



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras

Tesis

Las hermanas March: Negociando los arquetipos femeninos del siglo XIX en
Mujercitas de Louisa May Alcott

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Licenciada en Lenguas Modernas en Inglés con Línea Terminal en Traducción y Literatura

Presenta:

Laura Ximena Esperanza Guerrero

Dirigida por:

Dra. Silvia Ruiz Tresgallo

Querétaro, Qro., a junio 2026

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Lenguas y Letras

Tesis

Las hermanas March: Negociando los arquetipos femeninos del siglo XIX en
Mujercitas de Louisa May Alcott

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Licenciada en Lenguas Modernas en Inglés con Línea Terminal en Traducción y Literatura

Presenta:

Laura Ximena Esperanza Guerrero

Dirigida por:

Dra. Silvia Ruiz Tresgallo

SINODALES

Dra. Silvia Ruiz Tresgallo

Presidenta

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Secretaria

Mtro. Guillermo Barrera Gómez

Vocal

Dr. León Felipe Barrón Rosas

Suplente

Dr. Gerardo Argüelles Fernández

Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

Fecha de aprobación por el Consejo Universitario junio 2026

México

Resumen

Esta investigación se realizó por medio de una revisión de tres diferentes escenarios de la época *decimonónica* norteamericana, comenzando por el panorama general del rol de las mujeres y lo femenino en los espacio literarios, seguido del caso particular de Louisa May Alcott y culminando en la observación de lo anterior, aplicado a la obra más destacada de la autora: *Mujercitas* (1868). Es a través de esta observación que se aprecian las negociaciones que realizaban las *decimonónicas* con su contexto, con el propósito de desarrollar una cultura literaria femenina que se desprenda del marco androcentrista que predominaba en la época y se reestructure para llegar a expresiones más libres y diversas de la feminidad.

Palabra clave: femenino, feminidad, *decimonónicas*, *Mujercitas*, Louisa May Alcott.

Abstract

This research was made through a revision of three different scenarios of the North American XIX Century, starting for a general overview of the role of women and the feminine within the literary scene. This is followed by the observation of the specific case of Louisa May Alcott, followed by its influence in the creation of her most recognized novel: *Little Women* (1868). It's through this analysis that the negotiations that the *decimononic* women did with their time becomes an amazing achievement, and which later lead to the development of a feminine literary culture that detaches itself from the prevailing androcentric scope of the period. Lastly, from these observations it will aim to appreciate a restructuration of literature that encourages freer and more diverse expressions of femininity.

Key words: feminine, femininity, *decimononic women*, *Little Women*, Louisa May Alcott.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mis padres por su apoyo constante en cada paso que tomo, su confianza y cariño significa todo para mí. Gracias a la doctora Silvia Ruiz Tresgallo, por creer en mí y en este proyecto; por guiarme en cada paso y motivarme por todos estos años a culminarlo. Le agradezco a todos mis docentes, por inspirarme con su dedicación y amor por el idioma y las letras, les comparto con total honestidad que atesoraré mi tiempo en esta facultad por siempre. Gracias especiales a todos mis sinodales, por formar parte de mi proyecto y por todo su apoyo en el proceso. Gracias a mis amigas, que me acompañaron en este trayecto: Fabiola, Leslie y Karely, ustedes son mis mujercitas. Y por último, pero ciertamente no menos importante: Daniel, gracias infinitas por recordarme siempre de lo que soy capaz, eres la mejor parte de todos mis días.

Índice

Resumen	3
Abstract	4
Agradecimientos	5
Índice	6
Introducción	7
I. La Evolución de la Escritora Decimonónica: Entre la Tradición y la Resistencia ..	16
I.I. Lo Femenino en lo Literario	18
I.II. El Intelectualismo Femenino y la Presencia Política de las Mujeres en el Siglo XIX..	21
I.III. Limitantes y Desigualdad: Desafiando la Invisibilización	24
I.IV. Las Revistas	25
I.V. Hacia Nuevas Femenidades Decimonónicas	27
<i>I.V.I. Subjetividad e Individualidad</i>	28
<i>I.V.II. Domesticidad y Sentimentalismo</i>	30
<i>I.V.III. Adaptabilidad y Negociación</i>	33
II. Louisa May Alcott: Hacia una Carrera Literaria	34
II.I. Alcott y sus Mujercitas.....	44
III. Las hermanas March: Negociando la Construcción de lo Femenino	54
III.I. Castillos en el Cielo: La Ambición Femenina	57
III. II. El Peregrinaje Femenino	61
III.III. Presentando a las hermanas March	64
<i>III.III.I. Jo, la Heroína: de Tomboy Literaria la Escritora Publicada</i>	65
<i>III.III.II. Meg, la Rebelde: del Matrimonio de Conveniencia al Amor Elegido</i>	75
<i>III.III.III. Amy, la Realista: la Búsqueda del Ascenso Social</i>	83
<i>III.III.IV. Beth, el Fantasma: el Arquetipo del Eterno Femenino</i>	91
III.IV. De Castillos en el Cielo a Alcanzar Tierra Firme	98
IV. Conclusión: Redefiniendo lo Femenino en lo Literario	100
Bibliografía	105

Introducción

El presente trabajo de investigación pretende recuperar tres espacios que destacan al sujeto femenino en tanto agente de acción y resistencia, con la autora Louisa May Alcott como el sujeto creativo y su principal obra *Mujercitas* (Alcott, 1868). Esto con el propósito de estudiar los factores más relevantes en lo que respecta a la evolución de la prosa de ficción creada por mujeres, centrándose en la escena norteamericana del siglo XIX. El proceso de investigación busca explorar cómo es que esta temática converge dentro de tres diferentes contextos. Empezando por el panorama general de las *decimonónicas*, rescatando sus aportaciones en los espacios literarios, explorando sus limitantes dentro de la esfera patriarcal y analizando sus actos de agencia por medio de una negociación con su entorno. A esto le precederá un enfoque concreto sobre el caso de Alcott, abordando las facetas más relevantes de su formación como escritora, así como sus principales inspiraciones e influencias. Por último, me enfocaré en el trabajo más reconocido de su carrera, siendo *Mujercitas* el espacio por el cual se refleja la consolidación de una cultura femenina diversa dentro del imaginario literario. De esta manera, el desarrollo de este trabajo aspira a convertirse en una representación detallada de la exploración y evolución del “Yo” *femenino*, empezando desde el ámbito social, seguido con el personal y culminando con la representación imaginaria que nace a partir de los anteriores.

El primer capítulo empezará por una disección del rol de lo femenino en lo literario, desde el cuestionamiento de cómo se desenvuelve el género en un canon predominantemente androcentrista. A la par, buscaré reivindicar la presencia de las *decimonónicas* en espacios más allá del hogar, presentando sus aportaciones a la filosofía, la literatura, la política y la educación. Se presentarán las desigualdades a las que se enfrentaron, haciendo énfasis las barreras que rompieron para expresar su pensamiento, por medio de estrategias tales como el uso del anonimato o sobrenombres que les asegurará la publicación de sus obras. También

abordaré su predominancia en formatos como las revistas, cuya producción y audiencia se orientaba a las mujeres de la época. De esta manera, pretendo analizar un proceso de resignificación, donde el género se desprende del molde patriarcal. La principal bibliografía de esta sección incluye títulos como *El Segundo Sexo* (Beauvoir, 1949) y *La Loca del Desván* (Gilbert & Gubar, 1979). También me remitiré a los comentarios de artículos como “The postcolonial culture of early American women’s writing” (Zagarri, 2001).

Para cerrar esta sección, plantearé los nuevos modelos de feminidad que se observan en las creaciones literarias de las autoras del siglo XIX, partiendo de tres elementos clave: la subjetividad, la domesticidad y la adaptabilidad. La subjetividad presenta a las mujeres como seres con matices, que se destacan por su pensamiento individual e identidades complejas, despojándose del mito que las constituye como seres celestiales y domésticos, pasivos y abnegados, para convertirse en seres autónomos y de acción. Por medio de la domesticidad, y en conjunto con el género del sentimentalismo, las pensadoras encontraron un terreno fértil para la publicación de sus obras, obteniendo un medio de ingresos estable, por lo que muchas empezaron a considerar la escritura como una profesión más allá de un pasatiempo. Y, por último, partiendo de los dos elementos anteriores, realizaré una interpretación de la adaptabilidad como su principal herramienta para hacerse de un espacio dentro las instituciones patriarcales, negociando con su contexto y desarrollando lo que podría denominarse como una cultura femenina.

Tras este repaso del sujeto femenino como creador y creación en la literatura del siglo XIX, el capítulo dos destacará cómo los elementos previamente mencionados de subjetividad, domesticidad y adaptabilidad se aplican al caso específico de Louisa May Alcott, una de las escritoras más prolíficas de la época y cuyo trabajo sigue resonando como parte de la cultura estadounidense moderna. Se busca demostrar cómo la autora aplicaba dichos elementos en

sus obras, retratando en su trabajo una serie de pensamientos complejos en lo que respecta a la construcción de la feminidad desde el paso por la niñez hasta la adolescencia y culminando en la adultez. Para llegar a un análisis más profundo de su novela *Mujercitas*, recopilaré momentos clave de su trayectoria, incluyendo su formación en una familia profundamente arraigada a los valores filosóficos del trascendentalismo. Se destacará el rol de sus padres, Abigail y Bronson Alcott, como sus principales referentes educativos; así como el de sus hermanas Anna, Elizabeth y Abigail como su mayor inspiración en lo que respecta a su pluma. En el caso de la autora resulta propositivo enmarcar sus influencias familiares, ya que es un elemento base para la consolidación de *Mujercitas*.

Con el fin de realizar una disección fidedigna y exhaustiva de la vida de la autora, recabaré varias entradas de sus diarios y correspondencia, así como fragmentos de obras y materiales previos o posteriores a la publicación de *Mujercitas*. Para la recolección de cartas y diarios, tomaré el texto de la editora Ednah Dow Cheney (2010), *Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals*, como fuente primaria. Se trata de un trabajo biográfico integral en cuanto a su recolección de fuentes, donde Cheney contextualiza los momentos clave en la vida de la autora con breves observaciones introductorias a cada entrada o epístola. También se destacan otras obras de investigación biográfica como *American Bloomsbury: Louisa May Alcott, Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller, Nathaniel Hawthorne, and Henry David Thoreau: Their Lives, Their Loves, Their Work* (2006) y *Louisa May Alcott: A Personal Biography* (2011), ambas de Susan Cheever, autora reconocida por su labor periodística y amplio conocimiento de la historia estadounidense. En el primero, Cheever presenta una amplia exploración de los autores trascendentalistas del siglo XIX, además de la estrecha relación que forjaron entre ellos durante sus años compartidos en el pueblo de Concord en Massachusetts (EE. UU.). Habrá menciones de figuras como Henry James, Herman Melville, Walt Whitman, y Nathaniel Hawthorne, entre otros, siendo Henry David Thoreau y Ralph

Waldo Emerson nombres destacados en lo que respecta a su relación con la familia Alcott y con Louisa May particularmente, ambos considerados sus colegas y mentores. El segundo texto, se enfoca por completo a la trayectoria personal y profesional de la autora, con un acercamiento estrecho hacia los miembros de su familia, su dinámica y relación. Así mismo, se relatan sus inicios por la escritura, sus primeras publicaciones y sus interacciones con el mundo editorial.

Aquí dedicaré también un apartado para contextualizar el panorama bajo el que se crea *Mujercitas*. En 1868 se da el lanzamiento de la obra, una novela doméstica cuyo público meta era la población juvenil femenina. Uno de los motivos por los que se destacó fue por los guiños autobiográficos que incluye la autora, una tendencia recurrente en sus trabajos de ficción. Se ambienta durante el periodo de la Guerra Civil norteamericana, una época que la marcó al servir como enfermera en Washington entre 1862 y 1863. No obstante, la novela se centra en las vivencias de una familia de clase media-baja en el estado de Massachusetts. En la primera parte de la novela, se sigue la niñez de las hermanas March, se exploran sus anhelos y aspiraciones, así como su formación bajo el núcleo de su hogar, donde se siente la ausencia de su padre quien lucha en la guerra y las enseñanzas de su madre quien se desempeña como su principal guía y proveedora. También se introduce al personaje de Laurie, su vecino joven y acaudalado, con quien las hermanas forjarán un lazo estrecho. Cada una de las hermanas tiene una presencia significativa en la narrativa. Se distinguen por sus personalidades independientes y complejas, las cuales se desenvuelven en su paso por la niñez y más adelante por la adultez, una etapa que se analiza con mayor profundidad en la segunda parte de la novela, *Buenas esposas*, publicada en 1869. Esta continuación se sitúa tres años después de los acontecimientos de la primera entrega, y en ella, se profundiza en la evolución de sus personajes, ahora como cuatro mujeres maduras que se enfrentan cada una a las distintas limitaciones de su contexto. De esta manera, al exponer los desafíos a los que se

enfrentan desde niñas que pasan luego a convertirse en mujeres adultas, la autora profundiza en temas como lo son el matrimonio, la maternidad y la sororidad. Además, destaca su paralelismo entre los eventos de las vidas de los personajes con los de la vida de Alcott, como su relación con sus hermanas, su madre e incluso con su padre, quien durante gran parte de la obra es un personaje ausente.

Así, en el tercer capítulo de esta investigación me enfocaré a realizar al análisis meticoloso de la principal materia literaria de estudio, donde empezaré por destacar cómo los elementos previamente estudiados se aplican en *Mujercitas*. Buscaré abordar el desarrollo de lo femenino en lo literario, cuando éste parte de su propia esencia y se despoja de la idealización patriarcal. No obstante, también habrá menciones de las instancias en las que Alcott denuncia la caracterización del “eterno femenino” en una de las hermanas March, la cual destaca por su comentario no solo en el papel de la mujer en la sociedad, sino también en los espacios culturales y artísticos. Otro elemento que busco abordar es la visión que la obra presenta con respecto a la reproducción del género en los sujetos femeninos, destacando cómo las imposiciones sociales, a la par con la formación familiar y la convicción individual, impactan en la relación de los personajes de la novela con la feminidad, así como su acercamiento a las experiencias del matrimonio y la maternidad como instituciones de su tiempo. Para este punto habrá menciones de fuentes como *El género en disputa* (Butler, 1990) y *El sexo que no es uno* (Irigaray, 1985)

Aquí también desarrollaré dos apartados que tendrán el propósito de explorar un par de conceptos base presentados en la novela: la ambición y el peregrinaje, ambos abordados desde la experiencia femenina. En el primero, se destaca la relevancia de presentar las aspiraciones propias en las mujeres, además de presentarlas como una actividad alentadora para su sexo, rechazando cualquier connotación negativa. Aquí también empezaré a presentar fuentes

centradas en la novela, como es la investigación “Spirited Females of the Nineteenth Century: Liberated Moods in Little Women” (May, 1980). En el segundo apartado, me remitiré a uno de los principales referentes literarios de Alcott y de gran inspiración para *Mujercitas*. Se trata de *El progreso del peregrino* (Bunyan, 1678). La autora toma esta referencia como punto de partida para retratar el recorrido por la experiencia de la maduración femenina, por lo que es una premisa relevante en lo que respecta al desarrollo de cada uno de los personajes. Asimismo, representa un punto de partida interesante, bajo el cual las mujeres prescriben su cultura dentro del orden masculino.

Posteriormente, realizaré un análisis individual de cada una de las hermanas March, empezando por Jo, a quien se le considera la protagonista de la obra por ser el personaje que se sigue con mayor detenimiento en todo el transcurso de la historia. Además, también destaca que es el personaje que mayor relación tiene con la propia trayectoria de su creadora. Las comparaciones del personaje con la propia Louisa May Alcott tienen que ver en gran medida con el desarrollo de su personalidad, así como su afición por la escritura. En este apartado, también se apreciarán comentarios con respecto a la performatividad del género, por lo que habrá observaciones puntuales sobre el constante rechazo del personaje por la construcción de la feminidad, tal y como era entendida por sus contemporáneos, algo que se aprecia desde su uso del lenguaje, hasta en sus manierismos (performatividad) o estilo personal. También realizaré un contraste entre el personaje de Jo y su vecino Laurie, con el propósito de ahondar aun más en el juego del género que plantea la autora.

El análisis continuará con Meg, la mayor de las hermanas March y a la que se le concibe como aquella que adopta los valores tradicionales domésticos, propios del arquetipo de mujer de la época. No obstante, también se trata de uno de los personajes más subversivos de la novela, ya que la evolución de su persona refleja su resiliencia a determinadas

aspiraciones impuestas en las mujeres, como el ascenso social y el matrimonio por conveniencia. Al tomar sus propias decisiones, por ejemplo al escoger marido de acuerdo a sus propios criterios, elige un camino de vida alternativo. Destacan comentarios sobre el matrimonio y la maternidad en su arco narrativo, así como comentarios sagaces sobre el rol que juega la clase social en la construcción del género. Luego se abordará a Amy March, la menor de las hermanas y quien en muchas ocasiones llega a ser el personaje que crea más polémica en lo que respecta a la conversación sobre *Mujercitas*. Con Amy, también hablaré sobre la construcción de la feminidad arquetípica, pero esta vez como una herramienta que utiliza a su favor para conseguir sus propios objetivos. Asimismo, se destaca cómo es que a través de su personaje, Alcott representa a la ambición femenina como una aspiración polarizada, en la que resulta tan reprobable la falta de iniciativa como el exceso. Un pensamiento acorde a su tiempo, pero que destaca por su construcción dentro del desarrollo de lo *femenino*.

Por último, se aborda al personaje de Beth, quien destaca como la joven más entrañable de la obra, pero también la más unidimensional. Esto último puede interpretarse como una crítica de la autora con respecto a la representación convencional de lo femenino, doméstico e invisible, con una identidad dependiente alejada de la autonomía y agencia de las otras hermanas March. En el desarrollo de *Mujercitas*, Alcott intenta arduamente desafiar la represión de su propio discurso operativo, el cual sería, en este caso, motivado por los acuerdos editoriales negociados para conseguir la aprobación de su audiencia. Aunque la autora parece retratar lo femenino como un sujeto que se enfrenta a las limitaciones de su entorno, esto no significa que no se puedan desafiar los modelos impuestos por los intereses del mercado, para garantizar su publicación. Esto resulta en un retrato de lo femenino que, a pesar de encontrarse con las frustraciones de su entorno, se orienta a lo que Irigaray (1985) define como “repetición/interpretación”. La filósofa comenta:

Reinterpretar/interpretar la manera en la que, dentro del discurso, el femenino se define a sí mismo como falto, insuficiente, o como una imitación y una imagen negativa del sujeto, es lo que conlleva a la posibilidad de un exceso disruptivo por parte de lo femenino (p. 78, traducción propia).

Esta significación disruptiva se vuelve posible por la recepción interpretativa del texto, un medio por el cual los lectores son capaces de percibir las modificaciones en el accionar de los personajes.

Al considerar los comentarios de Jauss (1982) en relación a la teoría de la recepción, se puede añadir que es por medio de un “proceso meditativo” sobre la conceptualización de lo femenino, que un trabajo literario “entra en el cambiante horizonte de la experiencia, donde se desenvuelve la inversión permanente de una continuidad que pasa de la recepción simple para convertirse en pensamiento crítico” (p. 19, traducción propia). De esta manera, por medio de una lectura de las hermanas March que presente las deficiencias en la conceptualización de lo femenino, tal como se prescribe dentro de su realidad, se logra la reconfiguración de las identidades de las mujeres, permitiendo identificar cómo y hasta qué punto se adapta y/o se rechaza en el desarrollo de los sujetos. Continuando con esta interpretación, Alcott sí parece reconocer la existencia de una esfera que gira en torno a la construcción de la feminidad en las hermanas, con tal de justificar su funcionalidad dentro de la sociedad a la que pertenecen. Esto se presenta desde el contexto bajo el cual la novela se desarrolla, una guerra luchada por hombres y con la mayoría de las mujeres sujetas a las labores domésticas. No obstante, también les concede cierto grado de agencia a sus personajes, al permitirles decidir la manera en que la construcción de lo femenino se desarrolla en ellas y bajo qué términos.

El capítulo cerrará con una visión general que cuestione si el postulado de Irigaray aplica en las hermanas March, destacando el grado de agencia que cada una desarrolla a lo

largo de la novela, además de señalar cómo es que Alcott replantea las identidades de sus personajes como seres que se conciben más allá de las expectativas patriarcales de su género. Así mismo, buscaré interpretar si dicho acto de la autora corresponde a su propio proceso de deconstrucción y reconstrucción de la figura femenina, tanto en su panorama social como desde su visión literaria. Con base a todo lo anterior, a modo de conclusión pretendo observar brevemente la apreciación moderna de la obra como un referente destacado en lo que respecta a la literatura de ficción *decimonónica* norteamericana. También interpretaré si se puede considerar el trabajo de Alcott en *Mujercitas* como una obra con carácter feminista, partiendo del material original así como de sus distintas interpretaciones a través de la historia. Finalmente, regresaré a la teoría postulada en el inicio de esta investigación, donde busco verificar hasta qué punto se aprecia la evolución de una cultura femenina literaria en el colectivo decimonónico. En un contexto donde las mujeres, tanto autoras como personajes, se construyen a sí mismas desde su propia visión del mundo, negociando con sus contextos y reclamando su agencia sobre los espacios donde se desenvuelven sus vidas, identidades y pensamientos.

I. La Evolución de la Escritora *Decimonónica*: Entre la Tradición y la Resistencia

A partir del estudio de cómo las mujeres del siglo XIX buscaban vías de oportunidad para la publicación de sus obras y reclamaban su lugar en los espacios editoriales de la época, este apartado resulta en una revisión de los elementos que definieron su escritura más allá del orden androcentrista que predominaba en el canon. Esto por medio de negociaciones entre lo que era la imagen tradicional de lo femenino y su resistencia a esos roles tradicionales que las relegaban a las tareas domésticas y/o al espacio del hogar.

De esta manera, elijo empezar por la formulación del siguiente cuestionamiento: cuando se habla de género en la literatura *decimonónica*, ¿cómo se da la construcción y reconstrucción de lo femenino?, ¿se resignifica el desarrollo de la mujer dentro de un mundo que sigue siendo patriarcal? ¿se modifica la visión androcentrista de la mujer al ser la novela la creación de una escritora? Se considera que la novela que nos ocupa genera una fuerza disruptiva que se produce gracias a su foco centrado en una comunidad femenina, la de las protagonistas que pertenecen a una unidad familiar intergeneracional, y a la de la autora que les da vida. Siguiendo esta interpretación, cuando lo femenino se define a sí mismo y comienza a generar aquella disruptividad en cada espacio donde el género se condensa, como la que menciona Irigaray con respecto a la repetición e interpretación del sujeto dentro del discurso, nos encontramos frente al desarrollo de una cultura. En este caso, estaríamos hablando no solo de cultura *femenina*, sino de una cultura *femenina literaria*.

En primera instancia, resulta pertinente remarcar un hecho que, aunque evidente, pocas veces se reconoce: las mujeres escriben desde el origen de la literatura. En el contexto anglosajón, destacan nombres como Margaret Cavendish (1623), duquesa de Newcastle, que fue reconocida por numerosas aportaciones a las artes y las ciencias. También Aphra Ben (1640), aclamada por muchos de sus contemporáneos como la mejor escritora de ficción de

Gran Bretaña. En el género de la poesía, destacaron la irlandesa Mary Barber (1685) y la inglesa Hannah Cowley (1743), entre muchas otras. En occidente, se encuentran figuras como Elizabeth Graeme Fergusson (1737), Hannah Griffiths (1727) y Annis Boudinot Stockton (1736). En la actualidad, se encuentran textos de una gran cantidad de autoras y de diferentes periodos, reivindicando su lugar histórico dentro de la cultura universal. A pesar de sus aportaciones, con todo aún en la actualidad rara vez se las reconoce.

Además de desafiar los arquetipos asignados a su sexo por los pensadores masculinos, la literatura escrita por mujeres redefine las percepciones del género en todos los espacios donde se desenvuelve. Y al ser Louisa May Alcott y su obra *Mujercitas* el sujeto de estudio de esta investigación, resulta pertinente explorar el entorno bajo el que se cimentó su éxito. De aquí yace la relevancia de reconocer los antecedentes mencionados, no sólo como un reclamo de su presencia en el desarrollo de la literatura *decimonónica*, sino también como un medio para visibilizar su trabajo.

I.I. Lo Femenino en lo Literario

La trayectoria de la mujer escritora se desarrolla dentro de una esfera literaria que favorece al androcentrismo absoluto. Sus aspiraciones como creadoras y sus creaciones literarias, en general, atraviesan transformaciones y transgresiones en el canon, con tal de conseguir su agencia profesional y creativa. Para los escritores varones, los textos de las creadoras debían ir bajo la etiqueta de literatura *femenina*, enfatizando en su género como una advertencia, una clasificación o un pensamiento minorista dentro del universal masculino. Su oficio quedaba enfrascado bajo connotaciones negativas, se les consideraban “criaturas extrovertidas” y con cualidades “varoniles”, por lo tanto seres femeninos devaluados. De manera que, para escribir, una actividad que se consideraba propia de los hombres, las mujeres tenían dos alternativas: ocultar sus aspiraciones como si se tratara de una actividad ilícita para su sexo, o adoptar esta masculinización aunque significara el rechazo de su sociedad pero la inclusión, aunque limitada, dentro de los espacios literarios dominados por hombres.

Donde el mundo se configura para y a partir de lo masculino, a la mujer se le considera como un ser contemplativo que no *hace*, sólo *existe*, principalmente para el servicio de terceros. Simone de Beauvoir marcó esta línea de pensamiento en su reconocido *El segundo sexo* (1949), principal antecedente de la segunda ola feminista. En él, Beauvoir enuncia que en el mundo patriarcal lo masculino es el representante directo de la humanidad, es quien moldea y define a las mujeres en relación a los hombres, de manera que no gozan de autonomía ni en su propia identidad. Las mujeres se perciben como una invención masculina y, por lo tanto, como una propiedad del varón. Según Beauvoir, lo femenino es lo *Otro*, en relación a lo masculino que es el *Todo* (p. 26, traducción propia). Desde la perspectiva literaria, lo masculino es el *Autor*, mientras que lo femenino es la *Creación*. Al respecto, las especialistas en literatura y género, Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979) comentan lo

siguiente: “Después de todo, las raíces de la “autoridad” nos dicen que, si una mujer es propiedad de un hombre, éste también es su creador, y viceversa, si él la creó, entonces ella es debe ser de su propiedad” (p. 13, traducción propia). Entonces, ¿cómo se define la mujer y, en este caso, la *mujer literaria*, si no se pertenece a sí misma? Para empezar, debe dejar de percibirse como una propiedad, dejar de ser el *Otro* y de percibir a lo masculino como el *Todo*.

Sin embargo, el apartarse del *Otro* resulta la fase más extenuante para las autoras. Deben tener cuidado de no mimetizar en sus personajes a las “figuras femeninas creadas por la imaginación masculina” (Guerra-Cunningham, 1986, p. 17, traducción propia). Gilbert y Gubar (1979) argumentan que si los textos patriarcales subordinan y alteran esta visión, antes de siquiera considerar su reconstrucción deben escaparse de la invención de los textos masculinos que las definen como *Ceros*, que las despojan de desarrollar su propia invención del mundo y que las apartan a toda costa de la pluma literaria (p. 13). Esto, claramente no significa negar los aportes de los literatos, así como tampoco pretende afirmar que todos los textos escritos por hombres las definen como *Ceros*. Sin embargo, es innegable la tendencia atemporal por productos sociales y culturales que las retratan desde una visión sesgada y unidimensional.

Según Gilbert y Gubar (1979), “una escritora debe examinar, asimilar y trascender las imágenes extremas del ‘ángel’ y el ‘monstruo’ que los autores masculinos generaron para ellas” (p. 17, traducción propia). De manera que, mucho antes de que la escritora pueda navegar por su propia autonomía literaria y rechazar los modelos impuestos, ésta deberá reconocer a las propias representaciones patriarcalmente superpuestas en el canon. Deberá analizar la idealización masculina de su sexo, entenderla, identificarla, y sobre todo, dejar de temerle para así, finalmente, despojarla por completo de su participación en su propia conceptualización de lo que lo femenino representa. De manera que, no se trata únicamente de

rechazar los arquetipos patriarcales, ni mucho menos, de negar su existencia. Por el contrario, a través de asimilarlos, es que la escritora se permite trascender de la tradición literaria que visualiza a las mujeres como *Ceros*, como figuras unidimensionales que sólo pueden representar las esencias del *Ángel* o el *Monstruo*.

Siguiendo esta corriente, una vez alcanzado el primer paso hacia la autonomía literaria, se debe seguir por la reconstrucción de su identidad desde la vivencia propia. En la actualidad, hay desde acercamientos filosóficos-sociológicos con Pizán, de Geouges, Castellanos, Davis y Butler, hasta teórico-literarios con Woolf, Irigaray y Kristeva, entre las muchas académicas que abordan dichos temas. De manera que, pese a tener referentes filosóficos (en su mayoría masculinos, aunque autoras como Pizán y de Gouges ya eran reconocidas por su pensamiento a favor de la autonomía intelectual de las mujeres), muchas se deconstruían y reconstruían a sí mismas desde su experiencia individual, algo que, quizá de manera involuntaria, resultaba en el propio acto político de reconocimiento.

En el caso del siglo XIX, se trata de una época en la que los movimientos sufragistas y abolicionistas empezaron a salir de sus sectores específicos para resonar en cada espacio social. Su literatura solidificó los cimientos de un puente que las generaciones anteriores habían comenzado a construir, y sus autoras fueron parte clave de su legado. De manera que, ¿cómo es que la vindicación de su identidad literaria se interrelaciona con su posicionamiento político, social y educativo?

I.II. El Intelectualismo Femenino y la Presencia Política de las Mujeres en el Siglo XIX

Una vez dentro del reflector de lo que podemos catalogar como la “literatura publicada”, la demanda por la producción de obras de las *decimonónicas* se incrementó exponencialmente. Por lo tanto, la validación por la universalidad de sus vivencias se hacía cada vez más presente. Para mediados del siglo XIX, autoras como Fanny Fern, Catherine Sedgwick y Susan Warner ya eran reconocidas dentro del género infantil y doméstico-religioso. Asimismo, personalidades como Harriet Beecher Stowe, Harriet Jacobs y Margaret Fuller contaban con voces de gran peso en los ámbitos feministas y abolicionistas de la época. Aunque llegar a este punto en el canon tomó tiempo. En la época colonial la escritura de muchas mujeres permanecía centralizada dentro de espacios cerrados y personales, usualmente no salía de los propios hogares de las creadoras. La intención de que sus obras no fueran ya únicamente para la esfera del hogar sino que accedieran a una publicación formal buscaba el acceso a lectores externos. En palabras de Zagarri (2001):

...las mujeres coloniales escribían con frecuencia para audiencias limitadas, para su propia satisfacción, para la edificación de los miembros familiares, o para el entretenimiento de sus círculos sociales. [...] Entonces, lo que más distinguía a la cultura poscolonial de la literatura de las mujeres era la cantidad substancial de ellas que comenzaron a escribir con la intención explícita de publicar sus obras (p. 19, traducción propia).

Esta búsqueda por el reconocimiento público de sus escritos surgió por varios motivos. Entre ellos, el incremento de su presencia en la educación. Parte del pensamiento filosófico del siglo XVIII abogó a favor del intelectualismo femenino, lo que posteriormente resultó en una mayor incentivación a que accedieran a los espacios académicos. Textos como *Vindicación de los Derechos de la Mujer* (Mary Wollstonecraft, 1792) en Europa, y la *Carta Atenagórica* (Sor Juana Inés de la Cruz, 1690) en el mundo hispanohablante, abogaron por las capacidades

eruditas de su género. Mientras que en Norteamérica, Emma Willard brindó a sus compatriotas la primera institución de educación superior femenina, el “Troy Female Seminary”, en 1819. Su inclusión educativa les brindó mayor alfabetización y, en consecuencia, menores frustraciones al adentrarse a otros sectores intelectuales.

Por otro lado, las revoluciones sociales en Norteamérica resaltaron su presencia política de las mujeres, aunque sin desvincularse de su rol doméstico. A partir de su papel de madres y esposas, se involucraron e influyeron en las decisiones políticas de sus familias, de sus hijos y esposos. Los estudios de Dana D. Nelson apuntan lo siguiente:

Este modelo reconcebió la noción de que las mujeres de clase media, con toda su pasividad pura y moral, “influenciaron” las decisiones políticas de los hombres, readoptando un modelo que remarcaba la iniciativa política las mujeres así como su responsabilidad dentro de la esfera privada (en Bauer and Gould, 2001, p. 46, traducción propia).

En efecto, la participación educativa y política de las *decimonónicas*, no sólo abrió el camino para más escritoras, sino que también creó una mayor cantidad de lectoras. La industria editorial incluyó esta audiencia en ascenso dentro de sus publicaciones de novelas, periódicos y revistas, lo que desencadenó un aumento en su producción y, por lo tanto, en la necesidad por materiales que surgieran de la propia visión femenina. Bauer and Gould (2001) observan este fenómeno como un espacio que permitió que las mujeres cambiaran sus percepciones de sí mismas, no sólo al visualizarse como creadoras a la par de consumidoras, sino que además expandieron sus temáticas, contextos y perspectivas:

“Mientras más y más *decimonónicas* se convertían en autoras por sí mismas más que limitarse a simples sujetos para los autores masculinos, comenzaron a experimentar con el paradigma de captor y cautivo en diferentes textos y contextos, tanto ficticios como no ficticios” (p. 106, traducción propia).

La posibilidad de escribir y de experimentar con los paradigmas sobre lo femenino creados por los hombres, les brindó una ruta de crecimiento intelectual y profesional, consolidando su presencia e influencia literaria, aún limitada pero más consistente.

I.III. Limitantes y Desigualdad: Desafiando la Invisibilización

Pese a que las autoras ya orbitaban con mayor frecuencia dentro de los espacios intelectuales, aún existía una tendencia por publicar sus trabajos bajo sobrenombres masculinos. Tal vez, el propósito de salvaguardar los intereses económicos de una industria editorial y una sociedad intelectual predominantemente androcentrista, limitó la posibilidad de las creadoras de publicar sus obras bajo su propio nombre. Dentro de este razonamiento, Zagari (2001) ejemplifica la paradoja existente en la entrada de las escritoras a los espacios literarios:

A finales del siglo XXVII y XXVIII, se comenzaron a producir obras para nuevos géneros (las primeras historias de las mujeres) que celebraban los logros de figuras femeninas emblemáticas. Para el siglo XIX, mujeres como Mary Hays, Lydia Maria Child, Anna Maria y Sarah Josepha Hale dominarían el género; aunque los autores masculinos fueron quienes empezaron a escribir las historias de las mujeres (p. 20, traducción propia).

Aquí se aprecia la contradicción de la sociedad *decimonónica* ante el fenómeno de la escritura femenina. Para este punto, la esfera literaria permitía y en limitados casos comenzaba a reconocerlas como pensadoras destacadas de la época, más este supuesto sólo poseía validez siempre y cuando viniera de bajo el sello de una voz masculina que no atentara contra los intereses patriarcales preestablecidos.

En sus estudios sobre las *decimonónicas*, Coultrap-McQuin (1990) remarca que sus carreras se veían afectadas por las dificultades económicas, mientras que la gestión de su tiempo, entre sus aspiraciones y las labores domésticas, era complicada. Según la académica:

La necesidad económica es lo que solía impulsar a sus carreras. El trabajo doméstico y otras responsabilidades impuestas a su sexo se metían en su camino con frecuencia. En

definitiva, se requería de perseverancia y creatividad para conseguir su éxito profesional (p. 21, traducción propia).

De manera que, el escaso sector de mujeres que lograban acceder al título de escritoras, quedaba limitado por los estándares hegemónicos de la época. Tal como resalta la académica:

En otras palabras, para las mujeres, aspirar a la escritura profesional se limitaba para las mujeres blancas, protestantes y de clase media (claro, había excepciones), mujeres de la misma raza, clase y contexto económico que los hombres que predominaban como los representantes del victorianismo (p. 21, traducción propia).

Aunque existen excepciones, las demografías racializadas o con dificultades económicas, así como aquellas encargadas del sustento de sus familias, debían trabajar mucho más para publicar sus obras en una sociedad que tendía a invisibilizarlas.

I.IV. Las Revistas

Pese a las limitantes, su paso por la época *decimonónica* continuó creando vías de oportunidad. El auge en formatos como las revistas fomentó la escritura femenina, siendo las lectoras sus principales consumidoras. Destacan publicaciones como *Lady's Magazine*, *La Belle Assemblée* y *The English Woman's Journal* en Reino Unido; *Las Violetas del Anáhuac* y *El Correo de las Señoras* en México; *Correo de las Damas* y *El Álbum de las Bellas* en España; y *McCall's* y *American Ladies Magazine* en EE.UU. De manera que las revistas representaron una invitación para motivarlas a conseguir la publicación de sus trabajos. Las temáticas variaban, la mayoría tenían un enfoque doméstico y de moda (*Lady's Magazine*, *Women at Home*, *La Belle Assemblée*), aunque muchas también abordaban temas como ciencia, política, bellas artes, etc. También había revistas enfocadas en el activismo y el sufragio (*The English Woman's Journal*, *Women's Herald*, *The Dawn*), mientras que otras se centraban en una audiencia infantil y juvenil (*The Girl's Own Paper*, *Atalanta*). Para las *decimonónicas*, las revistas fueron ideales para incursionar por la esfera literaria y social de su época. Las revistas eran un medio eficaz para publicar bajo pseudónimos o de forma anónima, a la par de obtener un pago por sus obras. La posibilidad del anonimato también contribuía a incentivar a aquellas que dudaban en publicar sus trabajos, muchas veces para mantener apariencias ante su círculo social o para adquirir mayor seguridad ante el consumo de sus producciones literarias. Asimismo, este formato fue un medio para que, tanto escritoras como lectoras, profundizaran en su percepción de pensamientos políticos que impactarían directamente en sus entornos y valores socioculturales.

I.V. Hacia Nuevas Feminidades Decimonónicas

Es a partir de la literatura *decimonónica* que las autoras ponen en dimensión sus contextos de género junto con todos los elementos que directa o indirectamente se relacionan a sus vivencias individuales, ya que hablar sobre lo diverso del género es resaltar aspectos como clase, raza y sexualidad:

¿Se puede entender a la feminidad en la literatura sin considerar también aspectos como la clase, la raza, y la orientación sexual? Evacuar al género de estos elementos ignora el hecho de que la feminidad no es fenómeno unitario (Christian-Smith, 1990, p. 456, traducción propia).

En otras palabras, para hablar de género, es imprescindible presentar todos sus matices, con el propósito de dar aún más valor a la afirmación de diversidad e independencia de cada mujer y, por lo tanto, la construcción de la feminidad también se adoptará o se rechazará desde dimensiones variadas y contrastantes. Por otro lado, las escritoras del siglo XIX se expresaban con decisión con respecto a la relación entre las problemáticas de género ligadas a las problemáticas de clase de su época. Este es un tema recurrente en las obras de Austen, Elliot, las hermanas Brontë y claro, Alcott. Se puede decir que, las obras de las *decimonónicas* se caracterizaban por tres elementos: la subjetividad (individualidad), la domesticidad (sentimentalismo) y la adaptabilidad (negociación). A continuación procederé a desglosar cada uno.

I.V.I. Subjetividad e Individualidad

Muchos escritos de las autoras del siglo XIX se destacaron, entre sus diversas cualidades, por su reflejo honesto de la subjetividad femenina. Aunque la escritura de las mujeres compartía ciertos elementos en su composición, llegaban a estos a través de sus experiencias individuales, dando como resultado a personajes complejos, en lo que respecta a sus personalidades y sus situaciones de vida. Sus textos abordaban las imposiciones patriarcales sobre sus vidas y sus cuerpos al ser percibidas como objeto de intercambio-consumo, impactando su visión del mundo. La escritura era un espacio que les permitía explorar las feminidades para demostrarse como individuos racionales y no como mercancía, a merced de las decisiones de los varones. Y es a partir de esta reapropiación de sus experiencias que se llega a valorar la unificación de sus vivencias, tanto propias como colectivas. Además, redefinieron lo sentimental y lo intelectual como términos que no se desvalorizan entre sí, ni se posicionan por encima del otro.

Como ejemplo, están las representaciones enfocadas a la maternidad. Partiendo del hecho sexista previamente mencionado, que posiciona a lo “masculino” como lo “universal”, la literatura escrita por hombres no suele involucrar el tópico del embarazo o la experiencia materna en general. Cuando lo hacen, es desde la idealización subjetiva, donde es obligación de las mujeres sacrificar todo de sí por sus esposos e hijos. En su artículo “Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona”, Laura Freixas (2012) retrata esta problemática al exponer la ausencia del tema en los espacios intelectuales y artísticos, entre ellos, el literario. Comenta la escritora: “Expulsada –como yo misma sentí que lo estaba a raíz de mi embarazo– del mundo del poder y de la alta cultura, la experiencia femenina se ve constantemente rebajada al nivel de lo privado, de lo anecdótico, de lo irrelevante” (p. 4, traducción propia). Siguiendo esta postura, la maternidad queda relegada a una cultura *subalterna*, que no tiene validez dentro de las esferas de pensamiento dominadas por varones. Así, todo aquello

considerado “intrínsecamente femenino” queda posicionado en un segundo plano, despojado del derecho de nombrarse en primera persona. Continúa Freixas:

Y es que la literatura (lo mismo que otras creaciones culturales) es de autoría masculina, y refleja las vivencias masculinas (la guerra, la caza, la rivalidad entre hermanos...) o compartidas (el amor, por ejemplo), pero deja de lado aquellas que sólo las mujeres conocen de primera mano (pp. 5-6, traducción propia).

Igualmente, el amor maternal tiene una valoración distinta al amor paternal, donde el primero corresponde a lo emocional-servicial y el segundo a lo lógico-autoritario.

Si las obras de escritores reflejaban maternidades desde la extrañeza, donde los sujetos eran una de dos vertientes totalmente divisivas (la madre angelical y abnegada vs. la madre diabólica y egoísta), la literatura desarrollada por mujeres parecía dismantelar los arquetipos creados por el canon, o bien, reproducirlos satíricamente. Basta con contemplar la mordaz representación de la madre casamentera con la Sra. Bennet en el reconocidísimo *Orgullo y Prejuicio* de Austen; o la misma Marmee en *Mujercitas*, afectuosa y altruista con todos a su alrededor, pero que, al mismo tiempo, expresa el enojo y la frustración como sentimientos humanos en lugar de conductas irracionales de su sexo.

I.V.II. Domesticidad y Sentimentalismo

Tras la guerra civil en Norteamérica, hubo un incremento en la popularidad de la novela. Y mientras los formatos periódicos ayudaron a catapultar sus habilidades narrativas, el surgimiento de la novela como medio de expresión contribuyó al establecimiento de las mujeres dentro de las temáticas del sentimentalismo y la domesticidad de la época. Por primera vez, empezaron a plantearse futuros que antes eran impensables para su sexo. Se estima que para 1872, casi tres cuartos de las novelas norteamericanas eran de autoría femenina (Coultrap-McQuin, 1990). Pese a que muchos de sus textos seguían infravalorados e invisibilizados, la distribución de estos formatos permitió un sinnúmero de oportunidades para las intelectuales con aspiraciones literarias. Su remuneración económica, aún siendo menor a la de sus colegas masculinos, aumentó lo suficiente para permitirse continuar con sus carreras. Además, la expansión de su imaginación y de una audiencia cada vez más interesada en sus voces, permitieron nuevos sentidos de agencia sobre su trabajo y sus vidas. La crítica y profesora Nancy Armstrong (1989) reflexiona lo siguiente con respecto a lo que la literatura doméstica significó como espacio más allá de lo patriarcal:

Así, la literatura centrada en la producción de la mujer doméstica parecía ignorar el mundo político que lideraban los hombres. De lo femenino se presumía que ni el nacimiento ni los títulos y el estatus representaban al individuo con precisión; eran los matices más sutiles del comportamiento los que indicaban el verdadero valor del ser. De manera que, escribir por y para lo femenino presentó todo un vocabulario nuevo para las relaciones sociales, término que atribuían el valor moral a ciertas cualidades de la mente (p.12, traducción propia).

De manera que, para las escritoras, el auge del género significó una vía por la cual expresar, bajo los tonos del sentimentalismo decimonónico, su visión del mundo. Un espacio donde lo

femenino se configura a partir de sí y se desmolda del androcentrismo. Pero entonces, ¿qué elementos componen a estos géneros como tal?

En la introducción de su antología *The Cambridge Companion to Nineteenth-Century American Women's Writing*, Bauer y Gould (2001) argumentan que la domesticidad y lo íntimo es el núcleo de las controversias sociales, en lo que respecta al lugar de la mujer en la cultura y la política (p. 5), y esto es evidente en el trato del género por parte de las *decimonónicas*. La ficción del siglo XIX enfatiza frecuentemente la separación de las esferas masculinas con las femeninas. En esta construcción binaria, los varones realizaban actividades vinculadas al espacio público, como los son la política, la educación, el comercio, etc. Mientras, las mujeres debían realizar tareas centralizadas en su mayoría en cuidar de los hijos, preparar alimentos y el orden general del hogar. En otras palabras, la esfera del hogar era el espacio bajo el que se desarrollaba la acción literaria fundada en lo doméstico. No obstante, el género también poseía una fuerte esencia sociopolítica, presente en el rol de madres e hijas.

Según Gilbert y Gubar (1979), su “exilio de la vida pública”, no significa que quedaran despojadas por completo de su agencia sobre ella, ya que poseían influencia como “ángeles del hogar” o bien, “ángeles de la muerte”. De acuerdo a las académicas:

el hecho de que la mujer ángel pueda manipular su esfera doméstica/mística para garantizar el bienestar de quienes se encuentra bajo su cuidado, también revela el hecho de que puede manipular; puede conspirar; puede planear... tanto historias como estrategias (p. 26, traducción propia).

Las académicas implican que al comprender el hogar como su territorio de dominio, bajo el que poseen el poder de brindar y sanar vida, entonces también son capaces de arrebatársela. Se trata de un fenómeno donde hay actividad dentro de su pasividad. Es aquí, donde lo privado converge con lo público.

Al percibir a lo doméstico como un espacio donde las relaciones sociales emergen y se fortalecen, surge la validación del sentimentalismo como esencia no sólo femenina, sino humana. Zagarri (2001) define al género de la siguiente manera: “La novela sentimental enfatizaba en la experiencia individual, con personajes realistas y emociones personales. Pasión y romance (fallido, trágico o triunfal) eran partes centrales de las tramas” (p. 30, traducción propia). Según esto, hablar desde lo sentimental implica emociones viscerales, personales y complejas. Reforzando este postulamiento, Bauer y Gould (2001) ven al sentimentalismo como un discurso cultural que no es intrínseco a la mujer, y continúan: “[...] donde antes imaginábamos a las mujeres dentro de la esfera de lo privado, los historiadores sociales recientemente identificaron la intersubjetividad de los ciudadanos y los reinos interpenetrantes de hogar y del trabajo” (p. 5, traducción propia). Desde este postulamiento, dentro de su reino “del hogar” o “de muerte”, además de proteger, defienden, calculan y planifican. Forjan y nutren relaciones sólidas con hombres, pero sobre todo con otras mujeres, que prosperan en comunidad, en busca del refuerzo y la transformación de la cultura.

I.V.III. Adaptabilidad y Negociación

Por último, lo mencionado en los apartados anteriores demuestra la capacidad de las autoras del siglo XIX para adaptarse a un contexto que tendía a excluirlas de lo social. A partir de las imágenes de lo femenino presentes en un canon liderado por varones, recurrían a estrategias para romper ciertos elementos de pasividad, aun si no atentaban contra el ideal de pureza, castidad y modestia con que los hombres las habían definido por siglos. Abogaban por la educación, por la libertad de casarse bajo sus términos, de aspirar a más que el matrimonio y la maternidad. Claro, todo esto sin dejar de lado sus valores domésticos. En otras palabras, ser esposas pero con la persona que amaban; ser madres pero no vivir para sus hijos. Al negociar con sus contextos, se reflejaban como ángeles del hogar, pero también como proveedoras, racionales e intelectuales, como amigas, consejeras y, sobre todo, como humanas.

Es evidente la frecuente necesidad por corresponder, en su mayoría, a los valores de la época, con el propósito de conseguir una recepción positiva por parte de su audiencia y la sociedad en general. El conflicto con sus contextos quedaba plasmado en los personajes de sus obras, quienes a su vez, son conscientes de sus limitantes como figuras literarias, y exponen las frustraciones femeninas bajo el dilema de la negociación.

II. Louisa May Alcott: Hacia una Carrera Literaria

Al observar la carrera de Louisa May Alcott, resulta evidente que gran parte de su trabajo lo dedicó a la creación de historias con temáticas sumamente ajenas a la novela sentimental. Entonces, ¿qué fue lo que la llevó a escribir uno de los mayores referentes del género? Y, ¿qué hace de su caso uno de los más peculiares en la escena *decimonónica* estadounidense para los críticos e investigadores literarios contemporáneos? A continuación repasaré la trayectoria de la escritora, enfatizando en lo que podrían considerarse los factores claves que consolidaron su figura en la historia de la literatura norteamericana y a su obra *Mujercitas* como una de las más emblemáticas de su época y que en la actualidad se mantiene vigente.

Podría afirmarse que el principal componente que formó su identidad, como persona primero y como literata segundo, viene desde su notable formación. La familia Alcott se componía por Abigail y Bronson Alcott, y sus cuatro hijas: Anna, Louisa, Elizabeth y Abigail. Louisa May Alcott, que era la segunda mayor después de su hermana Anna, nació el 29 de noviembre de 1832 en Pennsylvania aunque, tras poco tiempo de su nacimiento, toda la familia se mudaría a Massachusetts, al ser el hogar del pensamiento trascendentalista. El profesor y escritor Bronson Alcott, fue una de las figuras más relevantes del movimiento junto con Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau.

Como educador, Bronson concentraba su interés en el desarrollo intelectual y humanista de las infancias, convirtiendo a sus hijas en su principal sujeto de estudio. En ellas, vio la oportunidad de desarrollar un modelo educativo alineado a su filosofía, con un enfoque en el cual los sentidos y el enaltecimiento del alma eran la base clave para el desarrollo del intelecto:

Él deseaba crear un documento que superara en valor a todos los filósofos que habían escrito sobre la mente humana. La guardería de la familia Alcot era más

que un espacio de amor y enseñanza. También era el laboratorio que estudiaba la mente y las almas de sus hijas (Matteson, 2008, p. 56, traducción propia).

A Bronson se le consideraba como un educador de ideales fuertes, lo que le dio bastante reconocimiento dentro de la comunidad trascendentalista de la época. No obstante, también fue el motivo de su continuo desempleo. Sus métodos educativos eran estigmatizados como “idealistas”, lo suficiente para que el resto de la sociedad los descartase por considerarlos poco efectivos dentro de lo establecido por la época. Esto lo llevó, en más de una ocasión, al rechazo de los padres de familia y, en ocasiones, hasta de sus colegas educadores. Prefirió el desempleo, ya sea por rehusarse a formar parte de un sistema ajeno a sus ideales, o por concentrarse en la búsqueda de recursos para desarrollar una comunidad autosustentable sin depender de un sistema capitalista.

Pese a que sus métodos carecieron de recepción positiva dentro de las aulas, puede considerarse que tuvieron gran influencia en sus hijas y, notoriamente, en la formación literaria de Louisa, quien desde una corta edad comenzó a cultivar su interés por la lectura y la escritura. La académica Ednah Cheney (2010) recoge varios fragmentos de los diarios de la escritora en el texto *Little Women: Letters from the House of Alcott*. Sobre su niñez, Alcott comenta:

Uno de mis primeros recuerdos es el de jugar con los libros en el estudio de mi padre, construir casas y puentes con grandes diccionarios y diarios, pretender que leía y garabatear en páginas en blanco con pluma o lápiz. Muchos de estos primeros encuentros con la escritura siguen latentes en los Ensayos de Francis Bacon, Vidas Paralelas de Plutarco y muchas más obras de tal naturaleza, lo que aparentemente demuestra mi apego infantil por la literatura formidable (p. 20, traducción propia).

Aquí sobresale la biblioteca de su hogar como un espacio de acceso al conocimiento. Donde reinaba la libertad, su padre incluso le dejaba escribir en los libros para fomentar su creatividad. También resalta que otro medio por el cual la autora puso en práctica su escritura fue a través de la recolección de sus memorias, un recurso que más adelante incorporaría en sus obras de ficción.

La escritora mantuvo un diario por casi toda su vida, una tradición que empezó por la solicitud de sus padres a sus hijas, donde el objetivo era la escritura constante de sus observaciones cotidianas. Sus padres revisaban lo que escribían en sus diarios con regularidad, e incluso les daban retroalimentación sobre sus reflexiones, Cheney comenta:

Siempre les pedían a las hermanas escribieran en sus diarios con frecuencia, y aunque estos estaban sujetos a la inspección de sus padres, eso no les impedía plasmar sus pensamientos con franqueza, por lo que escribían con libertad sobre sus dificultades y sus deseos. La madre tenía el hábito de escribirles pequeñas notas cuando quería apuntar detalles a errores o peculiaridades (p. 17, traducción propia).

Probablemente, la enseñanza autodidacta de Bronson, no solo la llevó a perfeccionar su arte, sino que además influyó en el desarrollo de su estilo altamente autobiográfico, un elemento que distinguiría a la mayoría de sus obras futuras. También resalta que Abigail Alcott desempeñó una labor destacada en la formación literaria de Louisa. El acercamiento de su madre se enfocaba en brindar estímulos positivos que le permitieran desarrollar sus habilidades literarias¹.

¹ Durante el cumpleaños número diez de Louisa May, Abigail le regala una lapicera, con el propósito de alentar su gusto por la escritura. En una nota le escribe: “Te entrego la estuchera que te prometí, ya que he notado tu afecto por la escritura, y mi deseo es ayudarte a convertirla en un hábito” (Cheney, p. 18, traducción propia).

En el transcurso de esos años en Massachusetts, la familia Alcott se relacionó ampliamente con reconocidos literatos y filósofos: Henry James, Herman Melville, Walt Whitman, Horace Mann son algunos de los más destacados. Además, resulta indiscutible que la conexión más estrecha de los Alcott era con las familias de Ralph Waldo Emerson y Nathaniel Hawthorne, así como con Henry David Thoreau y Margaret Fuller. Este círculo intelectual consolidó su vínculo en Concord, donde fueron vecinos de manera intermitente por gran parte de sus respectivas trayectorias. La escritora Susan Cheever (2006), quien dedicó parte de su carrera a estudiar la vida de Louisa May Alcott, reflexiona lo siguiente sobre los residentes de Concord. En su libro *American Bloomsbury* comenta lo siguiente:

Ellos formaron la primera comunidad literaria norteamericana. Definieron nuestras creencias sobre el ambientalismo y la preservación, además de enaltecer la gloriosa importancia del individuo. [...] fueron los primeros autores profesionales de la nación y crearon un nuevo tipo de autobiografía no ficcionada, así como una nueva categoría de novela en la que las mujeres y los tintes de lo doméstico ocupaban un foco central (p. 16, traducción propia).

En otras palabras, Cheever postula que lo atestiguado en esta locación a principios del siglo XIX, definiría la trayectoria de lo que sería la literatura estadounidense de su época. Estos pensadoras y pensadores que empezaban a surgir como escritores de gran renombre no sólo aseguraron el reconocimiento de sus identidades literarias dentro de la comunidad que crearon, sino que fueron de gran impacto en la formación de generaciones futuras de creadoras y creadores literarias.

Emerson fue el primero en llegar a Concord en 1838, seguido por los Alcott en 1840, y los Hawthorne, Fuller y Thoreau en 1841, este último mudándose a la casa de Emerson.

Cuando los Alcott llegaron a Massachusetts por primera vez, Louisa tenía ocho años de edad.

En esta época, ella escribe:

Esos días en Concord fueron de los más felices de mi vida, ya que teníamos compañeros encantadores como los pequeños Emerson, los Channing, los Hawthorne y los Goodwin, con sus ilustres padres y sus amigos para disfrutar de nuestras bromas y compartir nuestras excursiones. (Cheney, 2010, p. 24, traducción propia).

Los próximos casi 20 años, Louisa y su familia fueron y vinieron de su hogar en Massachusetts, en busca de mejores oportunidades laborales para Bronson. Dentro de esta cronología geográfica, pueden rastrearse los años más fructíferos en lo que respecta a su formación como escritora consolidada.

Entre todas las figuras literarias que formaban parte del círculo de Orchard, las más significativas para Louisa May serían Ralph W. Emerson y Henry D. Thoreau, resultando en sus confidentes y mentores. Cheever (2006) menciona:

Henry David Thoreau fue su mentor. Él después de vivir ahí escribió Walden y ella se quedó para hablar sobre escritura con el ensayista y profesor Ralph Waldo Emerson, el estadista veterano de Concord y quien ayudaba a los Alcott financieramente ante cualquier imprevisto (p. 13, traducción propia).

Los escritores fueron un gran apoyo para la familia Alcott, así como inspiraciones importantes en la formación de la futura escritora. Así como sus padres, Emerson impulsó la curiosidad de Louisa por las letras, dándole acceso a su biblioteca personal. Louisa jugaba con los hijos de Emerson y, convirtiéndose en las primeras fuentes de inspiración para la escritora, les escribió cuentos y poemas. Sentía profundo respeto y admiración por el escritor, y recurría a su consejo cuando lo consideraba necesario. También fue una de sus primeras guías al entrar al mundo editorial. Su relación con Thoreau mantuvo un marco similar, ya que sentía el mismo aprecio por su intelecto y su filosofía. En sus primeros años en Concord, Louisa lo

acompañaba en sus caminatas matutinas. Además, junto con Anna, su hermana mayor, atendió a la Academia de Concord, donde enseñaban Henry y su hermano John.

Pese a su gran relación con sus colegas en Massachusetts, los Alcott partirían en 1843 para dedicarse a *Fruitlands* junto a Charles Lane. Se trataba de una comunidad por medio de la cual Bronson pretendía consolidar su modelo de vida ideal. Según Matteson (2008), la fundación de *Fruitlands* fue un momento decisivo para el personaje trascendentalista: “Bronson sabía que *Fruitlands* sería el Rubicón de su vida. Desde su perspectiva, la inspiración para la colonia era una expresión de consejo divino, una directiva sagrada que debía completar o perder en el intento” (p. 126, traducción propia). Sin embargo, su creación no tuvo el éxito esperado al contar sólo con 14 miembros. Cerró sus puertas tras siete meses de su inauguración, en enero de 1844.

De esta época se conservan varios diarios de Louisa, aunque en estos no existe una gran cantidad de detalles sobre la comunidad de su padre. Tuvieron que pasar 30 años para que Louisa diera a conocer su visión de la breve existencia de la comunidad. En 1873, publica *Transcendental Wild Oats and Excerpts from the Fruitlands Diary*. En este trabajo presenta, nuevamente, una versión ficcionada de su familia y de los habitantes de la granja. Para este punto de su bibliografía, se puede considerar que su uso de la autoficción era uno de los recursos más característicos en lo que respecta a su estilo literario. Remitir a su realidad y a las facetas de su entorno en sus obras le brindarían reconocimiento e identidad a su trabajo.

La última vez que los Alcott partieron de Concord fue en 1848. Se dirigieron a Boston, donde vivieron por nueve años, solo para regresar y asentarse definitivamente en Orchard House, en 1857. En esta época la familia se enfrentó a sus mayores dificultades, predominando las económicas. Según History (2020), su relación con sus hermanas y la escritura, le ayudaron a Louisa a sobrepasar los años lejos de su hogar en Massachusetts:

Ella y sus hermanas, atrapadas en la ciudad, comenzaron a escribir y montar obras en su pequeño hogar. Las obras no animaban a Louisa lo suficiente tras la pérdida de Hillside. Tomar papeles ficticios e interpretar a alguien más la ayudaba a olvidar la desdicha que sentía por vivir en Boston (p. 18, traducción propia).

Estos espacios creativos potenciaron su imaginación y le brindaron las bases para pulir su arte. En 1851, un amigo de Louisa envió en secreto un poema suyo a la revista *Peterson's Magazine*, el poema "Sunlight" se publicó más tarde bajo el pseudónimo de Flora Fairfield, convirtiéndose en su primer trabajo publicado y el primero por el que le pagarían. En estos años también surgió la recolección de los textos que escribió para los hijos de Emerson, resultando en su primer libro publicado, *Flower Fables* (1854), a sus 22 años de edad.

De su época como enfermera durante la guerra civil norteamericana, destacan dos textos. En el primero recordaba a Thoreau, quien llevaba poco de fallecido. En medio de la brutalidad de su entorno escribió el poema "Thoreau's Flute" (1863), aquí un fragmento citado de Cheney (2010):

Saliendo de la intocable flauta,

Un aliento suave y armonioso:

Para él no existe la muerte;

Su vida se rige por lo eterno;

Una naturaleza más allá de lo terrenal.

La sabiduría realizada de la justicia

Hizo de un punto un continente

Y convirtió en poesía a la prosa de la vida (p. 110, verso 2, traducción propia).

En el texto se aprecian las claras referencias a su niñez y adolescencia. Evoca su formación trascendentalista, donde predominan las imágenes de la naturaleza y la condición del alma

tras el fin de la vida terrenal. Estas reflexiones sobre la muerte ocuparon mayor relevancia en su obra posterior, incluyendo *Mujercitas*. Por otro lado, *Hospital Sketches* es otro de sus textos que resaltan de esta época. Louisa escribía cartas a su familia con frecuencia, que a su vez, servían como un testimonio de la guerra. Estas fueron recolectadas y publicadas en 1963 en un periódico antiesclavista. Posteriormente, recibió ofertas para publicar sus cartas en el formato de un libro, el editor James Redpath estuvo a cargo de la impresión de mil copias, que significaron un pago de \$200 dólares para la autora. Alcott terminó su labor como enfermera de guerra debido a severos problemas de salud que le acompañaron por el resto de su vida. Sin embargo, *Hospital Sketches* resultó en el parteaguas de su carrera; al recibir con mayor frecuencia peticiones por parte de los editores, la escritora comenzó a consolidarse dentro de la literatura de la época.

Alcott también destacó por sus historias cortas, publicadas bajo el seudónimo de A. M. Barnard. Al ser de forma anónima, los textos bajo el alias de Barnard, le permitieron un tipo de libertad creativa distinto al apreciado en las obras bajo su nombre. Estos relatos destacaron del resto por su carácter melodramático, compuestos por elementos como la traición, la venganza y la tragedia. En ellos, trazó personajes con matices alejados de lo doméstico y exploró feminidades fuera de los valores convencionales. Los relatos de Barnard adquirieron una cantidad de éxito considerable, así como una audiencia fiel. No obstante Louisa nunca llegó a reconocerlos como suyos, ni públicamente ni dentro de sus círculos privados. Sobre este tema Cheever (2010) comenta lo siguiente:

Siempre usó el nombre de A. M. Barnard y nunca reconoció su autoría tras la publicación de las historias, aun cuando su éxito le aseguraba una audiencia consolidada sin importar lo que escribiera. Sistemáticamente destruyó todo lo que apuntaba a su nombre e incluso le pidió a otros que destruyeran las cartas que les había escrito. (p. 101, traducción propia).

El motivo por el cual decidió prescindir por completo de su alter ego literario, se mantiene desconocido. Su puede especular que no guardaba mucha estima por tales trabajos o, al menos, no tanto como la que brindaba a sus obras con mayor peso moral. También se podría argumentar que sus novelas de misterio se alejaban totalmente de la figura literaria que se encontraba cimentando, la que convencionalmente permitían las editoriales en las escritoras y el motivo por el cual, al ocultar estas obras, buscaba proteger su legado. Asimismo, el apoyo financiero que significó para ella y su familia puede considerarse como un incentivo de su creación: sólo de su primer relato publicado bajo la firma de Barnard, *Pauline's Passions and Punishments* (1863), recibió la suma de \$100 dólares.

Tras el éxito de *Hospital Sketches* y los relatos de Barnard, su carrera como escritora presentó turbulencias tras la publicación de su primera novela a finales de 1864. A diferencia de muchos de sus trabajos anteriores, escribió *Moods* por convicción propia, dejando de lado los beneficios monetarios. En esta obra, presentó a Sylvia, una protagonista con una personalidad que más tarde sería relacionada al personaje de Jo March: una mujer alejada de la representación típica de lo femenino, además de adoptar actitudes consideradas “masculinas”. Desafortunadamente, pese a ser uno de los trabajos más apreciados por la autora, no obtuvo reseñas favorables. Una de las críticas más destacadas sobre *Moods* es la de Henry James (1865), donde aborda la novela como una composición carente de matices, e incluso de personalidad. En un fragmento de su reseña, citado en Clark (2004), comenta:

Los hechos más destacados de “Moods” eran la ignorancia de su autora con respecto a la naturaleza humana, además de su autoconfianza más allá de su ignorancia ante este hecho. Sin duda, la señorita Alcott conoce a los hombres y las mujeres lo suficiente como para manejar con éxito sus virtudes y tentaciones cotidianas, pero no lo suficiente como para manejar buenos escenarios

dramáticos. Como consecuencia, su obra no es real en ningún sentido. (p. 38, traducción propia).

No obstante, parece reconocer el potencial dentro de su escritura, enalteciendo su habilidad para la descripción, así como su latente admiración hacia la naturaleza. Su reflexión continua con cierta alabanza:

En lo que respecta a la naturaleza inerte, ella posee un amor genuino, junto con una destreza para describirla. Con estas cualidades no existen razones por las cuales la señorita Alcott no pueda escribir una muy buena novela, donde se sienta satisfecha de escribir sobre lo que conoce. Cuando esa novela llegue, ya que no hay duda de que lo hará, estaremos entre los primeros en recibirla (p. 39, traducción propia).

James concluye su reseña bajo lo que más tarde se probaría como un verso profético. Cuatro años después del rechazo de su audiencia con *Moods*, Alcott publicó lo que sería, no sólo su novela más exitosa, sino una de las más representativas en lo que respecta a la literatura norteamericana *decimonónica*.

II.I. Alcott y sus *Mujercitas*

Tras la negativa recepción de *Moods* —a la que consideró una de sus mejores obras— la autora pasó por una dolorosa pérdida. El fallecimiento de su hermana menor, Elizabeth Alcott, fue un fuerte golpe para la familia, sumado a sus problemas monetarios. Aunque el ingreso de Louisa ayudaba a solventar los gastos, aún no era lo suficientemente elevado como para garantizar la seguridad económica de su familia. Ambas situaciones pudieron influir en su decisión de emprender un viaje de un año por Europa. En este periodo siguió escribiendo, en su mayoría, cuentos y relatos de misterio. Además, existen bastantes registros de sus diarios de esta época. En estos, destaca su encuentro con el joven polaco Ladislav Wisniewski, a quien llamó en el resto de sus pasajes como “Laddie”, o en ciertas ocasiones, “Laurie”. Alcott entabló una estrecha amistad con el joven y, más adelante, le sirvió de inspiración para la creación del personaje masculino más emblemático de *Mujercitas*.

Durante su regreso a Concord en 1866, Louisa se dedicó al cuidado de su madre. Al mismo tiempo, continuó con la escritura de relatos para solventar las deudas familiares, acumuladas durante su tiempo fuera. Fue hasta 1867 que el editor Thomas Niles le sugirió escribir una novela destinada a una audiencia femenina. A la par, le ofrecieron un trabajo editorial en la revista juvenil “Merry’s Museum”, sobre esto ella escribe lo siguiente en su diario:

Niles, socio de Roberts, me pidió escribir un libro para niñas. Dije que lo intentaría.

F. pidió que fuera la editora de “Merry's Museum”. Dije que lo intentaría.

Comencé ambas; pero no me gusto ninguna. (Cheney, 2010, p. 152, traducción propia)

Para este punto, Alcott no escribía historias destinadas a una audiencia juvenil, mucho menos femenina —al menos, no simultáneamente—, sus relatos bajo el nombre de Barnard eran la prueba de ello. No obstante, tras un mes de escribir esta entrada, aceptó el trabajo en la revista por un pago de \$500 dólares al año, mudándose a Boston. El trabajo en “Merry’s Museum” le

permitted to write with regularity. She delivered a story each month, in addition to publishing simultaneously for other magazines. She closed the year with about 37 stories published in magazines and anthologies: "I wrote 25 stories the last year. I earned a thousand dollars, paid my debts, sent something home and helped May" (Cheney, p. 157, translation). As she writes here, her income allowed her to pay all her family debts, support the expenses for her mother's care and support herself and the rest of her family. Thanks to her efforts, it seemed that the Alcotts finally found a period of stability.

In May 1868, Bronson went to Niles for the publication of a work. The editor agreed on the condition that Louisa write "a story for girls". The writer describes the dilemma in the following way:

My father met with Mr. Niles to publish. Mr. Niles wants a story for young ladies, so I began "*Mujercitas*". Marmee, Anna and May approved my plan. So I began to work, though it is not something I enjoy in particular. I never liked girls or knew many, except for my sisters; but our peculiar works in the infinity of experiences together can serve as a proof of something interesting, though I doubted (p. 161, translation).

And so began the process of writing *Mujercitas*. In her diary she declares her feelings of rejection towards interactions with other women, always being honest about her distancing from the conventionally feminine. Nevertheless, with this work she discovers that her inspirations, by excellence, were, in her majority, the women of her environment. As has been demonstrated, her mother was the main promoter of her literary career. From when she was a girl, she wrote in her diary, until she consolidated as a respected writer. Her values as a suffragist and abolitionist in her family, not only pushed her to aspire to a life

literaria exitosa, también contribuyeron a forjar el carácter de su obra, donde presentó personajes femeninos que se muestran como figuras independientes. Así, aunque resulta imposible ignorar su aversión inicial hacia la idea, esto parece cambiar progresivamente conforme lleva a cabo el proyecto.

Gina McIntyre, autora de *The New York Times*, repasa en un artículo el impacto cultural de la obra en Norteamérica. En él, menciona elementos de la vida de Alcott que influyeron en la creación de la novela tal y como la conocemos en la actualidad. Resalta: “Si no fuera por su linaje, su vida en familia y su entorno, puede que Alcott nunca hubiera entregado un retrato tan cautivador de la vida en el hogar de los March” (pp. 7-8, traducción propia). Por lo que, con *Mujercitas* Alcott reafirmó su identidad autoral por medio de su habilidad de remitir a la experiencia personal y a la complejidad de las relaciones familiares. Susan Cheever (2010) escribe sobre la obra:

En *Mujercitas*, Alcott también escribía desde la experiencia, compilando años de dificultades en unas cuantas historias basadas en recuerdos vívidos. Ambos tomos se inspiran en un anhelo vívido, un anhelo destinado a diferente tipo de familia, un anhelo para un diferente tipo de guerra, un feroz anhelo para la extensión de la vida misma (p. 155, traducción propia).

Este recurso, que destaca desde sus obras anteriores, es parte de lo que constituye a la novela como un referente de su época. Adicionalmente, resultó efectivo apelar a los valores de domesticidad y sentimentalismo en un momento que se exigía con urgencia mitigar los estragos de la guerra civil por medio de la unión del núcleo familiar.

Estos elementos le proporcionaron su primer grupo de admiradores, quienes con el paso del tiempo, ayudaron a mantenerla vigente a través de las décadas venideras. Así mismo, la carga auto-ficticia que se desborda de sus páginas podría argumentarse como el elemento que terminó por reconciliar a la autora con su propia relación con lo femenino. De cierta

manera, la culminación de *Mujercitas*, le permitió la celebración de su propia cultura femenina. A partir de la percepción afectiva de sus propias hermanas, Anna, Elizabeth y May, Louisa les otorgó un homenaje en Meg, Beth y Amy. Plasmó una revisión de su historia familiar, resaltando y dejando intactos ciertos de sus elementos donde lo consideró pertinente, y refinando otros que, según su criterio, debían seguir otra vertiente para el propósito de su ficción.

A sólo un mes de empezar con su escritura, envió el primer borrador con 12 capítulos al editor. Sólo un mes después, el 15 de julio, terminó lo que sería la primera parte de la novela, resultando en 402 páginas. *Mujercitas* salió a la venta el 30 de septiembre de 1968 y para octubre de ese mismo año ya se le consideraba un éxito sin precedentes. La autora recibió una gran cantidad de reseñas positivas, *The Independent* (1868) escribió:

Mujercitas, de Louisa M. Alcott (Roberts Brothers, Boston), es la historia más dulcemente apacible, se puede decir que leímos un relato fundado en la cotidianeidad junto con un humor hogareño encantador. Confiamos en que la autora no dejará de escribir pronto (en Clark, 2004, p. 64, traducción propia).

También la crítica destaca que su obra tiene como público exclusivo a las mujeres jóvenes, descartando otros sectores poblacionales. Por ejemplo, el *Boston Daily Advertiser* (1868), posicionó a Alcott como una de las mejores escritoras para jóvenes: “La señorita Alcott no tiene rival en el país como escritora para jovencitas” (en Clark, 2004, p. 61, traducción propia). Además, se menciona el valor de su obra no tanto por la complejidad de su narrativa o el desarrollo de sus personajes como seres autónomos. Sino que se resaltan aspectos sensibles, como la dulzura o la delicadeza. Esto puede considerarse como un elemento que se relaciona con su apertura dentro de los espacios editoriales de la época, así como en el agrado del público general. Pese a que en su tiempo, la conversación se centró en los aspectos sentimentales y domésticos de la obra, los cuales indiscutiblemente poseía, los críticos de la

época también omitían en su mayoría la variedad de narrativas y matices que Alcott construye en sus personajes.

En un mes se agotó la primera impresión, motivo por el que desde Europa se solicitaron copias de la obra y se estima la venta de 3 a 4 mil libros más antes de terminar el año. El golpe del reconocimiento positivo que recibió con esta obra la motivó aún más al desarrollo de la segunda parte. En noviembre escribió lo siguiente:

Comencé a escribir la segunda parte de “*Mujercitas*”. Puedo trabajar en un capítulo por día, y en pretendo terminar en un mes. Un pequeño éxito resulta tan inspirador que ahora encuentro a mis “March” personas encantadoras, y mientras me dirijo hacia el futuro, mi entusiasmo aumenta más con cada día que pasa (Cheney, 2010, p. 163, traducción propia).

Para año nuevo envió un manuscrito de lo que fue la segunda parte de la obra, titulada *Buenas esposas*². Se publicó en abril de 1869 y, para su sorpresa, esta segunda entrega fue aún más exitosa en sus ventas que la primera³. Nuevamente, gran parte de las críticas resultaron favorables. En esta ocasión ya se pensaba en un público más amplio como lector promedio o jóvenes en general, no exclusivamente mujeres. Por ejemplo, *The Nation* escribió: “Su libro es una descripción contundente, intacta y ‘magistral’ de la vida familiar, con un atractivo que abarca a la mayoría de los lectores promedio, y que con seguridad tendrá un éxito lo suficientemente apto como amenazar las pretensiones de su autora por superarse” (1869. p. 400, traducción propia). *The British Quarterly Review* (1871) mencionó: “Si la señorita Alcott es la autora norteamericana para jóvenes más popular eso no lo sabemos; pero más allá de cualquier incertidumbre, ‘*Mujercitas*’ es una de las novelas norteamericanas de ficción juvenil

² Posteriormente, la publicación de la obra sería en su mayoría con ambas entregas dentro de un solo tomo.

³ En el primer mes vendió más de 15,000 copias.

más famosas de la actualidad”. Ya reconocida por su habilidad literaria, Alcott se posicionó como una escritora de literatura juvenil en ascenso con una obra que, en un inicio, no tenía la intención de escribir siquiera.

Tras la publicación de la primera y la segunda entrega de *Mujercitas*, Louisa pasó el resto de su vida replicando el mismo éxito en ventas con sus obras subsecuentes. En *An Old-Fashioned Girl* (1870) retomó las reflexiones de género ligadas a la libertad económica de las mujeres, todo desde la narrativa que más la destacaba: el núcleo familiar. Esta obra vendió alrededor de 40,000 copias en su primera impresión. Cheever (2010) resalta lo siguiente: “*An Old-Fashioned Girl* es una lectura igual de destacada que *Mujercitas*, y su energía narrativa le sigue el paso. Su popularidad fue en ascenso, asegurándose la impresión de 12,000 copias antes de su publicación y 24,000 después” (p. 183, traducción propia). La autora tuvo reconocimiento nacional e internacional, reforzando su lugar en el universo literario. Un año después empezó a escribir *Hombrecitos* (1871) mientras se encontraba de viaje por Roma, luego de recibir la desafortunada noticia del fallecimiento de John Pratt, el esposo de su hermana mayor. La obra, además de catártica para el duelo de la autora, sirvió como tributo a Pratt, quien inspiró al personaje de John Brooke. Antes de su publicación, la obra ya había vendido 50,000 copias, y gran parte de las ganancias se destinaron a apoyar a su hermana Anna y a sus sobrinos. *Hombrecitos* también funcionó como un espacio para desarrollar ideas que llevaba años queriendo expandir. Cheever (2010) describe: “Alcott capitalizó con su pasión de vida por los jóvenes masculinos, ya fuesen refugiados polacos románticos o sus propios sobrinos; la novela es un himno a las cualidades de los hombres antes de la pubertad. Esta novela también le permitió plasmar los ideales de su padre con respecto a la educación” (p. 190, traducción propia). En *Hombrecitos* (1871) presentó una Jo March educadora, bajo la cual expuso los métodos de crianza de sus propios padres, fomentando la creatividad y la

libertad de pensamiento en las infancias. La academia de Jo también recuerda a las épocas de Louisa en Concord y el círculo de figuras intelectuales con las que se relacionaba.

En 1871, regresó a Concord tras la publicación de la obra. La condición de salud de Alcott se agravó a causa de una intoxicación de mercurio que sufrió durante la guerra. Pasaba por largos periodos de agotamiento extremo, dolores en articulaciones y pérdida intermitente de la voz. El uso de morfina era diario, variando la dosis únicamente en relación con las dolencias. Sin embargo, nunca dejó de escribir. Ya fuese en su diario o para la publicación de alguna revista, hasta el último de sus días continuó regresando a la familia March. De 1871 a 1882 publicó seis volúmenes de *Los cuentos de la tía Jo*, historias cortas inspiradas en los personajes de Plumfield.

En 1877 escribió su última novela bajo el anonimato. *Un Mefistófeles moderno* formó parte de una serie de obras anónimas donde los escritores compilados presentan un estilo literario lo suficientemente alejado de lo reconocido por sus audiencias. El estilo que presentó Alcott en este trabajo se asemejaba al de su antiguo *alter ego* literario. Parecía que A. M. Barnard había regresado para una última aparición, y la autora quedó bastante satisfecha con esta despedida a los textos melodramáticos⁴. Desafortunadamente, ese mismo año atravesó nuevamente por una pérdida significativa. Abigail May falleció a los 77 años de edad, la primera lectora fiel de Louisa. La relación con su madre fue de gran relevancia para el desarrollo creativo de Alcott, no solo desde su formación, sino también en el transcurso de toda su carrera. Esto se debe a que era su principal acercamiento hacia la experiencia de la maternidad, un aspecto que se ve fuertemente reflejado en el personaje de la madre de las hermanas March. Aunque también fue su primer exponente doméstico, destaca que su visión

⁴ Diez años después de su lanzamiento Niles le propuso reeditar. En el prefacio de su relanzamiento escribe lo siguiente: “Este libro tuvo bastante éxito en manter su anonimato, a lo que muchos aún insisten que no puede tratarse de la autora de *Mujercitas* (1887, p. 316, traducción propia).

de la figura materna estaba profundamente caracterizada por atributos como el poder, la resiliencia y la independencia. A la maternidad que Alcott construye en *Mujercitas* se le atribuyen estas características, considerando esto, la relación de la autora con su madre contribuyó a que plasmara personalidades femeninas desde un enfoque rara vez apreciado en el canon de la época: uno de cuidados y cariño, que a la par se aprecia por su autoridad y liderazgo.

Aunque en duelo, la escritora era consciente de haber logrado su mayor aspiración: otorgar una vida digna y apacible a su madre, en su diario dedica estas palabras: “Mi trabajo está hecho, y ahora estaré encantada de seguirla” (p. 247, traducción propia). Pasaron once años para que pudiera reencontrarse con su madre. En el transcurso de ese tiempo también vio partir a su hermana May en 1879. Tras el fallecimiento de la menor de las Alcott, Louisa quedó con la tutela de su sobrina Lulu Nieriker. Louisa formó un lazo estrecho con Lulu, y se convirtió en la última de sus mujercitas. La inspiró a escribir tres volúmenes de historias cortas para niños titulados *La librería de Lulu* entre 1886 y 1889.

En julio de 1886, termina de escribir lo que sería la conclusión de *Mujercitas* y también su última novela publicada en vida. *Los muchachos de Jo* tuvo una primera impresión de 50,000 ejemplares, los cuales se agotaron incluso antes de salir a la venta. Los críticos expertos en la vida y obra de la autora coinciden en que este es el trabajo más autobiográfico de la serie. En *Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals* (2010), Cheney menciona: “Lo evidente no es el desbordamiento de su dicha y diversión por la obra, sino su interés por completo autobiográfico. Su repaso de su carrera, y todas las molestias que a las que la fama la expuso, se destaca por su espíritu ya conocido y su humor” (p. 286, traducción propia). En otras palabras, esta entrega final puede leerse como un recuento de sus obras anteriores y de la vida propia de su escritora. Por otro lado, en su libro *American Bloomsbury* (2006), Cheever comenta: “*Los muchachos de Jo* es una triste, y discreta novela

en la que Jo escribe sobre tartar y fallar en aceptar la fama, y ser feliz con que pudo apoyar a su madre” (p. 211, traducción propia). Desde la perspectiva de ambos comentarios, esta fue una etapa marcada por la introspección, en la que Louisa, ya en lo más alto de la cima, repasó su vida personal y profesional.

Dos años después, en 1888, falleció Louisa M. Alcott, un 6 de marzo, sólo dos días después del fallecimiento de su padre y mentor, Bronson Alcott. Un año antes, aún le escribía a Thomas Niles sobre proyectos futuros. Póstumamente, se publicó *Comic Tragedies, Written by “Jo” and “Meg” and Acted by the “Little Women”* (1893), recopilando las obras de teatro escritas por Louisa y su hermana Anna en su niñez, y que interpretaban para el resto de su familia. Precisamente la primera parte de *Mujercitas* hace referencia a estas representaciones teatrales, probando una vez más la conexión interminable entre las hermanas March y las hermanas Alcott.

De esta manera, se puede apreciar que la aspiración por la escritura de Louisa se centró en dos pilares esenciales: comunidad y autonomía. En cuanto a la comunidad, resalta su relación estrecha con su núcleo familiar, la cual fue su principal inspiración al momento de crear historias que abordan identidades femeninas complejas y enriquecidas, además de señalar en cada oportunidad las durezas a las se enfrentaba dentro de su entorno. Por otro lado, la autonomía siempre fue la base no solo de su escritura, sino también de sus personajes, al siempre asegurarse que se sus protagonistas conciliaran acuerdos con su sociedad para tomar control sobre sus vidas y sus decisiones, paralelo a su proceso creativo en el que siempre recurría a negociar con su contexto para trazar narrativas acordes a sus convicciones. Todo esto le resultó en una bien establecida carrera literaria con un reconocimiento que continúa 150 años después. La creación de *Mujercitas* no habría ocurrido si Louisa no hubiese creído que las historias domésticas de las mujeres en su vida poseían la grandeza suficiente para crear un mundo digno de ser contado. Confiere centralidad a aspectos habitualmente

ignorados en la escritura de los hombres, puesto que el espacio del hogar, la relación entre mujeres y los vínculos de afecto entre ellas, construyen un mundo rico y pleno de actividad.

III. Las hermanas March: Negociando la construcción de lo femenino

Además de juvenil, se cataloga a *Mujercitas* como una novela de “ficción doméstica” debido a que su completo desarrollo gira en torno a los valores y el vínculo de la familia March. Se centra en las cuatro hermanas que conviven y crecen juntas, repasando los eventos de su vida durante su recorrido hacia la madurez. Alcott retrata el trayecto de la adultez femenina bajo el margen de lo tradicional, sin dejar de posicionar en todo momento elementos que desafían el orden social con respecto al género. Estos comentarios ocurren por medio del desarrollo de los personajes de Meg, Jo, Beth y Amy, quienes con personalidades definidas y diversas desafían de manera directa o indirecta los arquetipos tradicionales de la mujer *decimonónica*. Las hermanas destacan tanto individualmente como de manera colectiva, lo que por sí solo las libera del modelo de la mujer aislada y relegada al servicio del hogar. Además, en algún punto de la obra, cada una desafía las expectativas sociales que se tienen sobre su sexo. A diferencia de la tradición, donde las mujeres son criaturas domésticas y puramente emocionales, que con frecuencia se sacrifican para el beneficio de terceros, aquí se muestran como seres intelectualmente independientes y con aspiraciones más allá del rol de madre y esposa. También cabe destacar que este último hecho nunca se cuestiona ni reprueba dentro de la novela, tampoco se cuestiona su derecho por tomar las riendas de su propia vida. De esta manera, cada una refleja más de un solo modo de vivir la feminidad.

En este capítulo, me dispongo a realizar un análisis literario y de género enfocado a las cuatro protagonistas de la obra. El objetivo será observar las acciones que desafían los estereotipos de su época, enfatizando en el acercamiento o el rechazo de cada una sobre la construcción tradicional de lo femenino como una experiencia socialmente impuesta. La elección de desarrollar un mundo narrativo centrado en las vidas de cuatro mujeres jóvenes es, por sí mismo, una decisión destacada por parte de la escritora, considerando que desde el

inicio de la novela cada una de las hermanas March se presenta con una voz propia. Aunque dentro de estas voces algunas tengan mayor peso que otras, cada una contribuye a formar un discurso que gira en torno a la construcción de la *feminidad* y de su esfuerzo por conseguir su autonomía.

Como se vio en el capítulo anterior, Alcott se encontraba renuente a escribir la obra que más adelante le brindaría el mayor reconocimiento de su carrera. No obstante, mientras más se adentraba al mundo de la familia March, parecía incrementar progresivamente su aprecio por las voces de sus personajes, llegando a un balance entre su propia convicción como escritora y los intereses de su editorial y su audiencia. En la obra, la autora también se dispone a explorar nuevas feminidades que, si bien no se salen por completo del molde de lo tradicional, sí se comprometen con una redefinición de su desarrollo, donde el sometimiento no reine por encima de la autonomía de sus cuerpos y su pensamiento. Margarita Paz y Silvia Ruiz (2022) definen agencia como “la relación que existe entre las estructuras de poder y la manera en que los individuos, a pesar de encontrarse en situaciones de opresión, toman decisiones que les permiten resistir y/o negociar con las jerarquías dominantes” (p. 35, traducción propia). Un ejemplo de cómo se representa la agencia en *Mujercitas* se encuentra en que la mayoría de las hermanas contraen matrimonio al final de la novela, aspecto que las enlaza con el prototipo de lo femenino en esa sociedad. Sin embargo, ellas no escogen a su pareja siguiendo la elección de sus padres, sino que toman sus propias decisiones al decidir casarse por amor. Tal como apunta la profesora May (1980), ellas practican su propio derecho de elegir a su pareja:

Jo, Amy y Meg se enfrentan a sus roles como esposas y mujeres al final de la novela, y cada una realiza una sutil declaración con respecto a los derechos de las mujeres a pensar y actuar como personas autónomas. [...] cada una expresa

su deseo de satisfacer sus propias metas, y las tres se determinan a triunfar en sus matrimonios sin sacrificar sus objetivos individuales (p. 14, traducción propia).

Por lo tanto, los personajes femeninos no pretenden negar las limitantes de su contexto, sino que se rehúsan a entregarse a ellas por completo, ya que a través de sus voces es que buscan instalarse en un entorno donde sean libres de elegir sobre sus vidas.

III.I. Castillos en el Cielo: La Ambición Femenina

¿No sería divertido si todos los castillos en el Cielo que creamos se hicieran realidad, y pudiéramos vivir en ellos?’ dijo Jo, tras una pequeña pausa. – Louisa May Alcot, Mujercitas

En el capítulo 13 de la novela, las hermanas March y su amigo Laurie hablan de lo que describen como sus “castillos en el cielo”, refiriéndose a sus sueños y aspiraciones para la edad adulta. Laurie quiere viajar y convertirse en un músico reconocido. Meg quiere ser la señora de una gran casa llena de lujos. Mientras que Jo desea escribir muchos libros, ser famosa y rica. También destaca que, antes de lograr todo lo anterior, también se dispone como propósito realizar un acto “heroico”, algo que le brinde un gran reconocimiento que perdure aún después de su muerte. Muy diferente al resto, Beth sólo anhela la seguridad de su hogar, junto a su piano y bajo la tutela de sus padres. Por último, Amy aspira ir a Roma para consolidarse como una artista prestigiosa. Ante sus deseos, Laurie comenta lo siguiente: “Somos un grupo bastante ambiciosos, ¿no es así? Cada uno de nosotros, a excepción de Beth, quiere fama y riquezas, además de los mejores en cada sentido. Enserio me pregunto si alguna vez cumpliremos nuestros deseos” (Alcott, 1868, p. 255, traducción propia). En base a lo explorado con respecto a la vida de Louisa, se entiende que la ambición era un sentimiento que le provocaba cierto conflicto en lo referente a su vida profesional. No sorprende que entre las lecturas que *Mujercitas* presenta, dicha emoción sea clave para el desarrollo de sus personajes.

El canon decimonónico no asociaba la palabra “ambición” con lo “femenino”. Cuando lo hacía era bajo connotaciones negativas, donde las mujeres que la poseían, corrompían su naturaleza como protectoras y quedaban exiliadas de su entorno. En otras palabras, dejaban de ser mujeres para convertirse en “monstruos”. Alcott también explora las áreas grises de lo que

la ambición representa para ella en su obra. Resalta que en personajes como Meg, Jo o Amy, su anhelo por reconocimiento y estatus llega a un punto que resulta perjudicial para ellas y lo que les rodea. No obstante, en el caso de Beth advierte sobre los peligros de inhibir las aspiraciones propias del alma e intelecto de las mujeres. Parece que la autora se encuentra en una discusión interna, en la que se propone a buscar por medio de sus personajes, un balance en que se llegue a una reconciliación entre la ambición y lo femenino.

Existe cierta complejidad dentro de la prescripción discursiva de los personajes femeninos, sujetos a la imaginación literaria de Alcott, quien forma su visión dentro de un esquema patriarcal con políticas que dictan al género como algo inherente al sexo. Irigaray (1985) comenta sobre la relación entre el poder del discurso y la subordinación femenina. Menciona que, la recuperación de lo *femenino* a través de la transgresión del lenguaje establecido no puede lograrse por medio de un discurso operativo cuya interpretación se mantiene dentro de la misma declaración discursiva. Apunta: “hablar *de* y *sobre* las mujeres se puede reducir o entender como una recuperación de femenino bajo la misma lógica que la mantiene reprimida, censurada y alienada” (p. 78, traducción propia). No obstante, la obra de Alcott se destaca precisamente por desarrollar una narrativa cuyo núcleo son las voces de las mujeres, aún cuando lo que lo rodea es un entorno de imposiciones patriarcales. De manera que la agencia de los personajes se manifiesta no solo en su toma de decisiones, sino en la construcción de sus personalidades. Cada una de las hermanas March construye su relación con la feminidad de manera autónoma y diferenciada, a pesar de haber recibido la misma educación y de pertenecer a la misma familia. Este aspecto demuestra que el género se construye de una manera individual pero también relacional puesto que tienen que negociar con las expectativas sociales.

La crítica relacionada a la novela reconoce con frecuencia la relevancia individual de las personalidades femeninas que se encuentran dentro de su narrativa, aún cuando rumbo a su conclusión la mayoría se entrega a la política de género del matrimonio. En su artículo “Spirited Females of the Nineteenth Century: Liberated Moods in Little Women”, May (1980) argumenta:

Amy, Meg y Jo son personas individuales que ayudan a definir lo que las mujeres pueden hacer dentro del marco tradicional del matrimonio. [...] cada lector y lectora se puede identificar con al menos una de las chicas y crecer a su lado (p. 1, traducción propia).

En otras palabras, aun con las limitantes de un entorno patriarcal, el cual dicta las acciones y comportamientos propios de las mujeres, los personajes se determinan y consolidan por sí mismos. Sus acciones y sus decisiones no se definen por factores externos, y ante todo, no se definen a través de los personajes masculinos.

Siguiendo la conversación de los personajes sobre sus “castillos”, Jo realiza la siguiente observación: “Yo tengo la llave de mi castillo en el cielo, pero si lograré abrir la puerta aún es algo incierto” (Alcott, 1868, p. 255, traducción propia). Es a partir de este punto que la obra se enfoca en su transición de la niñez a la adultez. Y es hasta la segunda parte de la obra donde se aprecia si las protagonistas consiguen la llave a sus castillos o si bien, terminan en otros completamente distintos a los que habían imaginado. La formación de sus identidades es una experiencia individual que se consolida gracias a su lazo familiar. En otras palabras, su respaldo colectivo se concibe como una “sororidad”⁵, concepto que puede

⁵ Aunque la traducción literal de la palabra al inglés sería “sorority”, la definición más adecuada al concepto de solidaridad femenina en la lengua anglosajona sería “sisterhood”, definida por el Cambridge Dictionary como: “un fuerte sentimiento de amistad y apoyo entre mujeres que forman parte de la lucha por mejorar los derechos de las mujeres” (traducción propia).

interpretarse tal y como lo define la Real Academia de la Lengua Española (RAE): “amistad o afecto entre mujeres” y “solidaridad entre mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento”. Las March, al practicar la sororidad, consiguen la libre expresión de sus identidades dentro del núcleo familiar, reforzando una cultura femenina despojada del orden patriarcal.

III. II. El peregrinaje femenino

Mujercitas contiene una gran cantidad de referencias a la novela alegórica al cristianismo de finales del siglo XVII, *El progreso del peregrino* (Bunyan, 1678). La primera parte de la obra relata la historia de un hombre llamado Cristiano y su transición de la vida terrenal. La novela presenta una serie de misiones que su protagonista deberá atravesar, las cuales aluden a situaciones o desafíos de la cotidianidad humana, con el propósito de reforzar los valores cristianos necesarios para la entrada al mundo celestial. Mientras que en la segunda parte se sigue a Cristiana, la esposa de Cristiano que ahora se encuentra camino a la ciudad Celestial, en compañía de sus hijos y su vecina. En la novela de Alcott se encuentran una gran cantidad de pasajes con referencias al peregrinaje de Cristiano y Cristiana, tal es el caso del epígrafe de *Mujercitas*, donde se incluye la siguiente cita:

Avanza, mi pequeño Libro. y demuéstales

que obtendrás tu bienvenida y espectáculo. Mantén cerca de tu pecho lo que corresponde;

Y espera que lo que les muestres sea sagrado

Para su bien, y que pueda ayudarles a escoger mejor a sus peregrinos, por mucho, más de lo que tú y yo somos.

Cuéntales de la misericordia; ella es alguien

Que comenzó su peregrinaje temprano. Así es, deja que las jóvenes doncellas aprendan de ella a atesorar

El mundo por venir, y no pierdas la sabiduría;

Ya que las jóvenes seguirán a Dios

Por los caminos que cruzaron sus pasos sagrados (1868, p. 1, traducción propia).

A partir de esta cita adaptada por Alcott, se introduce la relación entre ambos trabajos, con la diferencia de que sus personajes se enfrentarán ante un camino terrenal en vez de uno celestial.

Las referencias a Bunyan continúan en el nombre de varios capítulos de *Mujercitas*. En el capítulo 6, “Beth descubre el palacio hermoso”, hace referencia al capítulo 12 de la novela *El Progreso del Peregrino*, “El palacio hermoso”, o el capítulo 8, “Jo se encuentra con Apolo”, que referencia al capítulo 13 “La batalla de Apolo”. Esta relación se establece también desde el primer capítulo, “El juego del peregrino”, reforzando una lectura de que esta es la historia de cuatro niñas peregrinas y su recorrido hacia convertirse en mujeres de valores cristianos, siguiendo de cerca el marco ideológico de la autora y su época. Sin embargo, este también representa su recorrido hacia la madurez, el cual por medio del desempeño individual de la feminidad, cumple colectivamente con su rol social sin renunciar a su autonomía ni a su esencia. En este sentido, *Mujercitas* negocia con el ideal de la mujer cristiana para incluir nuevas características que le imprimen elementos autónomos y resistencias al actuar de las mujeres.

Al menos durante la primera parte de la novela, el desarrollo de estas jóvenes pasando a mujeres adultas enfatiza en el fomento de sus valores cristianos. Asimismo, se centra en el crecimiento de sus relaciones dentro de su círculo familiar y sus amistades cercanas. De esta manera, al ser aún unas niñas, no existe el interés por atender sentimientos de romance, por lo que su crecimiento no se ve influenciado por las relaciones masculinas que comparten. Aún cuando se presenta la discusión del matrimonio, este se da hasta el final de la primera parte de la novela, donde se observa a Meg comprometida con el Sr. John Brooke, y no es sino hasta la segunda parte de la novela que se comenta que su matrimonio tuvo lugar tres años después de haberse comprometido, con una Meg de 20 años de edad. Por lo tanto, Alcott permite que las

hermanas March gocen de su niñez fuera de la esfera del romance. Sin embargo, no se contiene al presentar las dificultades de la adultez y de la vida en sociedad, una vez que las March se adentran en ello.

En la segunda parte de la novela, las hermanas se separan de su marco familiar: Meg desempeña su propia vida doméstica; Jo parte a la ciudad para convertirse en institutriz y perseguir su carrera como escritora; y Amy viaja por Europa para afinar sus habilidades artísticas. Aunque Beth es la única que permanece en el hogar de su infancia, su separación de lo establecido se presenta al enfrentarse a una vida marcada por la enfermedad, mientras que todas sus hermanas se marcharon a cumplir sus propias metas. Mediante esta alienación del entorno, las March se enfrentan a diversas dificultades individuales que contribuyen a consolidar su reproducción de lo *femenino*. Aunque al final de la novela se da una conclusión para cada una de las hermanas, que se mantiene aceptable dentro de los valores sociales decimonónicos, su autora encuentra la manera de presentar una crítica sobre la constitución del género, al grado que no todas consiguen sobrevivir dentro de sus limitaciones. Por lo tanto, para realizar un análisis enfocado a cuestionar si Alcott verdaderamente consigue retratar identidades femeninas que rompen con las estructuras sociales, en torno al marco del género, se consideran varios factores. En primera instancia, debe observarse cómo las mujeres se inscriben y desafían los modelos impuestos sobre lo femenino. Tal y como se pregunta Irigaray (1985): “¿pueden las mujeres analizar su propia explotación e inscribir sus propias demandas, dentro de un orden prescrito por el masculino?” (p. 81, traducción propia). Trataré de esclarecer esta pregunta en los siguientes apartados.

III.III. Presentando a las hermanas March

En *Mujercitas* existe una disruptividad de la tradición del género, pero esta sólo ocurre por medio del reconocimiento de sus limitaciones. A partir de esto, puede considerarse que un rasgo relevante para este análisis es la observación individual de cada una de las hermanas March, con el propósito de interpretar la constitución de lo femenino plasmado en la obra. Aquí, también pretendo formular un marco de estudio, enfocado en el rol performativo que desempeña cada una de las hermanas, lo que contribuirá a consolidar su individualidad en lo que respecta a la experiencia de la feminidad.

III.III.I. Jo, la Heroína: de Tomboy Literaria la Escritora Publicada

La novela abre con una conversación entre las hermanas sobre los problemas financieros de su familia y la ausencia de su padre, quien se encuentra al servicio de la guerra civil. En primera instancia, se marca el escenario en el cual viven y se expresan las hermanas. Es decir, el periodo histórico en el que viven y sus dificultades son los que permiten que se desarrolle la narrativa, así como la personalidad y la capacidad de agencia de los personajes. Ya desde las primeras líneas, Alcott logra distinguir las personalidades de cada miembro de la familia rápidamente.

El orden por el cual cada una de las hermanas se presenta en esta introducción, también establece el rol que desempeñarán y desarrollarán en el transcurso de la historia. Alcott (1868) le concede a Jo las primeras palabras de la novela: “‘La Navidad no será igual sin regalos’ se quejó Jo, tumbada sobre la alfombra” (p. 1, traducción propia). Que ella sea la primera en tomar la palabra, posiciona el enfoque principal sobre su personaje. Aún cuando seguimos la historia de las cuatro hermanas March, a Jo se le considera “la heroína” de Alcott. Como apunta Stephanie Foote (2005): “Históricamente, Jo se convirtió en la heroína de las pequeñas lectoras, y las biografías de Louisa May Alcott afirman que Jo también era su personaje favorito, quien se identificaba en la personalidad que le dio a su personaje” (p. 74, traducción propia). En este análisis, comparto la visión de que Jo es el personaje que dirige la principal línea narrativa de la novela. La validez de este comentario se centra en dos elementos presentes en el desarrollo de su persona: primero, al ser quien rompe la mayoría de los estándares sociales con respecto a la institución de lo femenino; y segundo, al ser quien aspira a una carrera literaria propia. Ambos elementos se conectan a la vida y personalidad de Alcott. Como se estableció anteriormente, existen una gran cantidad de elementos que relacionan a los personajes de *Mujercitas* con la familia nuclear de Alcott. De acuerdo con

esto, se considera a Jo como un reflejo de su propia autora. Harriet Reisen (2010) remarca en su libro, *Louisa May Alcott: The Woman Behind Little Women*, el paralelismo entre Louisa M. Alcott y Jo March como escritoras:

Jo March se asemeja a su creadora en gran parte por la fertilidad de su imaginación. Como Jo, la joven Louisa May Alcott derrochaba genialidad, creando cuentos sobre asesinatos y traiciones en minutos, seguidos de cuentos de hadas y poemas. (p. 4, traducción propia).

Queda establecido que, en Jo, Alcott presenta los atributos de su persona, tanto aquellos por los que se enorgullece, como los que reprueba.

Asimismo, Jo es quizá la figura femenina más controvertida en lo que respecta a la crítica enfocada a la novela. Partiendo de su descripción como personaje, se destaca su uso de un vocabulario tosco al utilizar palabras como “rezongar” y establecer una actitud interpretada como indecorosa, al encontrarse “tumbada” en la alfombra. También recibe con frecuencia críticas por su actitud, en especial por parte de sus hermanas. Incluso Beth se dirige a ella como una *tomboy* de manera directa: “¿Si Jo es varonil y Amy una presumida, entonces qué soy yo?” (Alcott, 1868, p. 6, traducción propia). Con estas actitudes consideradas como “poco femeninas”, a Jo se le encuentra constantemente reprobada por otros, tanto que se le denomina como una *tomboy*, lo que se puede traducir como “chicazo” o “marimacho”. Este es un término utilizado dentro de los estudios *queer* para describir a las expresiones del género femenino que rechazan las características asignadas a las mujeres. Karin Quimby (2003) lo define, dentro del sentido bidimensional del género, como el rechazo de la feminidad. Comenta: “Al rechazar aprender o emular la feminidad, la *tomboy* desestabiliza el género como un constructo ‘natural’” (pp. 1-2, traducción propia). Siguiendo esta interpretación, la imagen de la *tomboy* no solo representa el rechazo de la feminidad bajo el contexto normativo

de la performatividad en su época, sino que también cuestiona el propio concepto del género como algo inamovible.

Jo cumple con la mayoría de las características de lo *tomboy*, incluso desde la introducción que Alcott hace de su personaje resalta todos los atributos de ella que rechazan a la feminidad convencional:

Su largo y grueso Cabello era su único atractivo, pero con frecuencia se encontraba envuelto en un moño para que no le estorbara. Jo tenía hombros anchos, manos y pies grandes, una presentación desarreglada y la apariencia incomoda de una niña que rápidamente se convertía en una mujer a regañadientes (Alcott, 1868, p. 7, traducción propia).

Aunque hay elementos dentro de su descripción que coinciden con lo femenino, tal como el énfasis en su largo cabello, la autora decide enfatizar con más fuerza en los aspectos de su persona que rechazan por completo a su género. O al menos, a lo que arquetípicamente se consideraba como propio de las mujeres.

Meg le ruega constantemente a Jo que adopte las actitudes “propias de una jovencita”. Dentro de su primer intercambio de palabras en la novela, este comentario se torna en una discusión sobre los roles de género, en la cual Meg y Amy rechazan las actitudes “pueriles” de Jo. Meg comenta que, ya que está madurando, debería empezar a tomar actitudes propias de su edad y de su género, a lo que Jo contesta:

¡Detesto pensar que tengo que crecer, y convertirme en la señorita March, y usar vestidos largos, y lucir tan impecable como una flor! Ya es suficientemente malo con ser una chica, ¡sobre todo cuando me gustan los juegos y las costumbres de

chicos! Me decepciona no poder ser un chico. Aún peor, me muero por acompañar a papá y luchar a su lado en la Guerra. Y lo único que puedo hacer es quedarme en casa y tejer, ¡como si fuera una señora! (p. 8, traducción propia).

Desde esta primera interacción queda claro el contraste entre las personalidades de las hermanas March, además de sus formas de expresión contrarias en lo que respecta a los actos performativos de género. Lo que se entiende por performatividad de género, de acuerdo a la teórica Judith Butler (2004), es la manera en la que se interpretan ciertos modos de conducta como “adecuados”, según la construcción del género en el contexto histórico y geográfico al que pertenece cada individuo. Comenta:

La teoría de que el género es performativo pretende demostrar que lo que interpretamos como una esencia intrínseca del género, es en realidad un producto fabricado por una serie de actos sostenidos, planteados desde la estilización de género del cuerpo (p. 21, traducción propia).

En *Mujercitas*, Jo y Meg comparten la misma conceptualización de lo que son los actos “propios” de las mujeres, y de acuerdo a su construcción cultural e histórica es que modelan su visión del género y la adaptan según el desarrollo de su contexto. Destaca que su acercamiento a tales actos de performatividad es contrario. Mientras que Meg percibe actividades como tejer y actitudes como la delicadeza y la pulcritud como atributos positivos, Jo los interpreta como actitudes femeninas negativas, por lo que las rechaza al atribuirse actividades asociadas típicamente a lo masculino, como su deseo por participar en la guerra junto a su padre.

En el transcurso de su adolescencia y en parte de su adultez, Jo también rechaza por completo la idea de contraer matrimonio (aunque para el final de la novela cambia de

opinión), y se propone convertirse en una escritora de novelas de aventuras para ganar su propio dinero. Inclusive su decisión a llamarse a sí misma “Jo” en lugar de “Josie”, o usar su nombre completo, “Josephine”, sugiere una performatividad de género que tiende a la ambigüedad y remarca su preferencia por lo que se consideraba propio de lo masculino. Esta preferencia puede relacionarse al hecho de que sus ambiciones profesionales se vuelven mucho más complicadas de conseguir, por no decir imposibles, por medio de la estilización corporal del género al que está sometida. Como menciona Quimby (2003): “La decepción inicial de Jo configura su trama de manera aún más compleja, al construir un problema que nunca se resuelve de manera satisfactoria [...]” (p. 11, traducción propia). Por ejemplo, podría decirse que a través de su amistad con su vecino, Laurie, ve reflejado todo lo que quisiera para ella.

Desde su primer encuentro, la dinámica entre Laurie y Jo se destaca por su peculiaridad. Jo se encuentra a Laurie por accidente al buscar una habitación vacía en la cual esconderse del baile al que asiste con Meg. Su hermana le pide pasar desapercibida para que los demás no noten las marcas de quemaduras en su vestido, un incidente provocado por una distracción al leer muy cerca de la chimenea. Se encuentra con Laurie escondido en uno de los salones, quien también busca evitar la interacción con la muchedumbre. Esta situación marca un ambiente de complicidad entre ambos como forasteros de la sociedad elegante. Adicionalmente, la relación entre estos personajes evidencian la relevancia que las dinámicas de género tendrán en el desarrollo de la historia. Desde su primer intercambio de palabras, aparecen más similitudes, como el disgusto compartido por su nombre:

‘Muy bien, gracias, señor Laurence; pero no soy la señorita March, solo Jo’, dijo la joven.

‘Yo no soy el señor Laurence, solo Laurie.’

‘Laurie Laurence... ¡Qué nombre tan raro!’

‘Mi nombre de pila es Theodore, pero no me gusta, porque los compañeros me llaman Dora, así que los hice llamarme Laurie en su lugar.’

‘Yo también odio mi nombre, ¡es muy sentimental! Desearía que todos me llamaran Jo en lugar de Josephine.’ (Alcott, 1868, p. 32, traducción propia).

Aunque ambos rechacen sus nombres de pila, lo hacen por razones distintas, ya que por su parte, Jo busca adquirir cierto sentido de agencia desde su posición como mujer al neutralizarlo, aunque esto provoca un efecto ilusorio más que un cambio significativo de su situación. En contraste, Laurie parece inclinarse por su alias por razones estilísticas. Resalta su rechazo por la alternativa “Dora”, ya que como Clare Blender (2017) apunta en su artículo, “Gender Stereotyping in *Little Women*”: ‘Let Us Be Elegant or Die!’, “Laurie” tampoco es un nombre asociado a lo masculino: “no obstante, ocupó un reemplazo igual de femenino” (p. 142, traducción propia). De esta manera, donde Jo rechaza lo femenino, Laurie lo adopta a modo de rechazo de la masculinidad convencional. Así, se demuestran las similitudes entre ambos personajes por medio de su rechazo a las expectativas de la sociedad sobre ellos y se evidencian las frustraciones que cada uno siente con su realidad.

No obstante, la agencia que ejercen al “elegir” cómo ser nombrados también es contrastante, ya que Laurie menciona que él *obligó* a sus compañeros a que lo llamaran así. Jo le pregunta cómo lo hizo, y él responde: “Los molí a golpes” (Alcott, 1868, p. 32, traducción propia). Aunque la mayoría de las personas que conviven con Jo están familiarizadas con su alias y aceptan llamarla como tal, no se consideraría propio de ella tener la misma respuesta que Laurie si alguien decide llamarla por su nombre de pila en su lugar (como lo hace su tía,

por ejemplo). A ella no se le permite *obligar* a las personas a llamarla como quiere ser nombrada, ya que sin importar cuánto exprese querer ser del sexo opuesto, no se le permite serlo. En términos generales, ella “debe reprimir sus sentimientos y sucumbir a las expectativas de otros” (p. 142, traducción propia). En otras palabras, aunque Jo sea un personaje que desafía estereotipos al emular actitudes tipificadas como masculinas, hay limitantes que su contexto no le permite cruzar.

Como Jo, Louisa May Alcott se encontraba restringida por la imaginación literaria del canon, en donde presentar la imagen de la *tomboy* “parece traer consigo una compulsión nerviosa hacia la protesta femenina, junto con un resurgimiento del mismo temor a lo extraño o monstruoso que necesitó de la mímica masculina en primer lugar” (Gilbert & Gubar, 1979, p. 66, traducción propia). De manera que el rechazo de Jo por lo convencionalmente femenino, a través de la sobrevalorización de lo estereotípicamente masculino, sigue reprimiendo la búsqueda vital de su autonomía como sujeto más allá del género. En el transcurso de la novela, su personaje busca definirse dentro de un mundo binario, y por encima de todo, se encuentra constantemente luchando por liberarse de las constricciones creativas y laborales de dicho mundo. Pero se encuentra constantemente fallando por alcanzar su objetivo. En la segunda parte de la novela se enfrenta a la hostilidad de la jerarquía patriarcal con mayor severidad, cuando se le paga deficientemente por sus historias de romance, las cuales ni siquiera son de su agrado. También cuando confronta una vida urbana muy alejada de la ruralidad a la que estaba acostumbrada. Sin embargo, una vez que regresa a casa, tampoco vuelve a sentir esta familiaridad, debido a la pérdida de su querida hermana Beth y el inminente riesgo de perder su amistad con Laurie, todo por su incapacidad a corresponder sus sentimientos románticos y rechazar su propuesta matrimonial.

Para el final de la novela cuando Amy y Meg ya se encuentran establecidas como mujeres casadas, Jo se pregunta si será el momento para aspirar a un estilo de vida similar al de sus hermanas. Tras observar la vida que llevan sus hermanas, ella comienza a preguntarse si será capaz de adaptarse a una dinámica similar si tratara. Meg le responde:

Debes expresar la naturaleza femenina que hay en ti, Jo. Eres como una castaña, punzante por fuera, pero sedosa y suave por dentro, y si con suerte incluso se puede sentir tu dulzura. El amor te hará bajar la guardia algún día, y entonces, tu coraza se caerá (Alcott, 1868, p. 515, traducción propia).

En esta cita, se observa que en opinión de Meg, Jo tiene un escudo que impide que desarrolle las emociones que la llevarían a encontrar una pareja con quien casarse. Llama la atención que no es hasta que el personaje se reconcilia con su percepción negativa de lo “propio” de su sexo, que logra salir del estado de crisis. No obstante, queda claro para el personaje que se trata de encontrar un equilibrio, nuevamente recurriendo a negociar con su realidad, donde se reapropia de lo femenino sin renunciar a su propia esencia. En contraste a la literatura dominada por hombres, donde las mujeres tenían que constantemente sacrificar algo de sí para el beneficio de terceros, aquí Jo no debe renunciar a nada, simplemente se adapta dentro de su entorno. Y aunque no alcanza su “castillo en el cielo” como originalmente se había propuesto, sí que consigue vivir una vida abundante en autonomía, no solo del alma sino del intelecto.

Sin embargo, la obra continúa manteniendo ciertos valores tradicionales. Y cuando se acerca la conclusión de cada personaje, la autora debe cumplir su compromiso con el editor, el cual estipulaba que su heroína debía terminar casada o con perspectivas matrimoniales. Aun así, Louisa no cede a casar a su Jo con Laurie, aunque fue fuertemente sugerido por los

lectores más fieles de las hermanas March. Escribe en su diario: “Me escriben preguntando con quién se casarán las mujercitas, como si ese fuese el único fin y objetivo en la vida de una mujer. No casaré a Jo con Laurie para darle gusto a nadie” (Cheney, 2010, p. 52, traducción propia). No deja que Jo coincida en sentimientos con el personaje masculino más atesorado de su novela, con todo y la insistencia de su audiencia lectora. De manera que Alcott tampoco rinde por completo la agencia sobre su propia imaginación literaria.

El razonamiento para no casarla con Laurie se consolida por las afirmaciones de la propia Jo:

Se te pasará después de un rato, y encontrarás a otra joven encantadora, que te va a adorar, y será una gran esposa para tu fina casa. Yo no puedo. Soy ermitaña y rara y vieja, y te avergonzarías de mí, pelearíamos, aún en este momento no lo podemos evitar. Y verás, no me gustará la Sociedad elegante y tú odiarás mis garabatos, y nunca lo superaríamos, yo no podría con ello. Seríamos infelices y desearíamos nunca haberlo hecho, ¡todo sería horrible! (Alcott, 1868, p. 434, traducción propia).

Con esto, se esclarece que aunque Jo y Laurie son muy buenos amigos, sus personalidades contrarias no son ideales para un matrimonio. Jo rechaza la sociedad que Laurie, aunque en un principio también aborrece, termina por reconocer. Y nuevamente, la heroína consolida su autonomía al afirmar que sería infeliz si tuviera formar parte del mismo círculo. Reafirmando todo lo anterior, Jo se vuelve a encontrar con el profesor Bhaer, a quien conoció durante su estancia como institutriz en Nueva York. A diferencia de Laurie, el profesor tiene aspiraciones académicas que van acordes a las de Jo, además de que coincide con su espíritu libre, fuera de la élite y la opulencia. Cuando este le propone matrimonio, ella le dice: “I’m

glad you are poor. I couldn't bear a rich husband" (p. 570, traducción propia). También son similares en carácter, ya que Bhaer es bastante crítico con la escritura de Jo y alienta su plan de convertir la casa de su difunta tía March en una escuela. Consecuentemente, Alcott se decide por unirla con este hombre, quien coincide con sus intereses académicos y artísticos, como un último acto de rebelión al negarse a erradicar la esencia de su heroína.

Desde el cuestionamiento inicial con respecto a cómo se reconstruye el femenino, aquí puede observarse que tanto Alcott como Jo se enfrentan a las expectativas de la sociedad con respecto a la performatividad del género. Así como ante su propia lucha interna con la significación que le quieren dar a lo femenino. La autora acompaña a su personaje por medio de cada una de las situaciones bajo las que la posiciona, casi como si se tratara de su propia realidad. Como resultado, ambas convergen en un espacio donde poco a poco se reconstruye a lo femenino. Y la cultura *femenina literaria* de la que se habla desde nuestra introducción, no solo se hace presente, si no que marca el comienzo de la disruptividad que generan las hermanas March, una que además duraría por generaciones.

III.III.II. Meg, la rebelde: del matrimonio de conveniencia al amor elegido

La segunda de las hermanas March en presentarse es Margaret “Meg”, la mayor de las cuatro. Sus primeras palabras en la novela la retratan como vanidosa y materialista, al mencionar su desafortunada posición económica con comentarios como “¡Es horrible ser pobre!” (Alcott, 1868, p. 1, traducción propia). Con frecuencia, Meg menciona su inquietud con respecto a la riqueza y el bajo estatus de su familia. En el transcurso de la novela se menciona que su padre solía poseer un buen sostén económico, pero que a causa de negocios fallidos perdió gran parte de sus riquezas. Meg y Jo son mayores que Beth y Amy, por lo que también fueron las únicas que llegaron a gozar de la abundancia de su familia por un corto periodo de tiempo, así como la pérdida de la misma. Dice: “[...] ¿No deseas que tuviéramos el dinero que papa perdió cuando éramos pequeñas, Jo? ¡Madre mía! Qué felices y buenas seríamos si no tuviéramos preocupaciones!’ dijo Meg, quien se acordaba de tiempos mejores” (p. 5, traducción propia). Al estar familiarizada con las comodidades de una vida acaudalada, constantemente se lamenta por todas las “cosas hermosas” que no puede tener. Siente la responsabilidad de casarse con un hombre adinerado. Esto es, hasta cierto punto, para proporcionarle a ella y a su familia una mayor seguridad financiera. Sin embargo, también destaca su ansia por gozar nuevamente de todas las riquezas que tanto desea volver a poseer. May (1980) comenta lo siguiente sobre el personaje: “su deseo por estar a la moda y casarse con propiedad hacen de Meg la más anticuada de las hermanas, al menos en lo que respecta a los estándares de la actualidad”. (p. 14, traducción propia). En otras palabras, podría decirse que es quien menos desafía el molde establecido para la mujer de su época, al menos al principio de la novela.

Aunque a Meg se le considera dentro del marco de la *decimonónica* tradicional, Alcott consigue brindar cierto grado de agencia y autonomía a la imagen de la “buena esposa”.

Mediante sus interacciones con la clase alta, Alcott introduce una fuerte crítica hacia la aristocracia de su época. La mayoría de estas observaciones se encuentran en el capítulo 9, “Meg Goes to Vanity Fair”. A la mayor de las March la invitan a pasar unos días en un evento social de una familia amiga acaudalada, los Moffat. Una vez más, el título de capítulo alude al libro, *El progreso del peregrino*, donde Bunyan (1678) presenta un pueblo llamado “Vanidad”, el cual celebra una feria del mismo nombre todos los días del año. Se describe de la siguiente manera: “Se llama la “Feria de la Vanidad”, porque el pueblo donde se encontraba era pura vanidad... y también porque todo lo que se vendía ahí era vanidad. Como decían los sabios, ‘¡Vanidad de vanidades! ¡Todo es vanidad!’” (p. 82, traducción propia). Partiendo de esta referencia, la escritora señala a la clase alta y los eventos que organiza como burdos y petulantes.

En su incursión en la sociedad opulenta, Meg se siente “apantallada” y, hasta cierto punto, intimidada por el estilo de vida tan ornamentado de sus amigos. No obstante, su frivolidad siempre queda expuesta:

Los Moffat eran de la alta sociedad, por lo que Meg, con su sencillez, se sentía algo intimidada. En principio, por el esplendor de la casa y la elegancia de sus ocupantes. Pero eran gente amable, con todo y su frívolo estilo de vida. Le ofrecieron su hospitalidad en todo momento, y sin entender muy bien porqué, Meg percibió que no eran personas particularmente cultas o listas, y que toda su opulencia no podía esconder por completo su simplicidad (Alcott, 1868, p. 97, traducción propia).

Las impresiones de la joven March, delatan no sólo su inteligencia, sino que la idealización que había mantenido sobre ciertos grupos sociales acaudalados se desvanece, al considerarlos

personas ordinarias, sin ningún talento especial. Sin embargo, al principio, Meg ignora sus acertadas impresiones y se obliga a gustar de este estilo de vida, al ser aquel al que aspiró a pertenecer por mucho tiempo. El texto señala este deseo por la riqueza y la banalidad:

Ciertamente, era agradable rodearse de lujos, viajar en un carruaje fino, usar sus mejores ropas todos los días y no hacer nada más que divertirse. Le sentaba bien, y pronto comenzó a modificar sus modales y modo de hablar, a usar pequeños ornamentos, usar frases en francés, jugar con su cabello, lucir sus vestidos y hablar sobre las tendencias lo mejor que podía. Mientras más veía las cosas lindas de Annie Moffat, más la envidiaba y a sus riquezas (p. 98, traducción propia).

Destaca que, pese a que Alcott no aprueba las actividades y los privilegios de la clase alta, tampoco reprueba a Meg por su deseo de riqueza. Desarrolla un juicio objetivo de los deseos de la señorita March, donde se señalan los fallos de las clases altas dentro de la sociedad en general. Pero también, se empatiza en primera instancia con los anhelos de su protagonista al explorar su propia idealización.

Asimismo, se destaca la pérdida de la agencia femenina dentro de este estilo de vida. Los celos de Meg y la falsedad de sus actitudes dentro de este entorno, son elementos que la llevan a perder dominio sobre su propia identidad, al punto que las otras chicas de la fiesta llegan a alterar su apariencia física y cambiar su apodo por “Daisy”. Nuevamente, se utiliza el recurso de los sobrenombres para desarrollar la personalidad de los personajes, así como su posición en la sociedad. En este sentido, que le llamen “Daisy” elimina parte de su esencia como una March, la atesorada hermana que Jo, Beth y Amy admiran como un modelo a seguir con amor y orgullo. Este nombre también alude a las cualidades más delicadas y

pasivas de lo femenino y su frecuente relación con la naturaleza. Cuando se le admira por su apariencia más que por su intelecto, se refuerza la idea de las mujeres como objetos de consumo masculino. Irigaray (1985) menciona lo siguiente sobre este asunto:

Una mercancía (una mujer) se divide en dos cuerpos irreconciliables: su cuerpo “natural” y su cuerpo socialmente valorado e intercambiable, se trata de una expresión mimética de los valores masculinos. No cabe duda de que estos valores también expresan “naturaleza”, el gasto de la fuerza física. Pero este último, esencialmente masculino, sirve para la fabricación, la transformación y la tecnificación de las producciones naturales. Y es esta propiedad sobrenatural la que constituye el valor del producto (p. 180, traducción propia).

De acuerdo con esta definición, el apodo de “Meg” representa su cuerpo “natural”, mientras que “Daisy” es aquel “valorado socialmente”, uno que no le pertenece a ella, sino a otros para admirar, y en específico, para manipular. Esta idea se reafirma mediante la acción de los Moffat de invitar a Laurie al evento, ya que se especula erróneamente que los March pretenden que este se case con Meg. Por lo tanto, se la ve como una mercancía, y su amistad con Laurie se basa en lo que Foote (2005) describe como “una inequidad social que puede disiparse en el futuro por un matrimonio socialmente ambicioso, más que por una fantasía en la que los dos hogares son el mismo” (p. 72, traducción propia). De esta manera, se da a entender que los Moffat visualizan estas relaciones interpersonales como tratos económicos, a las que tienen derecho dentro de su transacción, por el simple hecho de poseer un bien social elevado.

Tras la desaprobación de Laurie ante el comportamiento de Meg durante la fiesta, sumado a la impertinencia de sus amistades, ella termina por desconocerse a sí misma y se

lamenta: “Me hubiera gustado mantener mi juicio y usar mis propias cosas, así no hubiera molestado a otros, ni me hubiera avergonzado de mí” (Alcott, 1868, p. 106, traducción propia). La autora retrata un distanciamiento de este ambiente desde la visión y los sentimientos de Meg. Aún con su deseo por los artilugios de lujo y la riqueza de los Moffat, no puede evitar sentir un rechazo por su frivolidad, un estilo de vida muy alejado a los valores de su propio núcleo familiar. Mientras más intenta encajar dentro de esta sociedad más extraña le parece.

El capítulo termina con ella confesando sus faltas a su madre, recalcando que aprendió su lección de no rendirse ante los sentimientos de frivolidad y superficialidad. A través de la Sra. March, Alcott reafirma la importancia de aspirar a un reconocimiento de las identidades femeninas que vaya más allá de las apariencias o de las posesiones materiales: “Aprende a conocer y valorar la clase de reconocimiento que vale la pena tener, y a regocijarse por la admiración de buenas y modestas personas, Meg” (p. 110, traducción propia). Por consiguiente, es por medio de un desarrollo de lo femenino que va más allá de la presunción, que puede evitar convertirse en un producto de consumo para terceros. Tras la fiesta de los Moffat, Meg se transforma en una *reinterpretación* del femenino, donde a pesar de batallar con su deseo por los accesorios elegantes o la riqueza, se mantiene fiel a los valores de su familia, y ante todo, a sí misma. Esta idea se refuerza cuando termina por rechazar las expectativas sociales al casarse con un hombre de clase baja.

Conoce al Sr. John Brooke gracias a que su profesión es ser el tutor de Laurie. Ella empieza a sentir aprecio hacia él y su entusiasmo por el intelecto y la enseñanza. Aunque su admiración es similar a la de Jo hacia el Sr. Bhaer, la relación de Meg con el Sr. Brooke nace de un lugar diferente. Por un lado, aunque ella aspira a ser madre y esposa, ya no se enfoca en una relación que gire en torno a las riquezas materiales que le pueda proveer, sino por un

interés sentimental e intelectual, basado en el compañerismo y la igualdad. El Sr. Brooke le comunica al Sr. y la Sra. March de su afecto por su hija, y aunque ambos concuerdan en que es un hombre bueno y honorable, únicamente aceptan su propuesta de casarse con Meg si sus sentimientos son recíprocos. Esto contrasta con el supuesto de Irigaray (1985), en el cual las mujeres son “productos” manipulados e intercambiables por hombres, donde ellas ni siquiera poseen voz ni voto en el intercambio de su propia persona (p. 84, traducción propia). De manera que, en esta propuesta la opinión de la madre tiene el mismo valor que la del padre, y Meg *sí* posee la libertad de elegir si quiere casarse o no. En todo momento las decisiones y acuerdos se logran gracias a las elecciones que realizan las mujeres en sus propios términos.

Cuando Meg finalmente reconoce sus sentimientos por el Sr. Brooke, ocurre durante una discusión con su tía March, donde le advierte que de casarse con un hombre de baja sociedad, no le proporcionará ningún apoyo económico. Se narra:

Si la tía March le hubiese rogado a Meg que se casara con John Brooke, probablemente se hubiera negado. Pero como específicamente se le ordenó que no le gustara, de inmediato se decidió por lo contrario. Tanto el afecto como la rebeldía facilitaron su decisión, y al ser algo emocionante, Meg se opuso a su tía con un espíritu poco inusual en ella: ‘Me casaré con quien quiera, tía March, y puedes hacer lo que quieras con tu dinero’ le dijo, asintiendo con la cabeza con decisión (Alcott, 1868, p. 268, traducción propia).

Se puede notar que el inquietar a la sociedad que la trató como producto de consumo en el pasado es un factor importante en su decisión de casarse con John. Así, su determinación por contradecir a la aristocracia que representa su tía, es mayor que cualquier bien material que aspire a poseer. Aunque está bastante lejos de ser la “heroína romántica tradicional” (May,

1980, p. 14, traducción propia) de la imaginación literaria *decimonónica*, a través de Meg, Alcott evidencia que, incluso dentro del marco matrimonial, las mujeres pueden poseer agencia sobre sus vidas. Aún cuando finalmente desempeña los deberes de una mujer casada por completo durante la segunda parte de la novela, no trata de negar las dificultades de su matrimonio, y junto con su esposo, ambos aprenden a mantener un hogar con reparticiones laborales equitativas.

Regresando a la reconstrucción de lo femenino, esta se da un poco distinto en la mayor de la March a como ocurre con Jo. Por su lado, Meg no tiene problema con adoptar las etiquetas preestablecidas para su género por parte de las instituciones patriarcales. Al inicio de la novela se le presenta como un personaje vanidoso y superficial, pero el evento con los Moffat marca un punto de flexión en su carácter. Por medio de la repetición e interpretación que mencionaba Irigaray (1985, p. 78, traducción propia), Meg se enfrenta al discurso de una sociedad que no la valorará más que como un objeto de consumo, por lo que decide rechazarlo. Paralelamente, esto se puede leer como que su personaje no tolerará mantenerse encapsulada en las convenciones patriarcales del canon decimonónico. En otras palabras, Meg atraviesa, en el sentido de Jauss, su propio “proceso meditativo” (1982, p. 19, traducción propia) con respecto a su percepción de lo femenino. Y al reconocer sus deficiencias, es que reestructura esta relación para vivirse sin la necesidad de complacer las expectativas ni de la sociedad ni del canon.

Se podría decir que incluso desmantela la institucionalización de las vivencias femeninas. Tanto así, que su paso por la maternidad no se romantiza, sino que se aprecia como un aprendizaje evolutivo que no todo el tiempo es perfecta. Se dejan ver sus frustraciones, tanto sus fallas como sus aciertos, así como su formación. Además, se explora su matrimonio como una dinámica bilateral, donde ambos se apoyan entre sí para llegar a

dinámicas sanas y equitativas. De esta manera se considera que Meg es un personaje que se distingue por su osadía al momento de enfrentarse a su percepción de lo femenino, ya que parte del molde más convencional de las cuatro hermanas March y lo deconstruye por completo. Aunque al final mantiene mucho de su esencia inicial, como una persona maternal con una afinidad por las cosas materiales, sobresale por encima de todo por su asertividad al desafiar las expectativas de la sociedad sobre ella, reafirmando que nadie más que ella misma posee autoridad ante el camino que tomará su vida. Por lo que con Meg, se refuerza aún más la cultura *femenina literaria* que se construye en el universo creado por Alcott, la cual se destaca por poseer voces diversas y definidas.

III.III.III. Amy, la Realista: la Búsqueda del Ascenso Social

Al igual que Meg, las primeras palabras de Amy están cargadas de lamentos por su situación económica. Comenta: “No creo que sea justo que algunas chicas tengan muchas cosas hermosas, mientras que otras tengan nada en absoluto” (Alcott, 1868, p. 1, traducción propia). Aún cuando su acercamiento hacia el estatus financiero de su familia es bastante ingenuo, queda claro que la más joven de las hermanas March está al tanto del panorama social y económico de su familia. En la primera parte de la novela, se la presenta como superficial y materialista, pero a diferencia de Meg, Alcott es bastante severa con el carácter de Amy, ya que en varias ocasiones el resto de los personajes se burlan de varios aspectos de su personalidad, como considerar pobre a uso del lenguaje y catalogarla como vanidosa. El duro tratamiento que tiene la escritora hacia Amy es un elemento bastante destacado por la crítica, como comenta Ann Hollander (1981): “Amy es sin duda la ‘hermana mala’ en la primera parte del libro. Alcott parece tener poca simpatía por sus defectos, los cuales se retratan con mayor fastidio y severidad que los de las otras chicas” (p. 32, traducción propia). En este sentido, por medio de su personaje es que Alcott retrata todo lo que desaprueba sobre su propia expresión de la ambición y su conexión con lo femenino.

No obstante, en Amy también se observa una complejidad tanto en su pensamiento como en sus acciones. Es bastante consciente de su rol como mujer en la sociedad, sabe que para tener una vida acomodada debe casarse con un hombre rico. Pero a diferencia de Meg, ella no pretende rechazar las expectativas impuestas por la sociedad sobre su persona. Sus objetivos se orientan al alcance del poder más que a una simple estabilidad económica. Esto quiere decir que, además de aspirar a una vida de lujos, busca el reconocimiento y el respeto de las clases altas. Se trata de una actitud desafiante, pocas veces representada en un personaje femenino desde un acercamiento tan matizado como lo hace Alcott. Ella acepta su rol social

como un objeto de consumo, pero va más allá cuando se decide por tomar ventaja de dicha situación. No obstante, la escritora deja en claro que esto no la libera de las limitantes de su contexto, por el contrario, únicamente la provee de un falso sentido de agencia. Irigaray comenta sobre aceptar la feminidad a expensas de perder la propia identidad. Dice:

En realidad, la ‘feminidad’ es vista con un rol, una imagen y un valor impuesto sobre las mujeres por los sistemas de representación masculina. En este disfraz de feminidad, la mujer se pierde a sí misma, dentro de sí misma. El hecho sigue siendo que este disfraz requiere un esfuerzo de su parte por el cual no recibe recompensa. A no ser que su placer sea únicamente al reconocerse como un objeto de consumo o de deseo masculino. Además, ¿cómo puede hacer lo contrario sin estar “fuera de circulación”? (1985, p. 84, traducción propia).

Esto puede aplicarse al personaje de Amy, que se entrega por completo a la institucionalización patriarcal de lo femenino de manera consciente, y lo visualiza como un medio para lograr sus propios intereses. Adopta este rol a sabiendas de que es el único camino que puede tomar para no caer en la desgracia económica y social, pero, sobre todo, para tener oportunidades. Reconoce que la manera de conseguir una vida exitosa, en términos de riqueza y prestigio, es al exponerse a sí misma de esta manera.

En Amy también se destacan valores como la confianza y asertividad, que a su vez se reflejan como cualidades positivas y esenciales en el desarrollo del intelecto. Su desempeño en la novela empieza con una niña de doce años con el sueño de convertirse en una pintora reconocida, que luego evoluciona a una joven de dieciséis años deseosa de conseguir un lugar en la élite para tener éxito en su arte. Amy aspira a convertirse en una pintora exitosa, y esta idea, como menciona May (1980), destaca por ser contraria a su época. Dice: “Puede que se

considerase inusual para una joven creer que tenía un talento tan sorprendente que valiera la pena desarrollarlo y al cual aspirar. Pero Amy cuenta con la confianza necesaria para que una mujer forme parte de un siglo dominado por hombres” (p. 7, traducción propia). Al igual que Jo con su “castillo en el cielo”, ve su habilidad como su profesión deseada, así como una vía monetaria que le ofrecerá reconocimiento y prestigio. Y es que ella sí confía en que puede destacar como artista, incluso cuando su talento es infravalorado dentro de su propia esfera familiar. Aunque por gran parte de la novela, su arte se queda como una actividad recreativa, mientras que Jo sí empieza a generar un sustento económico por medio de sus escritos. No obstante, esta delimitación de sus metas conforme al desarrollo de su madurez, demuestra su adaptabilidad a las demandas de su entorno sin renunciar a su persona y sus intereses.

Considerando lo anterior, no sorprende que Amy tenga menos problemas que Jo al relacionarse en sociedad. Y es que destaca que justo donde ambos personajes son los más contrarios de toda la obra, también son los más parecidos entre sí. Esto se debe a que ambas desafían a las instituciones patriarcales bajo las que se encuentran, aunque el acercamiento de cada una será totalmente distinto. Por un lado, una desafía directamente las expectativas sociales y lo hace de manera directa al rechazar por gran parte todo lo que tiene que ver con la feminidad. Y por el otro, se encuentra una personalidad meticulosa, que pretende aprovechar las mismas expectativas que se tienen sobre su persona como un medio para lograr sus propias metas. Donde una es muy frontal la otra es muy discreta. Y aunque por gran parte de la novela parezca que sus acciones no se relacionan, sí que son dos enfoques diferentes para llegar a un mismo fin: el reafirmar la autonomía sobre sus decisiones y sus aspiraciones profesionales.

El punto de inflexión más grande de su personaje, así como una de sus más grandes disputas con Jo, ocurre cuando la tía March, hermana de su padre y quien posee una gran

fortuna y prestigio, decide llevarla de viaje por Europa. Es aquí cuando finalmente se consideran a sus habilidades artísticas con mayor estima e incluso se equiparan a las de Jo con la escritura. Jo originalmente era la elegida para ir al viaje, pero al final su tía se decide por Amy, por lo que Jo se molesta y le pide una explicación a su madre:

'Me temo que en parte es tu culpa, querida. Cuando la tía habló conmigo el otro día, ella reprobó tu actitud desafiante y tu espíritu independiente. Y aquí escribió, como citando algo que dijiste: "Primero pensé en invitar a Jo, pero como 'los favores la aborrecen', y 'odia el francés', pensé que no sería buena idea. Amy es más dócil, le hará Buena compañía a Flo y recibirá con gracia cualquier enseñanza que el viaje tenga para ella' (Alcott, 1868, p. 360, traducción propia).

Aquí también destaca que se premian las actitudes "dóciles" de Amy, tanto que le valen el ir de viaje en lugar de Jo. Aun así, como lectores, este logro no se transmite del todo, ya que se sobrepone el resentimiento hacia sus actitudes abnegadas desde el punto de vista de Jo y su fracaso. En otras palabras, lo que Alcott no se permite presentar en su heroína, lo presenta en Amy, y en ocasiones, se refleja con impotencia y reprobación. Como menciona Foote (2005): "La independencia de Jo resulta en exclusión, no en libertad, mientras que la manipulación social de Amy resulta en reconocimiento" (p. 76, traducción propia). Pero la decisión de enviar a Amy al otro lado del mundo alude al intento de evidenciar su distanciamiento de los valores de su propio hogar, donde todos, incluyendo sus padres, desaprueban el estilo de vida aristócrata de la tía March.

Pero nuevamente, hasta este punto quien tiene más peso en la historia es Jo, y la mayoría de las situaciones que se desarrollan son desde su perspectiva. Debido a su

impotencia por no viajar a Europa, desvaloriza el hecho de que Amy se lo ganó con su propio esfuerzo. El ver a Jo como una mujer rebelde que no se somete a las expectativas de otros, el contraste que se crea con el personaje de Amy es demasiado severo. Tal es el caso que se le puede llegar a visualizar erróneamente como una mujer abnegada y convencional, más que como una persona que presta atención a su entorno, lo analiza y trabaja duro dentro de él para obtener lo que quiere. Se podría argumentar incluso, que Amy es el personaje que más se encuentra en un constante proceso de aprendizaje. Al ser la menor, en el transcurso de la obra se aprecia la formación de su identidad, donde además tiene a sus hermanas como principales referentes femeninos. Por lo que a partir de lo que observa en ellas, empieza a moldear su propia visión del mundo y rápidamente aprende a comunicarse con él.

Pero al igual que el resto de las March, Amy también se enfrenta a grandes desafíos que frustran la consolidación de su “castillo en el cielo”. Piensa en su viaje con la tía March como una oportunidad para desarrollar sus habilidades artísticas, por lo que la noticia la entusiasma de sobremanera: “‘No es un simple viaje de placer para mí, chicas,’ dijo con asombro mientras raspaba su mejor paleta de pinturas. ‘Esto decidirá mi carrera, por lo que, si he de tener talento, lo encontraré en Roma, y haré lo necesario para probarlo’” (Alcott, 1868, p. 361, traducción propia). Está determinada a demostrar su talento, pero sus aspiraciones se ven frustradas rápidamente al enfrentarse a un panorama competitivo. Además de tratarse de un ambiente donde a las mujeres no se les permitía ocupar los espacios dominados por hombres, rápidamente se da cuenta que su formación no es equiparable con quienes llevan un estudio formal por toda su vida. Esto también puede considerarse como una denuncia nuevamente de la limitación de sus oportunidades por falta de estatus y recursos económicos. Esto la desalienta y aunque no pierde su identidad por completo, en contraste con las ideas de Irigaray, ciertamente pierde parte de su motivación profesional durante su estancia en Europa.

Debido a la frustración de sus ambiciones, cambia su perspectiva de su propio talento y es más severa al compararlo con otros artistas profesionales. Cuando Amy se encuentra con Laurie en Europa, esta le dice:

‘Es por eso, que el talento no es grandeza, y ninguna cantidad de energía lo será.

Quiero ser grande o nada. No seré alguien del montón, así que no pretendo practicar más.’

‘¿Entonces qué es lo que harás ahora, si puedo preguntar?’

‘Pulir el resto de mis talentos, y convertirme en un adorno de la sociedad, si tengo suerte.’

[...] ‘Comprendo. Las reinas de la sociedad no pueden continuar sin dinero, así que buscas un buen postor para empezar, ¿cierto? Bastante certero y propio, según la sociedad, pero suena algo extraño viviendo de la boca de una de las hijas de tu madre.’

‘No obstante, es cierto.’ (pp. 481-482, traducción propia).

Al no haber desarrollado otras habilidades, además de repudiar cualquier tipo de trabajo manual, Amy decide que lo único que puede sacarla de su crisis es el casamiento. Holly Blackford (2011) apunta que para tener éxito, Amy no se rebela contra “el sistema patriarcal que exige que las mujeres asuman su valor social”, sino que intenta sobrevivir a él “por medio de ilusiones y actuaciones deliberadas” (p. 21, traducción propia). De manera que no solo se obstruye la entrada de Amy en la sociedad, sino que también se le castiga al erradicar su ambición de aspirar a algo propio. Con esto, Alcott parece interpretar que entregarse por completo al femenino, no es el medio por el cual las mujeres pueden poseer agencia sobre sus vidas. No obstante, lo presentado en esta investigación no se alinea por completo a este

pensamiento, en la que Amy crea una fantasía para sí. Al contrario, se le observa como un personaje que siempre ha querido vivir una situación acomodada, que le brinde prosperidad y respeto. En esa sociedad, si no puede lograrlo como artista, sí lo puede hacer como esposa de un hombre adinerado. Evidentemente, esta decisión conlleva un precio, que es casarse por interés y no por amor, lo que a la larga podría producirle mucho sufrimiento.

Aún así, para el desenlace de la obra, se llega a una redención con su personaje, haciendo que rechace a su pretendiente adinerado, Fred Vaugh, para aceptar casarse con Laurie, quien además de poseer riquezas, también representa el puente que la reconecta con sus valores familiares. Alcott (1868) narra: “ella encontró que se requería algo más que dinero y estatus para satisfacer el nuevo anhelo de su corazón, tan lleno de esperanzas y temores” (p. 504, traducción propia). Así, su destino puede considerarse mayoritariamente gratificante, al conseguir un buen matrimonio con alguien que ama de verdad en lugar de uno por conveniencia. Y aún si no llega a convertirse en una artista profesional, se entiende que seguirá nutriendo sus dotes artísticas como un pasatiempo dentro de su nuevo y elegante estilo de vida. Pese a que en un inicio Alcott retrata la ambición en Amy como un rasgo negativo de su personalidad, termina por reconciliarse con el personaje, además de rescatar una connotación de la que la búsqueda de la prosperidad personal se considere como un pilar del progreso femenino.

En Amy también se genera la fuerza disruptiva que se desprende de los moldes de feminidad convencionales, ya que más que reconstruirse, siempre se encuentra agregando más y más peldaños a su identidad y su expresión de lo femenino. En ella, lo femenino se deslinda de la visión androcentrista por medio de un proceso evolutivo y analítico, lejos de los moldes de feminidad pasivos y estáticos que se observaban con frecuencia. Aunque en principio sus estrategias le juegan en contra, esto no se debe a su persona, al contrario, se denuncian las

constantes limitantes sobre las que se veían afectadas las *decimonónicas* para conseguir reconocimiento en un mundo liderado por hombres. También es un medio por el cual Alcott explora emociones que en la época no se apreciaban en los personajes femeninos, al menos no desde la exageración y más hacia la complejidad de lo humano. Se explora su ira y sus celos ante sus hermanas mayores, pero lejos de reprobarla, cada situación se toma como una oportunidad para que ella crezca. Al igual que el resto de las hermanas, la observamos errar y aprender, pero también desarrollar su propio modelo de lo femenino.

Así, Amy también desafía al molde androcentrista que visualiza a la mujer desde la *Otredad*, pero sobresale que esto no significa que tenga interés en convertirse en el *Todo*, en términos de Beauvior (1949, p. 26, traducción propia). Al contrario, en la *cultura femenina* que se desarrolla imaginación de Alcott, las mujeres no pretenden ocupar el protagonismo de un modelo equiparable al patriarcado, sino que su objetivo es reestructurar su propio sistema, donde el principal objetivo sea obtener autonomía en todos los sentidos (creativa, económica, laboral, etc.). Sí, Amy, al igual que el resto de las March, es una creación literaria. Pero es gracias a la pluma de su autora que apreciamos los matices de su persona, una que se encuentra en cada momento en constante cambio y que además se reescribe a sí misma a partir de sus vivencias, con ayuda de sus instintos y los aprendizajes de su camino recorrido.

III.III.IV. Beth, el Fantasma: el Arquetipo del Eterno Femenino

La última en presentarse es Beth, quien tiende a dejar que el resto hable antes de decir algo por sí misma, aunque en realidad preferiría no tener que hablar la mayoría del tiempo. Beth es quizá el segundo personaje más controversial de la novela después de Jo y Amy, pero por razones opuestas, ya que representa la pasividad de la mujer doméstica del siglo XIX. Las primeras palabras de Beth en la novela son: “Aun así, tenemos a papá y mamá, así como a nosotras mismas” (Alcott, 1868, p. 1, traducción propia), desde su primer diálogo resaltan sus valores de altruismo y devoción por su familia. Ambos atributos se asocian con frecuencia a las mujeres y la pureza. May (1980) ofrece la siguiente interpretación del personaje:

Beth es la mujer romanizada del siglo XIX. Su intelecto no se desarrolla. Es dulce e infantil, la más feliz cuando ayuda a otros o cuando toca el piano (ambas cualidades femeninas). No habla con rudeza, se considera tonta e inútil, y constantemente expresa su admiración por todos en su familia. Beth es una mujer infantil: madura en cuerpo y espíritu, pero despojada de cualquier objetivo personal (p. 5, traducción propia).

Al capturar por completo la imagen arquetípica de lo femenino, en lo que respecta a la imaginación literaria de su tiempo, en Beth se representa la figura arquetípica de las mujeres como criaturas contemplativas. Su presencia tiene el propósito de demostrar que una vida de sumisión “es una vida de silencio, que no tiene pluma ni historia” (Gilbert & Gubar, 1979, p. 20, traducción propia). El resto de las hermanas March poseen personalidades consolidadas y aspiran a metas que van más allá del hogar, mientras que Beth no aspira a sobresalir en nada en específico. Con todo y su talento como pianista, no pretende tocar para nadie que no sea su familia o sus vecinos, y siempre lo hace desde su pequeño piano en un rincón de la sala de su hogar. En el transcurso de la novela, su rol de pasividad conecta con la idea de Gilbert y

Gubar, de las mujeres “como casas” (p. 88, traducción propia). Mientras que el resto de las hermanas contraen nupcias, tienen trabajos fuera de la ciudad o viajan por Europa, ella se queda confinada por voluntad propia en la casa donde creció, hasta que llega el día de su muerte prematura.

Es con Beth donde el paralelismo entre los personajes de la novela y la vida de Alcott resaltan con mayor fuerza. Delphine Laire (2009) comenta al respecto: “Elizabeth Alcott, la hermana menor de Louisa, murió el 14 de marzo de 1858, tras enfermarse de la fiebre escarlata. Más tarde, se retrataría en el personaje de Beth en *Mujercitas*. La muerte de Elizabeth fue la primera ruptura en su hogar, algo de lo que Alcott nunca se recuperó por completo” (p. 11, traducción propia). De manera que, no fue hasta diez años después de la muerte de su hermana que presenta un personaje intencionalmente inspirado en ella, quizá como una experiencia terapéutica de duelo y en honor a su memoria. No obstante, también retrata en ella, de manera casi idéntica, el prototipo de “eterno femenino”, originado en el periodo del Romanticismo. Este señalamiento puede resultar paradójico y, hasta cierto punto, irónico. Considerando que Beth es la más querida de las hermanas, pero también la más invisible.

El “eterno femenino” es un arquetipo creado en el siglo XVIII, que predominó en los textos concebidos desde la imaginación masculina. El término se acuñó por las últimas líneas de *Fausto* del escritor alemán, Johann Wolfgang von Goethe (1832). El espíritu de Gretchen, adorada por el protagonista en la primera parte de la obra, se convierte en el *Das Ewig-Weibliche*, lo que Hans Eichner tradujo como el “eterno femenino”. Este modelo, se representa por medio del personaje de Gretchen, y es gracias a él que ella termina por salvar el alma de Fausto, convirtiéndose en su portal hacia el cielo. De acuerdo con Gilbert y Gubar, Eichner interpreta la imaginación del femenino de Goethe como el “ideal de la pureza

contemplativa”, mientras que “el ideal de la acción” representa al masculino. Siguiendo esta interpretación, las mujeres literarias que se convierten en el eterno femenino se moldean en confinamiento con el único propósito de preparar a otros para el mundo exterior:

[...] solo porque a las mujeres se les define como completamente pasivas y sin poder (como “Códigos”), convertidas en espíritus para los artistas hombres. Por lo que en el vacío metafísico su “Pureza” significa que son desinteresadas, por supuesto, con todas las implicaciones morales y psicológicas que eso significa (Gilbert & Gubar, 1979, p. 21, traducción propia).

Aplicando esta interpretación en *Mujercitas*, Beth es quien carga con este rol de pasividad. Mientras que toda la acción gira a su alrededor, ella no es más que una espectadora de la vida de sus hermanas. Cuando habla, es únicamente para reafirmar las ideas de otros, o como una intermediaria entre los conflictos de otros. Incluso su talento para tocar el piano se percibe como una actividad para el entretenimiento de terceros, donde ella no es más que el medio de reproducción. Beth asume su papel doméstico de manera impecable y sin cuestionarlo. Incluso si tiene la oportunidad de desarrollar su intelecto académico yendo a la escuela, la rechaza debido a su timidez. Durante su enfermedad, todo lo que se sabe de su condición es desde el punto de vista de la Sra. March o de Jo. El periodo que culmina en su muerte, transcurre por medio de las voces de los demás en vez de la de ella. Cuando finalmente fallece, su muerte resulta impactante por cómo las personas a su alrededor lidiarán con ello, nunca por el evento en sí, ni siquiera por ella misma, ya que parece aceptar su partida como un evento celestial. Después, el resto de la novela continúa, y los lectores vuelven a posicionar su atención sobre el resto de las hermanas, quienes deben seguir con sus vidas: Meg se convierte en madre, Jo publica su novela y Amy se casa con Laurie. En el resto de la narrativa, las situaciones no se ven alteradas por la muerte de su hermana, ni Alcott posiciona

nunca lo que sería de los March si Beth siguiera con ellos, ya que su muerte no era muy diferente a su vida.

Esto lleva al siguiente planteamiento: ¿por qué Alcott le da este trato al personaje de Beth? Considerando que la visualiza como una criatura que debe apreciarse y protegerse, que además disfruta de servir a otros. Se dedican párrafos extensos contemplando su pasividad, y sus descripciones usualmente resultan melancólicas. En el capítulo 4, se lee:

Hay muchas Beths en el mundo, tímidas y calladas, sentadas en los rincones hasta que se les requiera, y viviendo para otros con tanto gusto que nadie ve sus sacrificios hasta que el grillito de su corazón deja de cantar, y su dulce y luminosa presencia se desvanecen, dejando silencio y oscuridad (Alcott, 1868, p. 53, traducción propia).

Este pasaje aparece en los primeros capítulos de la novela, por lo que sugiere que desde este momento Alcott contemplaba el destino del personaje, quizá por sus propias razones semi-autobiográficas. Ya que como se abordó en el capítulo 2, una de sus hermanas también murió en circunstancias similares. Pero al observarlo desde el punto de vista literario, es por medio del deterioro de Beth que la escritora parece declarar que reprimir el desarrollo femenino es equivalente a despojar a las mujeres de su existencia. La salud de Beth se deteriora repentinamente junto con su espíritu al cumplir los dieciocho años. Mientras que todos a su alrededor van hacia adelante, ella se encuentra en el mismo lugar de su primera aparición a los trece años. De manera que, por medio de Beth, Alcott alude a lo que considera las consecuencias de que las mujeres no desarrollen su carácter, aún si es de manera involuntaria. Por lo que no alimentar una voz propia, es equivalente a no existir en lo absoluto.

Esta idea se confirma por la propia Beth, quien acepta su destino y se ofrece a la muerte debido a su incapacidad de desprenderse de su hogar. En el capítulo 36, admite ante Jo:

Solo quiero decir que tengo la sensación de que nunca estuve destinada a vivir tanto. No soy como ustedes. Nunca hice planes sobre lo que haría al crecer. Nunca pensé en casarme, como hicieron ustedes. Nunca me pude imaginar más allá que la pequeña y tonta Beth, rondando por la casa, nunca necesitada en otro lugar que no fuera ese. No tengo miedo, pero parece que incluso en el cielo no les daré más que nostalgia (p. 647, traducción propia).

Esta cita resulta de gran interés, ya que es de las pocas veces en las que se le escucha hablar sobre sí misma. Su tono más que de resignación, como había parecido hasta el momento, parece de arrepentimiento, e incluso, resentimiento. Nunca pensó en llegar a ser una mujer plena, sino permanecer en un estado de eterna niñez, obediente a los mandatos impuestos en el hogar. Idealiza el periodo de la niñez e incluso de la adolescencia, en que vivió con su madre y hermanas, dentro de una comunidad femenina que la protegía y amparaba. Sin embargo, a pesar de su talento para el piano, nunca atisbó un horizonte de desarrollo profesional o un deseo por crear su propio hogar o su propio espacio. A partir de este señalamiento, se plantea que, al ser consciente de su rol como fantasma, Beth significa una reivindicación de los personajes femeninos creados en la literatura escritas por hombres.

Su personaje también puede interpretarse desde la esfera patriarcal de la cual Alcott no llega a desprenderse por completo, formándose en una de las consecuencias por las que Beth se queda “congelada” en el tiempo, ya que es únicamente por medio de esta institución que las mujeres pueden aspirar a la seguridad y la prosperidad social. Como plantea Irigaray

(1985), al igual que la naturaleza debe rendirse ante lo masculino para formar parte de la cultura, el mismo proceso se lleva a cabo en “el desarrollo de una mujer normal”. La intelectual define este sujeto como: “Un desarrollo que, para el femenino, equivale a la subordinación de las leyes y modos de la actividad masculina” (p. 187, traducción propia). No obstante, Alcott se resiste a la total subordinación del femenino al reconocer las deficiencias del mismo dentro del mundo patriarcal.

Partiendo de esto, si la visión de Beth de lo femenino no se reestructura porque no se desarrolla para empezar, ¿cómo se puede realizar una lectura donde su personaje se deslinda de lo patriarcal? Cuando su esencia se define principalmente por los arquetipos de su época, donde se confinaban a los personajes femeninos como simples medios para la superación personal de quienes las rodeaban. Una propuesta de solución ante este cuestionamiento es que los estereotipos de su personaje no se observan desde la visión androcentrista, sino que se van construyendo con el propósito de hacerlos evidentes. Pese a que en un primer vistazo de la obra, da la impresión de que Beth no posee la misma profundidad en su carácter que el resto de las hermanas March, son sus carencias las que precisamente destacan su relevancia dentro de la historia, dejando en claro que no podría ser lo que es sin ella.

Para el cierre de la novela, todas las hermanas, en algún punto, realizan una reflexión individual sobre ciertos elementos que definieron la consolidación de su vida adulta. Jo se reconcilia con su escritura, Meg con su posición económica, Amy con su arte, y por último, Beth con su muerte. A la vez, es por medio de esta última que todos los personajes de la novela terminan por cimentar su madurez. Así, Beth resulta el eterno femenino de *Mujercitas*, la “pureza contemplativa” de la familia March, y su puente entre lo terrenal y lo divino. Pero eso no es todo, sino que antes de partir deja en claro que cuando nadie observaba también era su propia persona con sus propios sueños, aspiraciones y arrepentimientos.

Desde este punto de vista, Beth forma parte de la cultura femenina literaria que representa a las voces silenciadas por la esfera patriarcal. Dentro de ella, se plantean los siguientes cuestionamientos: ¿qué ocurre con lo *Otro* cuando no se le ve?; ¿qué hace cuando no trabaja como un medio para la superación personal de terceros? Y por último, en un mundo que no le construye sueños ni aspiraciones, ¿cuáles son los que crea para sí mismo? Aun si sabe que no los podrá alcanzar. Su “proceso meditativo” se desarrolla en un espacio al que ni el autor ni el lector llegan, pero que indudablemente existe. Por lo que Beth es más que el rol del eterno femenino que se le designa. Sus momentos de ausencia sirven como el recuerdo constante de que su voz también era parte de la historia cuando no podíamos leerla.

III.IV. De Castillos en el Cielo a Alcanzar Tierra Firme

Regresando al planteamiento inicial con respecto a si las mujeres pueden analizar su propia explotación dentro de un orden donde lo masculino predomina, se puede concluir que en *Mujercitas*, Alcott reflexiona sobre la complejidad del ser y sentirse dentro del espectro del género femenino. Al involucrar una serie de factores que influyen en la consolidación del individuo, desde el contexto histórico, económico y de clase, hasta la participación del núcleo familiar en el desarrollo individual, plantea lo que podrían denominarse como “reformas” de género. Estas se orientan en brindar mayor autonomía a los sujetos femeninos, proveyéndoles de modelos que descentralicen la imagen tradicional de la “buena esposa” y el “ángel doméstico”.

Aunque no se redefine por completo, ni se desmantela el orden político regido por el binarismo, sí que se exhorta a que los sujetos ejerzan su agencia sobre las instituciones patriarcales. Además, en cada uno de los personajes se aprecian modelos de lo femenino que se deslindan del molde convencional. En Meg, se desafía el orden social que visualiza a las mujeres como objetos de consumo, además que se explora un modelo de maternidad y matrimonio equitativo, En Jo, se aboga por la importancia de nutrir las aspiraciones individuales dentro y fuera del hogar, además de que en ella se aprecia una reconciliación con la feminidad cuando esta deja de definirse a sí mismo desde la visión androcentrista. Por otro lado, en Amy se destacan emociones pocas veces representadas en las mujeres dentro de la literatura, como la ambición y la ira. Y estas emociones se exploran no desde connotaciones negativas, si no desde la empatía y el aprendizaje. Mientras que en Beth, se advierte que al retratar a las mujeres como seres sin autonomía se les condena a su desaparición. Pero su personaje también lleva a una reflexión en la que se plantea que, aún dentro de su invisibilidad, se esconde el potencial de un personaje profundo. Se trata de una invitación a

reconocer que estos personajes, relegados al eterno femenino, también tienen una voz que, dentro de varias cosas, buscan exhortar a los escritores masculinos a desarrollar a la figura literaria de la mujer más allá de la superficialidad y la pasividad.

Para finalizar, aunque esta no fuese la intención original de la obra, por lo observado en esta investigación, considero que Alcott encontró en *Mujercitas* un espacio para exponer perspectivas de género que en la actualidad aún tienen relevancia y continúan por cuestionarse, de ahí parte su trascendencia dentro de la literatura, los estudios feministas y la cultura popular.

IV. Conclusión: Redefiniendo lo Femenino en lo Literario

Comencé esta investigación con la intención de explorar la construcción de las identidades femeninas en la obra estadounidense del siglo XIX, *Mujercitas*. El principal propósito era destacar las negociaciones de los sujetos femeninos con sus contextos, con el fin de que estos llegaran a vivirse como seres de mayor autonomía, tanto en lo que respecta a sus acciones como a su pensamiento. Para realizar un análisis detallado, decidí presentar los paralelismos entre tres diferentes escenarios. Comenzando por el entorno social bajo el que se desenvolvían las escritoras de la época, seguido por el caso particular de Louisa May Alcott. Por último, apliqué la influencia de ambos contextos, el general y el específico, dentro de la reestructuración de lo femenino en la obra literaria *Mujercitas*.

Tras el desarrollo del presente trabajo, lo que más destacué es la profunda relación entre los tres escenarios presentados, ya que todos colaboran en conjunto para que las identidades femeninas descubran y desarrollen sus propias identidades fuera del molde patriarcal predominante en la época en cuestión. Tanto en lo que respecta a la figura de la escritora *decimonónica*, remarqué las limitantes a las que se enfrentaron para construir sus profesiones en un mundo predominantemente androcentrista, donde se consideraba que no había cabida para ellas dentro de los espacios intelectuales. En este caso, resalta que entre las principales estrategias a las que recurrían estaba el crear sus propios espacios de difusión, tales como lo eran las revistas o la escritura enfocada a la domesticidad. No obstante, sus publicaciones eran variadas tanto en contenido como en géneros, desde textos abolicionistas hasta más conservadores, así como novelas donde predominaba el sentimentalismo, pero sin dejar de lado el comentario social. También recurrían al anonimato o los sobrenombres, ya sea de género neutro o masculinos, con el propósito de garantizar la distribución y el alcance de sus obras. Resalta de gran manera la serie de negociaciones que realizaban con los espacios e instituciones patriarcales de la época, donde su principal propósito era el abrirse camino

para conseguir el reconocimiento tanto público como monetario de su trabajo. Pero sobre todo, de sus logros más grandes está el desprenderse del molde androcentrista que visualizaba a las mujeres bajo roles secundarios, tanto dentro como fuera de la imaginación literaria. Además de que esto las llevó a desarrollar su propia esfera literaria dentro de la construcción masculina preestablecida, una donde expresaban y desarrollaban una *cultura femenina* donde predominaba su autonomía creativa y profesional.

Reforcé esta idea al explorar la vida y obra de la autora norteamericana, Louisa May Alcott. Donde se aprecia su desarrollo literario desde corta edad, además de sus influencias y sus motivaciones. Un punto de gran relevancia que destaqué en esta investigación, es que parte de lo que distinguía a la identidad autoral de Alcott era su frecuencia por recurrir a sus experiencias y relaciones personales como inspiración para sus personajes, e incluso, para ciertas situaciones que desarrollaba a su alrededor. Muchas de sus obras recurrían a esta línea autobiográfica, y resultó de gran importancia abordarlo por su impacto en la novela que se analiza en este trabajo. *Mujercitas* es un retrato no sólo casi idéntico al núcleo familiar de Alcott, sino que, además es un reflejo de su relación con lo femenino.

A partir de los cuatro personajes principales de la novela, la autora retrata maneras de vivir la experiencia de la feminidad, partiendo de identidades diversas, y en algunos casos, hasta contrastantes. Para la época, esto era transgresor ya que en la literatura predominantemente androcentrista no se solían explorar introspecciones extensas de las identidades de las mujeres dentro de la ficción literaria. Al contrario, en muchas obras predomina la tendencia por desarrollar a personajes femeninos cuyo enfoque y motivaciones fueran limitados, y únicamente expuestos con el propósito de brindar actos de servicio a terceros. También existían gran variedad de representaciones donde se les demonizaba cuando estas se salían del molde preestablecido de la mujer abnegada y servicial. De manera que, con frecuencia se apreciaban dos personalidades, estereotipadas y sesgadas, bajo las que

construían a los personajes de femeninos desde la invención masculina: el ángel o el monstruo⁶. Muchas de estas representaciones las limitaban tanto en sus emociones, al no poder expresar ira o deseo; así como en sus acciones, desde la falta de control sobre decisiones que impactan de manera directa a sus vidas, hasta tomar acción por lograr sus propias aspiraciones más allá del hogar.

En *Mujercitas*, sobresale que el desarrollo de la experiencia femenina es muy diferente a estos retratos sesgados que predominaban en la época. El conflicto principal de la obra observa a sus personajes crecer como mujeres, donde cada una se enfrenta a diferentes situaciones y expresan de manera independiente su identidad como sujetos femeninos. Aunque sigue desarrollándose dentro de un entorno androcentrista, tal como en el que escribe su autora, lo femenino encuentra su propio espacio dentro de este mundo y lo transforma para definirse a sí mismo con la mayor autonomía posible. En otras palabras, lo femenino construye su propia universalidad, aun dentro de un mundo predominantemente masculino. Por este motivo, se considera que las negociaciones que realizan las March con su contexto, es una estrategia inteligente y un recurso útil por parte de Alcott para defender su autonomía autoral, ya que demuestra su individualidad y reclama su independencia dentro de su espacio profesional.

Ahora, ¿se podría considerar a *Mujercitas* como una obra de carácter feminista? La respuesta a esta pregunta es un poco más complicada de lo que aparenta. Por medio de lo observé en esta investigación, se puede inferir que, como tal, no tenía la intención de serlo. Alcott no escribió la obra con el propósito de crear un material de carácter feminista y/o

⁶ Esta es una conclusión a la que se llega en las investigaciones de Sandra Gilbert y Susan Gubar con respecto al desarrollo literario femenino en la época *decimonónica*. En su libro *La loca del desván* (1979): “Específicamente, como trataremos de mostrar aquí, una escritora debe examinar, asimilar y trascender de las imágenes extremas del “ángel” y el “monstruo” que los autores masculinos generaron para ellas” (p. 17, traducción propia).

abolicionista de su sistema, y no existe registro en el que destacara la liberación de los derechos y el pensamiento de la mujer directamente, ni dentro de sus obras, ni en su vida pública. No obstante, además de que la obra se mantiene como uno de los clásicos más atemporales del siglo XIX, en la actualidad aún se referencia dentro de espacios feministas por su retrato de las hermanas March como individuos con personalidades definidas y complejas. Que además representan un desafío contra los moldes femeninos construidos por el canon masculino.

Con el paso del tiempo, observé un sinfín de reinterpretaciones, análisis y adaptaciones del contenido original. Desde obras de teatro y películas, hasta novelas inspiradas en sus personajes. En 2019, la directora norteamericana Greta Gerwig presentó una adaptación cinematográfica de la obra, en la que profundiza en el impacto que los aspectos económicos y sociales de la época tienen en los personajes, particularmente en cómo les afecta directamente en su vida como mujeres. La visceralidad en las emociones y el carácter de las March también se amplifica con esta nueva versión, al enfocarse en momentos que en el material original aparecen brevemente, desde la ira, el duelo y la soledad como respuestas válidas a los eventos que atraviesan. Y no es de extrañar que en tiempos modernos la obra de Alcott retome fuerza.

En una entrevista para la revista virtual Efeminista (2020), la actriz Florence Pugh, que interpreta a Amy March en esta versión contemporánea de la novela, comenta lo siguiente: “Cada generación merece que se le vuelva a contar esta historia de la forma en que lo necesite”. Y es siguiendo esta interpretación que, en efecto, se le puede considerar a *Mujercitas* como una obra feminista, aún si esa percepción nunca formó parte de la visión original de su creadora. Ya sea de manera directa o involuntariamente, Louisa May Alcott plasmó un mundo donde el femenino se desprende del marco androcentrista y aprende a definirse a sí mismo con todo el trabajo que ello conlleva.

De aquí también parte la importancia de destacar la convergencia entre el panorama histórico, así como el personal y el imaginario. En *Mujercitas*, se representan diferentes acercamientos hacia cómo puede vivirse la experiencia femenina, validando a cada una como propia. En algún punto de la historia, se percibe que los personajes ganan autonomía inclusive más allá de su propia autora. De manera que esto remarca la importancia de presentar personajes femeninos diversos, donde cuenten sus propias historias y su visión del mundo. Se trata de crear un espacio donde se pueda hablar de la experiencia del género de manera individual, pero a la vez comprendiéndola como una experiencia colectiva. Y a consecuencia, el reconocimiento del impacto histórico de las mujeres en la literatura es una labor en progreso de gran relevancia. Ya que es por medio de la exploración de estos espacios que también negociamos con el presente para crear un mundo de pensamientos más diversos.

Bibliografía

- Armstrong, N. (1989). *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford University Press.
- Alcott, L. (1870). *An Old-Fashioned Girl*. Roberts Brothers.
- Alcott, L. (1871). *Little Men*. Roberts Brothers.
- Alcott, L. M. (2002). *Little Women*. Planet PDF. (Obra original publicada en 1868).
- Beauvoir, S. de. (2011). *The second sex* (C. Borde & S. Malovany-Chevallier, Trad.). Vintage Books. (Obra original publicada en 1949).
- Blackford, H. (2011). Chasing Amy: Mephistopheles, the Laurence Boy, and Louisa May Alcott's Punishment of Female Ambition. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 32(3), 1-40. <https://doi.org/10.5250/fronjwomestud.32.3.0001>.
- Bauer, D. & Gould, P. (2001). *The Cambridge Companion to Nineteenth-Century American Women's Writing*. Cambridge University Press.
- Bender, C. (2017). Gender stereotyping in Little Women: "Let us be elegant or die!" *Monmouth Journal of Undergraduate Research*, 8, 140-153.
<https://research.monm.edu/mjur/files/2019/02/MJUR-i08-2017-8-Bender.pdf>
- Bunyan, J. (2014). *The pilgrim's progress*. Desiring God.
<https://document.desiringgod.org/the-pilgrim-s-progress-en.pdf> (Obra original publicada en 1678).
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.

Cambridge Dictionary. (s. f.). *Sisterhood*. Cambridge University Press.

<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/sisterhood>.

Cheever, S. (2006). *American Bloomsbury: Louisa May Alcott, Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller, Nathaniel Hawthorne, and Henry David Thoreau: Their Lives, Their Loves, Their Work*. Simon and Schuster.

Cheever, S. (2010). *Louisa May Alcott: A Personal Biography*. Simon and Schuster.

Cheney, E. (Ed.). (2010). *Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals*. Little, Brown, and Company.

Clark, B. L. (Ed.). (2004). *Louisa May Alcott: The Contemporary Reviews*. Cambridge University Press.

Coultrap-McQuin, S. M. (1990). *Doing Literary Business: American Women Writers in the Nineteenth Century*. University of North Carolina Press.

Freixas, L. (2012). Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona. *Claves de Razón Práctica*, (224), 9–16. <https://www.laurafreixas.com/pdf/claves-9-12-freixas-maternidad-y-%20cultura.pdf>.

Foote, S. (2005). Resentful little women: Gender and class feeling in Louisa May Alcott. *College Literature*, 32(1), 63–85. <https://doi.org/10.1353/lit.2005.0005>.

Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (2nd ed.). Yale University Press. (Obra original publicada en 1979).

Guerra-Cunningham, L. (1986). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. *Hispanamérica*, 15(43), 3–19. <http://www.jstor.org/stable/20539145>.

Hollander, A. (1981). Reflections on Little Women. *Children's Literature*, 9(1), 28–39.

<https://doi.org/10.1353/chl.0.0195>.

Hourly History. (2020). *Louisa May Alcott: A Life from Beginning to End*. Hourly History.

Irigaray, L. (1985). *This Sex which is Not One*. Cornell University Press.

Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception* (T. Bahti, Trad.). University of Minnesota Press.

Lagarde, M. (1990). *Identidad Femenina*. CIDHAL.

https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf.

Laire, D. (2009). *Little Women, a Feminist Study*. [Tesis de maestría no publicada]. Ghent University.

Levinton Dolman, N. (2001). El superyó femenino. En C. Mingote Adán & B. López-Dóriga Alonso (Coords.), *II Jornadas de Salud Mental y Género: Madrid, 9 y 10 de octubre de 2000* (pp. 45–57). Instituto de la Mujer.

<https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaSalud/Publicaciones/docs/DebateDocumentos/IIJornadasSaludmental.pdf>.

Matteson, J. (2008). *Eden's Outcasts: The story of Louisa May Alcott and her father*. W. W. Norton & Company.

May, J. P. (1980). Spirited females of the nineteenth century: Liberated moods in Little Women. *Children's Literature in Education*, 11(1), 10–20.

<https://doi.org/10.1007/BF01146082>.

McIntyre, G. (2020). *LIFE Little Women*. Meredith Corporation.

Orion Magazine. (s. f.). *Fruitlands: The Alcott Family and their search for utopia*.

<https://orionmagazine.org/review/fruitlands-the-alcott-family-and-their-search-for-utopia/>

Paz Torres, M., & Ruiz Tresgallo, S. (2022). Prácticas heterodoxas y santidad *queer*: "El proceso de fe" (s. XVII) de las monjas clarisas de Trujillo. *REGS: Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 48(1), 31–52.

Quimby, K. (2003). The Story of Jo: Literary Tomboys, Little Women, and the Sexual-Textual Politics of Narrative Desire. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 10(1), 1-22. <https://doi.org/10.1215/10642684-10-1-1>.

Efeminista. (2020). Mujercitas: la revisión más feminista de un clásico.

<https://efeminista.com/mujercitas-feminismo/>.

TRADUCCIÓN AL INGLÉS



Universidad Autónoma de Querétaro
Faculty of Languages and Literature

The March Sisters: Negotiating the Female Archetypes of the 19th Century in
Little Women by Louisa May Alcott

As part of the requirements to obtain the degree of
Bachelor of Arts in English Modern Languages with a Specialization in Translation and
Literature

Presents:

Laura Ximena Esperanza Guerrero

Directed by:

Dr. Silvia Ruiz Tresgallo

Querétaro, Qro., June 2026



Universidad Autónoma de Querétaro
Faculty of Languages and Literature

Thesis

The March Sisters: Negotiating the Female Archetypes of the 19th Century in

Little Women by Louisa May Alcott

As part of the requirements to obtain the degree of
Bachelor of Arts in English Modern Languages with a Specialization in Translation and
Literature

Presents:

Laura Ximena Esperanza Guerrero

Directed by:

Dr. Silvia Ruiz Tresgallo

Committee member

Dr. Silvia Ruiz Tresgallo

Presidenta

Dr. Alejandra Díaz Zepeda

Secretaria

M.A. Guillermo Barrera Gómez

Vocal

Dr. León Felipe Barrón Rosas

Alternate

Dr. Gerardo Argüelles Fernández

Alternate

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

Date of Approval by the Board of Regents June 2026

Mexico

Abstract

This research was made through a revision of three different scenarios of the North American XIX Century, starting for a general overview of the role of women and the feminine within the literary scene. This is followed by the observation of the specific case of Louisa May Alcott, followed by its influence in the creation of her most famous novel: *Little Women* (1868). It's through this analysis that the negotiations that the *decimononic* women did with their time becomes an amazing achievement, and which later lead to the development of a feminine literary culture that detaches itself from the prevailing androcentric scope of the period. Lastly, from these observations it will aim to appreciate a restructuration of literature that encourages freer and more diverse expressions of femininity.

Key words: feminine, femininity, *decimononic women*, *Little Women*, Louisa May Alcott.

Resumen

Esta investigación se realizó por medio de una revisión de tres diferentes escenarios de la época *decimonónica* norteamericana, comenzando por el panorama general del rol de las mujeres y lo femenino en los espacios literarios, seguido del caso particular de Louisa May Alcott y culminando en la observación de lo anterior, aplicado a la obra más destacada de la autora: *Mujercitas* (1868). Es a través de esta observación que se aprecian las negociaciones que realizaban las *decimonónicas* con su contexto, con el propósito de desarrollar una cultura literaria femenina que se desprenda del marco androcentrista que predominaba en la época y se reestructure para llegar a expresiones más libres y diversas de la feminidad.

Palabra clave: femenino, feminidad, *decimonónicas*, *Mujercitas*, Louisa May Alcott.

Acknowledgments

I want to thank my parents for their ongoing support on every step that I take, your trust and love mean everything to me. Thank you to Doctor Silvia Ruiz Tresgallo, for believing in me and this project, and for guiding me on every step and motivating me over all of these years to complete it. Thank you to all of my teachers, for inspiring me with their dedication and love for language and literature. From the bottom of my heart, I'll cherish my time in this faculty forever. Special thanks to my committee members, for being part of this project and all their support on the process. Thank you to my friends, who walked beside me and helped me to walk this path: you are my little women. And last, but certainly not least: Daniel, I'll always thank you for always reminding me of what I'm capable of, you are the best part of all my days.

Index

Abstract	3
Resumen	4
Index	6
Introduction	7
I. The Evolution of <i>Decimononic</i> Female Authors: Between Tradition and Resistance	15
I.I. The Feminine in the Literary	17
I.II. Female Intellectualism and the Political Presence of 19th Century Women	20
I.III. Limitations and Disparity: Defying Invisibilization	22
I.IV. Magazines	24
I.V. Towards New Decimononic Femininities.....	25
<i>I.V.I. Subjectivity and Individuality</i>	26
<i>I.V.II. Domesticity and Sentimentalism</i>	28
<i>I.V.III. Adaptability and Negotiation</i>	31
II. Louisa May Alcott: Towards a Literary Career	32
II.I. Alcott and her Little Women.....	41
III. The March Sisters: Negotiating with the making of the feminine	50
III.I. Castles in the Sky: Female Ambition.....	53
III. II. Female Pilgrimage	56
III.III. Introducing the March Sisters.....	59
<i>III.III.I. Jo, the Heroine: from Literary Tomboy to Published Author</i>	60
<i>III.III.II. Meg, the Rebel: from Arranged Marriage to Chosen Love</i>	69
<i>III.III.III. Amy, the Down-to-Earth: in the Seek Social Ascent</i>	77
<i>III.III.IV. Beth, the Ghost: the Eternal Feminine Archetype</i>	85
III.IV. From Castles in the Sky to Reaching Dry Land.....	92
IV. Conclusion: Redefining the feminine in literature	94
Bibliography	99

Introduction

This research work aims to reclaim three spaces that address the feminine subject as an agent of action and resistance. In it, the author Louisa May Alcott performs as the main creative subject, and her novel *Little Women* (Alcott, 1868), as the work of study. This is with the purpose of analyzing the most relevant factors concerning the evolution of the fiction prose created by women, focusing on the North American scene of the 19th Century. The process of investigation seeks to explore how this dynamic converges within three different contexts. Starting with the general overview of *decimononic* women in the world of literature, retrieving their contributions, as well as exploring their constraints within the patriarchal sphere and their agency through a negotiation with their surroundings. This is followed by the specific approach to Alcott's life, including the most relevant aspects of her literary background, along with her main inspirations and influences. Lastly, I will review the most acknowledged work of her career: *Little Women* as the place where the consolidation of a diverse feminine culture inside the literary imagination develops. Departing from this analysis, the research aims to become a detailed representation of the exploration and evolution of the feminine as "Self," starting from the social field, followed by the personal, and culminating with the imaginary representation that gets born from both them.

The first chapter will open with a dissection of the female role among literature, parting from the questioning of how gender unravels in a predominantly androcentric canon. Simultaneously, I aim to reclaim the presence of *decimononic* women beyond the household, briefly presenting their contributions to philosophy, literature, politics and education. I will present the disparities they faced, highlighting the barriers they broke in order to achieve the free expression of their thoughts, using strategies such as anonymity or nicknames to publish their works. Another aspect to tackle is their prominence under formats such as magazines,

that had a production and audience oriented toward the women of the era. This way, I aim to analyze their process of resignification, in which genre detaches from the patriarchal mold. The main bibliography of this section includes titles such as *The Second Sex* (Beauvoir, 1949) and *The Mad Woman In The Attic* (Gilbert & Gubar, 1979). The comments of articles like *The postcolonial culture of early American women's writing* (Zagarri, 2001) will also be taken into consideration.

To close this section, I will pose the new models of femininity that stood out in the literary creations of women in the 19th Century, building on three key points: subjectivity, domesticity and adaptability. Subjectivity presents women as nuanced beings that thrive because of their individual thinking and complex identities, detaching from the myth that defines them as celestial and domestic creatures, passive and self-sacrificing, in order to become people of action and autonomy. In domesticity, and in collaboration with the sentimentalism genre, female thinkers found a fertile soil to achieve the publication of their work inside, achieving a stable source of income, which led many to develop their writing as a profession more than a hobby. And lastly, from the two previously mentioned, adaptability gets interpreted as the main tool that female authors used to open a place for themselves into men-dominated institutions, negotiating with their context and developing what we could describe as a *female* culture.

After this revision of the feminine subject as creator and creation in the literature of the 19th Century, chapter two will highlight how the mentioned elements of subjectivity, domesticity and adaptability, apply to the specific case of Louisa May Alcott, one of the most prolific authors of the era and whose work keeps resonating in North America's modern culture. The purpose of this is proving how the author applied these elements in her work, showing a series of complex thoughts concerning the construction of femininity, starting from

girlhood into adolescence, followed by womanhood. To achieve a deeper analysis of *Little Women*, I will gather key moments of Alcott's background, inside a family profoundly attached to the philosophic values of transcendentalism. Emphasizing on the role of her parents, Abigail and Bronson Alcott, as her main educational influences; and her sisters Anna, Elizabeth and Abigail as her biggest inspiration when it comes to her literary creation process. It is purposeful to address her family influences, as it was a key point for the consolidation of her novel.

With the purpose of deeply and accurately dissecting the author's life, I have gathered many of her diaries and letters, as well as fragments of her work, previous and subsequent to *Little Women*. For the recollection of her letters and diaries, I will take the text of editor Ednah Dow Cheney (2010), *Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals*, as a primary source. This is a biographical work, very complete regarding its source gathering, in which Cheney contextualizes pivotal moments on the author's life, with brief introductions to each entry or epistle. Another biographical works that stand out are *American Bloomsbury: Louisa May Alcott, Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller, Nathaniel Hawthorne, and Henry David Thoreau: Their Lives, Their Loves, Their Work* (2006) and *Louisa May Alcott: A Personal Biography* (2011), both by Susan Cheever, a renowned author because of her journalism experience and her broad knowledge of North American history. On the first one, Cheever presents an extensive analysis of transcendentalists authors of the 19th Century, mentioning the tight bonds they developed between each other during their years shared in the town of Concord in Massachusetts, USA. Names like Henry James, Herman Melville, Walt Whitman, and Nathaniel Hawthorne, among others, stand out, along with Henry David Thoreau and Ralph Waldo Emerson as the most predominant because of their relationship with the Alcott family and Louisa May particularly, both considered her colleagues and mentors. The second text focuses completely on the personal and professional trajectory of the author, with a close

approach towards the members of her family, their dynamics and bonds. Additionally, her early days as an author will also be taken into consideration, along with her first published works and her interactions with the publishing world.

Here, there will be a section to contextualize the scenario in which *Little Women* was created. It got published in 1868, a domestic novel whose target audience was young girls. One of the reasons it stood out was because of its autobiographical elements, a frequent tendency on Alcott's works of fiction. It is set during the North American Civil War, a period that impacted on her as she served as a nurse in Washington from 1862 to 1863. Nonetheless, the novel focuses on the life experiences of a middle-low class family in Massachusetts. During the first part of the novel, we follow the childhood of the March sisters, exploring their desires and aspirations, as well as their upbringing in their household, where they felt the absence of their father who is serving at war, and the education from their mother, who is their main guide and provider. Here is also introduced Laurie, their young and rich neighbor, who develops a strong bond with the March family. Each sister has a strong presence in the novel. They stand out because of their independent and complex personalities, which unravel through their girlhood and then during their womanhood, a stage that is deeply analyzed throughout the second part of the novel, published in 1869. This continuation is set three years after the events from the first part. On it, Alcott dives further into the development of her characters, who are now four grown women that face to different extents of constraints within their context. This way, through the exposure of the challenges they face since they are girls who then become women, the author analyzes topics such as marriage, motherhood and sisterhood. Additionally, here there is encountered a parallelism between the events of the lives of the characters as well as from Alcott's own life, like her relationship with her sisters, her mother, and even her father, who in most of the novel is an absent character.

Thus, in the third chapter of this research I aim to focus on a thorough analysis of the main literary matter, starting with the emphasis of the previously studied elements and how they apply to *Little Women*. I will address the development of the feminine inside the literary, where it roots to its own essence and detaches from the patriarchal idealization. Nonetheless, there will be mentions of the instances in which Alcott denounces the characterization of the “eternal feminine” in one the sisters, whose emphasis is on her commentary on women’s role in society, as well as in cultural and artistic spaces. Another element discussed is the portrayal of the novel regarding the reproduction of gender in female subjects, highlighting how does social impositions, along with the family upbringing and individual conviction, impact on the link between the characters of the novel and their femininity, including their approach to experiences like marriage and motherhood as institutions of the period. To this point, sources such as *Gender Trouble* (Butler, 1990) and *Sex That Is Not One* (Irigaray, 1985) will be addressed.

Here I will also develop two sections focused on exploring a couple of base concepts presented in the book: ambition and pilgrimage, both addressed from the female experience. On the first one, the highlight will be the significance of presenting independent aspirations among women, considering these are also represented as encouraging activities for their sex, rejecting any negative connotation. These sections will include sources focused on the novel, such as the research *Spirited Females of the Nineteenth Century: Liberated Moods in Little Women* (May, 1980). In the second section, the focus will be on one of the main literary referents of Alcott and a great inspiration to *Little Women*. This is *The Pilgrim’s Progress* (Bunyan, 1678). The author takes this reference as a departing point to portray the journey of womanhood, whereupon it is a relevant premise when it comes to the development of each character. Additionally, it represents an interesting departing point, in which women prescribe their culture even inside the masculine order.

Subsequently, I will perform an individual analysis of each of the March sisters, starting with Jo, who is considered the novel's protagonist, as her storyline is the most developed one of them. Besides, it is also brought to light that Jo is the character more aligned to Alcott's personal trajectory. The comparisons between the character and Louisa May Alcott are heavily rooted to the development of her personality, as well as her fondness for writing. There will also be a series of commentaries regarding the performativity of gender, addressed thoroughly considering the rejection of femininity in the character, as it was understood by her contemporaries. This is something appreciated on her use of language and even on her mannerisms or style. A contrast between Jo and her neighbor Laurie will also be undertaken, with the purpose of deep diving into the playfulness of gender that the author proposes.

The analysis will continue with Meg, the eldest of the March sisters and the one perceived as the most aligned to the traditional values of domesticity, proper of the archetypical women of the era. Nonetheless, she is also one of the most subversive characters of the story, as her evolution is a reflection of her resilience towards a series of imposed aspirations for women, such as social rising and arranged marriage. By taking her own decisions, like when it comes to choosing a husband considering her own desires, she opts for an alternative lifestyle. Comments on marriage and motherhood are relevant to her story arc, in addition to her bold comments on the relevance of social class on the building of gender. Then, we will focus on Amy March, the youngest of the sisters, and commonly known as the most polemic characters of the novel. With Amy, I will also address the development of archetypical femininity, but this time used as a tool for her own benefits. Likewise, there will be a highlight of Alcott's representation of female ambition as a polarized aspiration, one that becomes condemnable when lacking as much as when it

becomes excessive. An idea according to the era, but relevant due to its development on the evolution of the *feminine*.

Lastly, the character of Beth will be tackled, the most endearing character of them all, but also the most one-dimensional. This can be interpreted as a critique from the author regarding the conventional representation of the feminine, domestic and invisible, with a dependent identity distant from the autonomy and agency of the rest of the March sisters. Through the development of *Little Women*, Alcott attempts to challenge the oppression of her own operating discourse, one that could be motivated by the editorial agreements she negotiated in order to achieve the approval of her audience. Although the author seems to portray the *feminine* as a subject that faces the constraints of its environment, this does not mean that the models imposed by the market's concerns cannot be unchallenged. This leads to a portrayal of it that, although facing the limitations of its surroundings, leans towards what Irigaray (1985) defines as "repetition/interpretation". The philosopher comments:

"Repeating/interpreting the way in which, within discourse, the feminine finds itself defined as lack, deficiency, or as imitation and negative image of the subject, [signifying] that with respect to this logic a disruptive excess is possible on the feminine side." (p. 78).

This disruptive meaning becomes possible through the interpretative reception of the text, a conduct in which readers can perceive the modifications on the acting of the characters.

By considering the notes of Jauss (1982) regarding the theory of reception, we can add that through a "meditative process" on the conceptualization of the feminine, is that a literary piece "enters into the changing horizon-of-experience of a continuity in which the perpetual inversion occurs from simple reception to critical understanding" (p. 19). This way, through a reading of the March sisters that presents their deficiencies in terms of the traditional

definition of the feminine, is that we can achieve the reconfiguration of women's identity, allowing the identification of how and to what extent it adapts and/or gets rejected on the development of these individuals. Continuing with this interpretation, Alcott does seem to recognize the existence of a sphere that spins around the construction of femininity in the sisters, with the purpose of justifying their functionality in the society they belong to. This is present under the context developed in the novel, a war fought by men, with most women bound to domestic duties. Nonetheless, this also gives them some extent of agency, by allowing them to decide the way that the feminine will develop on them and under which terms.

The chapter will conclude with a general overview that questions if the premise proposed by Irigaray applies to the March sisters, highlighting the degree of agency that each of them develops, and addressing the way in which Alcott reframes the identities of her characters as beings conceived beyond the patriarchal expectations of their gender. I will also seek to interpret if the actions of the author align to her own path of deconstruction and rebuilding of the feminine figure, both on her social scene and along with her literary vision. Considering all these elements, I pretend to propose a conclusion that highlights a contemporary appreciation of the novel, as an important referent of North American literature of fiction of the 19th Century. I will also address if *Little Women* can be considered a feminist piece, departing from the original material and then followed by its different interpretations developed in history. Finally, I will return to the theory postulated at the beginning of the analysis, verifying to what extent does the evolution of a feminine literary culture exists in the 19th Century. A field in which women, both as authors and literary characters, build themselves from their own visions of the world, negotiating with their contexts and claiming their agency under the areas in which their lives, identities and thoughts unravel.

I. The Evolution of *Decimononic* Female Authors: Between Tradition and Resistance

Through the study of how women in the 19th Century sought opportunities for the publication of their work and reclaimed their place inside of the publishing spaces of the time, this section is a revision of the elements that defined their writing beyond the androcentric ruling that predominated in the canon. This will be possible by analyzing the way in which they negotiated between what was the traditional imagery of the feminine and their own resistance towards these roles that relegated them to perform under the domesticity of their households.

As such, I choose to start by formulating the following question: when talking about *decimononic* literature, how does the construction and reconstruction of the feminine takes place?; does the development of women redefines itself, even under a world that remains under patriarchal values?; does the androcentric depiction of women gets modified when the novel comes from a woman's pen? The novel studied in this research is considered to generate a disruptive force that gets produced through its focus on sisterhood, one in which the protagonists belong to an intergenerational family unit, brought to life thanks to its author. Following this interpretation, when the feminine defines itself and drives that disruptiveness inside of each space in which gender is condensed, like the one mentioned by Irigaray regarding the repetition and interpretation of the subject in the discourse, we encounter the development of a culture. In this case, we would be talking not only about a *feminine* culture, but a *feminine literary* culture.

At first instance, it is relevant to highlight a fact that, although evident, gets rarely acknowledged: women write since the origins of literature. In the Anglo-Saxon context, names like Margaret Cavendish (1623), duchess of Newcastle, stand out due to many of her contributions to arts and sciences. There was also Aphra Ben (1640), acclaimed by many of

her contemporaries as the greatest fiction author of Great Britain. On poetry, Mary Barber (1685), Irish, and Hannah Cowley (1743), British, among many others, stood out. In the West, there were personalities such as Elizabeth Graeme Fergusson (1737), Hannah Griffiths (1727), and Annis Boudinot Stockton (1736). Currently, there are texts from a great number of female authors corresponding to different periods, revindicating their historic place among universal culture. Nonetheless, despite their contributions, they are rarely acknowledged in modern times.

Besides challenging the archetypes assigned to their sex by the male thinkers, the literature written by women redefines the perceptions of gender on every space in which it develops. And as Louisa May Alcott and her novel *Little Women* are the subject of this analysis, it becomes relevant to explore the context under which her success was consolidated. Here lies the relevance of addressing the precedents above, not only to acknowledge their existence in the literature of the 19th Century, but also to shed light into their work and their contributions.

I.I. The Feminine in the Literary

The trajectory of female writers develops among a literary sphere that encourages absolute androcentrism. Their aspirations as creators and their literary creations, go through transformations and transgressions in the canon, with the purpose of achieving their professional and creative agency. For male authors, their texts went under the label of *female* literature, emphasizing on gender as a warning, a classification or a postulate belittled among the universal that is masculine. Their craft was locked under negative overtones, they were considered as “extroverted creatures” with “manly” traits, meaning they were depicted as devalued female entities. Thus, in order to write, an activity considered proper to men, women had two alternatives to follow: hiding their aspirations as if it was an illicit activity for their sex, or adopting this masculinization even if that meant the rejection of their society, but the inclusion, although limited, on the literary fields dominated by men.

Where the world configures itself to and by the masculine, the woman is considered a being of contemplation that does not *do* and just *is*, specially to assist others. Simone de Beauvoir shared this idea in her renowned *The Second Sex* (1949), an important record of the second wave of feminism. In it, Beauvoir postulates that inside the patriarchal world, the masculine is a direct representative of humankind, the one that shapes and defines women in relation to male selves, taking away their autonomy and self-identity. Women are seen as a male invention and, consequently, as their property. According to Beauvoir, the feminine is the *Other*, in regard to the masculine which is the *Everything* (p. 26). From the literary point of view, the masculine would be the *Author*, while the feminine the *Creation*. In this regard, the specialists in literature and gender studies, Sandra Gilbert and Susan Gubar (1979) say the following: “The roots of “authority” tell us, after all, that if woman is man's property then he must have authored her, just as surely as they tell us that if he authored her she must be his property” (p. 13). Therefore, how does a woman define herself, and in this case, the literary

woman, if she does not belong to her own self? For starters, she should stop viewing herself as a property, restraining from being the *Other* and from depicting the masculine as the *Everything*.

Nonetheless, getting rid from the *Other* can be the most exhausting process for female authors. They must be careful to avoid mimicking the “female figures created by the male imaginary” (Guerra-Cunningham, 1986, p. 17) on their characters. Gilbert and Gubar (1979) argue that if patriarchal texts subordinate and alter this vision, before even consider their reconstruction, they must escape from the invention of male texts that define them as *Zeros*, frustrating their own vision of the world and setting them apart from the literary pen (p. 13). Evidently, this isn't a denial of the literary contributions of male authors, nor an affirmation that all texts written by men define women as *Zeros*. However, the timeless inclination towards social and cultural products that portray them from a slanted and one-dimensional view cannot be denied.

According to Gilbert and Gubar (1979), “a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of "angel" and "monster" which male authors have generated for her” (p. 17). Thus, before the female author can dive into her own literary autonomy and reject the imposed models, she must recognize the representations patriarchally superimposed on the canon. She must analyze the masculine idealization of her sex, understand it, identify it, and above all, stop fearing it in order to, finally, exile it completely from its role in the conceptualization of what the feminine represents. In a way, it is more than just rejecting the patriarchal archetypes, much less denying their existence. Conversely, by assimilating them, the author allows herself to transcend from the literary tradition that visualizes women as *Zeros*, as one-dimensional figures that can only represent two personalities: the *Angel* or the *Monster*.

Following this idea, once the author accomplishes the first step towards her literary autonomy, she must follow the reconstruction of her identity, starting from her own experience. Nowadays, there are from philosophical-sociological approaches with Pizán, Geouges, Castellanos, Davis, and Butler, to literary theorist as Woolf, Irigaray, and Kristeva, among all the academics that tackle this subject matter. Therefore, despite having philosophical references (mostly masculine, although authors like Pizán and Gouges were already recognized for their ideas on behalf of the intellectual autonomy of women), many female authors would deconstruct and reconstruct themselves on the basis of their individual experience, which involuntarily could result on the self-political act of acknowledging their own self.

In the 19th Century, the era was marked by the suffragists and abolitionist movements, which arose from specific places in order to echo each social space. Their literature solidified the foundations of a bridge that earlier generations started building, and their authors were a key part of their legacy. Considering this, how does the vindication of women's literary identity intersect with their political, social and academic views?

I.II. Female Intellectualism and the Political Presence of 19th Century Women

Once upon the spotlight of “published literature,” the demand on the production of *decimononic* women’s works increased dramatically. Therefore, the versatility of their experiences was more frequently validated. By the mid-19th Century, female authors like Fanny Fern, Catherine Sedgwick, and Susan Warner were already famous among the children’s and domestic-religious genres. Likewise, personalities like Harriet Beecher Stowe, Harriet Jacobs, and Margaret Fuller had great relevance inside the feminists and abolitionists spaces of the time. Although to reach this place in the canon took a long time. In the colonial era, the writing of many women remained centralized among enclosed and intimate spaces, usually they did not come out from the creators’ households. The intent for their work to reach higher recognition than the domestic sphere, and achieve formal publication, was also to gain a wider audience for themselves. In Zagarri’s (2001) words:

“...colonial women usually wrote only for a limited audience – for their own satisfaction, for the edification of family members, or for the entertainment of friends in a private social circle.[...] What most distinguished the postcolonial culture of women’s writing, then, was that substantial numbers of women began to write with the explicit intention of seeking publication for their work.” (p. 19).

This seek for public recognition arose because of many reasons. Among them, the enhancement of their role in education. Part of the philosophical thinking of the 18th Century advocated in favor of female intellect, which then resulted in a higher encouragement to participate in academic areas. Works like *Vindication of Women’s Rights* (Mary Wollstonecraft 1792) in Europe, and the *Carta Atenagórica* (Sor Juana Inés de la Cruz 1690) in the Hispanic-speaking world, advocated for the scholar skills of their gender. Meanwhile in North America, Emma Willard gave to her countrywomen the first institution of higher education for women, the “Troy Female Seminary,” in 1819. Their addition to academic

spaces brought them literacy and, consequently, resulted in less limitations to be part of other intellectual spaces.

Moreover, while they were still attached to their domestic role, the social revolutions in North America highlighted their political participation. From their position as mothers and wives, they got involved and impacted on the political decisions of their sons and husbands. The studies of Bauer & Gould (2001) address the following:

“This model reconceived the notion that middle-class women, in all their morally pure passivity, “influenced” men’s political decisions, and replaced it with a model that highlighted women’s political initiative and responsibilities within the private sphere.” (p. 46).

Indeed, the academic and political participation in the 19th Century women not only paved the way for more authors to come, but it also resulted in an increased number of female readers. The publishing industry included this increased audience in their novels, newspapers, and magazines, which led to a higher production and, therefore, the need of works born directly from the female imagination. Bauer & Gould (2001) studies this phenomenon as a space that allowed women to switch their depiction of themselves, not only to get visualized as creators as much as consumers, but their themes also got wider, along with their contexts and perceptions: “As more and more nineteenth-century women became authors themselves rather than merely subjects for male authors, they experimented with the captor–captive paradigm in different texts and contexts, both nonfictional and fictional” (p. 106). The possibility of writing and experimenting with the paradigms of the feminine created by men, opened them a path towards achieving their intellectual and professional maturity, reinforcing their literary presence and influence, which was still limited but more constant on each passing day.

I.III. Limitations and Disparity: Defying Invisibilization

Although female authors increased their presence among intellectual spaces, there was still an inclination towards publishing their works under male nicknames. Likely, the intention of securing the financial interests of the publishing industry and a prevalent androcentric society, limited the opportunities of female creators to publish their texts under their own name. Within this reasoning, Zagarri (2001) exemplifies the paradox in the introduction of female authors inside of literary places.

“In the late seventeenth and eighteenth centuries, authors began to produce a new genre of works – the earliest histories of women – that celebrated the accomplishments of eminent female historical figures. By the nineteenth century, women such as Mary Hays, Lydia Maria Child, Anna Maria, and Sarah Josepha Hale would dominate the genre; but male writers authored the first women’s histories.” (p. 20).

Here lies the contradiction of 19th Century society against the female writing phenomenon. By this point, the literary sphere allowed and began to recognize them as prominent thinkers of their time, although this idea only became valuable when it came from a male voice that did not threaten the preestablished patriarchal interests.

In her studies regarding 19th century women, Coultrap-McQuin (1990) highlights that their careers were affected due to economic struggles, whereas their time management between their aspirations and domestic duties was a complicated one. According to the academic, “economic necessity often drove their careers. Housework and other responsibilities of a woman's role frequently got in the way. Ultimately, it took perseverance and creativity on each woman's part to succeed.” (p. 21). In a way, the small percentage of women that managed to earn the “Author” title were limited by the hegemonic standards of their time. As addressed by Coultrap-McQuin:

“In other words, for women, writing as a career choice was generally limited at mid-century to white, Protestant, middle-class women (there were exceptions, of course) women of the same race, class, and economic background as those men who were the predominant spokespersons of Victorianism.” (p. 21).

With some exceptions, racialized or economically struggling groups, as well as demographics in charge of the familiar livelihood, had to work harder to publish their works in a society that tended to relegate them into invisibility.

I.IV. Magazines

Besides the limitations, women's pass through the 19th Century continued to create more opportunities for them. The rising of several reading formats, such as magazines, encouraged their writing, with female readers as their main consumers. Highlighting publications such as *Lady's Magazine*, *La Belle Assemblée* and *The English Woman's Journal* in the United Kingdom; *Las Violetas del Anáhuac* and *El Correo de las Señoras* in Mexico; *Correo de las Damas* and *El Álbum de las Bellas* in Spain; and *McCall's* and *American Ladies Magazine* in the United States. In a way, magazines became an invite to encourage their pursuit of publishing their literary works. Their topics were diverse, most of them had a domestic and fashion approach (*Lady's Magazine*, *Women at Home*, *La Belle Assemblée*), but many also tackled subjects such as science, politics, fine arts, etc. There were also magazines focused on activism and suffragism (*The English Woman's Journal*, *Women's Herald*, *The Dawn*), while others were centered towards a child and teen audience (*The Girl's Own Paper*, *Atalanta*). For 19th Century women, magazines were suitable to venture inside of the literary and social spheres. They were an effective medium to publish under nicknames or anonymously, along with earning a payment for their texts. The chance of anonymity also contributed to the encouragement of those hesitant to publish their own work, in many occasions to keep up appearances in front of their social circle or in order to gain more security at the consumption of their literary productions. Likewise, this format was a way to allow female writers and readers likewise to deepen into the political thinking that would impact directly into their surroundings and sociocultural values.

I.V. Towards New *Decimononic* Femininities

It is from the literature of the 19th century that female authors get to measure their gender context along with all the features that directly or indirectly relate to their individual experiences, given that talking about gender diversity means to highlight issues such as class, race and sexuality:

“Can one fully understand femininity in literature without considering also the interactions of class, race, and sexual orientation? Evacuating gender of its class, racial and sexual components obliterates the fact that femininity is not a unitary phenomenon.” (Christian-Smith, 1990: p. 456).

In other words, to speak of gender, it is imperative to present all their nuances, with the purpose of giving even more value to the affirmation of diversity and independence of each woman and, therefore, the singular construction of femininity will either be accepted or rejected from diverse scopes and contrasts. On the other hand, the 19th Century female authors expressed themselves decisively regarding the link between the gender and class issues of their time. This was a recurrent topic in the novels of Austen, Elliot, the Brontë sisters and, of course, Alcott. It can be said that, the works of 19th Century women were distinguished because of three elements: subjectivity (individuality), domesticity (sentimentalism) and adaptability (negotiation). Below will be the breakdown of each.

I.V.I. Subjectivity and Individuality

Many women's writings of the 19th century stood out, among many of their attributes, because of their honest portrayal of female subjectivity. Although their texts portray shared experiences, their compositions were depicted from their very individual approach, and as a result, they created complex characters in regard to their personalities and their situations of life. The texts addressed the patriarchal impositions affecting their lives and bodies, by being visualized as objects of trade and consumption, impacting their overview of the world.

Writing was a space that allowed them to explore femininities, in order to position themselves as rational beings, rather than commodities at the mercy of male rulings. And it is through this reappropriation of their experiences that the unification of their life stories gains more value, both their own and the ones that they share collectively. Thus, they redefined sentimental and intellectual qualities, removing any idea that they diminished each other or that one went above the other.

As an example, there are the depictions focused on motherhood. Based on the sexist fact previously mentioned, which positions "male" as "universal," literature typically written by men does not usually address experiences such as pregnancy nor motherhood in general. And when they do, it is from a biased idealization, in which it is women's duty to sacrifice all of themselves for their husbands and children. In her article *Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona*, Laura Freixas (2012) portrays this concern by exposing the absence of the topic within intellectual and artistry spaces, among them, the literary one. The author comments: "Exhiled –as I felt after my pregnancy– of the world of power and high culture, the female experience is constantly diminished to the level of the private, the anecdotal, the irrelevant" (p. 4, own translation). Following this postulate, maternity was relegated to a subaltern culture, one that does not have value among the fields of intellect dominated by men. This way, everything considered as "intrinsically feminine" remained in

the background, stripped from the right of taking prominence. Freixas continues: “And it is that literature (as well as for other cultural creations) focuses on male authorship, and it reflects male experiences (war, hunting, brother’s rivalry...) or shared ones (loves, for example), but it leaves aside all the experiences known only by women firsthand” (pp. 5-6). Likewise, motherly love has a different value than fatherly love, where the former corresponds to the emotional-complaisant and the latter to the logical-domineering.

If the texts of male authors captured motherhood from the uncanny, in which subjects were divisive (the angelical and selfless mother vs. the diabolical and selfish mother), then literature developed by women seemed to dismantle the archetypes created by the canon, reproducing them in a satirical undertone. It only takes contemplating the portrayal of the match-making mother with Mrs. Bennet in the very well-known *Pride and Prejudice*; or even Marmee from *Little Women*, who is affectionate and altruistic with everyone around her, but that the same time, expresses anger and frustration as human feelings instead of irrational conducts of their sex.

I.V.II. Domesticity and Sentimentalism

After the North American Civil War, there was an increase in the popularity of the novel. And while periodical publications helped to propel their narrative skills, the rise of the novel as a means of expression contributed to the establishment of women under themes based on the sentimentalism and domesticity of the era. For the first time, they began to consider futures that used to be unthinkable for their sex. It is estimated that by 1872, almost three quarters of American novels were written by women (Coultrap-McQuin, 1990).

Although many of their texts were kept underestimated and made invisible, the distribution of these formats gave endless opportunities to female thinkers with literary ambitions. Even if their financial compensation was still less than the one of their male peers, it increased enough to allow themselves to continue with their careers. In addition, the spread of their creativity, combined with an audience each time more interested in their voices, allowed new senses of agency in regard to their work and lives. The critic and professor Nancy Armstrong (1989) reflects the following regarding how domestic literature meant a place beyond the patriarchal thinking:

“Literature devoted to producing the domestic woman thus appeared to ignore the political world run by men. Of the female alone did it presume to say that neither birth nor the accouterments of title and status accurately represented the individual; only the more subtle nuances of behavior indicated what one was really worth. In this way, writing for and about the female introduced a whole new vocabulary for social relations, terms that attached precise moral value to certain qualities of mind.” (p. 12).

Therefore, for female authors, the rise of the genre was a way to express, under the tones of *decimononic* sentimentalism, their own vision of the world. A space in which the feminine

configures itself from within and unmolds from androcentrism. But then, what are the elements that make up such genres?

In the introduction of their anthology *The Cambridge Companion to Nineteenth-Century American Women's Writing*, Bauer and Gould (2001) argue that domesticity and intimacy are the core of social controversies, as regards women's place in culture and politics (p. 5), and this becomes clear on the treatment of female intellectuals upon the gender. 19th Century fiction frequently emphasizes the separation of male and female spheres. In this binary construction, men took care of activities related to the public space, such as politics, education, commerce, etc. Meanwhile, women had to take care of chores mostly focused on children, food making and the overall preservation of the household. In other words, the home sphere was the space under which literary action was developed into the domestic genre. Nonetheless, this scope also possessed a strong sociopolitical essence, present in the roles of mothers and daughters.

According to Gilbert and Gubar (1979), their "exile from public life," did not mean that they were deprived entirely from their agency, as they had leverage as "homeland angels," or rather, "death angels." According to the academics: "the fact that the angel woman manipulates her domestic/mystical sphere in order to ensure the well-being of those entrusted to her care reveals that she can manipulate; she can scheme; she can plot—stories as well as strategies." (p. 26). The academics raise that understanding the homeland as their space of domain, in which they have the power to give and heal life, then they are also capable of stripping it away. This phenomenon implies that there is activeness within passiveness. The place where the private meets the public.

By perceiving the domestic as a space in which social relationships arise and fortify, sentimentalism gets validated as a human essence, more than just depicting it as a female characteristic. Zagari (2001) defines gender as follows: "The sentimental novel emphasized

individual experience, realistic characters, and personal emotion. Passion and romance – failed, tragic, or grand – figured largely in the plots.” (p. 30). According to this, speaking from sentimentalism is to speak from the complex and personal viscosity of emotions. Reinforcing this idea, Bauer and Gould (2001) view sentimentalism as a cultural discourse non-inherent to women, she says: “[...] where we had once imagined women in the private sphere, social historians have more recently identified the intersubjectivity of citizens and the interpenetrating realms of home and work.” (p. 5). From this postulate, among their “homeland realm” or their “death realm,” besides protection, they also defend, strategize and organize. They fortify and nurture solid relationships with men, and above all, with other women, thriving within their community, in their effort to reinforce and transform culture.

I.V.III. Adaptability and Negotiation

Lastly, the previously mentioned above is a demonstration of female authors from the 19th Century ability to adapt inside an environment with a tendency to exclude them from society. Based on the imagery of the feminine among a canon dominated by men, women were drawn towards strategies that broke some of the elements of passiveness, even if they did not center themselves on threatening the ideal of purity, chastity and modesty that men used to define them for centuries. They advocated towards education, freedom of marrying on their own terms and also for aspirations beyond marriage and motherhood. All of this without putting aside their domestic values. In other words, being wives but with the person they chose; being mothers without living entirely for their children. By negotiating with their contexts, they presented themselves as domestic angels, but also as rational and intellectual providers, as friends and advisers. And above all, as humans.

It's evident the frequent necessity to reciprocate, by the most part, the values of the era, with the purpose of achieving the approval of their audience and overall society. The conflict with their contexts was embodied in the characters of their literary pieces, who in turn, are conscious of their constraints as literary figures, and expose their frustrations under the dilemma of negotiation.

II. Louisa May Alcott: Towards a Literary Career

By analyzing the career of Louisa May Alcott, it becomes evident that a significant part of her work was dedicated to the creation of stories with themes completely unrelated to the sentimental novel genre. Therefore, which were the motifs that led her to write one of the most remarkable referents of the genre? And, what makes her case one of the most unique ones in *decimononic* North American scene for contemporary literary critics and researchers? Hereunder, I aim to review the trajectory of the author, emphasizing on what can be considered the key elements that consolidated her name in the history of North American literature and her novel *Little Women* as one of the most emblematic ones of the period, prevailing its relevance in modern times.

It could be reaffirmed that the main part that defined her identity, first as person and second as a writer, comes from her outstanding upbringing. The Alcott family consisted of Abigail and Bronson, and their four daughters: Anna, Louisa, Elizabeth, and Abigail. Louisa May Alcott, the second eldest after her sister Anna, was born in Pennsylvania on November 29th, 1832. Not too much after her birth, the whole family moved to Massachusetts, as it was the home of transcendentalism. The professor and author Bronson Alcott was one of the main figures of the movement, along with Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau.

As a teacher, Bronson focused his attention on the intellectual and humanist development of children, his daughters being his main study subject. In them, he saw the opportunity to develop an educational model aligned to his philosophy, focusing on the senses and the enhancement of the soul as the basis for the development of intellect:

“He hoped to create a document that would outstrip in value all that the world’s philosophers had ever written about the human mind. The Alcott family nursery was to be more than a supreme locus of love and learning. It was also to be a laboratory for his children’s minds and souls.” (Matteson, 2008, p. 56)

Bronson was considered a teacher with strong ideals, something that gave him considerable acknowledgement among the transcendentalist community of the time. Nonetheless, it was also the reason for his ongoing unemployment. His educational methods were stigmatized as “idealist,” which was enough for the rest of society to dismiss them for not being considered very effective within the educative system established in the time. In more than one occasion, this brought rejection towards him among parents, and sometimes, even among his colleagues. Whether as a refusal to be part of a system quite opposite to his ideals or because of focusing on the search of resources to develop a self-sustaining community without depending on a capitalist system, he preferred unemployment.

Although his methods lacked a positive reception inside classrooms, it can be considered that it had a great impact on his daughters, and notoriously, on the literary formation of Louisa, who from a young age began to nurture her interest for reading and writing. The academic Ednah Cheney (2010) gathered many fragments of the diaries of the author in the text *Little Women: Letters from the House of Alcott*. About her childhood, Alcott comments:

“One of my earliest recollections is of playing with books in my father's study,— building houses and bridges of the big dictionaries and diaries, looking at pictures, pretending to read, and scribbling on blank pages whenever pen or pencil could be found. Many of these first attempts at authorship still remain in Bacon's Essays, Plutarch's Lives, and other works of a serious nature, my infant taste being for solid literature, apparently.” (p. 20).

In here, the library of her home is a space of access to knowledge. Prioritizing freedom, her father even let her write in books as a way to encourage her creativity. Another impressive conduct in which the author practiced her writing skills was through the recollection of her memories, a resource she would later incorporate on her works of fiction.

She kept a diary most of her life, a tradition that started as a request from her parents to their children, in which the objective was to motivate the constant writing of their day-to-day observations. Her parents read what they wrote in their diaries regularly, and they even gave feedback to their thoughts. Cheney comments:

“The children were always required to keep their journals regularly, and although these were open to the inspection of father and mother, they were very frank, and really recorded their struggles and desires. The mother had the habit of writing little notes to the children when she wished to call their attention to any fault or peculiarity.” (p. 17).

Probably, the autodidactic teachings of Bronson not only led Louisa to perfect her crafts, but it also impacted on the development of her highly autobiographical style, an element that stood out in her future work. Another important detail was that Abigail Alcott played a key role in her literary upbringing. The approach of her mother was focused on bringing positive reinforcements that allowed her to develop her talents.⁷

During those years in Massachusetts, the Alcott family deeply related themselves with other recognized authors and philosophers: Henry James, Herman Melville, Walt Whitman, and Horace Mann are among the most famous ones. Besides, it is undeniable that the deepest connection that the Alcotts had was with the families of Ralph Waldo Emerson and Nathaniel Hawthorne, as well as with characters like Henry David Thoreau and Margaret Fuller. This intellectual circle consolidated its connection in Concord, where they were on-and-off neighbors for the most part of their careers. The author Susan Cheever (2006), who dedicated

⁷On the 10th birthday of Louisa May, Abigail gifts her a pencil case, with the purpose of encouraging her fondness for writing. On a note, she wrote: “I give you the pencil-case I promised, for I have observed that you are fond of writing, and wish to encourage the habit” (Cheney, p. 18).

part of her career to study the life of Louisa May Alcott, says the following about the residents of Concord. In her book *American Bloomsbury*, she comments this:

“They formed the first American literary community. They defined our modern beliefs about environmentalism and conservation, and they praised the glorious importance of the individual self. They believed in feelings. [...] they were this country’s first professional authors, and they created a new kind of nonfiction memoir and a new kind of novel in which women and the details of domesticity have a central importance.” (p. 16).

In other words, Cheever argues that what was witnessed in this location by the beginning of the 19th Century, would define the trajectory of what would become the North American literature of its time. These intellectuals that were raising into authors of great popularity, did not only secure the acknowledgement of their literary identities among the community they created, but they also had a huge impact on the upbringing of the future generations of thinkers.

Emerson was the first one to arrive at Concord in 1838, followed by the Alcotts in 1840, and Hawthorne, Fuller and Thoreau in 1841, the latter installing himself in Emerson’s house. When the Alcotts arrived in Massachusetts for the first time, Louisa was 8 years old. About this time, she wrote: “Those Concord days were the happiest of my life, for we had charming playmates in the little Emersons, Channings, Hawthornes, and Goodwins, with the illustrious parents and their friends to enjoy our pranks and share our excursions.” (Cheney, 2010, p. 24). For nearly 20 years, Louisa and her family went back and forth from their home in Massachusetts, in the search for better job opportunities for Bronson. Inside of this geographical chronology can be tracked the most fruitful years as regard to the consolidation of her literary career.

Among all the literary figures that were part of the Orchard circle, the most meaningful for Louisa May would be Ralph W. Emerson and Henry D. Thoreau, who were their confidants and mentors. Cheever (2006) mentions:

“She was taught by Henry David Thoreau, who later wrote *Walden* after living there, and she discussed writing with the great essayist and lecturer Ralph Waldo Emerson, who was Concord’s elder statesman and who helped the Alcotts financially at every turn.” (p. 13).

The authors were a great support for the Alcotts, and had significant relevance on the education of Louisa. Just like her parents, Emerson encouraged her curiosity for literature, giving her access to his personal library. Louisa played with Emerson’s children and became one of her main sources of inspiration, as she wrote tales and poems for them. She felt a deep respect and admiration for the author and took his advice whenever she considered it essential. He was also one of her first guides into the publishing world. Her relationship with Thoreau was similar, as she felt the same amount of appreciation for his intellect and philosophy. In her first years in Concord, Louisa accompanied him on his morning walks. And, along with Anna, her eldest sister, she attended Concord's Academy, where Henry and his brother John used to teach.

Despite the great relationship with their colleagues in Massachusetts, the Alcotts would depart in 1843 to dedicate to *Fruitlands* along with Charles Lane. It was a community under which Bronson pretended to consolidate his ideal lifestyle. According to Matteson (2008), the foundation of *Fruitlands* was a decisive moment for the transcendentalist:

“Bronson knew that *Fruitlands* would be the Rubicon of his life. In his view, the inspiration for the colony had been an expression of divine guidance, a holy directive that he must fulfill or lose all in the attempt” (p. 126). Nonetheless, its creation did not have the expected

success, by counting with 14 members only. It closed its doors seven months after opening, in January 1944.

From this period of time there are many preserved diaries from Louisa, although in these there are not significant records about the community of his father. 30 years had to pass for Louisa to talk about her experience in regard to the brief existence of the community. In 1873, she published *Transcendental Wild Oats and Excerpts from the Fruitlands Diary*. In this work she presents, once again, a fictionalized version of her family and the inhabitants of the farm. By this moment in her bibliography, her usage of autofiction can be considered as one of her most characteristic resources in regard to her literary style. Referring to her reality and faces of her life in her works would bring her acknowledgment and identity.

The last time that the Alcotts departed from Concord was in 1848. They went to Boston, where they lived for 9 years, only to come back and settle down in Orchard House, in 1857. In this time, the family faced major difficulties, especially financially speaking. According to History (2020), her relationship with her sisters and her writing helped her to overcome the years away from her home in Massachusetts:

“She and her sisters, stuck in the city, began writing and putting on plays and skits in their tiny living quarters. The plays did a lot to make Louisa feel more content after losing Hillside. Taking on roles and pretending to be someone else helped her forget the misery she felt at having to live in Boston.” (p. 18).

These creative spaces enhanced her imagination and provided her the groundwork to polish her craft. In 1851, a friend of hers secretly sent one of her poems to *Peterson's Magazine*, the poem “Sunlights” was published later under the pseudonym of Flora Fairfield, becoming her first published work and the first she would receive a payment for. During this time, she also recollected the texts she had written for Emerson's children, which would later become her first published book, *Flower Fables* (1854), when she was 22 years old.

From her time as a nurse in the North American Civil War, two texts stand out. The first one resembled Thoreau, who had passed away recently. In the midst of the brutality from her surroundings, she wrote “Thoreau’s Flute” (1863). Here’s an excerpt from Cheney (2010):

“Then from the flute, untouched by hands,
 There came a low, harmonious breath:
 For such as he there is no death;
 His life the eternal life commands;
 Above man's aims his nature rose.
 The wisdom of a just content
 Made one small spot a continent
 And turned to poetry life's prose.” (p. 110, verse 2).

In this text, there are references to her childhood and adolescence. Evoking to her transcendentalist education, in which topics such as nature and the state of the soul prevail in the afterlife. These thoughts about death were more frequent in her subsequent work, including *Little Women*. On the other hand, *Hospital Sketches* is another text that stands out from this era. Frequently, Louisa wrote letters to her family, which also resulted as a record of war. These were recollected and published in 1963 in an antislavery journal. Afterwards, she got offers to publish her letters in a book, the publisher James Redpath was in charge of printing a thousand copies, which resulted in the payment of 200 dollars for Alcott. She finished her work as a war nurse due to severe health issues that she had to endure for the rest of her life. Nonetheless, *Hospital Sketches* was a turning point in her career; by getting more requests from publishers, the writer began to consolidate herself in the literature of the period.

Her short stories were highly praised as well, most of them published under the surname of A. M. Barnard. Anonymously, the stories of Barnard gave her certain creative freedom, different to the one she got from the works published under her own name. These

tales stood out from the rest because of its melodramatic nature, built with elements such as tradition, vengeance and tragedy. On them, she created characters distanced from domesticity, and explored femininities beyond the conventional values. Barnard's tales required an extensive amount of success, as well as a loyal audience. However, Louisa never acknowledged them as hers, neither publicly nor inside of her private circles. About this, Cheever (2010) mentions the following:

“She always used the name of A. M. Barnard and never acknowledged authorship after the stories were published, not even much later when anything she wrote was assured of an adoring audience. She systematically destroyed as much of her own correspondence as she could find. She asked others to destroy the letters she had written.” (p. 101).

The reason why she decided to fully disregard her literary alter ego remains unknown. It can be speculated that she did not have as much esteem to such works, or at least, not as much as the ones that had more moral weight. It can also be argued that her mystery novels were completely departed from the literary image that she had built, the one that was conventionally approved for female authors, and the reason that, by hiding these texts, she aimed to protect her legacy. Additionally, the financial support that it meant to her and her family can be considered a great motivation for her creation: only from her first story published under the name of Barnard, *Pauline's Passions and Punishments* (1863), she got a sum of 100 dollars in total.

After the success of *Hospital Sketches* and the tales of Barnard, her career passed through many turmoils after the publishing of her first novel by the end of 1864. Unlike much of her previous work, she created *Moods* by her own conviction, leaving aside the monetary profits. In this novel, she presented Sylvia, a protagonist with a personality that would later be related to Jo March: a woman distant from the typical representation of the feminine, besides

adopting attitudes considered as “masculine.” Unfortunately, despite being one of her most appreciated works, it did not get good reviews. One of the most famous critics about *Moods* was written by Henry James (1865), he addresses the novel as lacking substance and personality. On a fragment of his review, mentioned in Clark (2004), he mentions:

“The two most striking facts with regard to “*Moods*” are the author’s ignorance of human nature, and her self- confidence in spite of this ignorance. Miss Alcott doubtless knows men and women well enough to deal successfully with their every-day virtues and temptations, but not well enough to handle great dramatic passions. The consequence is, that her play is not a real play, nor her actors real actors.” (p. 38).

Still, he does recognize the potential of her writing, praising her description skills, as well as her simmering admiration towards nature. His review continues with a positive note:

“For inanimate nature, too, she has a genuine love, together with a very pretty way of describing it. With these qualities there is no reason why Miss Alcott should not write a very good novel, provided she will be satisfied to describe only that which she has seen. When such a novel comes, as we doubt not it eventually will, we shall be among the first to welcome it.” (p. 39).

James concludes under what would be proved to be a prophetic verse. Four years after the rejection of her audience with *Moods*, Alcott published what would be, not only her most successful novel, but also one of the most distinguished in regard to the literature of the 19th Century.

II.I. Alcott and her *Little Women*

After the negative reception of *Moods* –which she considered one of her best novels— Alcott also went through a painful loss. The death of her youngest sister, Elizabeth Alcott, was a heavy blow for her family, in addition to their monetary problems. Although Louisa’s income helped them to overcome their expenses, it was still not high enough to guarantee the economic safety of the family. Both events may have had some effect in her decision to go on a trip to Europe for a year. In this period, she kept writing, mostly short stories and mystery tales. In addition, there are many records from her diary belonging to this time. In these, her encounter with the young Polish man Ladislas Wisinewski, who she called “Laddie,” or “Laurie” on some instances, stood out. Alcott engaged in a close friendship with him, and later, he became her inspiration to create the most emblematic male character of *Little Women*.

During her return to Concord in 1866, Louisa focused on taking care of her mother. At the same time, she kept writing tales to deal with the family debts, accumulated during her time out. It was until 1867 that editor Thomas Niles suggested she write a novel destined to a female audience. Simultaneously, she was offered a publishing position in the teen magazine “Merry’s Museum.” About this she writes in her diary:

“Niles, partner of Roberts, asked me to write a girls' book. Said I'd try.

F. asked me to be the editor of “Merry's Museum.” Said I'd try.

Began at once on both new jobs; but didn't like either.” (Cheney, 2010, p. 152).

By this point, Alcott did not write stories destined to a younger audience, much less for women, her tales under Barnard’s sign were proof of it. Nonetheless, after a month of writing this, she accepted the job in the magazine for a payment of 500 dollars a year, moving to Boston. The job at “Merry’s Museum” allowed her to write regularly. She delivered a story per month, besides publishing simultaneously for other magazines. She ended that year with

37 short stories published between magazines and compilations: “I have written twenty-five stories the past year, besides the fairy book containing twelve. Have earned \$1,000, paid my own way, sent home some, paid up debts, and helped May” (Cheney, p. 157). As she writes here, this income allowed her to pay completely for her family debt, support the expenses for the cares of her mother and hold herself financially as well as the rest of her family. Thanks to her efforts, it seemed that Alcott finally found a period of stability.

In May 1868, Bronson reached Niles to publish a novel. The editor agreed with the condition that Louisa wrote “a novel for young girls.” She describes the dilemma like this:

“Father saw Mr. Niles about a fairy book. Mr. N. wants a girls' story, and I begin "*Little Women*." Marmee, Anna, and May all approve my plan. So I plod away, though I don't enjoy this sort of thing. Never liked girls or knew many, except my sisters; but our queer plays and experiences may prove interesting, though I doubt it.” (p. 161).

And that is how the writing process for *Little Women* began. In her diary she declares her rejection towards female interactions, she was always honest regarding her detachment to the conventionally feminine. However, with this novel she realizes that her most significant inspirations were, mostly, the women of her life. As it has been proven, her mother was the number one supporter of her literary career. Ever since she was a little girl that wrote in her diary, up to when she consolidated as a renowned author. The suffragists and abolitionists values of her family did not only encourage her to aspire to a successful literary life, but they also contributed to shape the temper of her novel, in which she created female characters that present themselves as independent figures. This way, although it becomes impossible to ignore her initial dislike towards the concept, this seems to change progressively as she advances on the project.

Gina McIntyre, author from *The New York Times*, traces the cultural impact of the North American novel. In it, she mentions elements from Alcott's life that played an important role in the novel that we know in modern times. She highlights: "If not for her own lineage, family life, and surroundings, Alcott might never have delivered such a compelling portrayal of life in the March household." (pp. 7-8). Therefore, with *Little Women*, Alcott reaffirmed her authorship through her ability to refer to personal experience and to portray the complexity of family dynamics. About the novel, Susan Cheever (2010) writes:

"In *Little Women*, Alcott was also writing from experience, compressing years of difficult life into a few vividly remembered stories. The two books are suffused with real yearning, a yearning for a different kind of family, a yearning for a different kind of war, a fierce yearning for the extension of life itself." p. 155).

This resource, that stands out since her previous work, is part of what constitutes the novel as a referent of its era. Additionally, it became effective when appealing to the values of domesticity and sentimentalism in a time that was urgently requested to mitigate the ravages of civil war through the union of the family unit.

These elements got Alcott her first group of fans, who over time, helped to keep her relevant during decades to come. Likewise, the auto-fictional load that overflows from its pages could be argued as the element that conciliated her at last with her own relationship with the feminine. In a certain way, the completion of *Little Women* allowed her to praise her own feminine culture. Through the affective perception of her sisters, Anna, Elizabeth, and May, Louisa offered them a homage through Meg, Beth, and Amy. She captured her family record, highlighting and leaving intact certain elements whenever she considered it needed, and refining others that, according to her criteria, should go in a different direction to meet the purposes of her fiction.

Just one month after starting to write, she sent the first draft of 12 chapters to her publisher. One month later, on the 15th of July, she finished what would become the first part of the novel, a total of 402 pages. *Little Women* was released the 30th of September 1868, and by October of the same year, it was already considered an unprecedented success. The author got a great number of positive reviews. *The Independent* (1868) wrote: “*Little Women*, by Louisa M. Alcott (Roberts Brothers, Boston), is the most sweetly quiet story, if it can be called that, that we have read for many a day, running over with a homely humor that is delightful. We trust the author will not soon lay down her pen.” (on Clark, p. 64). The critic also highlights that the novel’s main audience was young women, discarding other population groups. For example, the *Boston Daily Advertiser* (1868) positioned Alcott as one of the best authors for girls: “Miss Alcott has no superior in the country as a writer for girls.” (on Clark, p. 61). Besides, it is mentioned that the value of the novel is not that much related to the complexity of its narrative nor to the development of her characters as independent beings. Instead, they highlight tender elements, such as sweetness and delicacy. This can be considered an element related to her presence inside of the editorial spaces of the time, as well as her appeal to the general audience. Although in her time, the conversation focused on the sentimental and domestic characteristics of the novel, which were undoubtedly there, the critics also omitted the many narratives and nuances that Alcott built on her characters.

In one month the first printing was sold out, leading to Europe soliciting more copies. It is estimated that the novel sold 3 to 4 thousand more copies before the end of the year. The strike of positive reception that it got, motivated Alcott even more to develop the second part. In November she wrote the following:

“Began the second part of "*Little Women*." I can do a chapter a day, and in a month I mean to be done. A little success is so inspiring that I now find my

"Marches" sober, nice people, and as I can launch into the future, my fancy has more play." (Cheney, 2010, p. 163).

By the new year she sent a manuscript of what would be the second part of the novel, titled *Good Wives*⁸. It was published in April of 1869 and, to her surprise, the second installment was even more successful in sales than the first one⁹. Once more, most of the critics were positive. This time, regular readers were considered among a greater audience or young adults in general, not only women. For example, *The Nation* wrote: "Her book is just such a hearty, unaffected, and "genial" description of family life as will appeal to the majority of average readers, and is as certain to attain a kind of success which is apt enough fatally to endanger its author's pretensions to do better work" (1869. p. 400). *The British Quarterly Review* (1871) mentioned: "Whether Miss Alcott is the most popular of American writers for young people we do not know; but beyond all question, '*Little Women*' is just now the most popular American juvenile fiction." Now recognized because of her literary skills, Alcott positioned herself as a young adult author in the rise, with a novel that, at the beginning, did not have the intention to write in the first place.

After the publication of the first and second part of *Little Women*, Louisa spent the rest of her life replicating the same success in the sales of her work. In *An Old-Fashioned Girl* (1870) she retook her comments on gender, linked to the economic freedom of women, departing from the concept that stood out more from her writing: the family core. This novel sold around 40,000 copies in her first printing. Cheever (2010) highlights the following: "*An Old-Fashioned Girl* reads as well as *Little Women*, and its narrative energy speeds it along. Alcott's growing public audience agreed, ordering 12,000 copies before publication and more than 24,000 afterward" (p. 183). The author was nationally and internationally renowned,

⁸ Then, the publishing of the novel would mostly be with both installments into one.

⁹ In its first month, it sold more than 15,000 copies.

reinforcing her position in the literary orbit. A year later, she began to write *Little Men* (1871), during a trip to Rome, after getting the sad news of the passing of John Pratt, the husband of her eldest sister. The novel, besides being a cathartic exercise for the author, also worked as a tribute to Pratt, who inspired the character of John Brooke in *Little Women*. Before its publication, the novel had sold 50,000 copies already, and a great extent of the earnings were for her sister Anna and her nephews. *Little Men* was also a space to develop concepts she wanted to expand for many years. Cheever (2010) describes: “Alcott capitalized on her lifelong passion for young boys, whether they were romantic Polish refugees or her own nephews; the novel is a kind of hymn to the qualities of men before puberty. This novel also allowed her to memorialize her father’s ideas about education” (p. 190). In *Little Men* (1871), she presented Jo March as a teacher, and in her she exposed the methods of her own parents, encouraging creativity and freedom of thought among children. Jo’s academy also referenced the time Louisa spent in Concord, and the circle of intellectuals she interacted with.

In 1871, she returned to Concord after the publication of the novel. Her health condition got worse, due to the mercury poisoning she suffered during the war. She spent long periods of physical exhaustion, joint pain and intermittent loss of speech. She took morphine on a daily basis, alternating the dose according to the extent of the pain. Nonetheless, she never stopped writing. Whether it was in her diary or for a magazine's publication, to the last of her days, she kept coming back to the Marches. From 1871 to 1882 she published six volumes of *The Tales of the Aunt Jo*, short stories inspired by the characters of Plumfield.

In 1877 she wrote her last anonymous novel. *A Modern Mephistopheles* was part of a series of anonymous novels in which a group of authors presented a text, different to the style they were known for. The piece that Alcott presented was a resemblance of her old literary alter ego. It seemed that A. M. Barnard had returned one last time, and the author was

satisfied with her farewell from melodramatic texts. Unfortunately, the same year she suffered from another meaningful loss. Abigail May passed away at 77, the first loyal reader of Louisa. The relationship with her mother was very important for her creative development, not only since her upbringing, but also through all of her career. She was her main approach to the experience of motherhood, an element heavily present in the character of the March sisters' mother. Although this was also her first model of domesticity, it stands out that her vision of the maternal figure was profoundly characterized by attributes such as power, resilience and independence. Motherhood as built by Alcott in *Little Women* corresponds to these characteristics. Considering this, the relationship of the author with her mother contributed to a depiction of female personalities composed from a scope rarely seen in the canon of the time: one of caring and tenderness, that was as equally appreciated for its authority and leadership.

Although grieving, the author was aware of obtaining her main aspiration: providing a dignified and peaceful life to her mother. In her diary, she says: "My duty is done, and now I shall be glad to follow her." (p. 247). Eleven years passed by for her to meet with her mother again. During this time, she also faced the departure of her youngest sister May, in 1879. After this, Louisa became the guardian of her niece, Lulu Nieriker. She forged a strong bond with Lulu, becoming the last of her *Little Women*. She inspired her to write three volumes of short stories for children, titled *Lulu's Bookstore*, from 1886 and 1889.

In July of 1886, she finished writing what would be the conclusion to *Little Women*, and also her last published novel. *Jo's Boys* had an initial printing of 50,000 copies, which were sold out even before hitting the shelves. The critics expert in the life and work of the author agree that this one was the most autobiographical work of the series. In *Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals* (2010), Cheney mentions: "It is evidently not the overflow of her delight and fun in life like "*Little Women*," but it is full of biographical

interest. Her account of her own career, and of the annoyances to which her celebrity exposed her, is full of her old spirit and humor” (p. 286). In other words, this final installment can be read as a retake of her previous work, as well from her own life. On the other hand, in her book *American Bloomsbury* (2006), Cheever comments: “*Jo’s Boys* is a sad, subdued novel in which Jo writes about trying and failing to accept fame and being happy that she has been able to provide for her beloved Marmee” (p. 211). Departing from the point of view of both comments, this was a period defined by introspection, in which Louisa, now at the peak of her career, reflected on her personal and professional life.

Two years later, in 1888, Louisa M. Alcott passed away. On March 6, only two days after the death of her father and mentor, Bronson Alcott. A year before, she would still write to Thomas Niles about future projects. Posthumously, appeared the publication of *Comic Tragedies, Written by “Jo” and “Meg” and Acted by the “Little Women”* (1893), a compilation of the theater plays she wrote along with her sister Anna during their childhood, and which they interpreted to the rest of their family. In the first part of *Little Women* she references these theatrical performances, proving once again the endless connection between the March sisters and the Alcott sisters.

Like this, we can appreciate that her aspiration in regard to writing focused into two essential pillars: community and autonomy. About community, stands out her tight relationship with her family, which were her main inspiration when creating stories about complex and solid female identities, besides addressing whenever possible the hardships she had to face in her environment. On the other hand, autonomy was always the foundation not only of her writing, but of her characters too, ensuring that they came to agreements with their society in order to take control of their lives and their decisions, mirroring her creative process in which she always appealed to negotiations with her context to shape her stories according to her convictions. All of this resulted in a well-established literary career,

acknowledged even 150 years later. The creation of *Little Women* would not have happened if Louisa had not believed that the domestic stories of the women of her life were impressive enough to create a world worthy to be told. This provides centrality to elements usually ignored in the writing of male authors, as in the setting of the household lies the relationships and affection between women, built in a rich world full of action.

III. The March Sisters: Negotiating with the making of the feminine

Little Women catalogs both as a young adult and a “domestic fiction” novel, as its complete development involves the values and bond of the March family. It focuses on four sisters that live and grow together, facing the events of their lives and facing their path towards becoming adults. Alcott portrays the journey of womanhood under the scope of tradition, although this did not refrain her from adding several elements that defied the social order established in regard to gender. These comments take place during the developments of characters Meg, Jo, Beth, and Amy. They have incredibly defined and diverse personalities, that directly or indirectly defied the traditional archetypes of the *decimononic* woman. The sisters stand out individually as much as they do collectively, which by itself releases them from the mold of the isolated woman, relegated to serve her family. Besides, at some point of the novel, each of them defy the social expectations associated with their sex. In contrast to the canon, in which women act as domestic, purely emotional creatures that frequently sacrifice in benefit of others, here they are intellectually independent and have ambitions beyond the roles of mothers and wives. It should be noted that the novel does not dispute nor reproves this, additionally, it does not question their right to take control of their own lives. Like this, each of them reflect more than one way of experiencing their femininity.

In this chapter, I will undertake a literary and gender analysis, focused on the four protagonists of the novel. The goal is to observe the actions that challenge the stereotypes of their time, emphasizing on the approach or the rejection of each of them, in terms of the traditional construction of the feminine as an experience socially imposed. The choice of developing a narrative universe focused on the lives of four young women is, by itself, a remarkable choice from the author, considering that from the start of the novel, each of the sisters is introduced with their own individual voice. Although some of them have more

weight than others, each of them contribute to the creation of a discourse that revolves around the construction of femininity and their efforts towards obtaining their autonomy.

As discussed in the previous chapter, Alcott was hesitant to write the novel that would later bring her the most recognition of her career. Nonetheless, while she got deeper into the world of the Marches, her appreciation towards the voices of her characters seemed to grow progressively, achieving a balance between her own conviction as a writer and the interests of her publishing house and her audience. On the novel, the author also sets herself to explore new femininities that, although they do not escape completely from the traditional archetypes, they do commit with the redefinition of their development, a place in which submissiveness does not reign above the autonomy of their bodies and mind. Margarita Paz and Silvia Ruiz (2022) define agency as “the relationship that exists between power structures and the way in which individuals, despite facing oppression, take decisions that allow them to resist and/or negotiate with the hierarchies of domain” (p. 35, own translation). An example of how agency shows up in *Little Women* lies in most of them getting married by the end of the novel, a detail that ties them to the prototype of the feminine in their society. Still, they do not choose their partners by following the advice of their parents, but rather they make their own rules by choosing who to marry for love. Just as professor (May, 1980) mentions, they practice their own right to choose their couples:

“Jo, Amy and Meg all come to grips with their roles as wives and women by the end of the book, and each makes a subtle statement on the right of women to think and act as individuals. [...] each one expresses a desire to satisfy her own goals, and all three are determined to be successful at their marriages without sacrificing these goals.” (p. 14).

Therefore, female characters do not pretend to deny the limitations of their context, but to refuse to surrender themselves towards them completely. As it is through their own autonomy that they seek to install themselves in a place where they become free to choose over their own lives.

III.I. Castles in the Sky: Female ambition

'Wouldn't it be fun if all the castles in the air which we make could come true, and we could live in them?' said Jo, after a little pause. – Louisa May Alcott, Little Women

In chapter 13 of the novel, the March sisters and their friend Laurie talk about what they describe as their “castles in the sky,” referring to their dreams and ambitions for when they become adults. Laurie wants to travel and become a famous musician. Meg wants to own a big house full of luxuries. Meanwhile Jo wants to write lots of books, and be rich and famous. It also stands out that, before achieving all of this, she also has the goal to perform an “heroic” act, something that brings her recognition that lasts beyond her death. Contrary to the rest of them, Beth only longs for the safety of her home, next to her piano and to be under the guardianship of their parents. Lastly, Amy aspires to go to Rome and consolidate herself as an acknowledged artist. About her desires, Laurie comments the following: “We’re an ambitious set, aren’t we? Every one of us, but Beth, wants to be rich and famous, and gorgeous in every respect. I do wonder if any of us will ever get our wishes.” (Alcott, 1868, p. 255). Based on the insights about the life of Louisa, it is assumed that ambition was something that made her feel conflicted on what referred to her professional life. It is no wonder that among the lectures presented in *Little Women*, this emotion is key to the development of their characters.

The 19th Century canon did not associate the word “ambition” with “feminine” When it did, it was under negative connotations, where women who had corrupted their nature as protectors and were exiled from their environment. In other words, they ceased to be women to become “monsters.” Alcott also explores the gray areas of what ambition represents for her in the novel. It stands out that in characters such as Meg, Jo, or Amy, their desire for recognition and status reaches a point that results prejudicial for them and their surroundings. In contrast, the case Beth also warns about the dangers of restraining the individual ambitions proper from the soul and the intellect of women. It seems that the author was facing an

internal argument, in which she set herself to seek through her characters a balance that served as a reconciliation between ambition and the feminine.

There is a certain complexity among the discursive prescription of the female characters, subject to Alcott's literary imagination, who shapes her vision under the patriarchal scheme with politics that dictate gender as something inherent of sex. Luce Irigaray (1985) comments about the relationship between power of discourse and female subordination. She mentions that the retrieval of the feminine through the transgression of the established language cannot be achieved through an operative discourse that maintains under the same discursive declaration. She says: "to speak *of* or *about* [women] may always boil down to, or be understood as, a recuperation of the feminine within a logic that maintains it in repression, censorship, nonrecognition" (p. 78). Nonetheless, Alcott's novel stands out precisely for developing a narrative whose core are the voices of women, even when surrounded by patriarchal impositions. Therefore, characters' agency manifests not only through her decision-making, but also through the building of their personalities. Each of the March sisters develops their relationship with femininity autonomously and distinctively, despite receiving the same education and forming part of the same family. This demonstrates that gender builds itself individually but also relationally, as they have to negotiate with social expectations.

The critic related to the novel frequently recognizes the individual relevance of each of the female personalities that belong inside of their own narration, even when close to reaching their outcome, most of them face the gender policy of marriage. In her article, *Spirited Females of the Nineteenth Century: Liberated Moods in Little Women*, May (1980) argues: "Amy, Meg, and Jo are individuals who help define what women can do within the traditional wedded framework. [...] each reader is able to identify with at least one of the girls and to grow along with her" (p. 1). In other words, even with the constraints of a patriarchal

environment, which dictates the actions and behaviors proper of women, the characters define and consolidate themselves by their own. Their actions and decisions are not defined through external influences, and above all, they are not determined by male characters.

Following the conversation from the characters about their “castles,” Jo makes the following remark: “I’ve got the key to my castle in the air, but whether I can unlock the door remains to be seen” (Alcott, 1868, p. 255). It is at this point that the novel focuses on the transition of childhood to adulthood. And it is until the second part of the novel that we appreciate if the protagonists get the keys to their castles or whether they end in others completely different to the ones they have originally imagined. The development of their identities is an individual experience that solidifies thanks to their family bond. In other words, their collective support is conceived as a “sisterhood,” a concept that can be interpreted as the Cambridge Dictionary definition: “a strong feeling of friendship and support among women who are involved in action to improve women's rights.” By practicing sisterhood, the Marches achieve the free expression of their identities under their family unit, reinforcing a feminine culture detached from the patriarchal order.

III. II. Female pilgrimage

Little Women includes a large number of references to the Christian allegorical novel from the final of the 17th Century, *The Pilgrims Progress* (Bunyan, 1678). The first part of the novel tells the story of a man named Christian and his transition from mortal life. The novel presents a series of missions that his protagonist must go through, which alludes to situations or challenges from daily life, with the purpose of reinforcing the Christian values needed for entering the celestial world. Meanwhile, the second part follows Christiana, Christian's wife and who now has to face her path towards Celestial city, in company of her children and her neighbor. In Alcott's novel there are a great number of passages with references about Christian and Christiana's pilgrimage, such is the case that the epigraph of *Little Women* has the following quote:

“Go then, my little Book, and show to all
 That entertain, and bid thee welcome shall. What thou dost keep close shut up in
 thy breast;
 And wish what thou dost show them may be blest
 To them for good, may make them choose to be Pilgrims better, by far, than thee
 or me.
 Tell them of Mercy ; she is one
 Who early hath her pilgrimage begun. Yea, let young damsels learn of her to
 prize
 The world which is to come, and so be wise;
 For little tripping maids may follow God
 Along the ways which saintly feet have trod.” (1868, p. 1).

From this adapted quote, Alcott introduces the relationship among both novels, with the difference that her characters would face a terrestrial path instead of a celestial one.

The references to Bunyan continue in the names of many chapters from the novel. Chapter 6, “Beth Finds the Palace Beautiful,” references to chapter 12 of *The Pilgrim’s Progress*, “The Palace Beautiful;” Or chapter 8, “Jo Meets Apollyon,” that references chapter 13 “The Battle of Apollyon.” This connection establishes from the first chapter of the novel, “Playing Pilgrims,” reinforcing a lecture in which this is a story of four young girls in pilgrimage and their journey towards becoming women of high Christian values, following closely the ideological frame of the author and her context. However, this also represents their path towards womanhood, in which the individual performance of femininity collectively accomplishes their social role without rejecting their autonomy nor their identity. In this sense, *Little Women* negotiates with the ideal of Christian women, by including new characteristics that imprint elements of autonomy and agency in women’s acting.

At least through the first part of the novel, the development of these young girls becoming women highlights the encouragement of the Christian values. This also focuses on the maturity of their relationships inside their household and close friendships. This way, considering they are still children, there is no interest in attending romantic plots, for their development is not influenced by the male relationships they share. Even when presenting the subject of marriage, this is until the end of the first part of the novel, in which Meg gets engaged with Mr. John Brooke, and it is not until the second part of the novel that they address that their marriage happened three years after their engagement, with a 20-year-old Meg. Therefore, Alcott allows that the March sisters enjoy their girlhood outside from the sphere of romance. Still, she does not hold back when presenting the hardships of womanhood and societal life, once the Marches face them.

In the second part of the novel, the sisters separate from their family framework. Meg fulfills her own domestic life; Jo goes to the city to become a governess and pursue her writing career; and Amy travels to Europe to improve her artistic skills. Although Beth is the only one that stays in their childhood home, her detachment from the established routine becomes present at the moment of facing a life marked by sickness, while the rest of her sisters go out to accomplish their goals. Through this alienation of their environment, the Marches face many individual challenges that contribute to consolidate their reproduction of the feminine. Although by the end of the novel there is a conclusion for each of them that remains approved within the 19th Century social values, the author finds a way to present comments about the constitution of gender, to the extent that not all of them manage to survive inside their limitations. Therefore, to make an analysis focused on questioning whether Alcott manages to portray female identities that break social structures, in regard to gender, there are several elements to consider. Firstly, we must observe how it is that women introduce themselves and simultaneously challenge the imposed models under the feminine. Just as Irigaray (1985) mentions: “can women analyze their own exploitation, inscribe their own demands, within an order prescribed by the masculine?” (p. 81). I aim to solve this in the sections to follow.

III.III. Introducing the March sisters

In *Little Women* exists a disruption of traditional gender, but this only happens through the acknowledgement of its constraints. Based on this, the individual analysis of each of the March sisters is considered as a relevant approach, with the purpose of interpreting the constitution of the feminine in the novel. Here, I also aim to frame the performative role of each of the sisters, which will lead to consolidate the individuality of the experience of femininity on them.

III.III.I. Jo, the heroine: from literary tomboy to published author

The novel starts with a conversation between the sisters about the financial problems of their family and the absence of their father, who is serving in the Civil War. Firstly, they set the scenario they live and express in. In other words, the historic period in which they live and the struggles they face allow the development of the narrative, as well as it demonstrates the personality and capacity of agency of the characters. From the first lines, Alcott rapidly manages to distinguish the personalities of each member of the family.

The order in which the sisters present themselves here also establishes the role they will perform and develop through the story. Alcott (1868) grants Jo the first words in the novel: “Christmas won’t be Christmas without any presents’ grumbled Jo, lying on the rug” (p. 1). The fact that she is the first one to speak, sets the main focus over her character. Even if the novel tells the stories of all four of the March sisters, Jo is the one considered as Alcott’s “heroine.” As Stephanie Foote (2005) observes: “Historically, Jo has been the idol of girl readers, and biographies of Louisa May Alcott assert that Jo was also the favorite of her creator, who identified in herself the traits she had given to her character” (p. 74). In this analysis, I lean towards the view of Jo as the character that leads the main narrative line of the novel. The validation of this comment focuses on two elements present in the development of her persona: first, by being the one who breaks the social standards in regard to the institution of the feminine; and second, by being the one who aspires a literary career for herself. Both elements connect to Alcott’s life and personality. As it was previously established, there are several components that connect the characters from *Little Women* to Alcott’s nuclear family. In this regard, Jo is considered a reflection of her own creator. Harriet Reisen (2010) remarks in her book, *Louisa May Alcott: The Woman Behind Little Women*, the parallelism between her and Jo March as authors: “Jo March resembles her creator most in the fertility of her

imagination. Like Jo, the young Louisa May Alcott burned with genius, spinning tales of murder and treachery one minute, fairy tales and sentimental poetry the next” (p. 4).” It is established that, in Jo, Alcott presents the attributes of her personality, both the characteristics that she feels proud of as well as the ones she condemns.

Likewise, Jo may be the most controversial female figure in regard to the critics of the novel. Departing from the description of her character, it stands out her usage of a coarse vocabulary, using words like “grumble,” in addition to the establishment of her attitude as indecorous, by “laying” on the carpet of her home. She is also frequently criticized for her demeanor, especially by her sisters. Even Beth addresses her directly as a tomboy: “If Jo is a tomboy and Amy a goose, what am I, please?” (p. 6). With this attitude considered as “unfeminine,” Jo is constantly criticized by others, so much that she gets categorized as a tomboy. This is a term used among queer studies to describe gender expressions that reject the characteristics assigned to women. Karin Quimby (2003) defines this, under the bidimensional overview of gender, as the rejection of femininity. She comments: “By refusing to learn and enact femininity, the tomboy destabilizes gender as a “natural” construct.” (pp. 1-2). Following this interpretation, the figure of the tomboy not only represents the rejection of femininity under the normative context of performance in their time, but it also questions the proper concept of gender as something unwavering.

Jo meets most of the tomboy characteristics, even from her introduction Alcott highlights all of the attributes from her character that reject conventional femininity:

“Her long, thick hair was her one beauty, but it was usually bundled into a net, to be out of her way. Round shoulders had Jo, big hands and feet, a flyaway look to her clothes, and the uncomfortable appearance of a girl who was rapidly shooting up into a woman and didn’t like it.” (Alcott, 1868, p, 7).

Even if there are features from her description that match with the feminine, such as the emphasis in the description of her long hair, the author decides to focus more on the aspects from her personality that reject her gender completely. Or at least, to what is archetypically considered as proper from women.

Meg constantly begs Jo to have more attitudes “proper from a young girl.” In their first exchange of words, this commentary turns into a discussion about gender roles, in which Meg and Amy reject Jo’s “boyish” attitudes. Meg comments that, as she is growing up, she should start adopting behaviors proper to her age and gender, to what Jo replies:

“I hate to think I’ve got to grow up, and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China Aster! It’s bad enough to be a girl, anyway, when I like boy’s games and work and manners! I can’t get over my disappointment in not being a boy. And it’s worse than ever now, for I’m dying to go and fight with Papa. And I can only stay home and knit, like a poky old woman!” (p. 8).

From this first interaction, the contrast between the personalities of each of the March sisters becomes clear, besides their opposite way to express their gender performativity. According to Judith Butler (2004), what we understand as gender performativity is the way in which certain conducts get interpreted as “appropriate,” according to the development of gender in the historic and geographical context in which each individual belongs to. She comments: “The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body” (p. 21). In *Little Women*, Jo and Meg share the same conceptualization of what “proper” acts for women are, and according to their cultural and historical context is that they shape their vision of gender and adapt it according to the development of their surroundings. It also stands out that their approaches to such

performative acts are opposite. While Meg sees activities like knitting, and manners like delicacy and primness as positive attributes, Jo interprets them as negative female acts, and she rejects them by adopting activities typically associated with the masculine, like her desire to participate in war next to her father.

Through her adolescence and part of her adult life, Jo also rejects completely the idea of getting married (although by the end of the novel she changes her mind), and aims to become an author of adventure novels to make her own money. Even her choice to call herself “Jo” instead of “Josie” or using her complete name “Josephine,” suggests a performativity of gender that tends towards ambiguity and highlights her preference for what is conceived as proper of men. This choice can relate to the fact that her professional ambitions become way more complicated to obtain, for not saying impossible, through the bodily stylization of gender she is bound by. As Quimby (2003) says: “Jo’s initial disappointment configures her plot even more complexly by constructing a problem that can never be solved satisfactorily [...]” (p. 11). For instance, it can be said that through her friendship with her neighbor, Laurie, she sees everything she wants for herself.

The dynamic exchanged between Laurie and Jo from their first meeting stands out for its peculiarities. In their first encounter, Jo comes across Laurie by accident, by trying to find an empty room during a ball she went with Meg, who asked her to stay by the walls in order to not make it noticeable that she had her dress burnt in the back, an accident originated for being distracted reading by the chimney. She enters into a room and finds Laurie, who is trying to avoid the cheerful crowd from outside as well. This already creates an environment of complicity between the two, as outcasts from social elegance. In addition, the connection between these characters evidences the importance of the gender dynamics into the

development of the story. From their first exchange of words, they see more of their similarities, such as the dislike both of them share towards their own names:

“‘Nicely, thank you, Mr. Laurence; but I am not Miss March, I’m only Jo,’
returned the young lady.

‘I’m not Mr. Laurence, I’m only Laurie.’

‘Laurie Laurence – what an odd name!’

‘My first name is Theodore, but I don’t like it, for the fellows called me Dora, so
I made them say Laurie instead.’

‘I hate my name, too – so sentimental! I wish everyone would say Jo, instead of
Josephine.’” (Alcott, 1868, p. 32).

Even if they both reject their names, they do it for different reasons, as Jo does it trying to gain so much agency from her place as a woman, although this is more of an illusion rather than constituting a significant change for her. In comparison, Laurie seems to like his chosen nickname more than his actual name because of stylistic preferences. He rejects being called “Dora,” but just as Clare Blender (2017) mentions in her article, *Gender Stereotyping in Little Women*: ‘Let Us Be Elegant or Die!’, “Laurie” is not a name associated with the masculine either: “yet he replaced it with an equally feminine-sounding name” (p. 142). This way, where Jo rejects the feminine, Laurie adopts it as a way to refuse conventional masculinity. Thus, by showing their similarities regarding their rejection towards the expectations that society has over them, Alcott attempts to evidence that there exists a distinction between the pressures each of them feel.

In addition, their agency regarding “choosing” to be called this way is different as well, for Laurie said he *made* his fellows to call him like that. Jo later asks him how, and he

responds: "I thrashed 'em" (p. 32). Even though most of the people Jo knows are acquainted with her nickname and agree to call her after it, it would not be proper of her to get into fights with the people who choose to call her by her complete name instead, (such as her aunt, for instance). She cannot make people call her what she wants to be called, because no matter how hard she wishes she was a boy, she is not allowed to be one. Overall, she "must repress her feelings and succumb to other people's expectations" (p. 142). In other words, although Jo is a character that defies stereotypes by mimicking male categorized attitudes, there are limits that her context does not allow her to cross.

Like Jo, Alcott is constrained to the female literary imagination in which to reproduce the image of the tomboy "seems to bring with it a nervous compulsion toward "feminine protest," along with a resurgence of the same fear of freakishness or monstrosity that necessitated male mimicry in the first place" (Gilbert & Gubar, 1979, p. 66). As such, Jo's rejection for the typically feminine through the overvaluation of the stereotypically male, continues to repress the vital search of autonomy as a subject beyond gender. Through the novel, her character seeks to define herself inside a binary world, and above all, she is constantly fighting to get free of the creative and professional constraints of this world. But she constantly fails to reach her goal. In the second part of the novel, she faces the hostility of patriarchal hierarchies more harshly, like when she gets paid poorly for her romance stories, which she does not even like to write. Also, when facing an urban life far from the rurality she was familiarized with. Still, once she returns home, she does not get to reunite with that familiarity either, because of the loss of her dear sister Beth and the imminent risk of losing her friendship with Laurie, all because of her incapability of corresponding to his romantic feelings towards her and rejecting his marriage proposal.

By the end of the novel, when Amy and Meg are established as married women, Jo wonders when her moment will be to aspire to a similar lifestyle. After observing the life of her sisters, she starts to question if she will be capable of adapting to a similar dynamic if she tried. To this, Meg responds her:

“It’s just what you need to bring out the tender womanly half of your nature, Jo. You are like a chestnut burr, prickly outside, but silky-soft within, and a sweet kernel, if one can only get at it. Love will make you show your heart one day, and then the rough burr will fall off.” (Alcott, 1868, p. 515).

In this quote, we can appreciate that in Meg’s opinion, Jo has a shield that does not let her develop the emotions that could lead her to find a partner that she wants to marry with. It is not until she reconciles with her negative perception of the “proper” acts of her sex, that she manages to get out of that crisis. Nonetheless, it is clear that for her it is about reaching a balance, once again appealing to negotiations with her reality, in which she reappropriates the feminine without rejecting her own essence. In contrast, male dominated literature, in which women had to constantly sacrifice something from themselves for others benefits, here, she does not have to quit anything, just to adapt to the environment around her. And although she does not reach her “castle in the sky” as she had originally thought of, she does get to live a life full of agency, not just of the soul but of the intellect as well.

Even so, the novel keeps certain traditional values. When reaching the end of the novel, Alcott must meet her editorial agreement, in which she had to end the story by marrying her heroine or at least implying that she will. But Louisa does not surrender her Jo to Laurie in marriage, although it was highly suggested by the avid readers of the March sisters. In one of her journals she wrote: “Girls write to ask who the little women marry, as if that was the only end and aim of a woman's life. I won’t marry Jo to Laurie to please any one”

(Cheney, 2010, p. 52). She does not match Jo with the most cherished male character of the novel despite the requests of her audience. In the same way, Alcott does not completely surrender her agency in what respects to her own literary imagination.

The reason to not marrying her to Laurie becomes clear by Jo herself:

“You’ll get over this after a while, and find some lovely accomplished girl, who will adore you, and make a fine mistress for your fine house. I shouldn’t. I’m homely and awkward and odd and old, and you’d be ashamed of me, and we should quarrel—we can’t help it even now, you see—and I shouldn’t like elegant society and you would, and you’d hate my scribbling, and I couldn’t get on without it, and we should be unhappy, and wish we hadn’t done it, and everything would be horrid!” (Alcott, 1868, p. 434).

At this moment it becomes very clear that even though Jo and Laurie are great as friends, their contrary personalities would not match in marriage. Jo dislikes the society that Laurie must reckon with, despite his initial discontent. And once again, the heroine solidifies her autonomy by reaffirming that she would be unhappy if had to be part of that circle as well. She confirms this when she meets again with Professor Bhaer, who she met in her stay as a governess in New York City. In contrast to Laurie, the professor shares similar academic aspirations to Jo, and he also matches her free spirit, far from the elite and wealth. When he proposes her marriage, she says: “I’m glad you are poor. I couldn’t bear a rich husband” (p. 570). They are also alike in personality, as Bhaer is very critical with Jo’s writing and encourages her plan to turn the house of her departed aunt into a school. Consequently, Alcott decides to match her with this man, someone who corresponds to her intellectual and artistic interests, as a last act of rebellion to deny taking away the essence of her character.

Departing from the initial questioning about how does the feminine rebuilds itself, here we see both Alcott and Jo facing the expectations that society have over them in regard to gender performativity. As well as their internal struggle with the signification of the feminine. The author follows her character through each of the situations she puts her into, almost as if she was talking about her own reality. As a result, both converge into a space in which, little by little, the feminine rebuilds itself. And the female literary culture that was addressed in the introduction, not only becomes present, but it also sets the beginning of the disruptivity that the March sisters create, one that would last for generations to come.

III.III.II. Meg, the rebel: from arranged marriage to chosen love

The second sister to get introduced is Margaret “Meg,” the eldest of the four. Her first words depict her rather vain and materialistic, as she addresses the unfortunate economic condition of their family, saying things such as “It’s so dreadful to be poor!” (Alcott, 1868, p. 1). Meg frequently mentions her concern regarding wealthiness and how poor the status of her family is. Through the development of the novel, she mentions that her father used to have a good economic background, but due to some failed business, he lost most of his money. As Meg and Jo are older than Beth and Amy, they also are the ones who got to experience for a short period of time the lost of wealth of their family. She says: “[...] Don’t you wish we had the money Papa lost when we were little, Jo? Dear me! How happy and good we’d be, if we had no worries!’ said Meg, who could remember better times” (p. 5). Being acquainted with the commodities that money can bring, she constantly laments for all the “pretty things” she cannot have. She feels that is her “womanly” duty to marry a wealthy man. This is, to some extent, to provide financial security for her and her family. Still, it also stands out her desire to enjoy, at last, of all the richness she has been yearning so much to have. May (1980) comments the following: “her desire to be fashionable and to be properly married makes Meg the least modern sister by today's standards” (p. 14). In other words, it could be said that she is the one that defies the established mold for the women of her time, at least this is the case at the beginning of the novel.

Although Meg is considered part of the traditional 19th Century woman, Alcott manages to give her some degree of agency and autonomy to the figure of the “good wife.” From her approaches to upper classes, Alcott presents a strong criticism towards the aristocracy of her time. Most of these remarks are presented in Chapter 9, “Meg Goes to Vanity Fair.” The eldest of the Marches gets invited to spend a few days at a societal event

from a wealthy family she is friends with, the Moffatts. Once again, the title of the chapter alludes to the book *The Pilgrim's Progress*, in which Bunyan (1678) introduces a town called "Vanity," which celebrates all year long a fair with the same name. He describes it the following way: "It bears the name of Vanity Fair, because the town where it is held is lighter than vanity—and also because all that is sold there is vanity. As is the saying of the wise, "Vanity of vanities! All is vanity!" (p. 82). Viewed this way, Alcott is already addressing upper class people and their events as shallow and vain.

At her expedition through rich society, Meg feels quite delighted and, to some extent intimidated, by the ornamented lifestyles of her friends. Nonetheless, its shallowness always tends to be exposed:

"The Moffatts were very fashionable, and simple Meg was rather daunted, at first, by the splendor of the house and the elegance of its occupants. But they were kindly people, in spite of the frivolous life they led, and soon put their guest at her ease. Perhaps Meg felt, without understanding why, that they were not particularly cultivated or intelligent people, and that all their gilding could not quite conceal the ordinary material of which they were made." (Alcott, 1868, p. 97).

The impressions of the young girl, reflect her intelligence but this also crumbles the idealization she had about certain social groups of wealth, considering them now as ordinary people without any special talent. At the beginning, Meg ignores her rightful first impressions and forces herself to enjoy that lifestyle for it is the one she has been aspiring to achieve for most of her life. The text points out this desire for opulence and vanity:

“It certainly was agreeable to fare sumptuously, drive in a fine carriage, wear her best frock every day, and do nothing but enjoy herself. It suited her exactly, and soon she began to imitate the manners and conversation of those about her, to put on little airs and graces, use French phrases, crimp her hair, take in her dresses, and talk about the fashions as well as she could. The more she saw of Annie Moffat’s pretty things, the more she envied her and sighed to be rich.” (p. 98).

It stands out that, although Alcott does not approve of the activities and privileges of the upper class, she does not condemn Meg and her desire for wealthiness. She develops an objective judgment of her desires, pointing out the failures of the upper classes in overall society. But above everything, she empathizes with the aspirations of her protagonist by exploring her own idealization.

Additionally, it stands out the lack of agency such a lifestyle has over women. The jealousy of Meg and the falseness of her attitudes among these people, are elements that make her lose power over her own identity, to the point in which her looks are manipulated by other girls at the party, putting her makeup and a tight, ornamented dress, and changing her nickname to “Daisy.” Once again, there is Alcott’s device of playing with nicknames as a central point of her characters’ personalities and social position. In this sense, Meg being called “Daisy” erases part of her essence as the cherished sister that Jo, Beth, and Amy look up to as a role model with pride and love. This name also alludes to more delicate and passive qualities which are also related to the feminine and its constant connection towards nature. For she is only being admired for her looks rather than her intellect, reinforcing the idea of women as commodities for male consumption. In this regard, Irigaray (1985) remarks the following:

“A commodity –a woman– is divided into two irreconcilable bodies: her “natural” body and her socially valued, exchangeable body, is a particularly mimetic expression of masculine values. No doubt these values also express “nature,” that the expenditure of physical force. But this latter-essentially masculine, moreover-serves for the fabrication, the transformation, the technicization of natural productions. And it is this super-natural property that comes to constitute the value of the product.” (p. 180).

According to this definition, the nickname “Meg” represents her “natural” body, meaning that “Daisy” would represent her “socially valued” body, one that does not belong to her, but to others to admire and most importantly, to manipulate. This is reinforced by the fact that the Moffats invited Laurie to the party because they speculate that the Marches are trying to set up an arranged marriage between him and Meg. Therefore, she is depicted as a commodity, whose friendship with Laurie is based on what Foote (2005) describes as “a social inequality that might be erased in the future through a socially ambitious marriage rather than through a fantasy that the two households are essentially the same in the first place” (p. 72). Following this, it can be understood that the Moffats see this interpersonal relationship as an economic exchange, to which they have the right into their settlement, just for the fact of having a wealthy social good.

After Laurie’s disapproval of Meg’s behavior during the party, in addition to the imprudence of her friends, she does not recognize herself any longer, and she laments: “I wish I’d been sensible and worn my own things, then I should not have disgusted other people, or felt so uncomfortable and ashamed of myself” (Alcott, 1868, p. 106). The author captures her detachment from this environment through Meg’s view and feelings. Even with her desire for luxurious items and the richness of the Moffats, she cannot avoid feeling rejection towards

their frivolity, a lifestyle afar from the values of her own family. The more she tries to fit into this society, the stranger it becomes to her.

The chapter ends with Meg confessing her wrongs to her mother, claiming she has learned her lesson of not falling over such frivolity and shallowness. Through Mrs. March lessons, Alcott reinforces the importance of pursuing female praise beyond looks or material possessions: “Learn to know and value the praise which is worth having, and to excite the admiration of excellent people by being modest as well as pretty, Meg” (p. 110). Therefore, it is through female development beyond vanity that women can attempt to avoid becoming commodities to others. After this event, Meg becomes a reinterpretation of the feminine, in which even though she finds it hard to stop wishing for fancy garments or richness, she remains loyal to the values of her household, and most importantly, she remains true to herself. This is reinforced when she ends up rejecting societies’ expectations by marrying a low-class man.

Meg meets Mr. John Brooke because he is Laurie’s tutor. She becomes quite fond of him because of his enthusiasm towards knowledge and teaching. Although similar to Jo’s admiration towards Mr. Bhaer, Meg’s relationship with Mr. Brooke blossoms from a different place. On the one hand, although she aspires to become a mother and wife, she does not focus anymore on a relationship that revolves around the worldly riches that this may give her, but rather on a sentimental and intellectual interest, based in companionship and equality. Mr. Brooke tells Mr. and Mrs. March about his affection towards their daughter, and although both of them agree he is a good and honorable man, they only accept his proposal of marrying her if his feelings are reciprocal. This opposes Irigaray's (1985) theory, in which women are “products” manipulated and exchanged by men, in which they have no say in the exchange of themselves. Thus, in this proposal the mother’s opinion has the same weight as the one of the

father, and Meg *does* have the freedom to choose if she wants to marry or not. At every turn, the choices and agreements are settled thanks to the choices made by women under their own terms.

When Meg finally recognizes her feelings towards Mr. Brooke, she does it during a quarrel with her Aunt March, in which she says that if she is going to marry a low-class man, she will not provide her with any economical support. The book narrates:

“If Aunt March had begged Meg to accept John Brooke, she would probably have declared she couldn’t think of it, but as she was peremptorily ordered not to like him, she immediately made up her mind that she would. Inclination as well as perversity made the decision easy, and being already much excited, Meg opposed the old lady with unusual spirit. ‘I shall marry whom I please, Aunt March, and you can leave your money to anyone you like,’ she said, nodding her head with a resolute air.” (Alcott, 1868, p. 268).

It can be noted that unsettling the society which had treated her as a commodity in the past becomes an important enabler in her call to marry John. For her determination to go against the aristocracy which her aunt represents is stronger than all the material things she could have ever wished for. Therefore, Meg is far from being the “traditional romantic heroine” (May, 1980, p. 14) of the 19th Century literary imagination. In her, Alcott exhibits that, even though the wedded framework, women can still possess agency over their own lives. Even when she finally gets into the full duties of a married woman during the second part of the novel, she does not try to hide the difficulties of her marriage, and along with her husband, both learn to carry out her household with an equalitarian repartition of labors.

Going back to the reconstruction of the feminine, this happens a bit differently in the eldest of the March sisters in contrast to Jo. From her part, she does not have any issues with adopting the preestablished gender labels assigned by patriarchal institutions. At the beginning of the novel she is presented as a vain and superficial character, but the event with the Moffats becomes a flexing point in her persona. By the repetition and interpretation mentioned by Irigaray (1985, p. 78), Meg comes face to face with the discourse from a society that won't value her more than just a commodity, something that she chooses to reject. At the same time, this can also be read as if her character does not tolerate to be kept locked inside the patriarchal conventions of the 19th Century literary canon. In other words, Meg faces her own "meditative process" (Jauss, 1982, p. 19) in regard to her depiction of the feminine. By recognizing her deficiencies, she restructures this relationship by living without the need to please the expectations of society or the canon.

It could even be said that she takes down the institutionalization of female experiences. So much that her experience with motherhood does not get romanticized, instead, it is appreciated as an evolving experience, one that is not always perfect. Her frustrations are visible, both her mistakes as much as her achievements, and everything in the middle. Besides, there is an exploration of her marriage as a bilateral dynamic, in which both Meg and John support each other to achieve healthy and equal dynamics. This way, Meg can be considered as a character distinguished for her dauntlessness at facing her own view of the feminine. She departs from the most conventional mold out of the four March sisters, and then completely destroys it. Even if at the end of the novel she keeps so much of her initial essence, as a motherly person with an affinity for material stuff, above all it stands out her self-assertion by defying the expectations of society upon her, reaffirming that no one besides her has the same degree of authority over the path her life will take. Therefore, with Meg, the

idea of the *female literary* culture gets stronger in the world created by Alcott, standing out for possessing defined and diverse voices.

III.III.III. Amy, the down-to-earth: in the seek social ascent

Like Meg, the first words of Amy are loaded with lamentations regarding the economic status of their family. She says: “I don’t think it’s fair for some girls to have plenty of pretty things, and other girls nothing at all” (Alcott, 1868, p. 1). Even if her approach towards their financial status is still very naive and childish, Alcott makes it clear that the youngest of the March sisters has an understanding of their social and financial condition. Through the first part of the novel, she is depicted as shallow and materialistic, but in contrast to Meg, Alcott is very severe with Amy’s character. Everyone makes jokes about many aspects of her personality, like considering her language poor and classifying it as vain. The harsh treatment from the author towards Amy is also quite remarked by the critic, as Ann Hollander (1981) notices: “Amy is undoubtedly the Bad Sister throughout the early parts of the book. Alcott seems to have very little sympathy for her shortcomings, which are painted as both more irritating and more serious than those of the other girls” (p. 32). In this sense, Alcott portrays through Amy’s character everything she seems to dislike about her own expression of ambition and her embracement of the feminine.

Nonetheless, Amy also shows complexity both in her intellect and actions. She is very conscious of her role as a woman in society and knows that for having a wealthy life she must marry a rich man. But in contrast to Meg, she does not pretend to reject the expectations from society over her. Her goals focus on the reach of power more than simple economic stability. This means that, besides pursuing a luxurious life, she also seeks the acknowledgment and respect of the upper classes. This is about reflecting a defying attitude, one rarely depicted in a female character from an approach as nuanced as Alcott does. She accepts her role in society as a commodity, but she even goes further and attempts to take advantage of such a role. However, the author makes it clear that this does not free her from the constraints of her

context, on the contrary, it only gives her a false sense of agency. Irigaray talks about accepting femininity at the cost of losing self-identity. She says:

“But in fact that “femininity” is a role, an image, a value, imposed upon women by male systems of representation. In this masquerade of femininity, the woman loses herself, and loses herself by playing on her femininity. The fact remains that this masquerade requires an effort on her part for which she is not compensated. Unless her pleasure comes simply from being chosen as an object of consumption or of desire by masculine "subjects." And, moreover, how can she do otherwise without being "out of circulation"?” (1985, p. 84).

This applies to some extent to the character of Amy, for she does surrender herself consciously and completely to the patriarchal institutionalization of the feminine, as she sees it as the way to achieve her own interests. She takes this role knowing that it will be the only path that she can follow which does not take her to social or economic disgrace, but above all, it is her chance to obtain possibilities. She acknowledges that the only way to reach a successful life, in terms of richness and prestige, is by exposing herself like this.

Values like trust and self-assertion also stand out in her, and at the same time, they are also depicted as positive and important qualities for the development of her intellect. Her acting throughout the novel begins with a 12 year old girl with the dream of becoming a famous painter, then evolving to a 16 year old young woman, eager to achieve a place in the elite in order to guarantee succeeding with her art. Amy wants to be a skilled painter, and as May (1980) mentions, this is a contrary idea from her era. She says: “It might have been considered unusual for a young woman to believe that she had great talents worth developing and pursuing. But Amy displays the self-assurance necessary for a woman living in a male-dominated century” (p. 7). Just like Jo with her “castle in the sky,” Amy sees her talent as her

ideal profession, as well as a monetary path that can offer her acknowledgement and prestige. And she does trust that she can stand out as an artist, even when her talent is underrated among her own family. For most of the novel, her art keeps relegated as a recreational activity, meanwhile Jo does start to make money from her writing. Nonetheless, this bounding of her goals according to the development of her maturity, show her capability to adapt to the demands of her environment without quitting to her identity or interests.

Considering this, it is no surprise that Amy has less difficulties than Jo when it comes to interacting with society. And it stands out that, just when both characters are the most contrary to each other, is also when they are more alike. This is because both of them defy the patriarchal institutions they face, although their approaches are different. On the one hand, Jo directly defies social expectations, and she does it straightforwardly by rejecting mostly all that has to do with expressing femininity. And then there is meticulous Amy, who pretends to take advantage of the same expectations imposed over her in order to accomplish her personal goals. Where one is too front-facing, the other is too subtle. And although for a great part of the novel it seems that her actions are unrelated, both approaches are opposite but without a doubt sharing the same objective: reaffirming their agency over their professional autonomy and pursuits.

The biggest flexing point for her, and one of her biggest quarrels with Jo, happens when Aunt March, sister to their father and who possesses a great fortune, decides to travel with her to Europe. Here is when her artistic skills are finally taken into account and even become equal to the ones of Jo with her writing. Originally, Jo was the one chosen to go on the trip, but in the end her aunt decides to take Amy instead. This make Jo mad and asks her mother for an explanation:

“I’m afraid it’s partly your own fault, dear. When Aunt spoke to me the other day, she regretted your blunt manners and too independent spirit, and here she writes, as if quoting something you had said—‘I planned at first to ask Jo, but as ‘favors burden her’, and she ‘hates French’, I think I won’t venture to invite her. Amy is more docile, will make a good companion for Flo, and receive gratefully any help the trip may give her.’” (Alcott, 1868, p. 360).

Here it also stands out the “docile” attitudes of Amy, so much that they made her worthy of going on the trip instead of Jo. Still, this achievement does not translate very well for the reader, as overlaying there is Jo’s resentment towards her abnegated attitudes. In other words, what Alcott does not allow in her heroine, she projects it on Amy, and sometimes, she does it with disempowerment and disapproval tones. As mentioned by Foote (2005): “Jo’s independence has resulted in exclusion, not freedom, and Amy’s social manipulation has resulted in recognition” (p. 76). But the decision of sending Amy across the continent regards to an attempt of making more evident her alienation towards the values shared in her own household, in which everyone, including her parents, are not fond of the aristocratic lifestyle that Aunt March, for example, fulfills gladly.

But once again, at this point who has more weight into the story’s narrative is Jo, and most of the events develop from her own perspective. Due to her frustration for missing the trip to Europe, the fact that Amy earned it with her own success gets diminished. By seeing Jo as a rebel that does not bend to others expectations, the contrast created between her and Amy is too harsh. Such is the case that she can be mistakenly considered as an abnegated and traditional woman, rather than a character that analyzes her context and works hard into it to get what she wants. It could even be argued that Amy is the character who is constantly learning from her environment the most. By being the youngest, through the development of

the novel, her evolution becomes more evident, in addition to having her sisters as her main female referents. From what she can observe, she begins to mold her own vision of the world and rapidly learns to communicate with it.

But just like the rest of the Marches, Amy also faces bigger challenges that refrain the gaining of her “castle in the sky.” She thinks of her trip with Aunt March as a chance to develop her artistic skills, for the news bring her great excitement: “It isn’t a mere pleasure trip to me, girls,’ she said impressively, as she scraped her best palette. ‘It will decide my career, for if I have any genius, I shall find it out in Rome, and will do something to prove it” (Alcott, 1868, p. 361). She is determined to prove her talent, but her pursuit is quickly broken when facing a highly competitive scenario. Besides women not being allowed to participate within male-dominated spaces, she quickly realizes that her education is not equal to those who have been formally studying their whole lives. This can also be considered, once again, as a complaint in regard to the limitations of her skills due to the lack of social status and economic resources. This discourages and even if she does not completely lose her identity, in contrast to Irigaray’s approach, she certainly loses part of her professional motivation during her stay in Europe.

Because of the frustration of her ambitions, her perspective of her own talent also changes dramatically, and she becomes harsher at the moment of comparing herself with other artists. When Amy meets Laurie in Europe, she says to him:

““That’s just why, because talent isn’t genius, and no amount of energy can make it so. I want to be great, or nothing. I won’t be a common-place dauber, so I don’t intend to try any more.’

‘And what are you going to do with yourself now, if I may ask?’

‘Polish up my other talents, and be an ornament to society, if I get the chance.’

[...] ‘I understand. Queens of society can’t get on without money, so you mean to make a good match, and start in that way? Quite right and proper, as the world goes, but it sounds odd from the lips of one of your mother’s girls.’

‘True, nevertheless.’” (pp. 481-482).

By not having developed other skills, in addition to loathing any sort of manual labor, Amy decided that the only thing that can take her from her crisis is getting married. Holly Blackford (2011) points out that in order to succeed, Amy does not rebel against “the patriarchal system that requires women to assume social value” but she tries to survive it “by illusions and deliberate stagings” (p. 21). In this sense, Amy’s entrance to society gets blocked, but in addition, she also gets punished for getting rid of her ambition to aspire to something for herself. With this, Alcott seems to interpret that to surrender completely to the feminine is not the way in which women can possess agency over their lives. Nonetheless, what is discussed in this analysis does not completely align to this idea, in which Amy creates a fantasy for her own. On the contrary, here she is portrayed as a character that had always wanted to live a wealthy life that brings her prosperity and respect. In this society, if she cannot achieve it as an artist, she can do it as the wife of a rich man. Evidently, this choice has a price, that is to marry out of interest and not for love, which in the long term can cause her great suffering.

Still, close to the conclusion of the novel, her character does meet some sort of redemption, making her reject her wealthy prospect, Fred Vaugh, to accept Laurie’s proposal instead, who in addition to possessing material richness, he also represent the bridge that connects her with her family values. Alcott (1868) narrates: “she found that something more than money and position was needed to satisfy the new longing that filled her heart so full of

tender hopes and fears” (p. 504). So, her final outcome can be considered as a gratifying one overall, by reaching a prosperous marriage with someone who she truly loves, instead of one based on economic convenience only. And even if she does not get to become a professional artist, it becomes clear that she will keep nurturing her artistic abilities as a hobby into her now new and elegant lifestyle. Although at the beginning of the novel Alcott visualizes Amy’s ambition as a negative trait of her personality, she does reconcile with her character. And also, she comes to terms with the pursuit of personal prosperity as a pillar in female progress.

Amy also generates that disruptive force that separates itself from the conventional models of femininity, as besides rebuilding herself, she is constantly discovering more and more treads of her identity and her own expression of the feminine. In her, the feminine detaches from the androcentric sight through an evolving and analytic process, separated from the passive molds of femininity that are the norm. Although at first, her strategies backfire, this is not because of her, on the contrary, there are constant complaints about the ongoing constraints that *decimononic* women had to face in order to obtain the recognition from a world ruled by men. This is also a way in which Alcott explores the feelings that were not common in female characters, at least not from the exaggeration and more towards the complexity of the human experience. The novel explores her rage and jealousy for her older sisters, but instead of condemning her, each event is taken as a chance for her to grow. Just like the rest of the sisters, we see her make mistakes and learn from them, but at the same time, she also develops her own model of the feminine.

And like this, Amy also defies the androcentric mold that sees women from the *Otherness*, but it stands out as well that this does not mean she has any interest in becoming the *Absolute* (Beauvoir, 1949, p. 26). On the contrary, in the feminine culture developed

inside of Alcott's imagination, women do not pretend to be protagonists of a model comparable to the one of the patriarchy. Instead, the goal is to restructure a system their own, in which the main goal is to achieve agency in every sense (creative, economic, professional, etc.). It is thanks to her creator's pen that we can appreciate the nuances of Amy's persona, one which is constantly evolving and rewriting herself from her own experiences and the lessons she has learned altogether.

III.III.IV. Beth, the ghost: the Eternal Feminine archetype

The last of the sisters to introduce herself is Beth, who has the tendency of letting everyone else talk before saying anything herself, even though she rather not be talking at all most of the time. The character of Beth is perhaps the most controversial character of the novel after Jo and Amy, but for opposite reasons, as she represents the passive role of the 19th Century domestic woman. The first words of Beth in the novel are: “We’ve got Father and Mother, and each other, anyhow” (Alcott, 1868, p. 1), from this first dialogue, her personal values of selflessness and family devotion already stand out. Both attributes which are frequently associated with women and purity. May (1980) gives the following description of the image that Beth represents:

“Beth is the romanticized woman of the nineteenth century. Her intellect is not developed. She is sweet and childlike, happiest when she is helping others or playing the piano (both very feminine traits). She does not speak harsh words, considers herself dumb and useless in all around her, and constantly expresses her admiration of everyone in her family. Beth is the child woman: mature in body and spirit, but devoid of any personal goals or images.” (p. 5).

By capturing entirely the archetypal portrayal of the feminine, in terms of the literary imagination of the period, Beth represents the archetype of women as creatures to contemplate. The purpose of Beth’s presence is to prove that for “a life of feminine submission, of ‘contemplative purity’, is a life of silence, a life that has no pen and no story” (Gilbert & Gubar, 1979, p. 20). The rest of the March sisters have very strong personalities and aim to achieve goals for themselves apart from homely duties, meanwhile, Beth does not aim to stand out at anything. Despite her talent as a musician, she does not seek to play for anyone else than her family and the Laurences, only in her small piano at the corner of the

living room of her house. Beth's role of passiveness throughout the development of the novel is similar to the idea of Sandra Gilbert and Susan Gubar, of women "described of imagined as houses" (p. 88). While the rest of the sisters get married, have jobs in the city, or travel to Europe, she stays inside the same house she grew up until the day of her premature death.

With Beth, the parallelism between the characters of the novel and Alcott's life stand out the most. Delphine Laire (2009) points this out "Elizabeth Alcott, Louisa's younger sister, died on 14 March 1858, having developed scarlet fever. She would later be portrayed as Beth in *Little Women*. Elizabeth's death was the first break in the household, from which mother Alcott never really recovered" (p. 11). This means that it was until ten years later that there was a character from Alcott's pen which was intentionally inspired by her departed sister, perhaps as a therapeutic exercise against her grief and in honor to her memory. Nonetheless, in her she also portrays, almost identically, the prototype of the "eternal feminine," originated in the Romanticism era. This signaling can become self-contradictory and, to some extent, ironic. Considering Beth is the dearest of the Marc sisters, but at the same time, the most invisible of them all.

The "eternal feminine" is an archetype created in the 18th Century, which predominated in the texts conceived from the male imagination. The term was coined because of the last line from *Faust* by the German writer, Johann Wolfgang von Goethe (1832). The spirit of Gretchen, loved by the protagonist in the first part of the novel, becomes the *Das Ewig-Weibliche*, which Hans Eichner translates as the "Eternal Feminine." This model appears through the character of Gretchen, and is thanks to it that she can finally save Faust's soul, becoming his portal to heaven. According to Gilbert and Gubar, Eichner depicts Goethe's imagination of the feminine as the "ideal of contemplative purity," while "the ideal of significant action" represents the masculine. Following this interpretation, the literary

women that become the eternal feminine get developed in confinement with the solely purpose of preparing others to the outside world:

“[...] it is just because women are defined as wholly passive, completely void of generative power (like "Cyphers") that they become numinous to male artists. For in the metaphysical emptiness their "purity" signifies they are, of course, self-less, with all the moral and psychological implications that word suggests.” (Gilbert & Gubar, 1979 p. 21).

By applying this interpretation to *Little Women*, Beth is who carries the role of inertness. While all the action happens around her, she is only an observer of the lives of her sisters. When she talks, it is only to reaffirm the ideas of others, or to take an intermediary role between other people's conflicts. Even her talent to play the piano is depicted as an activity for the entertainment of others, in which she is just a mean of reproduction. Beth undertakes her housewifely duties neatly and without a question. Even if she gets the chance to develop her intellect by going to school, she rejects this idea because of her shyness. Through her sickness, all we know is mostly from Mrs. March or Jo's point of view. The event of her dying is presented through the eyes of others rather than hers. And when she finally passes away, her death becomes startling because of how the people around her are going to deal with it, but not because of the event itself, not even because of her, as she seems to accept her decease as a heavenly departure. And then, the rest of the novel goes on, and the readers focus their attention once again on the rest of the sisters who must go on with their lives. Meg becomes a mother, Jo publishes her novel, and Amy gets married with Laurie. Through the remaining of the story, the events are not affected because of the death of their sister, nor Alcott proposes what would be of the Marches if Beth was still with them, as her death was not too different from her life.

This leads to the following question: why does Alcott give this treatment to Beth's character? Considering she depicts her as a creature that must be cherished and protected, and who also enjoys serving others. She dedicates long passages to contemplate her passiveness. Yet, her descriptions of Beth usually carry a sense of melancholy. In chapter four, it reads:

“There are many Beths in the world, shy and quiet, sitting in corners till needed, and living for others so cheerfully that no one sees the sacrifices till the little cricket on the hearth stops chirping, and the sweet, sunshiny presence vanishes, leaving silence and shadow behind.” (Alcott, 1868, p. 53).

This passage appears in one of the first chapters of the novel, for what it suggests that Alcott already had contemplated the fate of her character, perhaps because of her own semi-autobiographical reasons. As we've mentioned during chapter two of this research, one of Alcott's sisters also died under circumstances similar to Beth. But if we interpret it from the literary side, it is through the deterioration of Beth that the author seems to declare that repressing women's development is equivalent to depriving them of their own existence. Beth's health suddenly decays along with her spirit when she turns 18 years old. While everyone around her moves forward, she remains in the same place she has been since her introduction at 13. So that, through Beth, Alcott alludes to what are considered as the consequences of women not developing their personality, even if it is unintentional. For what not nurturing their identity, becomes equivalent to not existing at all.

This idea gets confirmed by Beth herself, when she accepts her destiny and surrenders to death because of her inability to detach from her household. In chapter 36, she admits to Jo:

“I only mean to say that I have a feeling that it never was intended I should live long. I'm not like the rest of you. I never made any plans about what I'd do

when I grew up. I never thought of being married, as you all did. I couldn't seem to imagine myself anything but stupid little Beth, trotting about at home, of no use anywhere but there. I never wanted to go away, and the hard part now is the leaving you all. I'm not afraid, but it seems as if I should be homesick for you even in heaven." (p. 647).

This quote is interesting, as it is one of the few instances in which she addressed this directly. Her tone, more than resigned, as it had seemed until that moment, turns in regret, and even, resentment. She never considered she would become a fulfilled person, on the contrary, she remains under a state of eternal infancy, obedient to the imposed commands of domesticity. She romanticizes her childhood and even her adolescence, when she lived with her mother and sisters, under a female community that protected and sheltered her. Nonetheless, despite her talent at playing piano, she never foresees professional development, nor a wish to create her own home or a space for herself. From this, we can pose that, by being aware of her role as a ghost, Beth becomes a revindication of the female characters developed in the literature written by men.

Her character can also be interpreted from the patriarchal sphere that Alcott does not get to detach completely, becoming one of the consequences for which Beth gets frozen in time, as it is only through this institution that women can aspire to safety and social prosperity. As proposed by Irigaray (1985), the same way that nature must surrender to the masculine in order to be part of the culture, the same process occurs in regard to "the development of a normal woman." The intellectual defines this subject as a "development that amounts, for the feminine, to subordination to the forms and laws of masculine activity" (p. 187). Nonetheless, Alcott withstands the total subordination of the feminine by acknowledging the deficiencies of it inside the patriarchal world.

Departing from this, if Beth's vision of the feminine does not get restructured because it does not get developed in the first place, how can be made an analysis of this character in which it gets detached from the patriarchal? When her essence gets shaped mainly because of the archetypes from her era, in which female characters were constrained to simple resources to achieve the personal fulfillment of those around them. A solution proposed to this questioning is that the stereotypes of her personality are not depicted from the androcentric point of view, but they get built with the purpose of making them evident. Although, after a first glance to the novel there is the impression that Beth does not have the same depth in regard to her identity as the rest of the March sisters, her deficiencies are what highlight her importance into the development of the story, putting aside that it would not be what it is without her.

By the end of the novel, all the sisters, at some point, make an individual reflection about certain elements that defined their consolidation into adult life. Jo makes amends with her writing, Meg with her economic stand, Amy with her art, and lastly, Beth with her death. At the same time, it is through the latter that all the characters from the novel also end to solidify their growth. This way, Beth becomes the eternal feminine of *Little Women*, the "contemplative purity" of the Marches, and they bridge between the earthly and the divine. But that is not it, as before departing she makes it clear that when no one was watching she was also her own self, with her individual dreams, ambitions and regrets.

From this point of view, Beth joins the feminine literary culture that represents the silenced voices in hands of the patriarchal sphere. Here, the following questionings can be found: what happens when no one is seeing the *Other*?; what does it do when it is not working for the personal fulfillment of others? And lastly, in a world that does not develop her dreams nor aspirations, which are the ones she creates for herself? Even if she knows she will not reach them. Her "meditative process" gets developed within a space in which both the author

and the reader do not reach, but that there is no doubt that exists. Meaning that Beth is more than her designated role of the eternal feminine. Her moments of absences work as a constant memory that her voice was also part of the story when we could not read her.

III.IV. From castles in the sky to reaching dry land

Taking up the initial approach on if women can analyze their own exploitation among an order predominated by the masculine, it can be concluded that in *Little Women*, Alcott meditates about the complexities of being and experiencing herself under the spectrum of the female gender. By engaging a series of considerations that impact on the consolidation of the self, departing from the historical, economical and class overview, and landing on the influence of the household in the individual development, we can consider what can be named as gender “reforms.” These are oriented to bring more autonomy to female individuals, by proposing to them models that decentralize the traditional view of the “good wife” and the “angel in the house.”

Even if this does not get redefined on its entirety, nor does the political order ruled by binarism gets dismantled, there actually exists a call upon the subjects to exercise their agency over patriarchal institutions. Besides, each of the characters present models of the feminine that detach from conventionalities. In Meg, there is a defiance of the social order that sees women as commodities, in addition to exploring an equal model of parenthood and marriage. In Jo, there is an advocacy towards the importance of nurturing the individual aspirations both inside and outside of the household. In here, there is also a reconciliation with femininity once it stops being defined from the androcentric point of view. On the other hand, in Amy stands out a series of emotions rarely depicted in women, at least in 19th Century literature, that is ambition and rage. Instead of exploring these emotions from a negative connotation, there is an appreciation of them from empathy and learning. Meanwhile, in Beth there is a warning that by portraying women as beings without autonomy, they are doomed to disappear. But her character also leads to a tough proposal that even in her invisibility there is potential of a very profound character. It consists of an invitation to acknowledge that these characters, neglected to the eternal feminine, have a voice that among many things seek to

encourage male authors to develop literary portrayals of women that go beyond shallowness and passivity.

Finally, even if this was not the original intention of the novel, I consider from this analysis that Alcott found in *Little Women* a place to expose her ideas towards gender, which in modern times remain relevant and continue to raise interests. From there comes its relevance in literature, as well as in feminist studies and even pop culture.

IV. Conclusion: Redefining the feminine in literature

I began this research with the intention of exploring the construction of female identities in the North American novel of the 19th Century, *Little Women*. The main purpose was to highlight the negotiations between the characters and their contexts, with the purpose of living themselves as beings of a higher autonomy and concerning their actions as much as their intellect. In order to achieve a detailed analysis, I decided to present the parallelism between three different scenarios. Starting with the social environment under which the female authors of the time unfolded, followed by the particular case of Louisa May Alcott. Lastly, the influence of both contexts, the general and the specific, got applied into the restructuring of the feminine at the literary work *Little Women*.

After the development of this research, what stood out the most was the profound relationship between the three presented scenarios, as they collaborate together to achieve the portrayal of female characters that discover and develop their own identities beyond the patriarchal mold that predominated in the era. In the image of the decimononic writer, I chose to highlight the constraints they faced in order to build their profession in an androcentric world, where it was considered that they did not fit in such intellectual spaces. Here it stands out that the main strategies that they used was to create their own spaces of promotion, such as magazines or writing about domesticity. Nonetheless, their texts were diverse in content as much as in genres, from abolitionist to conservative. Additionally, their novels focused on sentimentalism without dropping social critique. They also appealed to anonymity and the usage of gender neutral or masculine aliases, this with the purpose of ensuring the distribution and reach of their work. Another highlight was the negotiations they made with the patriarchal spaces or institutions of the time, in which the main purpose was to achieve public acknowledgement and also to get a proper retribution for their work. But above all, their biggest accomplishment was to detach themselves from the androcentric mold that visualized

women under secondary roles, both inside and outside of the literary imagination. This also took them to develop their own literary sphere, inside of the preestablished male construct, one in which they expressed and developed a female culture in which their creative and professional autonomy predominated.

This idea got reinforced by exploring the life and work of the North American author, Louisa May Alcott. Appreciating her literary development from a short age, along with her influences and motivations. An important point that stood out from this research was that part of what distinguished Alcott's identity as an author was her tendency towards using her personal experiences and relationships as inspiration to build her characters, and even, to create some of the fictional events that happened to and around them. Many of her novels appealed to this autobiographical resource, and it was of great importance to mention its impact in the novel analyzed here. *Little Women* is an almost identical portrayal of Alcott's family, but it was also a reflection of her relationship with the feminine.

From the four main characters of the novel, the author portrays an array of ways to experience femininity, departing from their diverse, and even contrasting, identities. This was a huge step forward for the time, considering that the predominantly androcentric literature did not use to make extensive introspections of female identities. On the contrary, many works had the tendency to develop female characters with a limited focus and motivations, only exposed with the purpose of offering acts of service to other people. There also were representations that demonized women when they didn't follow the preestablished mold of selflessness and attentiveness. Thus, there were usually two types of personalities in these writings, both stereotypical and biased, that developed female characters from the male invention: the angel or the monster. Most of these representations limited their emotions, as they were unable to express anger or desire; at the same time, their actions were also constrained, departing from their lack of control about the choices that directly impacted their

lives, enabling their take of action towards accomplishing their aspirations beyond the household.¹⁰

In *Little Women*, it stands out that the development of the female experience is quite different from these biased portrayals. The main conflict of the novel sees its main characters growing as women that face different life situations and express themselves independently as female subjects. Although it keeps developing inside of an androcentric environment, just as its author describes, the feminine finds its own space into this world, transforming it to define itself with the most autonomy possible. In other words, the feminine builds its own universality, even inside of a male-centered world. For this reason, the negotiations between the Marches and their context can be considered as an intelligent strategy and an useful resource from Alcott, in order to defend her authorial autonomy, highlighting her individuality and reclaiming her independence inside of the professional sphere.

Now, can we consider *Little Women* a feminist novel? The answer to this question is a bit more complex than what it seems to be on the surface. From what has been observed in this research, I conclude that as such, it was not intended to be so. Alcott did not write the novel with the purpose of creating a feminist and/or a system-abolitionist statement, and there is no material from her that highlighted the fight for women's rights, not directly nor in her novels, nor in her personal life. Nonetheless, although the novel remains as one of the most popular North American classics of the 19th Century, in present times this is highly referenced into feminist spaces because of it is portrayal of the March sisters as people with defined and complex personalities. This even poses a challenge against the constructed female molds, created by the male canon.

¹⁰This is a conclusion from researchers Sandra Gilbert and Susan Gubar, in regard to female development in the literature from the time. In the book *The Madwoman in the Attic* (1979) they say: "Specifically, as I will try to show here, a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of "angel" and "monster" which male authors have generated for her" (p. 17).

Over time, there have been endless reinterpretations, analysis and adaptations of the original content. From theater performances and movies to novels inspired by their characters. In 2019, the North American filmmaker Greta Gerwig presented her movie adaptation of the novel, in which she deepens into the impact of the economic and social elements of the time in the characters, particularly, on how these have a direct impact in their lives. The viscerality of the emotions and character of the Marches also has a broader exploration in the most recent film version, by focusing with broader attention in some moments that at the original material were shortly addressed. These include rage, grief and solitude as valid responses to the events they face. And it is not odd that in modern times Alcott's novel regained such strength.

In an interview for the online magazine *Efeminista* (2020), the actress Florence Pugh, who interprets Amy March in this contemporary version of the novel, mentions that "Each generation deserves that this story gets to be retold in the exact same way that it needs it to be." And it is by following this interpretation that, in fact, *Little Women* is considered as a feminist work, even if this perception never took part of the vision of its creator. Whether directly or indirectly, Louisa May Alcott captured a world in which the feminine detaches from the androcentric framework and learns to redefine itself even with all the hard work that implies.

Here it also raises the relevance to stand out the convergence between the historical overview, with the personal and the imaginary ones. In *Little Women*, there are many different approaches towards what can be lived as a female experience, validating each one as a stand-alone. At some point in the story, it feels like the characters gain their autonomy even beyond their own creator. This highlights the importance of presenting female characters that are diverse, telling their own stories and portraying their vision of the world. It is about creating a place to speak of the experience of gender as an individual, but at the same time, understanding it as a collective. And as a result, the acknowledgement of the historical impact

of women in literature reaffirms its relevance even in present days. It is through the exploration of these spaces that we can also negotiate with the present, in order to create a future with an increasingly diverse thinking.

Bibliography

- Armstrong, N. (1989). *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford University Press.
- Alcott, L. (1870). *An Old-Fashioned Girl*. Roberts Brothers.
- Alcott, L. (1871). *Little Men*. Roberts Brothers.
- Alcott, L. M. (2002). *Little Women*. Planet PDF. (Original work published 1868).
- Beauvoir, S. de. (2011). *The second sex* (C. Borde & S. Malovany-Chevallier, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1949).
- Blackford, H. (2011). Chasing Amy: Mephistopheles, the Laurence Boy, and Louisa May Alcott's Punishment of Female Ambition. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 32(3), 1-40. <https://doi.org/10.5250/fronjwomestud.32.3.0001>.
- Bauer, D. & Gould, P. (2001). *The Cambridge Companion to Nineteenth-Century American Women's Writing*. Cambridge University Press.
- Bender, C. (2017). Gender stereotyping in Little Women: "Let us be elegant or die!" *Monmouth Journal of Undergraduate Research*, 8, 140-153.
<https://research.monm.edu/mjur/files/2019/02/MJUR-i08-2017-8-Bender.pdf>
- Bunyan, J. (2014). *The pilgrim's progress*. Desiring God.
<https://document.desiringgod.org/the-pilgrim-s-progress-en.pdf> (Original work published 1678)
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Cambridge Dictionary. (n.d.). *Sisterhood*. Cambridge University Press.
<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/sisterhood>.

- Cheever, S. (2006). *American Bloomsbury: Louisa May Alcott, Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller, Nathaniel Hawthorne, and Henry David Thoreau: Their Lives, Their Loves, Their Work*. Simon and Schuster.
- Cheever, S. (2010). *Louisa May Alcott: A Personal Biography*. Simon and Schuster.
- Cheney, E. (Ed.). (2010). *Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals*. Little, Brown, and Company.
- Clark, B. L. (Ed.). (2004). *Louisa May Alcott: The Contemporary Reviews*. Cambridge University Press.
- Coultrap-McQuin, S. M. (1990). *Doing Literary Business: American Women Writers in the Nineteenth Century*. University of North Carolina Press.
- Freixas, L. (2012). Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona. *Claves de Razón Práctica*, (224), 9–16. <https://www.laurafreixas.com/pdf/claves-9-12-freixas-maternidad-y-%20cultura.pdf>.
- Foote, S. (2005). Resentful little women: Gender and class feeling in Louisa May Alcott. *College Literature*, 32(1), 63–85. <https://doi.org/10.1353/lit.2005.0005>
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (2nd ed.). Yale University Press. (Original work published 1979).
- Guerra-Cunningham, L. (1986). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. *Hispanamérica*, 15(43), 3–19. <http://www.jstor.org/stable/20539145>.
- Hollander, A. (1981). Reflections on Little Women. *Children's Literature*, 9(1), 28–39. <https://doi.org/10.1353/chl.0.0195>.
- Hourly History. (2020). *Louisa May Alcott: A Life from Beginning to End*. Hourly History.

Irigaray, L. (1985). *This Sex which is Not One*. Cornell University Press.

Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception* (T. Bahti, Trans.). University of Minnesota Press.

Lagarde, M. (1990). *Identidad Femenina*. CIDHAL.

https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf.

Laire, D. (2009). *Little Women, a Feminist Study*. [Unpublished master's thesis]. Ghent University.

Levinton Dolman, N. (2001). El superyó femenino. In C. Mingote Adán & B. López-Dóriga Alonso (Coords.), *II Jornadas de Salud Mental y Género: Madrid, 9 y 10 de octubre de 2000* (pp. 45–57). Instituto de la Mujer.

<https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaSalud/Publicaciones/docs/DebateDocumentos/IIJornadasSaludmental.pdf>.

Matteson, J. (2008). *Eden's Outcasts: The story of Louisa May Alcott and her father*. W. W. Norton & Company.

May, J. P. (1980). Spirited females of the nineteenth century: Liberated moods in Little Women. *Children's Literature in Education*, 11(1), 10–20.

<https://doi.org/10.1007/BF01146082>.

McIntyre, G. (2020). *LIFE Little Women*. Meredith Corporation.

Orion Magazine. (n.d.). *Fruitlands: The Alcott Family and their search for utopia*.

<https://orionmagazine.org/review/fruitlands-the-alcott-family-and-their-search-for-utopia/>

Paz Torres, M., & Ruiz Tresgallo, S. (2022). Prácticas heterodoxas y santidad *queer*: "El proceso de fe" (s. XVII) de las monjas clarisas de Trujillo. *REGS: Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 48(1), 31–52.

Quimby, K. (2003). The Story of Jo: Literary Tomboys, Little Women, and the Sexual-Textual Politics of Narrative Desire. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 10(1), 1-22. <https://doi.org/10.1215/10642684-10-1-1>.

Efeminista. (2020). Mujercitas: la revisión más feminista de un clásico. <https://efeminista.com/mujercitas-feminismo/>.