



ESTUDIOS

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 31, n.º 113, abril-junio, 2026, e195586
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL
CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA
ISSN 1316-5216 / ISSN-e: 2477-9555
Para citar/utillice este ARK: <https://n2t.net/ark:43441/e195586>
Deposited in Zenodo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.19289938>



Mujeres dentro de refrigeradores [WiR]: violencia contra las mujeres en la cinematografía occidental contemporánea

Women In Refrigerators [WiR]: violence against women in contemporary western cinema

Romano PONCE DÍAZ

<https://orcid.org/0000-0002-5209-8535>

romano.ponce@umich.mx

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México

Ximena DÍAZ SANTILLÁN

1543752d@umich.mx

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México

Iván ÁVILA GONZÁLEZ

<https://orcid.org/0000-0003-1792-8844>

Ivan.avila@umich.mx

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México

RESUMEN

El término, "Mujeres dentro de los refrigeradores" (WiR) fue acuñado por la escritora Gail Simone en 1999, para designar al hecho o evento en que un personaje femenino -en los medios narrativos- es asesinada, violentada, abusada, eliminada o desempoderada como "plot device" o artilugio narrativo para detonar, justificar, sostener o acelerar la trama de un personaje masculino. Tal artilugio narrativo o estereotipo lo podemos encontrar en reiteradas ocasiones en narrativas en diversos medios: literatura, dramaturgia, televisión, comics, videojuegos y ampliamente recurrente en la cinematografía, la cual al ser el medio narrativo más potente dentro de las costumbres de consumo contemporáneos, sus estereotipos, arquetipos y formas de representación impactan y transforman la realidad social.

Palabras clave: arquetipos, artilugios narrativos, representación visual.

ABSTRACT

The concept of "Women in Refrigerators" (WiR), coined by Gail Simone in 1999, refers to the narrative practice in which female characters are killed, harmed, abused, or stripped of agency to advance a male character's storyline. This trope appears recurrently across literature, theater, television, comics, video games, and especially cinema. As cinema constitutes a dominant narrative medium in contemporary cultural consumption, its patterns of representation significantly influence and reshape social reality.

Keywords: archetypes, narrative devices, visual representation.

Recibido: 04-12-2025 • Aceptado: 02-02-2026



LOS RELATOS Y LA CONFIGURACIÓN DE LA REALIDAD

La historia humana puede comprenderse como una serie de desplazamientos en las formas de conocer, procesos mediante los cuales no solo se redefine el saber, sino que se reconstituye el mundo y sus relaciones. La imagen, en tanto dispositivo de producción y de consumo, participa activamente en esta reconfiguración, articulando formas de subjetividad y prácticas culturales que delinean una cultura visual en perpetua transmutación. Esta dinámica de transformación constituye el entramado de la visualidad contemporánea, engranaje donde los regímenes escópicos de representación y percepción se actualizan de manera continua, en la que somos imagen y como tal podemos transformar y transformarnos en todo momento; esto es a lo que podemos calificar como cultura visual. La cultura visual y sus productos comprenden todos aquellos objetos visuales que estructuran la narrativa o narración social contemporánea; entendiendo como un objeto a toda forma en que podemos materializar una idea o imagen mental. Y la forma más potente en que como sociedad hemos buscado generar y apropiarnos de la imagen, ha sido por medio de la narración; Pablo Fernández Christlieb señala que escuchar una narración no es enterarse de un suceso sino ver pasar la manera en que somos y de lo que estamos hechos (Fernández Christlieb: 94, 2011). De la misma forma, una narración se encuentra conformada por aquello que se cuenta y por aquello que no se cuenta, lo que se nos otorga y no se nos otorga, lo que se connota y no se connota, lo que se responde y lo que no se responderá.

Ninguna actividad humana es un evento fortuito aislado de la cultura, ni la cultura se puede mantener ajena a los productos que ella misma genera. De esta forma, tecnología, arte, ciencia, creencias, sociedad e individuos se encuentran interconectados en un metasisistema rizomático de finos hilos imperceptibles que conectan millones de engranajes del complejo mecanismo que llamamos cultura; configurando y reconfigurando el gran consenso al que llamamos realidad. Desde la actividad más frívola e insignificante en apariencia, se reconfigura el comportamiento de la sociedad. Cabe señalar que el enfoque de "cultura" que utilizo es el presentado por Pablo Fernández Christlieb en *Lo que se siente pensar o la cultura como psicología* donde sostiene que las culturas son modos de interpretación y significación de la realidad, por lo que la cultura no se puede formalizar ni formular, sino solamente narrar o contar debido a que no es la suma de todos los capítulos más bien es la incapacidad de que aparezcan separados; la cultura es todo aquello que no separa el pensar del sentir, es decir, los individuos no dejamos de pensar lo que sentimos ni de sentir lo que pensamos. Por eso las actividades humanas son parte de la cultura, producto de la cultura y generadoras de la cultura. Así, en una cultura en que los personajes ficcionales presentados en la cinematografía son mucho más reconocidos y admirados que los "héroes" que las estructuras políticas han elaborado para las narrativas históricas, cobran relevancia las palabras de Sami Järvi en voz de *Alan Wake* en *Alan Wake: american nightmare*:

Las historias no vienen solas. No lo podemos evitar. Hay muchos mundos diferentes, muchas realidades que compiten en nuestra cabeza, alimentadas por los libros, la televisión o incluso las ligeramente olvidadas fábulas de la niñez. Hay un suministro inacabable de conceptos ficcionales más familiares que nada o nadie real. Tenemos una conexión mucho mayor con los personajes ficticios que conocemos y amamos que con la gente que nos cruzamos en la calle. Nuestros destinos e inspiraciones son productos de las mentiras, mitos y fábulas. (Sam Lake & Mikko Rautalahti, 2012)

Women in Refrigerators: WIR

Comprendiendo que no podemos escapar de la cultura, dado a que somos producto y productores de la misma, es importante mantener una mirada crítica a los objetos que son materializados y masificados para el consumo social, lo que nos lleva a las formas de representación de los componentes sociales dentro de medios tan potentes como la cinematografía. Medio audiovisual, que desde sus comienzos ha recurrido a artilugios, tropos y diferentes convencionalismos para generar secuencias visuales narrativas de fácil acceso que permeen sin mayor dificultad en los consumidores, quienes eventualmente se convirtieron en productores de imágenes, y generaron el concepto de Lenguaje Cinematográfico; tal repetición de artilugios, tropos y convencionalismos, eventualmente se convirtieron en clichés que difunden y perpetúan los estereotipos

ofensivos contra determinados grupos sociales, connotando y denotando las imágenes mentales de las estructuras sociales, generando lo que podemos calificar como representación visual supeditada; para expandir tal concepto, en el presente texto centraré mi atención en el artilugio narrativo convertido en cliché: "Mujeres dentro de los refrigeradores".

El término, "Mujeres dentro de los refrigeradores" (WiR) fue acuñado por la escritora Gail Simone en 1999 para designar al hecho o evento en los medios narrativos, en que un personaje femenino es asesinada, violentada, abusada, eliminada, desempoderada, desmembrada y "colocada dentro de un refrigerador" (Simone, 1999) bajo la lógica de ser un plot device o artilugio narrativo que detone, justifique, sostenga o acelere la trama de un personaje masculino. Simone generó el término tras la lectura de *Green Lantern #54* escrito por Ron Marz en 1994, en el cual Kyle Rayner, el protagonista titular de la narrativa, regresa a su departamento encontrando que su pareja, Alex DeWitt, ha sido asesinada y su cadáver ha sido colocado dentro del refrigerador. Tal evento fue utilizado como artilugio narrativo para generar una trama de venganza ejecutada por el personaje masculino; es decir, el propósito de la existencia Alex DeWitt fue ser asesinada para dar una premisa y arco narrativo a Kyle Rayner.

Tal artilugio narrativo, tropo o estereotipo lo podemos encontrar en reiteradas ocasiones dentro de narrativas en diversos medios: literatura, dramaturgia, televisión, comics, videojuegos y ampliamente recurrente en la cinematografía, la cual, al ser el medio narrativo más potente dentro de las costumbres de consumo contemporáneos, sus estereotipos, arquetipos y formas de representación impactan y transforman la realidad social. La plataforma homogeneizante de producción cinematográfica, ha convertido a "las mujeres dentro de los refrigeradores" en un objeto visual sistemático, promoviendo y perpetuando estereotipos de representación visual contra la mujer. Tropos y estereotipos en los que pareciera que la única función de la mujer es: el ser el interés romántico del protagonista, objeto sexual, o simplemente un plot device que cataliza la trama de un personaje, generalmente masculino. En 1984 uno de los lectores de *Between Friends* (Starsky and Hutch zine) parodió este artilugio narrativo escribiendo:

Recuerda que lo más pronto que "ella" sea eliminada de la trama, lo más pronto que la "relación" entre tus héroes masculinos crecerá. Por lo tanto, planea asesinarla en un lapso no mayor a tres páginas en tu historia. Esta situación será auto referencial a los métodos en que su presencia es suprimida, de forma rápida, irreparable y permanentemente. Las enfermedades incurables **siempre** son una buena elección para situaciones como esta. Estas enfermedades permiten un lindo y estéril melodrama en un lindo escenario de hospital inmaculado. Las enfermedades permitirán eliminar a tu estorbo personaje femenino presentándola impotente, pero de alto espíritu, suprimida, pero impávida, gravemente enferma, pero con un sentido del humor intacto, en agonía, pero aceptando su "destino", o simplemente en estado de coma (mi artilugio dramático favorito para lidiar con este tipo de personajes, dado a que no me debo preocupar por escribir un dialogo que la involucre). Las heridas por arma de fuego accidental en la cabeza funcionan bien en el trazado de su "desaparición". Estos permiten que la muchacha, alegre pero paralizada, aparezca en una cama de hospital, rodeada por los personajes masculinos por un par de párrafos, mientras que una de las parejas masculinas sostiene su mano, mientras que la otra pareja masculina sostiene la otra mano. (*Between Friends #9*, 1985)

Podemos hablar de diversos filmes que perpetúan tales arquetipos: "Se7en" (1995) de David Fincher, en que el personaje de Gwyneth Paltrow existe con el propósito de ser asesinado, "Irreversible" (2012) de Gaspar Noé, "Gladiator" (2002) de Ridley Scott, "Braveheart" (1995) de Mel Gibson, "Bambi" (1942) de James Algar, junto a la siguiente lista de filmes que no corresponde a ningún orden jerárquico particular y sin importar el género, en todos ellos contienen mujeres dentro de los refrigeradores:

Tabla 1. Filmes WIR

2 Guns	Max Payne
A Walk among the tombstones A.I.	Psycho
After Earth	Real Steel
Autumn in New York	Reign of fire
Bambi Blade Trinity	Revenge of the sith
Blue Beard	Road House
Bond films	Robocop 3 Sabotage se7en Shocker
Brave hearth	Signs
Brotherhood of the wolf	Sin City
Children of men	Sleepy Hollow
Cliffhanger	Star Wars
Coppola's Dracula	StarTrek (2006)
Daredevil	The Amazing Spiderman 2
Dark Blue	The Black Dahlia
Donnie Darko	The Clone Wars
entrevista con el vampiro Equilibrium	The Crow
Evil Dead	The dark knight the Fountain The Fugitive
Finding Nemo	The Godfather
Fracture From Hell	The last king of scotland the mothman chronicles
Gladiator	The prestidge
Guardians of the Galaxy Harry Potter Saga	The Punisher
HellRaiser inferno	The Raven
I am legend	The road
I Robot	The Woman in black
I saw the devil Irreversible John Wick? Kick ass 2	Thor: The Dark World
Kingdom of Heaven	Tombstone
Knowing	Up
L.A. Confidential	X-Files the movie
	X-men Origins

(Elaboración Propia)

Refrigeradores y roles de género

El tropo de mujeres dentro de refrigeradores es relativamente reciente, sin embargo, es una muestra de la evolución que han tenido los roles de género a lo largo del tiempo. Como señala Verceli Flores:

[...] cuando se habla de construcciones sociales y simbólicas (sic) a partir de la diferencia sexual, también se habla de estructuras de relaciones de poder, donde impera el dominio masculino. Al hablar de género, también hablamos de un proceso de construcción donde las mujeres han sido las menos favorecidas en las relaciones sociales, detrás del género existen símbolos y una ideología que establece el orden social, que instaura el patriarcado. (2019, p. 292)

Dicha construcción simbólica se presenta como los mandatos de género, es decir, aquellas conductas que debe cumplir cada uno en función del género que se le ha asignado y que se normaliza a tal grado que resulta extraño cuestionar por qué determinados comportamientos se asocian a uno u otro. En la antigua Roma, sociedad patriarcal de la que hemos heredado bastante, las mujeres eran aisladas e invisibilizadas al considerarlas como un mecanismo de reproducción del hombre, siendo su deber la subordinación a los hombres de la familia (Flores, 2019); aunado a ello, en los sistemas religiosos patriarcales las diosas se sacrifican por la comunidad, regularmente a través de la función reproductora, por lo que estas se ven privadas de su erotismo (Pastor, 2010), lo que ha derivado en el modelo ideal de la mujer sumisa que se sacrifica por el bien de otros. En términos narrativos, las mujeres dentro de refrigeradores son sacrificadas con la finalidad de provocar un crecimiento personal en el personaje masculino —o, en su defecto, un

descenso a la locura— que propicia el avance de la trama, por lo que cumplen con el mismo papel que las diosas sacrificadas de los mitos antiguos, cuyo único propósito de vida es el dejar de estarlo.

La muerte de las mujeres en la narrativa, por tanto, suele cumplir una función que se transforma de acuerdo al contexto social. En *Hamlet*, de William Shakespeare, se presenta la muerte de Ofelia como consecuencia de su pérdida de la cordura al descubrir la muerte de su padre; el personaje cumple con los estándares patriarcales, es decir, los mandatos de género:

She is the ideal woman—beautiful, gentle, submissive, controlled, fulfilling her feminine duties in life with no thought of rebellion, no hint of reaching for traditionally masculine traits—and Shakespeare has her fall to madness for seemingly nothing but her own femininity. (Haralu, 2021, p. 22)

Debido a ello, la muerte de Ofelia se presenta como un recurso para mostrar los daños colaterales que ha causado el actuar de Hamlet, protagonista masculino y asesino de su padre. La manera en que se describe su muerte accidental, en el agua y rodeada de flores, ha sido inspiración para diversos pintores que presentan una visión estilizada de su ahogamiento, dejando de lado la tragedia que constituye. Al igual que las mujeres dentro de refrigeradores, la vida y muerte de Ofelia gira en torno a los hombres: Hamlet, el hombre del que está enamorada, y su padre.

¿Por qué a muchos hombres les resulta complejo ver a las mujeres más allá del papel que cumplen en su vida, a pesar de los cambios sociales que han ocurrido desde la publicación de *Hamlet*? Flores señala que con el ascenso de las mujeres en el plano educativo y su incorporación al campo laboral surge el modelo del amor romántico, cuya práctica social mantiene las desigualdades entre los sexos (2019). Este modelo presenta la idea del amor de pareja como fin último de la vida, por lo que no es de extrañar que las narrativas presenten la muerte de alguno o ambos miembros de la pareja como la máxima prueba de amor. Sin embargo, el amor que presenta este modelo es sumamente individualista: a través de los celos se asegura una intimidad exclusiva con el ser amado, al tiempo que, en el caso de los hombres, se asegura la posesión de la amada —como si de un objeto se tratase—. Al impedir la creación de una comunidad de apoyo mutuo, el amor romántico constituye una herramienta útil en el capitalismo tardío que se caracteriza por un fomento del individualismo y la aparente libertad en el actuar, pero que requiere la deshumanización del otro para lograr su objetivo.

Nos encontramos entonces ante una manifestación de los mandatos de género, que a través de la narrativa, sitúa a la mujer al nivel de un objeto de devoción o de una santa que se sacrifica, dejando de lado las cualidades humanas que carecen de relevancia cuando no cumplen una función para el héroe; a su vez, el modelo del amor romántico crea una coyuntura que permite *usar* a las mujeres como un recurso narrativo más sin ahondar en sus motivaciones. Además de la aparente necesidad de brevedad en determinados medios, como los cómics, la vida de las mujeres se ve reducida, paradójicamente, al momento de su muerte debido a que de esta manera es más sencillo mantenerla en el ideal de la mujer amorosa, prudente —es decir, callada— y, como su muerte siempre es prematura, con una belleza juvenil “intemporal”. De esta manera, la *mirada masculina* se hace presente a través de la nostalgia del protagonista, que recuerda a *su* mujer como un ser perfecto lleno de bondades, como ya lo señalaban Sandra Gilbert y Susan Gubar:

Ya se convierta en un objeto de arte o en una santa es la entrega de su yo —de su comodidad personal, sus deseos personales o ambos— el acto clave de la bella mujer-ángel, mientras que es precisamente este sacrificio el que la condena a la muerte y al cielo. Porque ser abnegada no es sólo ser noble, es estar muerta. (Gilbert y Gubar, 1998, como se citó en Viñas, 2002, p. 558).

Tomando en cuenta que los contenidos manifiestan una perspectiva de la realidad, y que a su vez lo que consumimos moldea nuestra propia visión, es sumamente relevante analizar de manera crítica dichas representaciones, que pueden derivar en una banalización del feminicidio, al presentarlo como un daño colateral o, incluso, como una cuestión estética; retomando a Gilbert y Gubar, estas hablaban de “la muerte de una misma para convertirse en un objeto de arte” (Viñas, 2002), como sucede en el caso de Ofelia. Lo anterior, sumado a la presión por ajustarse al modelo del amor romántico, se manifiesta en el deseo de las

mujeres jóvenes por ser ese objeto de amor que sufra hasta las últimas consecuencias para motivar la acción de su pareja.

Aún cuando se trata de historias ficticias, la reiteración del tropo de mujeres dentro de refrigeradores demuestra que aún tenemos mucho que avanzar como sociedad, y es nuestra responsabilidad cuestionar la manera en que se representa a las mujeres en los contenidos cuyo público objetivo es el sector masculino, aunque, como se mencionó, también impacta en el ideario de las mujeres.

Esto lleva a plantear diferentes cuestionamientos, ¿qué propicia el uso sistemático de un recurso narrativo que perpetua y promueve condiciones de opresión contra la mujer?, ¿su constante uso responde a la pereza y falta de pericia de los cineastas por estructurar y sostener una trama o corresponde a un problema sociocultural mucho más profundo?, ¿estamos ante una relación rizomática en que el síntoma también es la causa de lo que podríamos denominar un problema en la representación visual de la mujer?, preguntas que es pertinente tener siempre presentes en nuestra condición de consumidores y productores de imagen.

El monopolio de la mirada: La representación visual supeditada

Si consideramos a la perpetuación de clichés ofensivos en la representación visual como un síntoma de una problemática mayor, originada en nuestras costumbres de consumo y producción visual, centrada en lo que como sociedad elegimos promover y perpetuar, es decir, el poder que atribuimos a la mirada social o propiamente en *La mirada masculina* como productora de imagen. *La mirada masculina* o *male gaze* (Mulvey 1973), concepto que ha tenido un importante rol en la teoría fílmica feminista, el cual Laura Mulvey desarrolla que: debido a que nos encontramos en un mundo de disparidad sexual, el placer y la mirada ha sido segmentada en *activa/masculina* y *pasiva/femenina*. Mulvey sostiene que la *mirada masculina* proyecta su fantasía sobre la figura o personaje femenino y este es estilizado, modificado y exhibido para satisfacer ese deseo y percepción del mundo. En esta dicotomía en que el que mira modifica a quien es mirado, el rol femenino es asignado, mirado y exhibido con una apariencia codificada, produciendo el rol hegemónico del personaje femenino como una figura pasiva, determinada por la *mirada masculina* que se sujeta al arquetipo y presencia masculina, es decir, busca producir impacto erótico, la necesidad de “ser mirada”, bajo los conceptos de lo que podríamos considerar como la fantasía erótica estandarizada. Este tipo de lo que podríamos llamarle:

Representación visual supeditada, es la forma en que un grupo social ajeno determina el como debe ser representado, percibido, codificado y desarrollado otro colectivo social. Generalmente esta *representación visual supeditada* parte desde una posición de privilegio político. Tal privilegio puede ser de origen económico, ideológico, intelectual, religioso, racial o de diferentes circunstancias que estructuran la jerarquía social, en la que determinado grupo en posición de privilegio o poder político, determina cómo debe ser percibido el resto de la jerarquía que se encuentra supeditada a este segmento privilegiado. Las formas de narrativa y concretamente la cinematografía reflejan este fenómeno estructural por medio de la representación, o la falta de la misma, de los diversos grupos sociales (Sarkeesian 2010). Es por ello que los condescientemente denominados grupos vulnerables, son representados visualmente bajo los códigos y preceptos de aquellos que están en posición y privilegio político de generar los objetos visuales. Es por ello que no es una coincidencia que los escritores y/o directores decidan asesinar a los personajes de estos grupos sociales ajenos a los que ellos pertenecen en beneficio de la trama de un personaje que represente a la estructura social de aquellos que escriben/producen la narrativa.

Ahora bien, al seguir enfocándonos en el recurso “Mujeres dentro de los refrigeradores”, estamos hablando de la *representación visual supeditada* que ejerce el privilegio político masculino sobre la figura femenina por medio del ejercicio de la *mirada masculina*. Dando evidencia de que las mujeres siguen siendo activamente subrepresentadas en la cultura visual. Tal subrepresentación se sostiene por medio de la idea cultural de que hombres y mujeres están sujetos a ejercer roles y normas de género predeterminadas biológicamente (Johnson, 2005). Tales estereotipos de género han sido discutidos ampliamente e incluso rebatidos por los estudios de género y sus teóricos, pero aún se mantienen presentes en las formas narrativas

masificadas, tales como la cinematografía y la televisión (Sarkeesian 2010). En las formas de ficción, generalmente las mujeres de razas no-caucásicas y mujeres *queer*¹ tienden a morir o ser asesinadas más frecuentemente que las mujeres caucásicas. En muchos casos, las mujeres, sin importar su ascendencia racial, son frecuentemente violadas, sus cuerpos son poseídos por formas alienígenas, demoniacas o son involuntariamente embarazadas por las anteriores. Suelen ser infantilizadas y/o cubren el rol de la “damisela en peligro”. Anita Sarkeesian en su estudio “I’ll make a man out” contabilizó que de 207 personajes femeninos en diferentes series de televisión entre 2002 y 2010, 88 fueron colocadas dentro del refrigerador, es decir, el 43% de los personajes femeninos fueron suprimidos por requerimientos de la trama.

En este punto sería ingenuo considerar a las “mujeres dentro de los refrigeradores” como un evento fortuito o aislado, debemos recordar que ninguna actividad humana es un evento fortuito aislado de la cultura, ni la cultura se puede mantener ajena a los productos que ella misma genera: estos personajes y narrativas son creados por equipos transdisciplinarios de creativos, escritores, productores, directores, actores, etc. que buscan dar sentido a la imagen. Vestuarios, apariencias, elecciones de reparto, nombres y antecedentes de los personajes, guiones, iluminación, diseño de producción, edición, y todo el quehacer cinematográfico son elegidos con la intención de dar un sentido específico a lo representado por medio del encuadre: Suzanna Danuta Walters nos recuerda que todas las formas de edición, encuadre, artículos escenográficos están implicados en la generación de sentido, por lo que el uso de una edición continua de la estructura visual, en un intento de generar la sensación de continuidad en el espacio y tiempo de fácil acceso para el espectador. Estos enlaces de tiempo y espacio generados por medio de la edición nos generan una sensación de naturalidad, de realidad representada; tal sensación de realidad muchas veces sirve para reforzar los tratados ideológicos, en este caso: la supresión y violencia contra las mujeres, representados en la cinematografía como si fueran o debieran ser la norma (Walters 1995). Esta supuesta realidad normalizada de *representación visual supeditada* contra las mujeres es explorada por Jennifer Pozner en su libro *Reality Bites Back: The Troubling Truth About Guilty Pleasure TV* donde expone la estrategia del uso intencional de la edición y el encuadre con la finalidad de representar a muchas participantes de Reality Shows de acuerdo a diferentes estereotipos utilizados contra las mujeres, tales como: poco inteligentes, pretenciosas o maliciosas. Profundizando en que estas estrategias de edición y encuadre son igualmente utilizadas para reforzar estereotipos raciales y étnicos, perpetuando *representación visual supeditada*, especialmente de las mujeres nocaucásicas y/o de bajos ingresos económicos (Pozner 2010).

Todo esto nos puede ayudar a vislumbrar las implicaciones políticas y sociales que connotan y denotan el uso y abuso de los artilugios narrativos, y la responsabilidad que como creadores y consumidores de imágenes tenemos en el momento de emplearlos. Debemos ser conscientes de que los arquetipos, tropos y artilugios narrativos son utilizados para ayudar a un flujo óptimo de las historias; muchos de ellos son ampliamente familiares para las audiencias (Campbell) y auxilian para evitar la saturación y las excesivas explicaciones de antecedentes y contextos tanto de personajes como de eventos. Los arquetipos, ampliamente estudiados por Joseph Campbell en *El héroe de los mil rostros*, han acompañado y moldeado el imaginario colectivo durante incontables generaciones, por lo que los arquetipos actuales poco han cambiado de aquellos utilizados en los mitos de las tradiciones orales. Ahora bien, como cualquier herramienta, el uso de los arquetipos está sujeto a una carga política, y al pasar por el filtro de *La mirada masculina* como productora de imagen, los arquetipos son escritos y aplicados específicamente para figuras masculinas e irremediablemente las figuras femeninas sujetas a una *representación visual supeditada* son escritas y estructuradas dentro de las delimitaciones de héroes y villanos masculinos.

Lo que nos lleva a una de las preguntas planteadas anteriormente, el constante uso de los artilugios narrativos, en este caso, el de las mujeres dentro de los refrigeradores, ¿responde a la pereza y falta de pericia de los cineastas por estructurar y sostener una trama?, George Gerbner, escritor de la “cultivation

1 Queer, es un término global para designar las minorías sexuales que no son heterosexuales, heteronormadas o de género binario. En el contexto de la identidad política occidental, la gente que se identifica como queer suele buscar situarse aparte del discurso, la ideología y el estilo de vida que tipifican las grandes corrientes en las comunidades LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transexuales), que consideran opresivas o con tendencia a la asimilación.

theory²”, expone que las Productoras y Distribuidoras cinematográficas utilizan formulas de mercadotecnia que son impuestas a sus empleados creativos, y que bajo cualquier plática casual con escritores y directores, en su mayoría expondrán que odian esas imposiciones de mercadotecnia y recaba uno de los siguientes testimonios:

No me hables sobre censura gubernamental, nunca he escuchado sobre ella; soy censurado todo el tiempo, pero por los directivos y productores, se me pide que ponga más acción, que elimine soluciones complicadas, que aplique esta fórmula porque funciona bien en el mercado internacional, son fórmulas que no requieren traducción y son esencialmente visuales y la acción visual habla cualquier lenguaje. Y por supuesto el elemento primordial de esta formula es la violencia. (Earp 2010)

Por su parte, un estudio de Jennifer Kesler en 2008, expone como las escuelas de filmes en Estados Unidos directamente adoctrinan a los estudiantes sobre lo que consideran que la audiencia quiere en sus protagonistas: “blancos, heterosexuales y varones” (Kesler, 2008) y el resto de etnias, razas, mujeres incluidas, pueden ser añadidas en la trama, pero no pueden ser el héroe. Kesler al cuestionar a uno de los profesores al respecto le fue argumentado que “La Audiencia no quiere escuchar un montón de mujeres hablar acerca de lo que sea que las mujeres hablen” (Kesler, 2008).

Si bien se podrían emitir resultados sumamente subjetivos del intentar obtener disecciones de la relación rizomática en que el síntoma también es la causa de un problema, no dejan de ser interesante las implicaciones de un artilugio que bajo una mirada sistemática son usadas para avanzar la trama, generar tensión o crecimiento de un personaje masculino, pero debido a su medio, son generadoras de realidad y en retroalimentación se vuelven el reflejo de una realidad que han ayudado a perpetuar; realidad ficcional a partir de la *mirada masculina*, en donde las mujeres representan un obstáculo, un lastre o un impedimento para el crecimiento de el *gran viaje del héroe* del protagonista, por lo que al ser eliminadas el hombre se puede ver como un mártir, héroe o ambos (Hernandez Zamora, 2014). Debemos ser consciente de que las representaciones nocivas de las mujeres en los medios no son únicamente dañinas para las mujeres, también son dañinas para los hombres, y en conjunto, perjudiciales para la sociedad.

La escritora Carolina Hernandez Zamora expone que “*Las mujeres dentro de los refrigeradores*” en su trasfondo promueven la idea ficcional de que para que se considere valido que un individuo se preocupe, quiera o ame a una mujer, la misma debe morir para con ello obtener el estatus de heroicidad. Una vez que la mujer ha sido colocada en el refrigerador, el protagonista no se ve obligado a actuar o hacer algo al respecto, simplemente sufrir estoicamente al respecto. Y en el remoto caso de que la mujer no fuera violentada o asesinada, tal amor, interés o preocupación por ella, se representa como una forma de debilidad, un sentimiento inevitable e involuntario, el protagonista nunca buscó enamorarse, pero lo hizo para con ello poder alimentar la tragedia. Por lo que, en este tipo de ficciones, si el hombre, más allá de toda resistencia no pudo evitar amar a una mujer y entonces la pierde, el evento de debilidad se vuelve una tragedia, pero la tragedia no es la muerte de la mujer per se, la tragedia moral es la afrenta contra el hombre que fue débil al proteger su propiedad. Este tipo de situación es recurrente en la cinematografía debido a que se tiene la creencia de que son sentimientos que apelarán al género masculino y que son fácilmente digeridos para generar empatía -además de que son de una alta economía narrativa para poder justificar e iniciar escenas que involucren violencia o acción. Estas narrativas intentan vender la idea de que a las mujeres de alguna forma les agrada la idea de tener que ser protegidas, rescatadas o específicamente vengadas; una muestra de un amor ahora ya rodeado con un halo de eternidad, un amor que ya no se hará directamente a ella, sino por ella (Hernandez Mora, 2014).

2 Cultivation Theory: Teoría social que sostiene que a mayor tiempo que la sociedad toma su experiencia vivencial de la realidad televisiva, es más propensa a creer que la realidad social es la presentada en la televisión-

Todas estas ideas ficcionales no se encuentran alejadas de la realidad estandarizada de la sociedad occidental, en dónde el hombre “debe hacer cosas por la mujer” indirectamente y ella es una figura simbólica de lo que no se puede obtener. La disparidad sexual, el placer y la mirada segmentada en *activa/masculina* y *pasiva/femenina* de la que nos habla Muvley.

Y en esta constante retroalimentación de realidad ficcional cinematográfica y realidad social, la mujer es asumida y representada como un “algo” que se obtiene, se protege y desea conservarse. Las necesidades del hombre y sus tragedias son asumidas y representadas por un camino de crecimiento, mientras las necesidades de la mujer, se asume con naturalidad que sean truncadas por la muerte, simplemente desplazadas por las necesidades masculinas. Por lo tanto, en la realidad ficcional cinematográfica, las necesidades, pensamientos de la mujer, se ven reducidos y limitados a lo que el hombre recuerda de ella, sin profundizar en representar a la misma como un personaje completo y complejo, denotando y connotando que la percepción de parte la figura masculina es solamente la parte que trasciende de ella, volviendo a la mujer, un mero reflejo del deseo del hombre.

Si lo anterior no fuera parte del pensamiento de la realidad social, representaciones como las “mujeres dentro de los refrigeradores” nos resultarían ajenas, inaccesibles o sobre todo incomprensibles; pero en cambio, imagen tras imagen, secuencia tras secuencia, como sociedad, como cultura, como realidad, idealizamos las ideas presentadas en el encuadre cinematográfico.

Si bien todo lo anterior puede parecer alarmante, la ruptura con la herencia clásica nos ha llevado a que gradualmente nos encontramos con obras teóricas y de ficción que buscan alejarse de el uso tradicional de esos artilugios nocivos, y probablemente el primer paso para un cambio positivo en el quehacer del escritor es ser conscientes de las implicaciones tanto narrativas como sociales de la construcción ficcional que se tiene de los personajes, situaciones y narrativas.

Me gustaría finalizar el presente texto con palabras alentadoras, con formulas, respuestas y soluciones al existente problema de *representación visual supeditada*, con frases que nos devuelvan la fe en la inteligencia de las audiencias y nos proporcionen ese entusiasmo, fervor e idealismo que solo los escritores neófitos tienen, pero aún existen innumerables barreras, paradigmas, tendencias y pensamientos que nos gustaría que fueran superados, pero como monolitos inamovibles siguen proyectando su sombra. No busco caer en la visión simplista de asegurar que existen cábalas o agendas secretas con la intención de oprimir y mantener sojuzgados a determinados grupos sociales; grupos patriarcales que controlan los medios narrativos en un intento de mantener su status quo y atentar contra los derechos de los otros por el simple hecho de mantener su privilegio. El mantener esa postura además de simplista, exime a la cultura, a la sociedad de sus propias acciones; es muy sencillo y adecuado para nuestra conciencia culpar a un “gran Otro” que nos determina de manera exterior (Lacan 1955), a asumir nuestra responsabilidad en la producción, promoción y perpetuación de los estereotipos nocivos, pero si asumimos todo lo anterior como parte de un proceso histórico, no estaría fuera de lugar mantener una postura cautelosamente optimista; los estudios de genero cuentan con menos de cien años y poco a poco ganan terreno y relevancia en el pensamiento masificado; el desvincularse de los paradigmas mentales de la *representación visual supeditada*, el patriarcado, la discriminación, es un proceso largo, pero estamos en un proceso de cambio, y es ideal esperar que en varias décadas mirarán lo absurdo de nuestras expresiones machistas contemporáneas (Arriaga 2014), todo es un proceso lento, más lento de lo que nos gustaría, pero estamos liberándonos de esas cadenas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIAGA, P. V. (2004), "DaFridge", Colectivo Causal-loop.
- CAMPBELL, J. (1998), El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito, Fondo de Cultura
- EARP, J. (2010). The Mean World Syndrome: Media Violence & the Cultivation of Fear. United States, Media Education Foundation. Económica.
- FANTASY TELEVISION, Graduate Program in Social and Political Thought York University, Toronto, Ontario.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, P. (2011), Lo que se siente pensar o la cultura como psicología, Santillana.
- FLORES, V. (2019). "Mecanismos en la construcción del Amor Romántico". *La ventana. Revista de Estudios de Género*. Vol. 6, Núm. 50, pp. 282-305. ISSN: 1405-9436.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362019000200282
- HARALU, L. (2021). *Madwomen and mad women: an analysis of the use of female insanity and anger in narrative fiction, from vilification to validation*. (Tesis de licenciatura. University of Louisville). The University of Louisville's Institutional Repository.
<https://ir.library.louisville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1360&context=honors>
- KESLER, J. (2008). "Why film schools teach screenwriters not to pass the Bechdel test." The Hather Legacy. Consultado en octubre de 2014 de <http://thehatherlegacy.com/why-film-schools-teach-screenwriters-not-to-pass-the-bechdel-test>.
- LACAN, J. (1955) The Seminar Of Jacques Lacan lii: The Psychoses, Karnac Books.
- MULVEY, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16(3): 6-18.
- PASTOR, M. (2010). "El marianismo en México: una mirada a su larga duración". *Cuicuilco*, núm. 18, pp. 257-277. <https://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v17n48/v17n48a13.pdf>
- PONCE-DÍAZ, R. (2013) [El Artefacto] Ergonarrativas y la construcción ficcional a partir de lo ausente. UAEMEX.
- POZNER, J. (2010) Reality Bites Back: The Troubling Truth About Guilty Pleasure TV. Seal Press.
- SARKEESIAN, A. (2010). "I'll Make a Man Out of You": Strong Women in Science Fiction and
- SIMONE, G. (1999). "Women in Refrigerators." Consultado en octubre de 2014 de <http://www.unheardtaunts.com/wir>.
- VAN DIJK, T. A. (2005). "Ideología y análisis del discurso", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 10 (29), abril-junio, CESA, Universidad del Zulia, Maracaibo, pp. 9-36.
- VIÑAS, D. (2002, enero). Historia de la Crítica Literaria. 1a Edición. Editorial Ariel, S.A.
- WALTERS, S. D. (1995). Material girls: making sense of feminist cultural theory. Berkeley, Regents of the University of California.

BIODATA

Romano PONCE DÍAZ: Es prófugo del Diseño Gráfico y Doctor en Arte y Cultura por parte de la Universidad de Guadalajara. En su Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes de la UAEMEX, se enfocó en el diseño y producción artística de videojuegos. Es investigador posdoctoral en la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, actualmente efectúa investigación del discurso ideológico de videojuegos. Ha realizado exploración académica en torno a la restauración y preservación digital de videojuegos. Es Investigador Estatal Honorífico por parte del Instituto de Ciencia, Tecnología e Innovación del Estado de Michoacán e Investigador Nacional Nivel 1 en el Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología [CONAHCyT]. México Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.

Ximena DÍAZ SANTILLÁN: Es Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; obtuvo Mención Honorífica por la tesis titulada "Ser deseo. El deseo femenino como abyecto en el filme Thelma". Ha publicado diversos artículos en revistas académicas y colabora como autora de un capítulo en el libro "Procesamiento de la información a través de la inteligencia artificial. Una solución a problemas reales, perspectivas desde la educación.", así como en la revisión y cuidado editorial del mismo. Cuenta con ponencias en coloquios de investigación académica en los que se abordan temas del área de las humanidades tales como la lingüística, la literatura y los estudios visuales, además de colaborar en la organización y gestión de eventos culturales.

Iván ÁVILA GONZÁLEZ: Es Doctor en Arte y Cultura por la Universidad de Guadalajara. Profesor de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su línea de investigación es el análisis de los fenómenos culturales desde la semiótica. Es Investigador Estatal Honorífico por parte del Instituto de Ciencia, Tecnología e Innovación del Estado de Michoacán e Investigador Nacional Nivel 1 en el Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología [CONAHCyT].