mensajes de los medios, es decir, dejan de lado un acatamiento pasivo del contenido que están viendo para asumir un rol más activo y crítico. Además, Hall apunta que los mensajes son “polisémicos”, es decir, tienen diferentes significados posibles. No obstante, también detalla que los medios estructuran los mensajes proponiendo una “lectura preferida” o dominante, pero esta estructuración no implica necesariamente una correspondencia entre la decodificación y la codificación por parte del espectador.

Por otro lado, Hall establece tres posiciones hipotéticas desde las que el espectador puede decodificar un mensaje; la posición hegemónica o dominante en la que se extrae el significado connotado de forma directa operando dentro del código dominante, la posición negociada donde se reconoce la legitimidad del código dominante pero el espectador lo adapta a condiciones particulares, y la posición oposicional, en la que se decodifica el mensaje desde un marco de referencia alternativo, en contracción con el código hegemónico.

Aplicado al análisis cinematográfico, este modelo sugiere que los directores y directoras de cada adaptación de *Mujercitas* no transmiten mensajes neutros ni aleatorios. Sino que cada película es el resultado de un proceso de codificación influido por el contexto ideológico, razones de producción y la infraestructura técnica propios de su momento histórico. Cada una de estas películas codifican una “lectura preferida/dominante” sobre el rol de la mujer que responden a las visiones ideológicas hegemónicas de su década. Por ejemplo, la versión de Cukor, (1933) fue codificada desde los valores y las condiciones de producción de la Gran Depresión; la de LeRoy, (1949), desde la posguerra y el retorno al hogar como ideal femenino; la de Armstrong, (1994), desde la segunda ola feminista y la reconsideración de los roles de género; y la de Gerwig, (2019), desde los debates contemporáneos sobre la autonomía femenina. Y es el espectador el que tiene la capacidad de

decodificar los mensajes inscritos en la película mediante la posición que más resuene con sus ideas o convicciones.

## 5.2. El cine como lenguaje y sistema de significación

Antes de analizar cómo las películas de Mujercitas evolucionan desde 1933 hasta 2019, resulta necesario delinear y determinar cuáles son las herramientas con las que se construye el cine como sistema de significación. Metz (1974) fue el autor pionero en conceptualizar e investigar la semiótica filmica, teoría que ofrece herramientas que nos facilitan ir más allá del guion de una película para comprender que el cine es un sistema complejo de producción de sentido. El autor no solo buscaba responder ¿qué es el cine?, sino también cómo funcionaba. El punto de partida de la teoría de Metz se sitúa en una distinción dentro de los términos lingüísticos, concretamente, la diferencia entre lengua (sistema de reglas fijo, como el idioma español) y lenguaje (capacidad de comunicar y significar). Para él, el cine es un lenguaje, pero no una lengua, es decir, un lenguaje sin sistema lingüístico, asemejándolo al lenguaje musical, literario o pictórico (Fernández, 2008). El cine, a pesar de producir significaciones y comunicar, lo hace mediante “unidades sintagmáticas” (Metz, 1974), en las que se incluyen elementos como el montaje, los movimientos de cámaras, el sonido fonético, no fonético (ruidos) y musical, los encuadres y las secuencias, entre otras cosas. Estas unidades se combinan para generar un significado y son los materiales expresivos del lenguaje cinematográfico. La distinción planteada es clave pues implica que los elementos considerados técnicos del cine (como la música, el encuadre, el montaje, la iluminación...) no son decisiones neutras o solamente estéticas, sino que producen un sentido y pueden comunicar valores y visiones de la sociedad. Esto nos invita a analizar las películas de Mujercitas como textos culturales complejos y no únicamente como reproducciones de un texto original (Paz, 2001).

Asimismo, dentro de la teoría de Metz, se establecen dos nociones clave en su obra: la denotación y la connotación. Por un lado, la denotación consiste en los elementos significativos más literales de una obra, en otras palabras, es la capacidad del cine para mostrar y narrar (en el caso de Mujercitas, la historia de las hermanas March). Por el otro lado, la connotación, donde se plasma el estilo, la atmósfera y los códigos de valores socioculturales detrás de la obra, es decir, todo lo que la película comunica más allá de su argumento explícito. Dentro de la connotación se incluyen elementos como el estilo, la atmósfera, los códigos culturales implícitos, e incluso los silencios (Lefebvre, 2018). En este nivel

connotativo se encaja el enfoque teórico de este trabajo, pues es donde cada adaptación de Mujercitas proyecta los valores y las ideologías de su época concreta.

En relación con estas ideas, la semiótica, como elemento de análisis, nos puede ayudar a “desnaturalizar” la narración y las imágenes de las adaptaciones. Es decir, mediante este proceso se puede percibir cómo elementos más técnicos como las elecciones de encuadre, música, enfoques y lenguaje están condicionados por los valores históricos y sociales concretos de su época. Este proceso de selección y gestión de los materiales de expresión convierte a cada película en un producto autónomo y único, aunque derive de la misma novela.

### 5.3. La adaptación cinematográfica como práctica autónoma

La práctica de adaptación cinematográfica ocupa un papel central en la industria desde sus orígenes y a la vez constituye uno de los fenómenos más debatidos. Tradicionalmente los estudios vinculados a la adaptación cinematográfica estaban caracterizados por una “crítica a la fidelidad”, la cual juzgaba el éxito de una película en función de su cercanía y lealtad al texto original, estableciendo una jerarquía en la que la obra fuente ocupa una posición de superioridad (Hutcheon, 2006). El problema de esta visión es que suele considerar las adaptaciones como obras secundarias y se atribuye superioridad creativa a la pieza original. De hecho, gran parte del debate sobre la adaptación cinematográfica parte del supuesto de que la literatura siempre tendrá una superioridad axiomática sobre cualquier adaptación (Stam, 2000). Esto se debe a dos factores: primero a la antigüedad, pues se asume que las artes antiguas son necesariamente mejores que las actuales, y segundo, la “iconofobia” que se trata de un prejuicio cultural arraigado en el que las artes visuales son consideradas inferiores a las artes verbales.

Sin embargo, Hutcheon (2006) propone un cambio de paradigma en el campo, sugiriendo que la adaptación es una práctica autónoma, es decir, una obra que posee su propia “aura”. La autora nos remarca “una adaptación es una derivación que no es derivada, una obra que es segunda sin ser secundaria. Es su propio palimpsesto<sup>3</sup>” (Hutcheon, 2006, p.9). En otras palabras, una adaptación no se trata solo de un texto adaptado e íntegramente fiel al original, sino que es una obra con identidad propia, dotada de autonomía estética y

---

<sup>3</sup> Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente para dar lugar a la que ahora existe

condicionada por el contexto histórico, cultural e ideológico en el que ha sido producida y recibida por unas audiencias concretas.

Para comprender la complejidad de una adaptación, Hutcheon (2006) sugiere definirla en dos dimensiones simultáneas: como un producto y como un proceso. Como producto, una adaptación es considerada como la transformación explícita de una obra previa. En otras palabras, es una transcodificación hacia un nuevo sistema de convenciones y signos, que puede involucrar un cambio de medio, de género o de interpretación. Por otro lado, como proceso, una adaptación implica un acto de creación caracterizado por una interpretación y una recreación o apropiación por parte del adaptador. Asimismo, el concepto antropológico de “indigenización” presentado por la autora es relevante ya que nos muestra cómo una historia es transformada para encajar en el entorno cultural, político, social o histórico de su recepción. En otros términos, es una forma de recontextualización que transforma una historia original para que resuene en un público diferente, la adaptación es, por tanto, “una forma de repetición sin replicación” (Hutcheon, 2006, p.149).

La doble naturaleza de las adaptaciones implica que estas no pueden ser juzgadas únicamente por su fidelidad, más o menos cercana a la obra fuente, sino que son obras con su propia autonomía que se encajan en un marco histórico concreto y que dialogan con él. En esencia, las adaptaciones son obras “palimpsesticas”, es decir, textos que llevan inscrita la huella del texto anterior, pero que la superponen con capas nuevas de significación de su momento de producción y recepción.

Este enfoque resulta pertinente para el análisis comparativo porque no se trata de juzgar las cuatro adaptaciones bajo una lente de fidelidad a la original. El objetivo, en cambio, es analizar las variaciones y los discursos ideológicos detrás de cada versión, ya que cada una de ellas es el resultado de un proceso de transcodificación llevado a cabo en un contexto histórico y cultural diferente. Igualmente, si tenemos en cuenta el concepto de “indigenización”, podemos analizar cómo la narración de la historia de Mujercitas se adecua a lo que la sociedad de cada época esperaba.

Por ende, el interés analítico de este trabajo no reside en buscar qué adaptación reproduce con mayor rigor el texto de Alcott, sino en identificar qué decisiones narrativas, visuales y de construcción de personajes ha tomado cada director o directora, y en qué medida esas decisiones reflejan las condiciones culturales y sociales de producción y recepción de cada época.

#### 5.4. Autoría y subjetividad en la dirección cinematográfica

La Teoría de Autor en el cine surge para reivindicar el concepto de que las películas no son solo productos industriales (Horkheimer & Adorno, 1993), sino obras de arte con un tinte personal. Los cimientos de esta teoría se encuentran en Francia, concretamente en 1948, cuando Alexandre Astruc acuñó el término “caméra-stylo”, con el que argumentaba que los cineastas deben usar la cámara de rodaje con la misma libertad con la que un escritor emplea su bolígrafo, definiendo al director como creador absoluto (Fernández, 2008). No obstante, el surgimiento de la teoría se dio años más adelante, en el seno del grupo de cineastas y críticos franceses que impulsaron el movimiento conocido como la Nouvelle Vague. Concretamente en 1954, François Truffaut formalizó el término “política de los autores”, defendiendo que el director es el creador de la obra (A. Chaudhuri, 2013).

Posteriormente, esta teoría fue desarrollada por el crítico estadounidense Andrew Sarris en 1962, quien la sistematizó bajo el término “Auteur Theory”, mediante la que indicó que la autoría de una película se demuestra mediante la visión personal y consistente del director, quien actúa como el principal creativo, incluso dentro de sistemas de producción masivos (Sarris, 1962). De hecho, la Teoría de Autor sostiene que el estilo personal cinematográfico surge hasta en el cine más industrial, como en Hollywood (Fernández, 2008). Esta noción se enfrenta a la visión de la Escuela de Frankfurt, que defendía que el cine comercial es un producto estandarizado para entretener a las masas.

Sarris (1962) sugiere tres premisas que un director debe cumplir para definirle como autor cinematográfico. En primer lugar, competencia técnica, es decir, un dominio de las herramientas y el lenguaje cinematográfico. En segundo lugar, estilo personal, en otras palabras, que el director posea una personalidad distinguible que se refleje en rasgos estilísticos recurrentes. Por último, el significado interior, que representa la tensión entre la personalidad del director y el material cinematográfico con el que se trabaja, viene a significar la esencia artística, vinculada con elementos como la puesta en escena o el montaje, entre otros.

La tercera premisa de la teoría, que representa la tensión entre personalidad y material, resulta relevante para el presente trabajo ya que el material en cuestión es siempre el mismo en las cuatro adaptaciones: la novela de Alcott. Por esta razón, las diferencias en la construcción de los personajes, en la importancia otorgada a determinadas escenas o en las decisiones de puesta en escena no pueden atribuirse al argumento del material, sino

a la subjetividad del cineasta y a los discursos culturales de su época. En otras palabras, según Sarris (1962), el director es capaz de reflejar su estilo distintivo en la producción, que es muestra de la tensión entre su personalidad y el material al que se enfrenta. En el contexto de este trabajo, esto sugiere que las versiones de George Cukor (1933), Mervyn LeRoy (1949), Gillian Armstrong (1994) y Greta Gerwig (2019) no son lecturas neutras, sino interpretaciones marcadas por la subjetividad de los directores y su estilo de hacer cine, así como por el contexto histórico en el que fueron producidas. Por ejemplo, las versiones de Cukor y Leroy fueron realizadas en contextos de crisis económica y posguerra respectivamente durante la primera mitad del siglo XX, mientras que las de Armstrong y Gerwig son mucho más recientes, ambas dirigidas por mujeres y se inscriben en un contexto de consolidación y renovación de los discursos feministas.

No obstante, la Teoría de Autor se enfrenta a diversas críticas desde los inicios de su creación. Por ejemplo, puede instigar a ignorar o rechazar algunas obras cinematográficas que no han sido creadas por autores reconocidos, así como por defender las firmadas por nombres de prestigio sin evaluar objetivamente sus resultados, analizar el texto, el contexto y la temática concreta de la obra (Higueras-Ruiz et al., 2019).

Por otro lado, Wollen (1969) critica la postura de los autores clásicos de la Teoría de Autor, ya que corren el riesgo de convertir la autoría en un “culto a la personalidad”. Para superar este enfoque, propone un giro estructuralista, así como la aplicación de la teoría semiótica, desplazando el foco de análisis desde la figura del director hacia los patrones temáticos y visuales recurrentes en su obra (Oubiña, 2020). En esencia, lo relevante no es tanto lo que el director quiso decir al crear una obra, sino las estructuras de sentido recurrentes que sus películas producen con independencia de su voluntad. Esta perspectiva resulta metodológicamente relevante para este trabajo, precisamente porque las cuatro adaptaciones parten del mismo material de origen. La novela de Alcott es comprendida aquí no como un texto al que expresar fidelidad, sino como un catalizador y medio a partir del cual cada director es capaz de producir una obra nueva. Además, nos permite abordar las adaptaciones de *Mujercitas* no como expresiones de decisiones conscientes, sino como textos que producen significados sobre el género, la femineidad y la autonomía femenina en función del momento histórico en que fueron realizados.

Sin embargo, atribuir la autoría solamente al director significaría invisibilizar otra figura creativa importante en el proceso de creación: la figura del guionista. Corliss (1974) argumentaba que los guionistas, que eran autores esenciales detrás de las películas de

Hollywood, solían estar invisibilizados y menospreciados. Para él, el guionista es un autor cinematográfico igual de necesario que el director, ya que es en el guion donde se construyen los personajes, los diálogos y las estructuras narrativas que dan forma a la obra. En el caso de las adaptaciones de *Mujercitas*, esta dimensión tiene relevancia ya que el guion de 1933 fue escrito en coautoría por Sarah Y. Mason<sup>4</sup>, quien también participó en la escritura de la obra de 1949, el de 1994 por Robin Swicord, y en 2019 Greta Gerwig asumió tanto la dirección como la escritura.

En definitiva, la Teoría de Autor y sus revisiones sostienen que las adaptaciones de *Mujercitas* no pueden ser entendidas como reproducciones iguales del mismo texto original, sino interpretaciones subjetivas condicionadas por la visión del director o directora. A ello se suma la importancia del guionista, cuyas decisiones sobre el discurso verbal son igualmente determinantes en la construcción ideológica de cada obra. Además, estas diferentes visiones acerca de quienes pueden considerarse los creadores de las obras no están aisladas sino vinculadas a los contextos, tensiones y discursos de cada época.

#### 5.5. La Mirada Masculina y la Mirada Femenina: del *Male Gaze* al *Female Gaze*

Para comprender a fondo cómo las adaptaciones de *Mujercitas* han transformado la representación de las Hermanas March, es fundamental abordar pilares teóricos acerca de “la mirada” (the gaze) en el campo de la realización cinematográfica. En este apartado, se explorará cómo tradicionalmente la figura de la mujer en el cine, así como los roles que debía desempeñar, han estado condicionados por las normas sociales, las expectativas culturales y los valores de cada periodo histórico. También, cómo el lenguaje cinematográfico ha estado dominado por una perspectiva patriarcal y cómo las cineastas contemporáneas han intentado subvertir esta tendencia para construir nuevos enfoques.

El concepto principal es el “Male Gaze” o mirada masculina desarrollado por Mulvey (1975), que permite analizar de qué modo los códigos cinematográficos han contribuido a reforzar roles de género tradicionales, convirtiendo a la mujer en objeto de contemplación visual más que en sujeto activo de la narración. Partiendo de la teoría freudiana del psicoanálisis, Mulvey argumenta que el cine clásico de Hollywood favorece la construcción de narraciones con enfoque en el hombre con un rol activo, que controla la mirada de la narrativa, mientras que los personajes femeninos se representan como objetos pasivos que satisfacen los deseos del espectador masculino. Bajo este paradigma, el hombre

---

<sup>4</sup> Primera mujer en ganar el Oscar al Mejor Guion Adaptado

es el portador de la mirada (“bearer of the look”) y es quien hace avanzar la narrativa, mientras que la cualidad principal de la mujer es ser mirada o (“to be looked at-ness”). Asimismo, la representación de la mujer bajo tal perspectiva no ocurre únicamente por cómo esté redactado el guion o construida la historia, sino que está incorporada dentro del lenguaje cinematográfico. Las tres instancias fundamentales que condicionan esta mirada son: la mirada de la cámara durante el rodaje, la mirada que intercambian los personajes masculinos y femeninos dentro de la película, y por último la mirada del espectador (Kaplan, 1983). En el cine clásico estas tres instancias están subordinadas al ego masculino, de modo que el espectador (sin importar el género) es invitado a identificarse con el protagonista masculino.

No obstante, la teoría de la Mirada Masculina de Mulvey no puede considerarse como definitiva o inmutable, de hecho, el cine contemporáneo ha demostrado ser capaz de crear miradas alternativas que cuestionan estos esquemas. En respuesta a los planteamientos de Mulvey, y como evolución del debate sobre la representación femenina, surge en el panorama académico feminista el concepto de “Female Gaze” o mirada femenina. Esta teoría no pretende invertir los roles y, por ende, cosificar a los hombres, sino que busca percibir a la mujer como sujeto activo dotado de inteligencia, emociones y agencia propia (French, 2021). En otros términos, la Mirada Femenina plantea un estilo de narración distinto, el que se dota de agencia, protagonismo y complejidad a las mujeres. Igualmente, una de las características fundamentales de la teoría es el rechazo por mostrar representaciones que cosifiquen o fetichicen a la mujer.

En el contexto de este trabajo, la existencia de este espectro teórico nos facilita el análisis comparativo de las cuatro adaptaciones, ya que a pesar de que las cuatro películas parten de la misma historia, estas son susceptibles de ser narradas desde puntos de vista diferentes según quién sea el director o directora y en qué valores sociales e ideológicos dominen el contexto en el momento de la producción. Concretamente, las dos primeras adaptaciones de 1933 y 1949, a pesar de ser películas centradas en mujeres, son dirigidas por hombres y operan bajo las convenciones del cine clásico de Hollywood, aquel que Mulvey (1975) critica en su obra. Por ejemplo, el montaje y la narrativa de las versiones clásicas priorizan el romance frente a la autonomía para satisfacer las expectativas del espectador masculino y de la sociedad de la época. Sin embargo, las versiones de 1994 y 2019 se salen de la mirada masculina reclamando la agencia y la subjetividad de las protagonistas. Directamente vinculado con esta teoría encontramos el estudio de Salsabila et al. (2022),

que defiende que en la adaptación de 2019, Gerwig logra superar la Mirada Masculina, rechazando la pasividad de la mujer y demostrando que las convenciones patriarcales clásicas de Hollywood no tienen por qué ser condiciones permanentes ni obligatorias.

#### 5.6. El Análisis Crítico del Discurso (ACD) y la voz femenina

Para comprender plenamente cómo las adaptaciones de *Mujercitas* reflejan el cambio social e ideológico, es necesario ir más allá y no analizar solo la imagen, ni el lenguaje cinematográfico, sino también las palabras. Mediante los guiones y diálogos el cine es capaz de transmitir ideas y, por ende, reflejar aquellas ideologías y valores hegemónicos en su respectiva época. Por ello, a fin de abordar esta dimensión, la presente investigación se apoya en el ACD, corriente teórica que parte de la idea de que el lenguaje no es un elemento neutro de comunicación.

##### 5.6.1. Ideología y representación: El discurso como reproducción del poder

El ACD fue esencialmente impulsado por Fairclough (1998), quien sugirió que el discurso es en su esencia una práctica social, que está dialécticamente relacionada con las estructuras sociales. En otros términos, lo que el autor apunta es que el discurso está condicionado por la sociedad y contribuye a su configuración. Asimismo establece una diferencia clave entre el “poder en el discurso” y el “poder detrás del discurso” (Fairclough, 1998). El poder en el discurso es considerado como un lugar donde las relaciones de poder son ejercidas y ensalzadas, concretamente en tres contextos claves: en el discurso cara a cara (hablado), en el intercultural, es decir, entre diferentes grupos étnicos y en el poder oculto del discurso de los medios de comunicación de masas. Este último se refiere a cómo mediante los medios de comunicación se ejercen y promulgan relaciones de poder de una manera que no es evidente al público. Además, Fairclough (1998) destaca que los medios no representan a todos los grupos sociales por igual, sino que sistemáticamente utilizan como fuentes y adoptan las perspectivas de quienes ya tienen el poder institucional. De este modo, los medios operan como un instrumento para la expresión y reproducción del poder de las clases dominantes. Por otro lado, el poder detrás del discurso está basado en el marco institucional e ideológico que establece las relaciones de poder y da forma a los textos antes de que estos sean producidos. Aplicada al cine, esta distinción nos permite estudiar lo que los personajes dicen y cómo lo dicen, así como las condiciones que determinan qué puede ser dicho y qué no en cada época.

Siguiendo esta línea, Fairclough (1995) elabora un modelo metodológico de análisis tri-dimensional. En primer lugar, el texto o dimensión textual que implica el análisis lingüístico de lo que se ha dicho o escrito. En segundo lugar, la interpretación de la práctica discursiva, también llamada dimensión de producción, donde se estudia el discurso como un proceso, examinado como se produce, distribuye y consume. Por último, la dimensión social, enfocada en el contexto sociocultural en el que se inscribe el discurso. Esta estructura es aplicable al presente trabajo y nos permite analizar el proceso de construcción del guion, de producción de la película y el contexto en el que se inscribe la obra, lo que resulta esencial para el análisis comparativo que se propone en este trabajo.

Complementando el modelo de Fairclough previamente explicado, Van Dijk (2000) declara que la ideología no es solo un conjunto de ideas abstractas e infundadas, sino la base de las relaciones y representaciones sociales insertadas en un grupo, las cuales se reproducen, se normalizan y se perpetúan a través del discurso. En otros términos, los textos (como los guiones cinematográficos) son mecanismos fundamentales mediante los cuales la ideología dominante deja de percibirse como ideología, para pasar a presentarse como realidad natural e incuestionable y perpetuar las desigualdades sociales (Van Dijk, 2006).

#### 5.6.2. Perspectiva de género en el ACD

La incorporación de la perspectiva de género al ACD fue propuesta por Lazar (2007), quien consolidó el denominado Análisis Crítico del Discurso Feminista (ACDF), situado en la intersección entre el ACD y los estudios feministas. El objetivo principal del ACDF es demostrar las formas en las que las ideas de género y las relaciones de poder hegemónicas se producen, sostienen y negocian a través del discurso. Lazar (2007) describe cómo en las sociedades contemporáneas, las asimetrías de poder de género se han vuelto más y más sutiles e implícitas, por lo que se convierte en algo necesario un ACD que las haga visibles y las cuestione. Mediante esta lente de análisis el ACDF puede ser útil para examinar cómo los diálogos de cada adaptación construyen, cuestionan o reproducen los discursos de género dominantes en cada momento histórico. Por ejemplo, la subordinación explícita de Jo March en las versiones de 1933 y 1949, o la articulación crítica del patriarcado y el matrimonio en la versión de Gerwig en 2019.

#### 5.6.3. La evolución del discurso femenino en los medios

Finalmente, para entender la transformación de los discursos a lo largo de las décadas resulta importante incorporar la perspectiva de Gill (2007), quien estudia la evolución de

la representación del género en los medios. Su principal aportación es el concepto de “sensibilidad postfeminista” a través del que la autora defiende el argumento de que la cultura mediática contemporánea está marcada por una "sensibilidad posfeminista" que asume que el feminismo ha logrado sus objetivos y es irrelevante e innecesario. Esta sensibilidad combina el empoderamiento y la libertad de elección con el consumismo, la vigilancia del cuerpo y la vuelta a formas tradicionales de femineidad. Asimismo, defiende que los discursos feministas se reformulan dentro de la cultura neoliberal para enfatizar el individualismo, la elección y la autorregulación (Kumar, 2025). Este concepto resulta útil para analizar las adaptaciones recientes, por ejemplo la de 1994, que incorpora discursos feministas sin llegar a cuestionar de forma estructural las convenciones narrativas del género, o la versión de Gerwig (2019), que pese a tener un discurso más “radical” convive con las exigencias de la industria cultural (Horkheimer & Adorno, 1993).

En definitiva, la integración del ACD, el ACDF y la teoría de la sensibilidad postfeminista en el presente marco teórico nos dotan de las herramientas conceptuales para analizar con rigor la dimensión discursiva y verbal de las adaptaciones. Así como estudiar su evolución de las ideologías y valores impresas en los diálogos y monólogos de las protagonistas en las cuatro diferentes adaptaciones.

#### 5.7. Recepción por parte de las audiencias y sociología del cine

Con el objetivo de hacer un análisis completo de las adaptaciones de *Mujercitas*, no solo basta con centrarse en la producción y creación de la película, sino que es indispensable entender el papel que los espectadores juegan al interpretarlas. Como mencionamos en apartados anteriores, las concepciones tradicionales consideraban a las audiencias como sujetos pasivos y homogéneos. Sin embargo, Hall (1980) sugiere que los mensajes son codificados por los productores dentro de un marco determinado y con una “lectura preferida”, pero su significado no es fijo ni objetivo, sino que las audiencias pueden decodificar estos mensajes de manera dominante, negociada u oposicional. Esta distinción es importante para el análisis de *Mujercitas*, ya que una misma adaptación puede haber sido interpretada de manera muy diferente según el momento histórico de su visualización y el perfil de la persona espectadora. Por este motivo, el enfoque de Hall nos permite comprender que el significado de una película no es fijo, sino que se renegocia cada vez que el espectador se expone a la obra.

De igual modo, las interpretaciones de las audiencias pueden variar dependiendo de su posición socioeconómica, su género o su etnia, entre otros factores. Por ende:

*“el público construye sus interpretaciones en función de diversos contextos discursivos que, a su vez, están determinados socialmente. [...] el público ya no se considera [...] como homogéneo, pasivo y acrítico o vulnerable a la influencia directa de los significados transmitidos” (Livingstone, 2003, p.343).*

Esta noción es ampliada por la sociología del cine desarrollada por Emilie Altenloh<sup>5</sup>, y posteriormente actualizada por Morley & Brunson (1999). La teoría define al espectador como intérprete de la obra y como sujeto social condicionado por variables como el género, la clase o la edad. Los autores describen al espectador como un “lector individual socialmente situado”, es decir, como un miembro de un grupo que “comparten una orientación cultural hacia la descodificación de mensajes de maneras concretas” (Morley & Brunson, 1999, p.135). Aplicado a *Mujercitas*, implica que diferentes comunidades interpretativas (como mujeres jóvenes de los años treinta formadas en los ideales domésticos, o audiencias feministas actuales) habrán decodificado de manera distinta las versiones cinematográficas que aparentemente narran la misma historia.

En línea con lo mencionado en el párrafo anterior, es importante tener en cuenta la evolución de las audiencias cuando se analiza una adaptación cinematográfica. Tal y como apunta Livingstone (2003), se ha producido una transformación en los espectadores y sus expectativas, pues a principios del siglo pasado, la gente acudía al cine en busca de escapismo, mientras que actualmente las audiencias contemporáneas buscan una mayor conexión con la obra y verse reflejadas en las producciones cinematográficas. En el contexto de este trabajo, esto implica que cada una de las adaptaciones de *Mujercitas* fue recibida por un tipo de audiencia condicionada por contextos muy distintos: la de 1933 llegó a espectadores afectados por la crisis económica y marcados por el modelo del cine clásico de Hollywood; la de 1949 encontró a unas audiencias sumidas en la reconfiguración de los roles de género tras la Segunda Guerra Mundial (SGM); la de 1994 se dirigió a un público que estaba interiorizando los debates de la tercera ola feminista; y la de 2019 apeló a audiencias globalizadas y condicionadas por las redes sociales e influenciadas por los debates sobre representación y diversidad del siglo XXI.

---

<sup>5</sup> Socióloga alemana que realizó la primera investigación empírica sobre la sociología del cine y el público, no estudió al espectador en abstracto, sino que dividió a su público en variables de clase/ocupación.

## 5.8. Síntesis teórica

El análisis de las adaptaciones cinematográficas requiere un marco teórico que analice las películas no como objetos aislados, sino como la interacción entre el lenguaje audiovisual, la industria cultural, el creador y las audiencias. Para poder comprender cómo una misma historia produce significados sociales y de género distintos, el marco teórico se articula en tres niveles: producción de significado, representación y adaptación, y recepción.

Primero, las teorías de Horkheimer & Adorno (1993) sitúan al cine dentro de la industria cultural como elemento estandarizado orientado al entretenimiento de masas. Hall (1980) matiza esta idea con el modelo de codificación y decodificación señalando que la industria codifica valores institucionales en las obras, la "lectura preferida", pero que es el espectador quien decodifica el mensaje.

Por otro lado, la semiótica del cine de Metz (1974) concibe al cine como un lenguaje con sus propios códigos y sistemas de significación. Además, establece una distinción clara entre denotación, que es el nivel literal (la historia de las hermanas March), y connotación, que representa los significados culturales, emocionales e ideológicos detrás de la obra. En este punto encontramos un vínculo con la teoría de la semiótica fílmica de Metz (1974), pues códigos semióticos identificados por Metz en el nivel de la connotación son precisamente los que el productor de la obra codifica en el sentido de la teoría de Hall.

Vinculado con la teoría de la semiótica, encontramos la teoría de la adaptación de Hutcheon (2006). La académica propone que una adaptación no puede ser juzgada únicamente por su fidelidad al texto original, sino como una obra autónoma con una estética propia, la cual mezcla el texto original con la interpretación subjetiva del director y las condiciones culturales del momento de su creación. Podemos distinguir aquí un vínculo con la teoría de Metz (1974), pues la historia de las hermanas March es la parte denotativa la que permanece estable, mientras que lo que varía entre adaptaciones es el nivel connotativo, como los valores sociales, las construcciones de género y el peso dado a la aspiración profesional o a la domesticidad de las hermanas.

Por otra parte, debemos preguntarnos quién está detrás de cada adaptación. Para responder emerge, la Teoría de Autor (A. Chaudhuri, 2013; Sarris, 1962), el director se consagra como el verdadero autor de la obra cinematográfica, reflejando su visión personal y estilística, convirtiendo cada decisión en expresión de su subjetividad creativa. No obstante, Corliss (1974) remarca que el guionista es tan autor de la película como el director.

Para complementar esta teoría, Mulvey (1975) añade la visión del género y determina que en el cine clásico (dominado por directores hombres), el lenguaje cinematográfico estaba influenciado por la “*Male Gaze*” o mirada masculina. No obstante, con la llegada de directoras a las adaptaciones modernas de *Mujercitas*, este enfoque evoluciona hacia la “*Female Gaze*” o mirada femenina, que busca situar a las mujeres como sujetos activos, sin reducirlas a objetos del deseo masculino. Esta dimensión se vincula también con la semiótica de Metz (1974), quien proporciona las herramientas para localizar ese enfoque en el interior del texto fílmico y el lenguaje cinematográfico.

Adicionalmente, el sentido que una película adquiere no termina con el resultado final de realización y producción, sino con su recepción por parte de las audiencias. En esta línea, la sociología del cine insta a considerar al espectador no solo como un sujeto abstracto o homogéneo, sino como una persona marcada por factores sociales, de género, de edad o de etnia, entre otros. Esta teoría se vincula con el modelo de Hall (1980), quien indicaba que hay tres posiciones condicionadas a la hora de interpretar una obra cinematográfica: una lectura dominante, una negociada o de oposición.

Para completar el análisis hay que considerar su dimensión verbal, por ello se incorpora el ACD (Fairclough, 1995, 1998), que concibe los textos (incluidos los guiones) como espacios donde la ideología y los valores se plasman, naturalizan, e incluso se invisibilizan. Este concepto se vincula con la connotación de Metz (1974), mientras los encuadres y el montaje inscriben valores sociales en el plano visual, los diálogos lo hacen en el plano verbal. Al mismo tiempo, Van Dijk (2000) añade que es a través del discurso donde la ideología dominante se presenta como la realidad. Lo que se conecta con la “lectura preferida” de Hall (1980), ya que el guion es uno de los elementos principales mediante los cuales el productor codifica una visión hegemónica que el espectador puede asumir, negociar o rechazar. Vinculado con el análisis de género, el ACDF de Lazar (2007) se complementa con la teoría del “*Male Gaze*” de Mulvey (1975), pues mientras que esta estudia la ideología de género en el ámbito más visual, el ACDF investiga los diálogos y lo que cada adaptación permite o no decir a sus personajes femeninos.

En conclusión, estas teorías nos permiten abordar las adaptaciones de *Mujercitas* como productos culturales complejos en los cuales se entremezclan factores como la ideología del contexto histórico, la subjetividad del autor, el lenguaje cinematográfico, la representación de género y la interpretación activa de audiencias.

## 6. Análisis

Para llevar a cabo el análisis de las películas, es indispensable partir de una breve contextualización de la obra literaria original y de las cuatro adaptaciones, incluyendo también los momentos históricos e ideológicos que influyeron en su creación. Tras esto se realizará un análisis en torno a seis escenas presentes en las cuatro películas: el encuentro en el baile, la propuesta de Laurie, la crítica de Bhaer, la soledad de Jo, el matrimonio como contrato y el cierre narrativo. Mediante estas se contrastará como han evolucionado las adaptaciones y la ideología intrínseca en cada una de ellas.

### 6.1. Contextualización

#### 6.1.1. La novela

Mujercitas fue publicada en 1868 por Louisa May Alcott. Ambientada durante la Guerra de Secesión estadounidense, narra el paso de la niñez a la adultez de las cuatro hermanas March: Meg, Jo, Beth y Amy, así como su interacción con otros personajes, como Mr Laurence, Laurie, Mr Brooke y Friedrich Bhaer. Aunque fue creada en un contexto patriarcal, Alcott dotó a la historia de un trasfondo subversivo mediante la representación de una familia de estructura casi matriarcal (el padre estaba en la guerra), en la que las jóvenes exploran diversos caminos de independencia, ambición artística y deber moral.

Cada hermana encarna una postura distinta frente a las expectativas de su época: Meg representa la feminidad tradicional, anhelando casarse por amor con el tutor de Laurie, John Brooke. Jo es el alter ego de la autora, una joven rebelde que rechaza los mandatos de género para ser escritora y subvierte el romance clásico al rechazar a su amigo Laurie y casarse con Friedrich Bhaer, un profesor alemán que conoce en Nueva York. Beth es hogareña y su pasión es la música, su trágica muerte marcará a la familia. Por su parte, Amy es una artista pragmática que entiende el matrimonio como un contrato económico necesario y termina casada con Laurie. Finalmente, Laurie (Theodore Laurence) es el vecino adinerado que, rompiendo estereotipos, anhela integrarse al círculo femenino de las March. Vive con su abuelo, Mr. Laurence, quien forja un vínculo especial con Beth.

#### 6.1.2. Las adaptaciones de Hollywood

El impacto de esta novela ha producido múltiples adaptaciones audiovisuales a lo largo de más de un siglo, particularmente este estudio se centrará en las 4 fundamentales. En primer lugar, la versión de 1933 de Cukor fue estrenada en plena Gran Depresión

estadounidense, por ello, la obra funcionó como una herramienta de escapismo y consuelo para una sociedad marcada por la pobreza. Ideológicamente, la película en blanco y negro enfatiza la frugalidad, el sacrificio personal y la unidad de la familia tradicional para superar adversidades. La versión de 1949, producida en la posguerra de la SGM y empleando la técnica del Technicolor, la obra refleja el ansia de recuperación económica y el auge del consumismo estadounidense. Dirigida por LeRoy, la cinta responde a la ideología antifeminista de la época que buscaba devolver a la mujer al espacio doméstico tras su inclusión en el mundo laboral durante la guerra (McCallum, 2000). A continuación, la versión de 1994 es la primera dirigida por una mujer (Gillian Armstrong). Inmersa en los movimientos feministas de los 90, la directora y la guionista Robin Swicord rescatan los subtextos progresistas de Alcott (Wang, 2021). La película refleja una época que valora la equidad, otorgando a las protagonistas agencia e independencia intelectual.

La interpretación más contemporánea es la de Gerwig, quien moderniza el relato aplicando una estructura narrativa no lineal y elementos de metaficción. La estructura temporal no lineal incluye una elección cromática interesante, pues para el pasado se usan tonos cálidos y para el presente tonos fríos y apagados. Esto es una opción semiótica ya que el pasado (que es también el espacio de la infancia y de la libertad) tiene una temperatura visual más cálida que el presente, donde Jo está sola y los recuerdos son agrídulces. Además, la obra dialoga con los debates actuales sobre la brecha salarial, la propiedad intelectual y la independencia creativa, y aborda explícitamente el matrimonio como una proposición económica ineludible para las mujeres del siglo XIX.

## 6.2. Análisis comparativo de las escenas

Para demostrar cómo estas variaciones ideológicas alteraron la representación femenina y los discursos de género, la comparativa entre las películas no se realizará evaluando cada una por separado y en su totalidad, sino a través de seis escenas concretas y recurrentes. Al mantener la variable narrativa constante (la misma escena) y contrastar la variable cinematográfica (el encuadre, el diálogo, la actuación y el montaje en 1933, 1949, 1994 y 2019), podremos observar empíricamente cómo ha evolucionado el cine a lo largo de décadas y si realmente se inscriben en él ideologías y significados sociopolíticos.

### 6.2.1. Escena 1: El encuentro en el baile

El encuentro inicial entre Jo y Laurie se produce durante una fiesta de Nochevieja. Concretamente buscando refugio, Jo se encuentra con él, quien también se está escondiendo.

Al compartir su incomodidad social, ambos terminan siendo amigos, además Jo no puede salir a la pista principal porque tiene el vestido quemado, por lo que ambos deciden bailar a escondidas lejos del resto de invitados. Es importante considerar que en las primeras dos adaptaciones Mr Laurence y Laurie eran los anfitriones de la fiesta, sin embargo, en las dos últimas Laurie es un invitado más que conoce a poca gente.

#### 6.2.1.1. Análisis del discurso

El análisis de los diálogos permite desnaturalizar cómo el Hollywood clásico utilizaba el texto para clasificar la transgresión de Jo como anomalía que debía ser corregida. En la versión de 1933 el diálogo inicial en casa antes de salir a la fiesta muestra a Meg actuando como aparato ideológico, intentando disciplinar a Jo. A pesar de que Jo verbaliza su frustración sintiéndose “*miserable con diecinueve horquillas en el pelo*”, termina asumiendo la situación exclamando sarcásticamente: “*¡seamos elegantes o muramos!*” (Cukor, 1933). En la versión del 49 las ideas son similares, no obstante, un punto clave es la introducción explícita del discurso del “mercado matrimonial” a través de la Sra. Gardiner, quien al ver a Laurie y Jo juntos en la fiesta declara: “*Supongo que le ha echado el ojo. ¿Qué puedes esperar con cuatro chicas en una familia? Una de ellas tiene que casarse por dinero*” (LeRoy, 1949). Discursivamente, la industria de Hollywood del 49, enmarcada por el retorno a la domesticidad tradicional, utiliza a la Sra. Gardiner para evidenciar que el baile no es solamente ocio, sino un mercado económico donde la amistad de Jo y Laurie se reinterpreta como una táctica de caza económica motivada por la pobreza. Van Dijk (2000) apunta que la ideología se infiltra en el discurso precisamente cuando deja de percibirse como tal y se presenta como sentido común, por ello, el comentario de la señora Gardiner opera de esta manera, describiendo cómo funciona la sociedad. Mientras tanto, la versión de 1994 aborda la construcción de la identidad artística o la frustración. Jo verbaliza su ambición profesional a Laurie, declarando que, si no fuera escritora, se marcharía a Nueva York (NY) a ser actriz. Por su parte, Laurie verbaliza su incapacidad para adaptarse al ideal masculino de la época, lo que establece una relación de camaradería entre ambos. Finalmente en la cinta de Gerwig (2019) siguiendo con la del 94, Jo no se lamenta por su vestido quemado que la impide bailar, sino por su incapacidad para ejercer como ciudadana activa: “*Mi padre se ofreció como voluntario para el ejército de la Unión. Quería ir a pelear con él. No puedo superar mi decepción por ser una chica*”.

#### 6.2.1.2. Análisis del lenguaje audiovisual

Basándonos en las teorías de la semiótica y las teorías de la mirada (Metz, 1974; Mulvey, 1975), podemos observar una clara evolución en cómo la cámara codifica el espacio y la relación de poder entre los géneros. En las versiones clásicas (1933 y 1949), mientras Jo se aparta a un salón contiguo y se apoya contra la pared para evitar la pista de baile y posibles pretendientes, Laurie se presenta integrado en su rol de anfitrión. Además, se establece una sutil jerarquía de poder, pues cuando Laurie se acerca a hablar con ella para invitarla a bailar, él se encuentra de pie, inclinado sobre ella, mientras Jo está sentada, obligando a que la cámara registre una posición de subordinación, finalmente Jo y Laurie bailan en un salón contiguo ellos dos solos. Además, en la versión del 49 la intervención de la Señora Gardiner presenta a su hija Sally a Laurie, quien es el opuesto normativo (dulce, elegantemente vestida) de Jo. Mientras tanto, en las adaptaciones contemporáneas, como en la de Armstrong (1994), la codificación visual varía, pues tanto Laurie como Jo están huyendo del bullicio de la fiesta, refugiándose en la misma habitación. En este contexto, la cámara abandona la asimetría y los encuadra a ambos al mismo nivel, compartiendo planos medios que capturan la timidez y la incomodidad social de ambos. Es la versión de 2019 la que subvierte la estructura clásica, pues Gerwig (2019) saca a los personajes físicamente de la casa y los lleva a bailar al porche exterior alejados de la fiesta.

Al comparar las cuatro versiones, se evidencia cómo el cine modificó el primer encuentro social de Jo adaptándolo a la ideología hegemónica. En las del 33 y 49 Laurie es el anfitrión de la fiesta y adopta una postura de control del espacio y comodidad social, desde la cual "rescata" a Jo para bailar. Además, codifican el aislamiento de Jo como una reacción determinada por sus carencias materiales (el vestido quemado) y vigilado por el mercado matrimonial (sobre todo en la del 49). Mientras que las películas de 1994 y 2019 cambian el estatus de Laurie, quien es un invitado más que no conoce a nadie y que se está escondiendo de la multitud al igual que Jo. Al forjar una conexión basada en la incomodidad frente a las normas sociales, el baile a escondidas de Jo y Laurie se convierte en un acto de resistencia frente a la feminidad y masculinidad tradicionales.

#### 6.2.2. Escena 2: La propuesta de Laurie

Tras la boda de Meg, y recién graduado de la universidad, Laurie le confiesa su amor a Jo y le propone matrimonio. Ella lo rechaza argumentando que no le quiere de esa manera y que no cree que se case nunca porque valora demasiado su libertad. Ante la negativa,

Laurie reacciona con frustración y le advierte que algún día ella se enamorará perdida-mente de alguien y él tendrá que verlo.

#### 6.2.2.1. Análisis del discurso

Aunque la base de los diálogos en esta escena se mantiene bastante fiel a la novela original, el ACD de Fairclough (1998) revela cómo las adaptaciones revelan sutilmente ciertas palabras o frases para condicionar las dinámicas entre los personajes. En primer lugar, se observa un cambio en el pronóstico que Laurie determina al ser rechazado. En las versiones clásicas de 1933 y 1949, el discurso masculino adopta un tono punitivo y misógino, insinuando que Jo se enamorará en el futuro de un "idiota" o "tonto" por el cual tendrá que trabajar y morir (Cukor, 1933; LeRoy, 1949). Este discurso invalida el deseo de independencia de Jo al tratarlo como una fase o algo transitorio que inevitablemente terminará. Este tono castigador desaparece en las últimas versiones, pues Laurie acepta tristemente la decisión de Jo y simplemente pronostica que algún día ella amará a un "buen hombre", demostrando una evolución de su enfado hacia el respeto.

Asimismo, se percibe una evolución en la forma en la que el poder económico masculino intenta convencer a Jo para casarse. Incluso en la adaptación del 94 Laurie todavía recurre a su privilegio para intentar domesticar a Jo, ofreciéndole una vida llena de lujos donde ya "no tendrá que escribir", a menos que ella quiera. Laurie asume que el trabajo de la mujer es producto de la necesidad económica y no una ambición profesional real. Sin embargo, en 2019, este intento de "compra" desaparece y Jo afirma que es feliz tal como es y que ama demasiado su "libertad" como para renunciar a ella.

En todas las versiones se ve la determinación de Jo, quien declara (con alguna alteración): *“deberías casarte con una chica encantadora y culta que te adore... alguien que embelleciera tu precioso hogar... Detesto la sociedad elegante, y a ti te gusta. Y tú odias mis garabatos, y yo no puedo vivir sin ellos”*. El empleo despectivo de la palabra garabatos por parte de Jo demuestra que ella ha interiorizado cómo el sistema patriarcal y el propio Laurie devalúan su arte como un pasatiempo.

#### 6.2.2.2. Análisis del lenguaje audiovisual

En las películas clásicas, la cámara castiga a Jo por rechazar a Laurie. Concretamente, en ambas versiones, la escena ocurre bajo un árbol, con ella sentada en el suelo llorando tras la boda de su hermana Meg, pues tiene miedo de perderla. Durante la declaración de

Laurie se usan primeros planos para representar la frustración de Jo y su incapacidad para “escapar” de la situación. En 1949, la invasión del espacio personal es aún mayor, pues Laurie le besa la mano mientras ella aparta la mirada, mostrándose pasiva. Además, cuando Jo finalmente dice "no", la música de fondo se vuelve rápida e intensa para transferir el protagonismo emocional a Laurie y justificar su enfado, quien se acaba yendo, dejando a Jo triste en el suelo. Como contraste, en la película de Armstrong (1994) la escena cambia, pues Jo aparece corriendo libremente por el bosque, cruzando un riachuelo descalza, con el pelo suelto y ropa informal. De hecho, cuando Laurie se declara, ambos están de pie y a la misma altura. Además, se elimina la música dramática de fondo, escuchándose solo el sonido de la naturaleza (los pájaros y el río). A diferencia de otras versiones, en esta Laurie besa a Jo en la boca, pero ella lo aparta físicamente, demostrando que tiene el control de la situación y que Laurie es más emocional. Finalmente, Gerwig (2019) los retrata caminando a través de una pradera al atardecer, asimismo, una música emotiva los acompaña mientras caminan uno al lado del otro. Pero cuando Laurie se detiene para pedirle matrimonio, la música se corta de golpe, lo que les da un tono serio y realista a las palabras de ambos. Los planos medios usados, así como los primeros planos, capturan a Jo con una racionalidad firme frente a Laurie visiblemente emocional, invirtiendo así los roles de género clásicos.

Al comparar las adaptaciones, se evidencia cómo la Industria Cultural ha modificado la representación del rechazo femenino. En las versiones clásicas, la negativa de Jo a casarse se castiga visual y verbalmente, anulando su capacidad de decisión. Aquí, el cine actúa como una "tecnología de género", es decir, un aparato institucional que produce e implanta la ideología patriarcal (Soto, 2013). No obstante, las adaptaciones de 1994 y 2019 legitiman el rechazo como un acto de afirmación de la autonomía de la mujer artista.

### 6.2.3. Escena 3: La crítica de Bhaer

Tras la pedida de mano de Laurie, Jo se va a NY a trabajar y escribir, allí conoce al profesor Friedrich Bhaer. Un día Jo le entrega sus manuscritos de ficción para conocer su opinión. Tras leerlos, Bhaer le confiesa que las historias le han decepcionado porque las considera artificiales, poco profundas y sensacionalistas, juzgándolas desde una óptica moralista y paternalista. Esta evaluación provoca una fuerte reacción en Jo, quien, según la versión, rompe a llorar desconsolada o se defiende frente al juicio masculino.

### 6.2.3.1. Análisis del discurso

En las versiones clásicas Bhaer emplea el apelativo “mi pequeña amiga” para referirse a Jo, lo que la infantiliza y destaca el tono paternalista de Bhaer (Armstrong, 1994; Cukor, 1933). Esta expresión establece según Fairclough (1998), una relación de poder en el discurso donde Bhaer ocupa la posición dominante sin que esta tenga que declararse explícitamente. Además, el cine clásico utiliza una estrategia discursiva que transforma el enfado de Jo en un melodrama dramático y familiar. Tras la crítica, Jo rompe a llorar afectada, pero se apresura a aclarar que sus lágrimas no son por su trabajo, sino por una acumulación de desgracias, pues acaba de enterarse de que la tía March se lleva a su hermana Amy a Europa (lo que Jo anhelaba) y que Laurie ha estado en NY y ni siquiera ha pasado a saludarla. Explícitamente Jo declara: *“no tiene que ver contigo... lo que pasa es que no puedo superar a Laurie”*. Al justificar su llanto con estos motivos, la industria de Hollywood le dice al espectador que la ambición vocacional de una mujer nunca es el verdadero centro de su vida, sino que su dolor debe estar anclado a la falta de atención de un hombre o al aislamiento. Asimismo, Jo no solo acepta la crítica sin debate, sino que se autoinvalida reconociendo que sabía que sus historias no eran tan buenas y que lo hacía por ayudar a su familia económicamente. Finalmente, en 1949, esta crítica empuja a Jo a volver a casa verbalizando el ideal de domesticidad de la posguerra. En la versión de 1994 la crítica se divide en dos, en la primera parte el discurso verbal es más ligero en su formulación pues Bhaer pregunta más que dictamina, pasando de la crítica directa a preguntas como *“Lunáticos, vampiros ¿esto te interesa?”*, siendo estas una invitación al debate y no una declaración crítica absoluta. Tras esto rápidamente se reconcilian, Jo permanece en la ciudad, continúa trabajando y tiene una cita con Bhaer. No obstante, más adelante recibe una segunda crítica más dura de Bhaer sobre la novela que está escribiendo, lo que combinado con el empeoramiento de la salud de su hermana Beth, la motiva a volver a su casa. Finalmente, en la versión de Gerwig (2019) la crítica de Bhaer es dura desde el principio: *“no me gustan, honestamente creo que no son buenos”*, pero su honestidad no procede de una posición paternalista, sino de sinceridad entre iguales. Además, la reacción de Jo en esta versión no es de aceptación y llanto, sino que rechaza directamente la crítica y finalmente le dice: *“tú siempre serás un crítico, nunca un escritor, y el mundo olvidará que alguna vez exististe, pero nadie olvidará a Jo March”*. Este discurso hubiera sido impensable en las versiones clásicas, donde la autoridad moral masculina del profesor era inquebrantable.

#### 6.2.3.2. Análisis del lenguaje audiovisual

La escena transcurre en el despacho de Bhaer, en las películas del 33 y 49 se establece una jerarquía visual, pues Bhaer está de pie (representando la autoridad), mientras Jo permanece sentada. Asimismo, hay un cambio de montaje clave entre ambas: en 1933, tras la crítica, Bhaer la lleva a la ópera para animarla, pero en 1949, las salidas culturales ocurren antes de la crítica. Además, la reacción de Jo llorando encaja con las ideas de Silverman (2005) que describe cómo el cine clásico utiliza el sonido, incluidos los llantos, para relegar la voz femenina a “la materialidad del cuerpo”, negándole la autoridad del discurso racional. En las versiones contemporáneas, ambas directoras eliminan la sumisión física, retratando un desencuentro entre iguales, no una lección de maestro-alumna. En 1994, ambos están de pie y Jo no llora, sino que se enfada y se marcha dando un portazo al salir. En 2019, Greta Gerwig invierte la escena cuando Bhaer la critica, Jo se pone de pie, camina por la habitación ocupando el espacio y discute con él mientras el profesor permanece sentado. Finalmente, Jo se va de la habitación y termina volviendo a su casa tras el empeoramiento de la salud de su hermana Beth.

A través de la evolución de esta escena se evidencia cómo ha evolucionado la validación del intelecto femenino. El cine clásico relega a la mujer a camuflar su frustración profesional como un simple desamor, negándole su identidad artística. Pero las teorías modernas desnaturalizan el paternalismo masculino otorgando a Jo el derecho a la réplica y al enfado, validando la legitimidad del trabajo remunerado de la mujer artista.

#### 6.2.4. Escena 4: La soledad de Jo

Tras la muerte de Beth, el matrimonio de Meg y el viaje de Amy a Europa, Jo experimenta una crisis emocional al verse sola, en la que confiesa que, si Laurie le pidiera de nuevo matrimonio, aceptaría su propuesta, no porque hayan cambiado sus sentimientos, sino porque ahora valora más ser amada y siente el peso de la soledad. Un dato narrativo relevante es que en 1933 y 1949, la confesión es a Meg (la hermana que encarna el ideal doméstico). En 2019, la conversación es con Marmee (su madre), lo que desplaza la escena al plano del debate sobre la condición femenina. Finalmente, la versión de 1994 es la única que omite esta escena, lo cual es en sí mismo un dato analíticamente relevante.

#### 6.2.4.1. Análisis del discurso

La evolución de los diálogos ilustra cómo el cine pasa de culpabilizar a la mujer por su soltería a culpar a las exigencias de la sociedad. En el cine clásico la vida de Meg es retratada como plenamente llena gracias a su matrimonio, mientras que la vida de Jo está vacía, de hecho, Meg se dirige a su hermana desde la pena, diciéndole *"yo tengo tanto y tú te ves tan sola"*, lo que compara el "éxito" (Meg, casada) y el "fracaso" (Jo, sola). En la versión de 1949 las declaraciones de Meg son aún más duras, pues Jo acaba de contarle que ya ha terminado su novela, sin embargo, Meg ignora este triunfo profesional para centrar la conversación en el romance de Laurie y su soledad. En estas versiones Jo acaba reconociendo que habría aceptado a Laurie rebajando sus estándares: *"no porque le ame de manera diferente, sino porque ahora significa más para mí ser amada"*. Como contraste, en la versión de Gerwig (2019), Marmee no ejerce el mismo rol de portavoz de la norma social que cumplía Meg, sino que ejerce como interlocutora que cuestiona las conclusiones de Jo. El discurso conserva la vulnerabilidad de Jo, pero añade una dimensión política: *"las mujeres tienen mente y tienen alma, así como corazón. Y tienen ambiciones y talento, así como belleza. Y estoy harta de que la gente diga que el amor es para lo único que servimos, pero me siento tan sola"*. Según Lazar (2007), este enunciado es un ejemplo de discurso feminista que cuestiona las asimetrías de poder, ya que la soledad de Jo es la consecuencia de vivir en una sociedad que aislaba a las mujeres por rechazar las normas sociales. Además, la reacción de Marmee es diferente a la de Meg, ella no le dice que se equivocó al rechazar a Laurie, simplemente le señala que lo que Jo está describiendo (la necesidad de ser amada) no es lo mismo que amar a alguien.

#### 6.2.4.2. Análisis del lenguaje audiovisual

En 1933 la conversación se sitúa en el interior de la casa, mientras que en 1949 se desarrolla en el exterior, donde Meg acaba de llegar en un carruaje. La cámara adopta un ángulo contrapicado que sitúa visualmente a Meg en una posición de superioridad moral sobre Jo, esto la denota como una figura exitosa que siente pena por su hermana. En 2019 Gerwig sitúa la escena en el desván de la casa, un lugar antes lleno de recuerdos infantiles y dedicado a la escritura de Jo, que ahora es un espacio vacío y frío. Durante la confesión a su madre, Jo no está estática, sino que camina nerviosa de un lado a otro, lo que transmite su encierro y frustración. Finalmente, resulta interesante que Armstrong (1994) haya decidido omitir esta escena de arrepentimiento y vulnerabilidad de Jo, para no mostrar la imagen de mujer independiente arrepentida de su empeño por la libertad y la autoría.

La representación de la soledad de Jo ilustra muy bien las diferencias ideológicas de las épocas. En el cine clásico la escena opera mediante una “codificación hegemónica” ilustrando el mensaje conservador de la industria cultural (Hall, 1980). Por el contrario, la versión de 2019 recodifica la vulnerabilidad de Jo, representándola como arrepentimiento y denuncia crítica contra el sistema social que aísla y margina a la mujer intelectual.

#### 6.2.5. Escena 5: El matrimonio como contrato

Este apartado analiza la evolución del discurso sobre el matrimonio (entre el ideal romántico y la necesidad económica). Concretamente agrupa momentos presentes en las adaptaciones en los que el matrimonio se tematiza como una transacción económica en escenas como los discursos de la Tía March, la boda de Meg con Brooke o la historia de Amy.

##### 6.2.5.1. Análisis del discurso

En las versiones clásicas el discurso económico del matrimonio se relega principalmente a las figuras de la tercera edad como la señora Gardiner, que ya hemos mencionado, y la Tía March. Esta es muy tajante con Meg, quien quiere casarse con el tutor de Laurie (el señor Brooke, que es pobre). De hecho, en ambas versiones le amenaza con dejarla sin herencia si se casa con él, a lo que Meg responde con el idealismo: *"Me casaré con quien me plazca [...] mi John no se casaría por dinero, al igual que yo tampoco"* (Cukor, 1933; LeRoy, 1949). Este discurso es útil ya que intenta superar los prejuicios de la tía March, pero a la vez invisibiliza la realidad de miles de mujeres en la época que no tenían opción de elegir con quién casarse. En las versiones contemporáneas se menciona la intención de Amy de casarse con el amigo de Laurie, Fred Vaughan, trama omitida en las anteriores. Concretamente, en la de Armstrong (1994), el guion comienza a introducir esta dimensión económica, pero sin hacerla completamente explícita. Laurie le critica por querer casarse con Fred simplemente por su dinero y no por amor. Ante esta acusación Amy se defiende diciendo: *"Siempre he sabido que no me casaría con un mendigo"*, demostrando que la ambición económica también es una estrategia de supervivencia. El discurso explícito se produce en la versión de Gerwig (2019), cuando ella responde:

*"Solo soy una mujer. Y como mujer no tengo forma de ganar dinero [...]. Aunque tuviera mi propio dinero, le pertenecería a mi marido en cuanto nos casáramos [...]. Así que no me digas que el matrimonio no es una cuestión económica, porque lo es. Puede que no lo sea para ti, pero sin duda lo es para mí."*

En este discurso Amy critica con dureza la brecha salarial y las leyes de propiedad, demostrando que su decisión de casarse con alguien rico no nace de la frivolidad, sino de la necesidad y de la falta de oportunidades.

#### 6.2.5.2. Análisis del lenguaje audiovisual

El análisis se centrará en la conversación entre Amy y Laurie de las versiones recientes. En 1994 el debate transcurre en el exterior, bajo un árbol y existe un contraste visual entre ellos, ya que Amy aparece vestida impecable, con ropa cara y una sombrilla, representando la imagen que debe mantener para encajar en la alta sociedad y en el mercado matrimonial. Por el otro lado, Laurie luce desaliñado, ebrio y burlón, con un aura de despreocupación que solo su género y su riqueza le permiten. En la versión de 2019 la escena se ubica en el interior del estudio de pintura de Amy en París. El encuadre muestra a Amy recogiendo sus pinceles, demostrando el abandono de su vocación artística. Durante el discurso, el silencio musical es total, otorgando toda la importancia al discurso de Amy.

El matrimonio como contrato es una de las escenas que más claramente divide las adaptaciones. El cine clásico presenta la presión económica simplemente como un obstáculo al amor verdadero, mientras que las versiones contemporáneas son más explícitas, retratándola como un contrato económico inevitable para la supervivencia de la mujer. Al verbalizar esta idea, la industria dota a la mujer de consciencia sobre su subordinación.

#### 6.2.6. Escena 6: El cierre narrativo

El final de cada adaptación es el momento en el que las películas revelan qué consideraba el director y el guionista como un final satisfactorio para las protagonistas. En las cuatro versiones se incluyen la reunión de Jo con el profesor Bhaer y la publicación de su libro, basado en la vida de ella y sus hermanas. Pero la manera en que estos dos elementos, el romance y la autoría, se articulan y jerarquizan es diferente según la época y el género de quien dirige la versión. El final ocurre cuando el profesor Bhaer acude a Concord para despedirse de Jo March antes de emprender su viaje hacia el oeste de la nación.

##### 6.2.6.1. Análisis del discurso

En las tres primeras versiones el final se centra fundamentalmente en el triunfo del romance y el retorno al hogar y no en la publicación de la novela de Jo o su independencia como autora. Los discursos clásicos anulan la ambición económica de Jo y priman sus ansias por reencontrarse con Bhaer tras su crisis de soledad. En las versiones de 1933 y

1949 Jo declara explícitamente que no le importa que al editor amigo de Bhaer le haya gustado el libro, solo le importa la opinión de este último. De hecho, en la del 49 Jo declara expresamente su renuncia al mercado literario diciéndole a Meg: *"No lo voy a enviar a un editor. Se lo enviaré al Profesor Bhaer.* Por ende, en las versiones de 1933, 1949 y sorprendentemente en la de 1994, es el hombre quien tiene la agencia y publica su libro. Estas tres películas se cierran con la conversación entre Bhaer y Jo, cuando él le dice: *"¿Me aceptas? No tengo nada que ofrecerte, tengo las manos vacías"* a lo que Jo responde: *"Ahora ya no"* como dando a entender que acepta su propuesta. El final centrado en la victoria del romance sin ir más allá socava las ambiciones literarias por las que Jo llevaba abogando toda la película, al final vemos el triunfo de la ideología más clásica del siglo XX que es completamente fiel al libro, algo que es diferente en la versión de 2019. En esta se le otorga a Jo la autoría absoluta sobre su obra, de hecho, Bhaer no la publica, sino que es ella quien negocia sus derechos y beneficios con el editor Dashwood. Cuando este exige que la protagonista se case al final porque es lo que vende, Jo cede y lo emplea como argumento para reclamar beneficios: *"Si voy a vender a mi heroína al matrimonio por dinero, más vale que me lleve una parte de él"*. Finalmente, Jo rechaza ceder los derechos de *copyright* de su obra declarando que quiere ser la dueña de su propio libro. Además, en 2019 la película muestra cómo Jo y Bhaer fundan juntos un colegio en la casa de la Tía March, donde todos colaboran y Jo y sus hermanas no se limitan al hogar.

#### 6.2.6.2. Análisis del lenguaje audiovisual

En las tres primeras adaptaciones, el reencuentro sucede bajo una lluvia torrencial, utilizando el paraguas como un elemento que aísla a los amantes. Al no mostrar el proceso de creación del libro ni a Jo negociando en un entorno profesional, la cámara dicta visualmente que la historia de la protagonista concluye con éxito cuando esta acepta el matrimonio. Pero Gerwig (2019) cambia esta tradición utilizando un montaje paralelo donde alterna las escenas románticas (el beso bajo la lluvia) con imágenes realistas de Jo en la imprenta, donde vemos las páginas de su novela siendo cosidas y encuadernadas. Ambas secuencias comparten la misma música emotiva, aun así, el clímax emocional no es el reencuentro con Bhaer sino Jo en la imprenta sonriente y orgullosa con su libro impreso. El desenlace revela un salto ideológico de la "codificación hegemónica" (Hall, 1980) que anula la agencia de Jo como escritora. A mostrar a Jo negociando sus propios derechos, la película de 2019 demuestra que la emancipación femenina reside en la independencia económica y que las mujeres pueden combinar su ambición profesional con el romance.

## 7. Discusión: El cine como reflejo y motor del cambio social e ideológico

Tras realizar el análisis, se confirma la hipótesis central de esta investigación, dado que las cuatro versiones de *Mujercitas* analizadas no son reproducciones equivalentes de un mismo texto, sino elementos culturales con autonomía cuya significación connotativa difiere dependiendo del contexto histórico, la autoría y los discursos ideológicos de cada época. Esta idea es coherente con la definición de Hutcheon (2006) de que cada adaptación es una “derivación que no es derivativa”, sino una obra palimpséstica que conserva vestigios de la novela de Alcott pero añadiendo capas de significado cultural e ideológico para cada periodo. Además, el análisis demuestra que este proceso no es accidental, más bien es el resultado de decisiones codificadas que proponen “lecturas preferidas” sobre el rol social de la mujer acordes con la ideología dominante del periodo (Hall, 1980).

Asimismo, siguiendo el análisis semiótico de Metz (1974) podemos desnaturalizar las decisiones técnicas de cada versión. En las versiones de 1933 y 1949 las elecciones de Jo llorando bajo un árbol en la Escena 2, Laurie de pie como anfitrión invitando a Jo a bailar en la Escena 1 o el fundido a negro tras la aceptación del matrimonio por parte de Jo en la Escena 6, son en el nivel connotativo declaraciones ideológicas visuales que de manera implícita asignan a la protagonista una posición de subordinación frente a los personajes masculinos. Esta construcción visual fue descrita por Mulvey (1975) como la “mirada masculina”, donde en determinadas ocasiones la cámara encuadra a Jo subordinadamente. Igualmente, la postura corporal y el llanto de Jo, como en la Escena 3 cuando Bhaer emite su crítica, representan lo que Silverman (2005) acuñó como la materialidad del cuerpo femenino, donde a la mujer se le niega la voz y la autoridad del discurso racional.

La mirada masculina no afecta solo a la construcción de Jo, sino a cómo se construye la narración de las adaptaciones. En las versiones de 1933 y 1949 las hermanas Meg, Amy y Beth funcionan como figuras de contraste o de apoyo para la historia de Jo, sin que la cámara o el guion les conceda independencia de la trama protagonista. Armstrong (1994) amplió este enfoque, especialmente a través del arco de Amy y su viaje a Europa. Pero sería Gerwig (2019) quien cambia por completo la estructura, implementando un montaje no lineal que alterna el pasado y el presente de las cuatro hermanas dándole profundidad a cada una de sus historias y aspiraciones. Esta decisión es una muestra de “*Female Gaze*”, pues Gerwig distribuye el metraje equitativamente dándole profundidad a todas por igual, algo que las versiones clásicas ignoraban y demostrando que no existe un único modelo de “Mujer”, sino mujeres plurales y complejas (De Lauretis, 2010; French, 2021).

La teoría de la mirada femenina se puede apreciar también en las versiones del 94 y del 2019 a través del lenguaje audiovisual, ya que en estas obras la cámara acompaña a Jo en movimiento mediante *travelings* que respetan su energía y sus emociones. Asimismo, el protagonismo visual de los personajes, como por ejemplo en la Escena 2, busca ser equitativo mediante el uso de encuadres y planos simétricos.

Por otro lado, a través del análisis verbal de los guiones, abordado desde el ACD de Fairclough (1995) y el ACD Feminista de Lazar (2007), se revela cómo la industria cinematográfica ha evolucionado en su consideración del poder del discurso en las películas. Es decir, en 1933 y 1949 se puede considerar que los textos eran más “planos” y se limitaban más a contar la historia. Esto coincide con Van Dijk (2006), que señala que la ideología triunfa cuando se invisibiliza, por ejemplo, presentando el matrimonio por amor como la única vía legítima. La versión de Armstrong (1994) comienza a retar esta lógica pues Jo discute y replica con mayor agencia (como en la escena 3), pero sin llegar a declarar de manera directa discursos políticos. Esto se encaja dentro de la “sensibilidad postfeminista” ya que la película incorpora reivindicaciones feministas, pero sin llegar a cuestionar de forma integral las estructuras patriarcales que las hacen necesarias (Gill, 2007). El contraste más significativo ocurre en la versión de 2019, donde los discursos van más allá, integrando de manera explícita una carga política y de demanda. Gerwig (2019) no se limita a plasmar comportamientos más igualitarios, sino que a través de escenas cuestiona explícitamente las asimetrías de poder. Como en la escena 4 de la soledad de Jo o la escena 5 donde Amy despoja al matrimonio de su romanticismo y lo expone como una transacción económica impuesta y necesaria en el siglo XIX. En esencia, la película codifica un discurso que invita al espectador a realizar lo que Hall (1980) llamaría una “lectura oposicional” frente al sistema patriarcal.

Por otro lado, la relación entre la autoría, el contexto y las audiencias es fundamental para comprender de manera holística las versiones. Las adaptaciones clásicas (Cukor, 1933; LeRoy, 1949) naturalizaron el sacrificio de la ambición femenina y la vuelta al hogar como lecturas preferidas (Hall, 1980). Además, que estas películas fueran masivamente aceptadas no es algo ajeno al contexto de las audiencias, quienes son “lectores individuales socialmente situados” cuyas interpretaciones están condicionadas por sus momentos históricos (Morley & Brunson, 1999). Las audiencias de la Gran Depresión y la Posguerra acudían al cine principalmente en busca de escapismo. Las audiencias de 1933 (sumidas en la Gran Depresión) y de 1949 (en plena posguerra) decodificaron estas películas

desde una posición hegemónica aceptando el sacrificio personal y el retorno de la mujer al espacio doméstico como un ideal necesario para la estabilidad. Sin embargo, las audiencias contemporáneas de la tercera y cuarta ola feminista exigen verse reflejadas en la pantalla y en los discursos para conectar con los dilemas ideológicos de su tiempo.

Finalmente, hay que destacar la Teoría de Autor de Sarris (1962) y la contribución de Wollen (1969) que añade que lo importante no es la intención consciente del cineasta, sino los patrones de sentido que su obra produce. Aplicada a las versiones, revela que Cukor y LeRoy producen patrones en línea con la ideología de sus épocas, confirmando la tesis de Horkheimer & Adorno (1993) sobre la tendencia de la industria cultural a reproducir los valores dominantes. Pero como Cobb (2015) apunta, las teorías tradicionales de autor han excluido frecuentemente a las mujeres cineastas, por ende las versiones de Armstrong y Gerwig adquieren gran valor político al adaptar una novela de una mujer y sobre mujeres buscando defender la agencia de las protagonistas. Además, el uso de Jo como alter ego de Alcott en Gerwig (2019) es un recurso útil para mantener presente a la escritora y sus intenciones al escribir la obra. No obstante, también operan dentro de las condiciones de producción de Hollywood, según Gill (2007), la tensión entre el discurso crítico y las exigencias de la industria limita el cine a ser completamente subversivo.

## 8. Conclusiones y propuestas

Tras el análisis de las cuatro adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* (1933, 1949, 1994 y 2019), la presente investigación concluye confirmando que estas obras no son solo versiones particulares de una misma historia, sino productos culturales autónomos que funcionan como reflejos del cambio social e ideológico de sus respectivas épocas. Además de reflejar ese cambio, lo impulsan activamente, pues el cine no es un espejo pasivo que se limita a reflejar la sociedad, sino un elemento que puede intervenir y construir la realidad social. Al visibilizar determinados discursos en la esfera pública las películas transfieren el mero entretenimiento para convertirse en motores culturales capaces de educar a las audiencias, acelerar transformaciones sociales y poner “encima de la mesa” temáticas que pueden estar siendo activamente ignoradas.

El análisis comparativo realizado de seis escenas, abordado desde la semiótica (Metz, 1974), la teoría de la mirada (French, 2021; Mulvey, 1975), el ACD (Fairclough, 1998; Lazar, 2007; Van Dijk, 2006) y la teoría de la adaptación (Hutcheon, 2006) ha permitido atestiguar que el cambio en cómo se construyen los personajes y se cuenta la historia no es anecdótico ni simplemente estilístico, sino el resultado de las transformaciones ideológicas y sociales en la sociedad y en la mentalidad de quién realiza la obra. Audiovisualmente se pasa del “*Male Gaze*” centrado en Jo, a una “*Female Gaze*” contemporánea que dota de protagonismo a todas las hermanas. Discursivamente, las versiones evolucionan desde la asimilación de las estructuras patriarcales hacia una denuncia explícita del matrimonio como una imposición económica y la defensa del intelecto femenino.

No obstante, presenta ciertas limitaciones que residen en su acotación a seis escenas y una muestra centrada en las cuatro adaptaciones de Hollywood, excluyendo versiones televisivas que podrían enriquecer el corpus comparativo. Asimismo, al existir una parte de ACD y de interpretación semiótica audiovisual, existe siempre un componente de interpretación subjetiva por parte de la investigadora. Además, existe la imposibilidad de incorporar un análisis empírico de la recepción real de las audiencias. Futuras investigaciones podrían indagar en la recepción empírica y cuantitativa de las audiencias o ampliar el foco a otras sagas de adaptaciones femeninas como las versiones de *Orgullo y Prejuicio* de Jane Austen o *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë para ver si existen patrones en común con *Mujercitas* o si por el contrario es algo específico de esta obra. Lo que este trabajo sí ha demostrado es que el cine es un agente activo de la industria cultural, que puede emplearse tanto para reproducir el orden hegemónico como para cuestionarlo.

## Bibliografía

- Alonso, D., Pérez, M. M., & Valtierra, M. (2022). *De la literatura al cine : Little women un análisis feminista de la construcción de personajes, comparación entre la novela (1868) y las adaptaciones cinematográficas (1933 y 2019)* [Trabajo terminal de la carrera de Comunicación Social]. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Altenloh, E. (2001). A Sociology of the Cinema : The Audience. *Screen*, 42(3), 249-293.  
<https://doi.org/10.1093/screen/42.3.249>
- Armstrong, G. (Réalisateur). (1994). *Little Women* [Film]. Columbia Pictures.
- Ashe, R. (2012). Theories of Mass Communication : Analysis of Theories and Concepts to Content in Mass Media. *Colloquy: Journal of the Department of Communication Studies California State University*, 8, 135-150.
- Ashraf, A. (2023). Vanity, Temper, Timidity & Selfishness : Female Portrayal in “Little Women” by Louisa May Alcott. *DS Journal of Language, Linguistics and Literature*, 1(1), 8-14.  
<https://doi.org/10.59232/LLL-V1I1P102>
- Bender, C. (2017). Gender Stereotyping in Little Women : « Let Us Be Elegant or Die! » *Midwest Journal of Undergraduate Research*, (8), 140-153.
- Chaudhuri, A. (2013). Auteur Theory and its implications. *International Journal of Advancements in Research & Technology*, 2(11), 79-89.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.
- Cobb, S. (2015). *Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers* (1st ed. 2015). Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9781137315878>
- Corliss, R. (1974). *Talking pictures : Screenwriters in the American cinema*. Penguin Books.
- Cukor, G. (Réalisateur). (1933). *Little Women* [Film]. RKO Radio Pictures.
- De Lauretis, T. (2010). *Technologies of gender : Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- Eagleton, M. (2014). *Figuring the woman author in contemporary fiction*. Palgrave Macmillan.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis : The critical study of language*. Longman.

- Fairclough, N. (1998). *Language and power* (11. impr). Longman.
- Fernández, M. (2008). Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. *Portal de la Comunicación InCom-UAB · Lecciones del portal*, 1-15.
- French, L. (2021). The 'Female Gaze'. In L. French, *The Female Gaze in Documentary Film* (p. 53-70). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-68094-7\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-030-68094-7_3)
- Gerwig, G. (Réalisateur). (2019). *Little Women* [Enregistrement vidéo]. Sony Pictures Releasing.
- Gill, R. (2007). *Gender and the media*. Polity.
- Graña, J. (2019). *Gender Stereotyping in L.M Alcott's : Little Women and Its 1949 And 1994 Film Versions*. [Thesis for Degree in English Studies]. Universidad del País Vasco.
- Guo, N. (2023). A Study of Female Growth Narrative of Greta Gerwigs Coming-of-age Film. *Communications in Humanities Research*, 21(1), 60-65. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/21/20231416>
- Gutiérrez, A. (2020). *La evolución del rol de la mujer. Un análisis basado en las versiones cinematográficas de Little Women* [Trabajo de Investigación Documental]. Universidad Iberoamericana.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Éds.), *Culture, Media, Language* (1<sup>re</sup> éd., p. 128-138). Hutchinson.
- Hardcastle, A. E., Morosini, R., & Tarte, K. B. (Éds.). (2009). *Coming of age on film : Stories of transformation in world cinema*. Cambridge Scholars Publishing.
- Higuera-Ruiz, M.-J., Gómez-Pérez, F.-J., & Alberich-Pascual, J. (2019). Revisión histórica y conceptual de la autoría y sus implicaciones en el medio televisivo : El concepto de autor en series de televisión contemporáneas estadounidenses. *Doxa Comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, (28), 79-96. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n28a04>
- Hochman, B. (2022). Little Women on Film : Socks or Buttons. *J19: The Journal of Nineteenth-Century Americanists*, 10(2), 231-240. <https://doi.org/10.1353/jnc.2022.0018>

- Hollinger, K., & Winterhalter, T. (1999). A Feminist Romance : Adapting Little Women to the Screen. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 18(2), 173. <https://doi.org/10.2307/464445>
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1993). *Dialectic of enlightenment*. Continuum.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film : Both sides of the camera*. Methuen.
- Kellett, K. (2002). Cukor's Little Women and the Great Depression : Sacrifice, Morality, and Familial Bliss. *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 4(4), 11-29.
- Keogh, R. (2025). *The Power of the Gaze : Gender, Autonomy, and the Feminist Movement in Little Women* [Thesis for the BA (Honours) Design for Film.]. Institute of Art Design & Technology.
- Kirkham, P., & Warren, S. (1999). Four little women : Three films and a novel. In D. Cartmell & I. Whelehan (Éds.), *Adaptations : From text to screen, screen to text* (1st éd., p. 81-97). Routledge.
- Kumar, G. (2025). Gender and the Media : A Critical Review of Rosalind Gill's Contributions to Media Studies. *Urdhva Mula: An Interdisciplinary Women's Studies Journal*, 18, 109-122.
- Lazar, M. M. (2007). Feminist Critical Discourse Analysis : Articulating a Feminist Discourse Praxis1. *Critical Discourse Studies*, 4(2), 141-164. <https://doi.org/10.1080/17405900701464816>
- Lefebvre, M. (2018). Christian Metz and Aesthetics. In N. Baumbach, M. Tröhler, G. Kirsten, R. Bellour, & D. Blüher, *Christian Metz and the Codes of Cinema* (1<sup>re</sup> éd., p. 147-183). Routledge. <https://doi.org/10.5117/9789089648921/CH07>
- LeRoy, M. (Réalisateur). (1949). *Little Women* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Livingstone, S. (2003). The Changing Nature of Audiences : From the Mass Audience to the Interactive Media User. In A. N. Valdivia (Éd.), *A Companion to Media Studies* (1<sup>re</sup> éd., p. 337-359). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9780470999066.ch17>

- McCallum, R. (2000). The Present Reshaping the Past Reshaping the Present : Film Versions of Little Women. *The Lion and the Unicorn*, 24(1), 81-96.  
<https://doi.org/10.1353/uni.2000.0007>
- Metz, C. (1974). *Film language : A semiotics of the cinema* (6. print.). Oxford Univ. Press.
- Morley, D., & Brunson, C. (1999). *The Nationwide television studies*. Routledge.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.  
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Ninčević, N. (2026). REBRANDING LOUISA MAY ALCOTT FOR MODERN TIMES : THE FILM ADAPTATIONS OF LITTLE WOMEN. *Folia linguistica et litteraria*, 7.  
<https://doi.org/10.31902/fl.53.2026.1>
- Oubiña, D. L. (2020). El film como máquina de sentido : Peter Wollen y el estructuralismo británico en la década de 1970. *Comunicación y Medios*, 29(41), 42.  
<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.53135>
- Paz, J. M. (2001). Teorías semióticas y semiótica filmica. *Cuadernos*, (17), 371-387.
- Salsabila, V., Awaludin, L., & Assiddiqi, H. (2022). Refutation of Laura Mulvey's « Male Gaze » Theory in Film Little Women (2019). *Saksama*, 1(2), 100-118.  
<https://doi.org/10.15575/sksm.v1i2.23899>
- Sarris, A. (1962). Notes on the auteur theory in 1962. In *Film Theory : Critical Concepts in Media and Cultural Studies: II* (p. 21-33). Routledge.
- Silverman, K. (2005). *The acoustic mirror : The female voice in psychoanalysis and cinema* (Nachdr.). Indiana Univ. Press.
- Smithers, A. (2021). *A Comparative Analysis of the Protagonists of Louisa May Alcott's Little Women and Greta Gerwig's Little Women* [MA Thesis Literature Today]. Utrecht University.
- Soto, A. (2013). La crítica filmica feminista y el cine de mujeres. *Escena: Revista de las artes*, 72(1), 55-64.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation. In J. Naremore (Éd.), *Film Adaptation* (p. 54-76). Rutgers University Press.

- Stehnová, K. (2021). *Greta Gerwig's Movie Adaptation Little Women and Its Relevance to the Current Society* [Master's thesis in English Language and Literature]. Masaryk University.
- Van Dijk, T. A. (2000). *Ideology : A multidisciplinary approach* (Repr). Sage.
- Van Dijk, T. A. (2006). Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11(2), 115-140. <https://doi.org/10.1080/13569310600687908>
- Wang, H. (2021). *Four Hollywood Film Adaptations of Little Women : Identifying Female Subjectivity in Characters, Plots, and Authorship* [Master of Arts in Liberal Arts with a concentration Film Studies, University of South Florida]. 06/03/2026.
- Wester, B. (2005). “‘*At Home We Work Together*’” : *Domestic Feminism and Patriarchy in Little Women* [Degree of Master of Arts]. The Florida State University.
- Wollen, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. Secker & Warburg.