

El género fantástico en la pantalla chica de la pospandemia: Fisuras en el feminismo (neo)liberal de *La casa del dragón*

Milagros Martín Varela *

María Jimena Marín **

Resumen

Este artículo se enmarca en el análisis de las narrativas feministas de la pospandemia en las ficciones serializadas de plataformas entendiendo a éstas como parte del discurso social. Particularmente, tomamos como caso de estudio la primera temporada de la serie *La casa del dragón*, estrenada en 2022. Nuestra investigación se vale de una metodología de carácter cualitativa, enfocada en el análisis de la dimensión narrativa de la serie: construcción de personajes, guion, diálogos, tramas y subtramas. Para ello apelamos al análisis social del discurso, al análisis cinematográfico de la narración y al estudio de la dimensión temática del audiovisual. La anticipación de sentido, guía de nuestras indagaciones, fue que la trama principal de *La casa del dragón* construye un discurso feminista (neo)liberal, que prevalecía también en su precuela *Juego de tronos*, pero con ciertas fisuras que implican rupturas y continuidades de los mitos de la mujer-madre, la pasividad erótica y del amor romántico. Las conclusiones de nuestro análisis arrojan que la serie trabajada pone en discusión temas de la agenda feminista que se alejan de la perspectiva (neo)liberal: la crítica al matrimonio como institución, el pacifismo y el duelo. Además, la lectura feminista de esta serie, en la que la reivindicación del placer de las mujeres es el núcleo narrativo de la protagonista, nos llevó a concluir que es difícil hacerla dialogar con el feminismo neoliberal en tanto esta perspectiva no tiene un lenguaje para el deseo.

Palabras clave: narrativas feministas - discurso social - ficciones serializadas - feminismo neoliberal - *La casa del dragón*

* INCIHUSA-CONICET. Contacto: mily.martinv@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-2151-5519>

** FCPyS-UNCuyo. Contacto: mjimenamarin@gmail.com

Milagros Martín Varela; María Jimena Marín. "El género fantástico en la pantalla chica de la pospandemia: Fisuras en el feminismo (neo)liberal de *La casa del dragón*" en *Zona Franca*. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género, N°32, 2024 pp. 78-112. ISSN, 2545-6504 Recibido: 31 de julio 2024; Aceptado: 4 de agosto 2024

Fantasy Genre on Post-Pandemic Telly: Fissures in (Neo)Liberal Feminism of the House of the Dragon

Abstract

This article is framed within the analysis of post-pandemic feminist narratives in serialized platform fictions, considering them as part of the social discourse. Particularly, we selected as a case study the first season of the series *House of the Dragon*, released in 2022. Our research uses a qualitative methodology, focused on the analysis of the narrative dimension of the series: construction of characters, script, dialogues, plots and subplots. In order to do so, we considered the social analysis of the discourse, the analysis of cinematic storytelling and the study of the thematic audiovisual dimension. The anticipation of meaning, guiding our queries, was that the main plot of *House of the Dragon* constructs a (neo)liberal feminist discourse, which also prevails in its prequel *Game of Thrones*, but with certain fissures that imply ruptures and perpetuations of the myth of motherhood, of being sexually passive and of romantic love. The conclusions of our analysis show that the series we are working on discusses topics on the feminist agenda that are far from the (neo)liberal perspective: the criticism of marriage as an institution, pacifism and mourning. In addition, the feminist interpretation of this series, in which the demand of women's pleasure is the core story of the protagonist, led us to conclude that it is difficult to relate it with neoliberal feminism since this perspective does not have a language of desire.

Keywords: Feminist Narratives - Social Discourse - Serialized Fictions - Neoliberal Feminism - House of the Dragon

Introducción

En este trabajo examinamos la narrativa discursiva de la primera temporada de la serie *La casa del dragón*. Precuela de *Juego de tronos* (Weiss y Benioff, 2011-2019), fue producida y estrenada en 2022, en Estados Unidos. Estimamos que esta serie es central para pensar nuestros tiempos en clave feminista debido a que le debe a su precuela una considerable cantidad de espectadores/as y porque, al igual que *Juego de Tronos*, se trata de una narración coral que le permite distanciarse del “relato del héroe”. En el caso particular de *La casa del dragón*, ese coro de voces está integrado fundamentalmente por personajes femeninos, cuyas historias se entrelazan.

Ursula Le Guin (1988) señaló que las novelas le gustaban porque, en lugar de héroes, hay personas en ellas. Las protagonistas analizadas en este trabajo tienen en común que son humanas, imperfectas, del tipo al que podríamos pensarlas como “personas”. Creemos que es, cuanto menos, importante dar lugar a esos relatos que se distancian, al menos un poco, del relato de un único héroe cazador. No fue la carne cazada, dice Le Guin, lo que hizo importante al héroe: fue el relato que llevó consigo en su regreso a la aldea. *La casa del dragón* pone a los príncipes y reyes - aquellos tradicionalmente “héroes”- en las órbitas satelitales del relato, que giran alrededor de los personajes femeninos, siendo éstos contruidos de un modo muy distante de las historias clásicas: son inteligentes, racionales, deseantes, intervinientes en los asuntos políticos.

Mediante una metodología cualitativa, apelando a categorías del Análisis Crítico y Social del discurso y las narrativas feministas, nos surge el interés de analizar esta serie dada su relevancia, como práctica significativa, en el discurso social actual; por tanto, en la construcción y reproducción de sentidos en su dimensión material y simbólica. Partimos de considerar que el relato narrativo de esta producción audiovisual se construye desde un discurso feminista (neo)liberal, con algunos puntos de fuga respecto de su precuela, *Juego de tronos*.

En esa línea, examinamos los tres personajes femeninos centrales de la serie: Rhaenyra Targaryen, Alicent Hightower y Rhaenys Targaryen, en sus niveles fenomenológico y formal (Casetti y Di Chio, 1990) y en relación con la dimensión temática del análisis audiovisual (Fiorini, 2022). Apelamos, como núcleos organizadores de esta revisión, a los tres mitos constitutivos del imaginario social moderno en torno a las mujeres: el de la mujer-madre, el de la pasividad erótica femenina y el del amor romántico (Fernández, 1993). Finalmente, abordamos brevemente las narrativas emergentes de la primera temporada de la serie: la crítica al matrimonio en tanto institución y el duelo junto con el pacifismo en tanto temas de la agenda feminista de la pospandemia.

Puntos de partida: teoría y posicionamiento político-epistemológico

En este artículo partimos desde la epistemología feminista y las premisas del conocimiento situado o *stand point* (Harding, 1986, 1998; Haraway, 1995), que reconocen el carácter situado de la mirada de quien investiga y la imposibilidad de la “objetividad” científica de tradición empirista. Por tanto, valora la explicitación del punto de vista de quien investiga, su formación, recorrido, tradición disciplinar, clase, género, etnia y demás; en un uso estratégico de esta puesta en discurso.

Sandra Harding (2010) señala que la teoría del punto de vista intenta mapear las prácticas del poder, las maneras en que las instituciones dominantes y sus marcos conceptuales crean y mantienen relaciones sociales opresivas. En ese sentido, Nancy Hartsock (1990) expresa que se debe usar la mirada de las mujeres para exponer al sistema opresivo que permite y requiere que los hombres las dominen. Insiste en que todas las mujeres hacen “trabajo de mujeres” al ser responsabilizadas de producir la vida en todas sus variantes. Ello constituye el “punto de vista” desde el cual las mujeres pueden y deben interpretar la realidad como es y como podría ser.

En este artículo analizamos la narrativa discursiva y audiovisual de *La casa del dragón* comprendiendo como discurso al

“conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos”. (Richard, 2009:76)

El lugar que ocupa en la actualidad la producción audiovisual en las prácticas significativas la constituye como un ámbito ineludible de disputa de sentidos y de reproducción de roles y estereotipos de géneros que elegimos trabajar: “el análisis del discurso sustenta, hoy, la formulación de teorías antiesencialistas que examinan prácticas e identidades en el cruce entre lenguaje, hegemonía, representación,

cultura, valor y poder” (Richard, 2009:76). Por ello, sumamos a nuestro marco teórico-metodológico categorías del análisis social y crítico del discurso. Por una parte, Mijail Bajtín concibe a los discursos como prácticas y como hechos sociales (1982a, 1982b). Para el Círculo de Bajtín, el lenguaje no existe por fuera de una comunidad y un/a sujeto/a nunca usa el lenguaje de manera neutral, siempre está orientado y conlleva las marcas de quien habla.

Por su parte, Valentín Voloshinov (2009) afirma que la disputa por el poder y la hegemonía sucede en el campo de la producción social del sentido y que la palabra es un “signo ideológico estructurado socialmente” que se constituye en “arena de lucha de clases” (2009:47). Ana S. Gil (2016) explica que en los signos funcionan, al mismo tiempo, en contradicción y conflicto, valoraciones hegemónicas y contrahegemónicas. En momentos de crisis social, los sentidos silenciados salen a la superficie con valoraciones opuestas a los acentos hegemónicos, en combate por apropiarse del signo. Esto nos permite reconocer la *multiacentualidad* como propiedad del signo (Voloshinov, 2009).

Con la misma mirada, Marc Angenot define al discurso social como “todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad; todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos, todo lo que se narra y argumenta” (2010:21). Para Angenot, en toda sociedad, la masa de los discursos genera un “decible global” más allá del cual no es posible percibir lo todavía no dicho. Independientemente de esta diversidad de prácticas significantes, es posible identificar una resultante sintética. El autor explica la hegemonía discursiva como un conjunto de reglas e incitaciones, de legitimidades y de control que apuntan a lo homogéneo, a la *homeostasis*: un conjunto de contradicciones y tensiones y, justamente por ello, es que puede imponerse. Sin embargo, Angenot destaca el rol de la contrahegemonía. La define como constituida por esos movimientos y rupturas que aparecen en el discurso social con una lógica distinta de la dominante.

Ya explícita la importancia del discurso social, entendemos como un aporte fundamental para pensar nuestro análisis la categoría del *imaginario social*. Ana María Fernández determina que “lo imaginario es siempre simbólico” y que “las significaciones imaginarias sociales, en tanto producciones de sentido, en su propio movimiento de producción (...) *imaginan* el mundo en el que se despliegan” (2021:327). Si las historias que contamos son constitutivas no sólo del discurso sino también del imaginario social, las narrativas audiovisuales serializadas contemporáneas deben ser entendidas como un objeto de estudio fundamental para comprender el devenir social actual más que como una mera arma del capitalismo financiero salvaje de nuestros tiempos. Esto porque las series son audiovisión y los procesos de mediatización de la sociedad occidental colocan en el centro de la escena a las imágenes, siendo éstas articuladoras de representaciones sociales. La mediatización implica cambios estructurales en la cultura y alude a transformaciones constitutivas en ella mediante las que son reconfiguradas las relaciones entre instituciones y las mediaciones (Hjarvard, 2016).

Existe el imaginario social instituido, las “significaciones que consolidan lo establecido” que “operan como *organizadores de sentido* de los actos humanos estableciendo líneas de demarcación de lo lícito y lo ilícito, de lo permitido y lo prohibido, lo bello y lo feo, etc.”. Pero este *imaginario social efectivo* convive con el *radical*, uno instituyente, que alude a “la capacidad de autoalteración de lo histórico-social en virtud de la potencialidad de los colectivos humanos de inventar nuevos universos de sentido” (Fernández, 2021:327).

Lo cultural se mueve entre ambos imaginarios. Aun cuando las narrativas audiovisuales de origen primordialmente estadounidense o europeo tienden a reivindicar el orden patriarcal, neoliberal y mercantilista establecido; pueden hallarse fisuras que se vuelven vitales para la existencia del imaginario social radical. Las series de plataformas como constitutivas de lo popular, entendido desde los Estudios Culturales como una arena de lucha por las significaciones sociales (Hollows, 2005). Según Omar Rincón (2015), las industrias del entretenimiento es

donde mejor se narra y reivindica lo popular. Es una “experiencia de culturas bastardas” que “tienen sentido y existen cuando nos reconocemos hijos desde la escena de lo masivo y lo industrial del entretenimiento” (p. 194). Las culturas populares son bastardas, al decir de Rincón, porque sabemos quién es nuestra única madre cultural: lo local, lo propio; pero quienes habitamos la cultura popular del siglo XXI tenemos varios “padres-referentes culturales”, entre ellos al pueblo, al subalterno y al *mainstream* (Rincón, 2013). Para este autor, las series estadounidenses son un nuevo espacio de opinión pública y, desde ese formato de ficciones, pueden encontrarse “todas las claves para crear, pensar, imaginar y comunicar en nuestro tiempo” (Rincón, 2016:157).

Este trabajo está centrado en las narrativas feministas de la serie. A diferencia de otras perspectivas desde las que se estudian las plataformas y los formatos del audiovisual contemporáneo, es en el discurso y no en los dispositivos donde ponemos el foco de nuestro análisis. Es importante esta aclaración debido a que nuestro método está atravesado por el análisis del discurso cinematográfico en su dimensión narrativa. No pretendemos con ello asimilar el cine a las series, pues entendemos que la experiencia cinematográfica que dio lugar a los estudios filmicos dista de la experiencia de ver una serie en una plataforma, como es el caso del corpus de nuestra investigación. Sin embargo, consideramos pertinentes las palabras de Leonardo Murolo (2019): “a pesar de no tratarse ni de cine ni de televisión, [las series] exploran y explotan el lenguaje audiovisual teniendo como espejo intertextual las pantallas tradicionales” (p. 20). Es por ello que, aun cuando no todas las series apelan al lenguaje cinematográfico¹ para crear una estética y una narrativa propia, la mayoría de ellas sí se valen de la audiovisión para construir el relato.

¹ Con *lenguaje cinematográfico* nos referimos aquí al uso de códigos visuales, sonoros y sintácticos tales como los planos, la angulación y los movimientos de cámara, el montaje y la colocación del sonido, entre otros.

Es necesario enfatizar que este trabajo no hace referencia al discurso que se constituye en lo formal del lenguaje cinematográfico, sino a lo narrativo. La exclusión del análisis formal en este artículo responde a la imposibilidad de abordarlo en conjunto con el análisis de narrativas en la extensión que permite este formato de texto científico. Ello no significa que no consideremos ese análisis tan fundamental como el que presentamos aquí desde una perspectiva culturalista y del análisis del discurso.

Hace cincuenta años Laura Mulvey (1970) advirtió que el cine clásico de Hollywood de las décadas del 30 y 40 (re)presentaba a los personajes femeninos como objetos de la mirada (deseantes del deseo) y a los masculinos como sujetos activos deseantes, demostrando también que el punto de vista cinematográfico estaba construido a partir de la perspectiva androcéntrica^{II} predominante. Señaló entonces que “el mundo fantástico de la pantalla está sujeto a la ley que lo produce” (p. 370) y que es el punto de vista, “la mirada, la posibilidad de variarla y hacerla patente” lo que define al cine (p. 376).

Nuestro trabajo recupera las contribuciones del análisis de la narración propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio (1990). Específicamente, tomamos la propuesta del estudio de los personajes en sus niveles fenomenológico y formal; es decir, como personas y en tanto roles. Nos guiamos aquí por los tres personajes femeninos fundamentales en la narración de la primera temporada de la serie que nos convoca: Rhaenyra Targaryen, Alicent Hightower y Rhaenys Targaryen. Consideramos que estas herramientas analíticas nos permiten esbozar un camino siguiendo las “instrucciones de lectura” que son proporcionadas por la

^{II} Entendemos al androcentrismo como la forma de ver y organizar el mundo y las relaciones sociales centrada en el punto de vista masculino. Según este punto de vista, universalizado y postulado como “neutro”, el varón hegemónico (adulto, cisgénero, heterosexual, blanco, capacitado, propietario, occidental) es sujeto de referencia de toda la humanidad (Suárez Tomé, 2022).

narración en sí misma, a través de la cual se “evidencia desde el principio desde qué perspectiva organiza su discurso” (Casetti & Di Chio, 1990:201).

A su vez, relacionamos dichas categorías con el análisis de la dimensión temática que aporta Daniela Fiorini (2022). Los núcleos organizadores de esta revisión de la primera temporada de *La casa del dragón* se sintetizan en lo que Ana María Fernández (1993) ha señalado como los tres mitos constitutivos del imaginario social moderno en torno a las mujeres: el de la mujer-madre, el de la pasividad erótica femenina y el del amor romántico.

“Los hombres preferirán ver que el reino arda antes que dejar que una mujer ascienda al Trono de Hierro”

La casa del dragón está basada en la novela *Fuego y sangre* de George R. R. Martin (2018). La serie es del género fantástico y transcurre en un lugar ficticio: los Siete Reinos. La ambientación es medieval: la organización política del lugar se asienta sobre la Corona (un rey) y sus *lores* que le sirven. La trama gira en torno a la línea sucesoria de la dinastía Targaryen, la familia real, llamada “la casa del dragón” porque se caracteriza por tener dragones y ser sus jinetes. El conflicto se produce cuando la esposa del rey Viserys muere y éste queda sólo con una hija, Rhaenyra, a quien -ante la ausencia de herederos masculinos- nombra como heredera legítima. Al contraer matrimonio por segunda vez, el monarca tiene hijos varones y por ello se desatan conspiraciones que dan sus frutos cuando el rey muere: la familia de la reina viuda usurpa el trono coronando a su hijo, el primer hijo varón de Viserys, traicionando así el juramento de lealtad a Rhaenyra. Ello desencadena una guerra civil en todo el reino. A continuación, presentamos una síntesis de cada capítulo de la primera temporada de la serie.

1. *Los herederos del dragón*: El Consejo del Rey Jahaerys Targaryen elige como heredero a Viserys en lugar de Rhaenyra. Años después, Aemma, esposa de Viserys, muere en un parto, quedando él viudo y con una sola hija, Rhaenyra. Ante

las deslealtades de Daemon, el hermano menor del rey, éste lo deshereda y destierra. Viserys le cuenta a Rhaenyra una profecía de sus antepasados que augura que la sangre Targaryen deberá regir para unir al reino contra un largo invierno que traerá muerte. Rhaenyra es nombrada heredera legítima al trono, con todos los *lores* del reino jurándole lealtad.

2. *El príncipe canalla*: Rhaenys Targaryen, prima del rey, junto a su esposo, Corlys Velaryon, le proponen a Viserys que se case con la hija de la pareja -Laena- y unan a las casas de la Antigua Valyria para fortalecer al reino. Alicent, amiga de Rhaenyra e hija de Otto Hightower (la Mano del Rey), es enviada por él a “consolar” al rey en su duelo. Daemon se roba un huevo de dragón y se lo lleva a Dragonstone. Viserys envía a una comitiva liderada por Otto, pero es Rhaenyra quien intercede para que la devolución sea en términos pacíficos. Viserys rechaza el matrimonio con Laena Velaryon y anuncia que se casará con Alicent.



Imagen 1. Rhaenyra en “El príncipe canalla”

3. *El segundo de su nombre*: Se realiza una cacería para celebrar el segundo cumpleaños del primer hijo varón del rey, Aegon, nacido de Alicent. Viserys comienza a buscar una pareja para Rhaenyra. Ella se enfurece ante la idea de casarse. De regreso al castillo, Otto le indica a Alicent que debe criar a Aegon para gobernar porque el reino no aceptará a Rhaenyra como reina teniendo un hermano varón. Viserys le jura a Rhaenyra que no la reemplazará como heredera y le permite

elegir a la pareja que le plazca para casarse. Corlys y Daemon ganan una guerra contra la Triarquía.

4. *El Rey del Mar Angosto*: Rhaenyra escucha a pretendientes que buscan casarse con ella, pero vuelve a Desembarco del Rey al mismo tiempo que Daemon. Éste se reconcilia con Viserys. Por la noche, invita a Rhaenyra a pasear por el pueblo, ocultando sus identidades. Terminan en un prostíbulo, donde se besan y excitan. Daemon la abandona. Ella vuelve al castillo y tiene sexo con Criston Cole, su guardia. Otto es informado acerca de que Daemon y Rhaenyra fueron vistos en un prostíbulo. Nuevamente, Viserys destierra a Daemon. Alicent habla con Rhaenyra y ella le jura que no tuvo relaciones con Daemon y que sigue siendo una doncella. Alicent intercede por ella ante Viserys. Éste obliga a Rhaenyra a casarse con Laenor Velaryon, hijo de Corlys y Rhaenys. A su vez, la princesa le dice a su padre que él debe echar a su Mano por enviar a espiarla.

5. *Iluminamos el camino*: Daemon asesina a su esposa. Viserys y Rhaenyra viajan a Driftmark para proponer el matrimonio entre ella y Laenor. Lyonel Strong es la nueva Mano del Rey. Rhaenyra y Laenor hacen un pacto: cada cual podrá tener relaciones sexuales con quien les plazca. En el regreso a la capital, Criston le propone a Rhaenyra huir, casarse y vivir libres. Rhaenyra se niega, pero le dice que pueden seguir con su relación extramatrimonialmente. Criston se ofende y termina por contarle a Alicent que tuvo sexo con Rhaenyra, por lo que Alicent llega a la conclusión de que su amiga le mintió y que su padre fue desligado de la Corte injustamente. Llega tarde al casamiento de Rhaenyra y Laenor, interrumpiendo el discurso del rey. Criston Cole asesina al amante de Laenor y luego está por suicidarse, pero Alicent interviene.



Imagen 2. Alicent en “Iluminamos el camino”

6. *La princesa y la reina*: Rhaenyra, ya adulta, da a luz a su tercer hijo. Daemon está casado con Laena Velaryon y ella también está embarazada por tercera vez, pero su parto se complica y termina por ordenarle a su dragona que la prenda fuego. Alicent difunde su sospecha de que los hijos de Rhaenyra son bastardos y que, aunque Laenor se presenta como su padre, su progenitor es su amante, Harwin Strong, hijo de la Mano del Rey. Éste tiene un altercado con Criston Cole que lo deja en evidencia. Rhaenyra, su esposo y sus hijos se radican en Dragonstone. Lyonel escolta a su hijo al hogar de los Strong. Ambos mueren allí por una conspiración entre Alicent y Larys, el hijo menor de Lyonel y hermano de Harwin.

7. *Driftmark*: Los restos de Laena son despedidos. Otto es nuevamente Mano del Rey. Daemon y Rhaenyra tienen sexo. Aemond, segundo hijo de Alicent y Viserys, reclama como propia a Vhagar, dragona de Laena que se ha quedado sin jinete. Aemond llama “bastardos” a Jace y Luke. En el altercado, éste le quita un ojo a Aemond. Alicent reclama justicia por su hijo, toma una daga e intenta atacar a Luke pero Rhaenyra se interpone. Alicent la lastima. Rhaenyra y Daemon contraen matrimonio luego de hacer pasar por muerto a Laenor, quien realmente huye para vivir su vida en libertad.

8. *El Señor de las Mareas*: Corlys está convaleciente tras haber sido herido en batalla. Viserys está débil y enfermo. Otto y Alicent gobiernan en su lugar. Una

criada del castillo le dice a Alicent que Aegon, su hijo, la ha violado. El hermano menor de Corlys, Vaemond, quiere reclamar su derecho a la herencia de Driftmark si su hermano muere, negándole ese legado a quien ha sido elegido por Corlys como su heredero: Luke, hijo menor de Rhaenyra. Viserys se define en favor de Rhaenyra y Luke. Daemon asesina a Vaemond por insultar a Rhaenyra y a sus hijos. Toda la familia tiene una cena conciliadora a pedido de Viserys. Cuando él se retira, Aemond acusa nuevamente de bastardos a los hijos de Rhaenyra. Ella y su familia vuelven a Dragonstone. Viserys muere.

9. *El Consejo Verde*: Los consejeros del difunto rey Viserys y Alicent se reúnen. Determinan que coronarán a Aegon. Alicent y Otto, cada cual por su lado, envían a personas de su confianza para que lo encuentren. Aprisionan a Rhaenys. Aegon es entregado a Criston Cole y a Aemond, quienes lo buscaban en nombre de la reina. Aegon es coronado ante las masas. Rhaenys irrumpe en el acto con su dragona, Meleys, y huye.



Imagen 3. Rhaenys en “El Consejo Verde”

10. *La Reina Negra*: Rhaenys arriba a Dragonstone a advertirle a Rhaenyra lo sucedido en Desembarco del Rey. Rhaenyra da a luz a su tercera hija con Daemon, pero nace muerta. En el funeral, Rhaenyra es coronada. Corlys se recupera y Rhaenys intercede para que se posicione en favor de Rhaenyra. Otto llega con una

comitiva con términos para que aquella le jure lealtad a su hermano. Rhaenyra dice que responderá al día siguiente. Envía a sus hijos mayores a recordarles sus juramentos a los grandes señores del reino. Luke es destinado a Bastión de Tormentas, donde se topa con Aemond. Tanto Luke como Arrax, su dragón, son asesinados por Vhagar y Aemond. Daemon le da la noticia a Rhaenyra.

Esta síntesis evidencia que la trama principal de la serie es la de una mujer a la que se le presentan múltiples obstáculos para acceder a su derecho legítimo como heredera al poder político de un reino. Explicitar la sinopsis de cada episodio demuestra también que los personajes masculinos son mayormente violentos, desleales y autoritarios. A continuación, centraremos el análisis en la protagonista desde la que se construye el punto de vista de la narración, Rhaenyra; su antagonista, Alicent; y su aliada, Rhaenys. Este último es un personaje primordialmente secundario pero fundamental en la narrativa si, de acuerdo con nuestro método, seguimos a los personajes femeninos principales. La importancia de estas actantes en nuestro análisis radica en lo que tienen en común y en las interacciones que se dan entre ellas en el relato. Exponemos ahora una caracterización de ellas siguiendo la propuesta de estudio fenomenológico y formal de los personajes según Casetti y Di Chio (1990).

Rhaenyra Targaryen

La protagonista de la serie, desde una perspectiva fenomenológica -es decir, en tanto “persona”, alguien “tendencialmente real” (Casetti & Di Chio, 1990:178)-, es un personaje redondo (complejo y variado), contrastado (inestable y contradictorio) y dinámico (en evolución constante). En el nivel formal del personaje, es activa (aparece como fuente directa de la acción, opera en primera persona); predomina una personalidad autónoma (acciona directamente, sin mediaciones y es ella misma el motivo por el que se mueve). Sin embargo, en algunas ocasiones (sobre todo a partir del séptimo episodio), también aparece como influenciadora en tanto “hace hacer” a otros/as personajes, siendo estos/as quienes ejecutan las

decisiones de Rhaenyra. Se trata también de un personaje modificador, sus acciones están dirigidas a cambiar las situaciones: de allí la frase “cuando sea reina, crearé un nuevo orden” que le dice a Rhaenys en el capítulo dos. Rhaenyra es la protagonista porque sostiene la orientación del relato.

Es rebelde, desafiante de la autoridad y de las normas establecidas. Esta caracterización aparece sobre todo en la Rhaenyra adolescente (capítulos 1-5). Tiene conciencia de lo condicionada que está por ser mujer. En el segundo capítulo le dice a Alicent: “conozco a esos hombres y cómo confabulan en sus consejos secretos cuando me piden que me retire (de las reuniones del Consejo del Rey)”. Otra característica es que, de adolescente, tiene la aspiración frustrada de ser una guerrera: “prefiero servir (al reino) como caballero e ir a batalla en busca de la gloria”, le dice a su madre en el episodio piloto cuando ésta le advierte que pronto estará embarazada, acostada en una cama, y que esa es la forma en la que las mujeres sirven al reino. De adulta (a partir del sexto capítulo), esa frustración se torna contradicción entre la carga de ser la heredera al trono y, a la vez, el deseo de transformar el orden vigente a uno en el que ella -una mujer- pueda gobernar e intervenir activamente en la política, en la toma de decisiones para mejorar la vida de sus súbditos/as. Su deseo de gobernar se diferencia del de los hombres, excepto -al menos en este sentido- de su padre: en el séptimo capítulo declara que ella no será una tirana ni gobernará a través del terror.

Alicent Hightower

Se asemeja a Rhaenyra en cuanto al análisis fenomenológico (personaje redondo, contrastado y dinámico); no así en el nivel formal, ya que su rol es predominantemente pasivo, conservador y antagonista. Es prevalectivamente pasiva porque es un personaje objeto de las iniciativas de otros (principalmente de su padre, Otto). Aún así, en los capítulos 8 y 9 cobra relevancia y, en su rol activo, es más influenciadora que autónoma, a diferencia de Rhaenyra. Es conservadora en tanto se torna un punto de resistencia en la narración -busca proteger y mantener

un orden amenazado- y antagonista porque manifiesta la orientación inversa a la del relato.

Desde su segunda línea de diálogo, la personalidad de Alicent queda manifiesta como opuesta a la de Rhaenyra: cuando ésta le dice que pronto su dragona podrá llevar dos monturas, sugiriendo que podrán volar juntas, Alicent le responde que “prefiere seguir como espectadora”. En contrapartida a Rhaenyra, que apunta siempre a la acción y a la rebeldía, ser “espectadora” es el gran rol que desempeña Alicent en *La casa del dragón*, al menos hasta determinado punto: es desde su lugar de espectadora y desde sus convicciones que construye poder y, por lo tanto, acciona. Esto ocurre, fundamentalmente, a partir de su último episodio (el quinto) como una joven *lady* y desde su adultez (capítulos 6-10).

La antagonista de la serie es, a diferencia de la protagonista, respetuosa y obediente de las autoridades, sobre todo de “la Fe” (la religión), la Corona, y de su padre. Además, sobre todo en su versión de adolescente, es cumplidora y servicial del lugar que “le corresponde” en la sociedad por ser mujer: cuando Rhaenyra -su amiga en esos episodios- le dice la frase citada acerca de las confabulaciones de los *lores* del Consejo del Rey en su ausencia (capítulo 2), Alicent le responde que no debería preocuparse “por asuntos de *lores* y reyes”.

Otro punto de desencuentro con la princesa es que, ya siendo reina (a partir del tercer episodio), la antagonista interviene en cuestiones políticas pero sin exponerse públicamente ante el Consejo del Rey, como sí lo hace la protagonista. Alicent le aconseja a Viserys en su habitación, en el ámbito privado. Es ese el rol que deben tener las mujeres en la política según ella. Esto se reafirma cuando, en el penúltimo episodio, le dice a Rhaenys: “(las mujeres) no gobernamos, pero podemos guiar a los hombres que lo hacen. Gentilmente, lejos de la violencia y la destrucción, para encaminarlos hacia la paz”.

Una escena bisagra en su arco narrativo es cuando se enfrenta a Rhaenyra amenazando con una daga a su hijo, Luke, ante la pérdida del ojo de Aemond. Allí, estas actantes intercambian las siguientes palabras:

Rhaenyra: Has ido demasiado lejos.

Alicent: ¿Yo? Sólo he hecho lo que se espera de mí. Siempre protegiendo al reino, a la familia, la ley. Mientras tú desobedeces todo. ¿Dónde está el deber? ¿Dónde está el sacrificio? Aplastados debajo de tupreciado pie. Ahora le quitas el ojo a mi hijo y hasta de eso crees tener derecho.

Rhaenyra: Es agotador, ¿no? Esconderte tras el manto de tu rectitud. Pero ahora te ven como eres en realidad.

El forcejeo termina con Alicent haciéndole un corte en el brazo a Rhaenyra. Sobre esa escena, Alicent luego le dice a su padre: “Me he comportado de un modo inapropiado para mi posición. Para cualquier posición. Perdí la compostura, atacé a la princesa. Los rumores ya se están esparciendo, dicen que me he vuelto loca”. En definitiva, el único momento en el que Alicent da rienda suelta a sus emociones, se percibe a sí misma como una excedida.

En *El señor de las mareas* (capítulo 8), el siguiente a la escena descrita, Alicent ha cambiado su imagen: usa vestidos que cubren más su cuerpo y una gran “Estrella de las Siete Puntas”, símbolo de la religión oficial de los Siete Reinos, colgada de su cuello. Una de las frases que pronuncia en este episodio es: “los emblemas de los Siete nos guían en un sendero incierto. Nos recuerdan una autoridad superior. (...) El Padre es justo y me ordena olvidar las acusaciones que has hecho hoy”.



Imagen 4. Alicent con el dije de la “Estrella de las Siete Puntas”

Rhaenys Targaryen

“La reina que nunca fue”, analizada desde el nivel fenomenológico, es opuesta a Rhaenyra y a Alicent, pues su personaje es más bien plano, lineal y estático. Varios años mayor que ellas, es una actante plana porque es simple y unidimensional; es lineal porque es uniforme y bien calibrada; y es estática porque es estable y constante. Sin embargo, desde la perspectiva formal, es un personaje activo, más influenciador que autónomo. En principio, aparece como un personaje conservador del orden establecido. En el segundo capítulo le dice a Rhaenyra:

“Ya sea con mi hija o con alguien más, tu padre se volverá a casar, más pronto que tarde. Su nueva esposa le dará nuevos herederos y las probabilidades son que uno de ellos sea varón. Cuando ese varón llegue a la edad, y tu padre haya fallecido, los hombres del reino esperarán que él sea el heredero, no tú. Porque ese es el orden de las cosas. (...) Esta es la dura verdad que nadie más se atreve a decirte. Los hombres preferirán ver que el reino arda antes que dejar que una mujer ascienda al Trono de Hierro”.

No es hasta el octavo capítulo que se posiciona en favor de Rhaenyra, como un personaje modificador del “orden de las cosas”, aliándose a ella y a su objetivo de ascender al trono. En tanto influenciadora, Rhaenys se dedica más bien a

provocar acciones sucesivas, “hace hacer” a lxs demás. Ejemplo de ello es cuando, en el último episodio, convence a su esposo de que la casa Velaryon mantenga la alianza con Rhaenyra y se declare en su favor ante la usurpación.

Rhaenys es la voz de la experiencia y sabiduría en la serie, también la más realista. Desde el primer momento, aunque se desempeña como un personaje conservador, es la más prudente consejera de Rhaenyra. Más aún, en ese episodio (*El Señor de las Mareas*) bisagra para su personaje, hay un quiebre en cuanto a su objetivo y su rol en la narración. Esta transformación no está del todo explícita, sino insinuada: cuando se presentan diversos reclamos por la herencia de Driftmark ante el riesgo de muerte de Corlys, Rhaenys asiste a Desembarco del Rey para reclamar su propio derecho al trono de su esposo. No obstante, el heredero nombrado por la “Serpiente Marina” es Lucearys, hijo de Rhaenyra. Ésta le pide apoyo a Rhaenys, a cambio de comprometer a sus propios hijos -Jace y Luke- con las nietas de Rhaenys, Baela y Rhaena. Rhaenys abandona su propio reclamo para apoyar el de Rhaenyra.

El don de Rhaenys es el consejo, la palabra. Cuando tiene la oportunidad de hacer arder con su dragona a la familia Hightower ante la usurpación del trono, no lo hace. En el capítulo final de la temporada, Daemon la acusa y ella responde: “Se desatará una guerra por esta traición. Pero esa guerra no es mía para iniciarla”. Es la única que no se arrodilla ante Rhaenyra cuando es coronada en Dragonstone, pero no necesita hacerlo. A Rhaenyra la defiende hasta ante Corlys, cuando él se refiere a ella como una “chica que destruye todo lo que toca”. A ello, Rhaenys le responde: “Esa chica mantiene unido al reino, por el momento. Todos los hombres alrededor de su mesa insisten en que lleve al reino a la guerra. Rhaenyra es la única que ha demostrado control”.



Imagen 5. Rhaenys, voz de la experiencia y de la sabiduría.

Rompiendo y reforzando mitos: Análisis de la dimensión temática

A la hora de analizar las narrativas feministas contemporáneas, es fundamental preguntarnos qué es lo que circula de los feminismos en lo cultural, en el plano discursivo; qué sentidos entran en disputa en lo simbólico. En las series más que en el cine, la distinción que Teresa de Lauretis (1984) hizo en los años 80 entre “la mujer/las mujeres” podría actualizarse en términos de “el feminismo/los feminismos”. Si “la mujer” opera como construcción del discurso hegemónico y “las mujeres” hace referencia a seres históricos reales, el *mainstream* de las ficciones audiovisuales que ha tenido lugar desde la segunda década del siglo XXI aporta a la construcción de un discurso feminista dominante representativo de lo que Catherine Rottenberg (2018) ha llamado el “feminismo neoliberal”^{III} (Martín Varela, 2023). Éste

^{III} Es preciso apuntar que el “feminismo neoliberal” de Rottenberg es tan solo una de las expresiones de ciertas formaciones discursivas neoconservadoras por parte de mujeres que se autoproclaman feministas. Varía, por ejemplo, del *popular feminism* de Sarah Banet-Weiser, y del posfeminismo de Rosalind Gill o de Angela McRobbie (Banet Weiser et al., 2020; McRobbie, 2009). Si bien es un debate por demás interesante y pertinente, no es el objetivo de este artículo adentrarnos en él. Es por eso que, debido a la originalidad de Rottenberg en su conceptualización de este “feminismo neoliberal”, optamos por retomar esta categoría y no otras en este trabajo.

exalta valores propios de la fase actual del capitalismo financiero: el individualismo, el fetiche de la mercancía, el discurso motivacional y la productividad en términos de emprendedurismo. Este tipo de feminismo celebra “el éxito individual femenino”, que consiste en un equilibrio entre el triunfo en la vida profesional de las mujeres y el sostenimiento de la familia tradicional. La narrativa del feminismo neoliberal se configura, al igual que la categoría de “la mujer” de De Lauretis, mediante el discurso dominante que se difunde en productos culturales. (Martín Varela, 2023)

Dicha construcción discursiva encuentra en las pantallas -a través de películas y series de plataformas de video a demanda y *streaming*- un potente dispositivo para multiplicarse y éstas, a su vez, constituyen el modelo de empresa prototípico del sistema económico digital vigente (Srnicek, 2018). La relación entre ambas categorías, tanto la de *mujer-mujeres* de Lauretis como la de *feminismo-feminismos*, se expresa en el lenguaje. Es una ilación simbólica, establecida culturalmente a través de la disputa de sentidos sociales, en la que lo audiovisual desempeña un papel fundamental.

La casa del dragón presenta una trama que, en principio, podría entenderse como más propia del feminismo liberal que del neoliberal: un personaje protagonista femenino que no puede acceder al poder que se le ha asignado y cuya maternidad aparece siempre como un obstáculo para ejercer y defender ese poder. Pero si ahondamos en el análisis, más allá de la trama evidente, nos encontramos con continuidades y rupturas de aquellos tres mitos propuestos por Ana María Fernández (1993) como constitutivos del imaginario social moderno en torno a las mujeres. Por lo tanto, hay modulaciones en torno al discurso feminista (neo)liberal que podría darse como establecido en esta serie si no afinamos la mirada. Eso es, precisamente, lo que haremos a continuación: profundizar el análisis de *La casa del dragón* en relación con los mitos de la mujer-madre, la pasividad erótica femenina y el amor romántico; atravesados a su vez por los tres personajes en los que indagamos antes.

Mito de la mujer-madre: “No dejaré que ese sea mi destino”

El asunto de la maternidad es, para la Rhaenyra adolescente, como una fobia. El primer rasgo de esto es cuando, en el primer capítulo, su madre embarazada, Aemma, le dice: “pronto tú estarás acostada en esta cama, Rhaenyra. Esta incomodidad es la forma en la que servimos al reino (...) Tenemos vientres reales tú y yo. El parto es nuestro campo de batalla. Debemos aprender a enfrentarlo con entereza”. La respuesta de Rhaenyra es que prefiere “servir como caballero e ir a la batalla en busca de la gloria”. La muerte de Aemma durante el parto hace que el origen del rechazo de Rhaenyra a la maternidad no quede claro: puede aparecer como una renuencia al mandato en sí mismo, pero a nivel narrativo parece ser que su aversión se relaciona con el hecho de que su propia madre haya muerto cumpliendo con el “deber” de engendrar y parir herederos/as. “Mi madre fue hecha para producir herederos hasta que eso la mató. No dejaré que ese sea mi destino”, le dice Rhaenyra a Daemon en el cuarto episodio. También le dice que su esposa “ha sido afortunada: no has puesto un niño en ella”. Muy a su pesar, a partir del tercer capítulo de la serie, la expectativa de que ella materne crece cada vez más, de allí que Viserys la presione para casarse y tener hijos/as. La maternidad, al igual que el matrimonio, son mandatos cuestionados pero que, aún a regañadientes, Rhaenyra no logra eludir.

Por su parte, Alicent, a partir del tercer capítulo ya es la nueva esposa del rey y madre de sus hijos. Su comentario en cuanto a la maternidad, en ese episodio, es que “no es tan malo”. Ante la insistencia de su padre, Otto Hightower, en que debe educar a su primer hijo para que sea rey, aun cuando Viserys nombró y reafirmó como heredera al trono a Rhaenyra, Alicent muestra resistencia pues no desea hacer de su hijo un usurpador. Este personaje cumple con la maternidad en cuanto al deber de concebir, gestar y parir; pero no parece tener un rol activo en la formación de sus hijos/as: en el octavo capítulo, cuando Aegon ha violado a una de sus criadas, en vez de regañarlo desde una posición constructiva en cuanto a que las mujeres no son objetos a disposición de los varones, lo reprende diciéndole que piense en la vergüenza sobre su esposa y sobre ella misma. Aunque parece

desconocer la crueldad que caracteriza a sus hijos varones, sí refleja la imagen de la “madre protectora”: cuando Luke le quita el ojo a Aemond es tal su indignación e impotencia que quiere hacer justicia por su propia mano y, cuando Rhaenys interrumpe con Meleys la coronación de Aegon, ella se interpone entre él y la dragona. Cabe señalar, finalmente, que Alicent toma a la maternidad como el punto de encuentro con Rhaenyra, inclusive cuando su amistad de la juventud ya quedó en el pasado. Es así como en el capítulo 8, cuando Viserys les pide a lxs integrantes de su familia que se den una tregua y Rhaenyra alza la copa para brindar por Alicent, ella responde: “Su generosidad me conmueve, princesa. Ambas somos madres y amamos a nuestros hijos. Tenemos más en común de lo que a veces reconocemos. Alzo mi copa por usted y por su casa. Será una gran reina”.

El mito de la mujer-madre aparece mucho más atenuado en Rhaenys. Ella es madre, pero no es un núcleo narrativo en su personaje. Es necesario señalar que prácticamente todos los personajes femeninos de la primera temporada de *La casa del dragón* maternan. No aparece como posibilidad en la narración que una mujer no pueda o no quiera ser madre.

Mito de la pasividad erótica: “No había júbilo en ello. Lo encontré en otra parte”



Imagen 6. Rhaenyra encarna la ruptura del mito de la pasividad erótica en la serie.

Rhaenyra, tanto adolescente (capítulos 1-5) como adulta (6-10), aparece en esta serie -en términos narrativos- como la ruptura del mito de la pasividad erótica y la reivindicación del placer. En el cuarto episodio, cuando Daemon la lleva a un prostíbulo, éste le dice: “Coger es placer, ¿lo ves? Para la mujer y para el hombre. El matrimonio es un deber, es cierto. Pero eso no evita que hagamos lo que queramos. Con quien queramos”. En este capítulo ella experimenta por primera vez el deseo y el placer sexual, primero con Daemon y luego con Criston Cole. Tanto en esa ocasión como en el séptimo capítulo, es ella quien toma la iniciativa.

En *Driftmark*, antes del acto sexual, le cuenta a Daemon que ella y su esposo gay intentaron concebir a un hijo: “Hicimos nuestro deber lo mejor posible, pero no funcionó. No había júbilo en ello. Lo encontré en otra parte. Se sintió bien ser deseada”. Rhaenyra hace referencia a su relación extramatrimonial con Harwin Strong. En el quinto episodio, en un diálogo con Laenor, su futuro marido, le propone que contraigan matrimonio cumpliendo con sus deberes como familias reales y que cumplan con sus deberes con sus “padres y con el reino”. Aún así, cada quien podría gozar de su sexualidad como le placiera. Esta narrativa sobre el placer sexual encarnada en Rhaenyra le vale ser constantemente violentada por personajes masculinos que se refieren a ella como una “puta”. Rhaenyra sabe que estaría libre de ese insulto si no fuera una mujer. A su padre, en el cuarto capítulo, le dice: “si fuera hombre, podría acostarme con quien yo quisiera. Podría engendrar a una decena de bastardos y nadie en tu corte diría una sola palabra”.

La contracara de Rhaenyra en este sentido aparece, una vez más, en Alicent. Ella, al final del primer capítulo, es convocada por su padre para que “le dé consuelo” al rey, quien enviudó. Sugiere que para la visita use un vestido de su madre, es decir, propio de una adulta. Como habíamos analizado, Alicent es -en el nivel formal del personaje- predominantemente pasiva. Esta escena en la que es enviada por su padre a seducir al rey (para que luego termine por casarse con ella y se convierta en la reina de los Siete Reinos) es un ejemplo de esa pasividad: contrariamente a Rhaenyra, que acciona la iniciativa, Alicent es el objeto de las iniciativas de otros

que, son, centralmente, personajes masculinos. Es precisamente lo que le señala Rhaenys en el noveno capítulo: “estás al servicio de los hombres. Tu padre, tu esposo, tu hijo. No deseas ser libre sino una ventana en la pared de tu prisión”.

Alicent, por otro lado, condena el erotismo y la facilidad con la que Rhaenyra pasa por alto los “deberes” maritales y hacia la realeza de su sangre. Principalmente, reprueba que tenga hijos extramatrimoniales. En el sexto episodio le dice a Viserys: “Tener un hijo así es un error. Tener tres es un insulto al trono, a tí, para la casa Velaryon y la pareja que tanto buscaste para ella. Sin mencionar la decencia misma”. Luego le menciona a Criston Cole: “Alardea del privilegio de su herencia. Espera que todos en la Fortaleza Roja nieguen la verdad frente a sus ojos (...) Tengo que creer que prevalecerán el honor y la decencia, al final”. Cuando Dyana, la criada a la que violó Aegon le cuenta lo sucedido, Alicent le cree, pero le advierte: “aunque yo creo que no es tu culpa, otros podrían dudarlo. Podrían pensar que tratabas de difamar al príncipe, o peor aún: que eres el tipo de mujer que pudo haberlo provocado. Sabes lo que les pasa a esas mujeres”.

También es importante, para señalar cómo Alicent aparece como objeto de los deseos de otros, la escena en que ella obtiene información de Larys Strong a cambio de exponer su cuerpo (particularmente los pies) ante él para que se masturbe. Aquí también se fortalece el mito de la pasividad erótica en Alicent: ella es puro objeto de placer ajeno, nunca sujeta activa del goce.

Otra vez puede decirse que Rhaenys no entra en juego con el mito, ni para representarlo ni para romperlo. Podemos asumir que, al cumplir el rol de aliada de Rhaenyra, si Rhaenys apareciera en este sentido igualmente rupturista que ella con el mito de la pasividad erótica; si dos actantes desempeñan un mismo rol, habría una saturación narrativa. Si, de lo contrario, Rhaenys condenara la eroticidad de Rhaenyra como lo hace Alicent, cabría la emergencia de una contradicción en el personaje de Rhaenys: sería más bien aliada de la antagonista y no de la protagonista. No obstante, no debe pasar desapercibido en el análisis que el

personaje femenino de mayor edad de la serie no sea visto relacionándose con su sexualidad.

Mito del amor romántico: “Tener a cada caballero y lord de los Siete Reinos adulándote... Qué miseria”

De los tres mitos propuestos por Ana María Fernández, este es probablemente el menos representado en la serie. Para la autora, este mito está profundamente ligado al de la pasividad erótica puesto que empuja a las mujeres a una búsqueda del reconocimiento masculino y la aleja de la búsqueda del reconocimiento del deseo. En palabras de Fernández: “Tal vez la ilusión de que el amor de un hombre puede redimir los exilios y destierros sea uno de los resortes a través de los cuales el mito del amor romántico mantiene su eficacia -y su violencia- simbólica” (1993:260).

Nuevamente, Rhaenyra Targaryen y Alicent Hightower son las dos caras de una misma moneda. Es Alicent quien mantiene activo el mito en el relato, de una manera sutil pero potente, mientras que Rhaenyra lo cuestiona. En el capítulo *El rey del Mar Angosto*, ambas tienen el siguiente diálogo luego de que Rhaenyra volviera inesperadamente pronto de su viaje para encontrar un candidato al matrimonio:

Alicent: Tener a cada caballero y lord de los Siete Reinos adulándote... Qué miseria (dice con sarcasmo). Es raro que las jóvenes en el reino puedan decidir entre dos pretendientes, no dos ejércitos de ellos.

Rhaenyra: Esos hombres y niños no me adulan. Sólo quieren mi nombre y sangre de Valyria para sus hijos.

Alicent: Yo creo que es romántico.

Rhaenyra: Qué romántico debe ser que te aprisionen en un castillo y te hagan expulsar herederos. (Inmediatamente se da cuenta de que está describiendo precisamente lo que han hecho con Alicent). Lo siento...

En el mismo capítulo, cada una de estas actantes tiene una escena más en la que refuerzan su postura con respecto al amor romántico. Por un lado, Alicent es burlada por Viserys y Daemon cuando le propone a este último, recién llegado de la batalla, ir a ver unos tapices que les han regalado de tierras lejanas. Ambos varones se ríen de ella y Viserys le dice que Daemon “no está interesado en esas cosas”. Ahí vemos cómo Alicent queda dolida en busca de un reconocimiento de su esposo que no encontró. Por su parte, otro cuestionamiento por parte de Rhaenyra a la idea del amor romántico es, al final del capítulo anterior, cuando con Viserys intercambian estas palabras:

Viserys: Has estado muy sola estos últimos años. Sola y enojada. No voy a vivir por siempre. Deseo verte conforme. Incluso feliz.

Rhaenyra: Y crees que un hombre hará eso.

Allí Rhaenyra disputa la idea que tiene su padre de que la felicidad sólo puede dársela un hombre con el cual casarse. De nuevo, con Rhaenys ocurre lo mismo que con los otros dos mitos en cuanto a que su rol como personaje no gira en torno a este núcleo narrativo. Aún así, notamos que el hecho de que sea una aliada de Rhaenyra, le da más peso narrativo al relato que ella representa como rupturista y modificadora del orden establecido y de estos mitos.

Narrativas emergentes: Duelo, pacifismo y crítica al matrimonio

En nuestro análisis de *La casa del dragón* notamos tres temas emergentes, poco frecuentes en las narrativas audiovisuales y menos aún en aquellas que se ubican dentro del género fantástico. Dos de estos temas, el duelo y el pacifismo, los relacionamos con el contexto de producción y circulación de la serie: la pospandemia del COVID-19. El tercer emergente, la crítica al matrimonio, nos resulta fundamental porque entendemos que es un asunto que fisura el discurso dominante del feminismo (neo)liberal en las series de plataformas contemporáneas para traer a la memoria a las feministas socialistas del siglo XX.

El duelo es un tema emergente en las narrativas de la pospandemia, ingresado en la agenda pública por la incansable labor de las feministas que prestaron atención a lo que estaba sucediendo y abrieron diversos espacios, centralmente en medios de comunicación no tradicionales como los podcast, por ejemplo (Fernández Hasan, 2023). En un contexto de pandemia, en el que la muerte atravesaba al mundo y las propias subjetividades, mientras demandaba cada vez más trabajo por parte de los/as sujetos/as, fue desde los feminismos que se comprendió la necesidad de hacer decibles los sentires, los afectos, las experiencias que estábamos atravesando como sociedad. Fue entonces que las feministas trajeron a la conversación el tema del duelo.

Si bien no es central en el corpus que nos convoca, hay una alusión sumamente implícita en cómo las tres personajes analizadas encaran la muerte. Las tres son parte de distintas escenas (Rhaenys en el octavo episodio; Alicent, en el noveno; y, Rhaenyra, en el décimo) en donde se realizan preparaciones de cuerpos de personas muertas para ser cremadas. Las tres toman actitudes totalmente diferentes. Rhaenys observa, de manera directa pero sin intervenir, cómo preparan el cuerpo de su cuñado, Vaemond, para ser despedido. Alicent presencia el alistamiento del cadáver de su esposo, Viserys, pero sin mirarlo, dándole la espalda a las personas, su mirada se dirige hacia el exterior a través de la ventana. Rhaenyra, en cambio, se encarga ella misma de envolver el cuerpo diminuto de su hija nacida muerta; mirándola y llorándola mientras lo hace. Podemos decir entonces que, además de la maternidad, como le había dicho Alicent a Rhaenyra, el duelo y la muerte también son ejes que unen y atraviesan a estas tres actantes.

Hay un tercer núcleo que comparten Rhaenyra, Alicent y Rhaenys y que, además, las diferencian de los varones de la serie, a excepción de Viserys: el pacifismo. Éste ha caracterizado históricamente a los feminismos, particularmente a los socialistas. Basta con pensar en Rosa Luxemburgo, en el Día Internacional de las Mujeres por la Paz y el Desarme, y en las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina. En *La casa del dragón*, frases como “no seré una tirana ni gobernaré

a través del terror” (Rhaenyra en el capítulo 7), “renuencia a matar no es una debilidad” (Alicent en el capítulo 9) y “se desatará una guerra por esta traición, pero esa guerra no es mía para iniciarla” (Rhaenys en el capítulo 10), indican que, frente a la urgencia de los varones de violentar a sus oponentes, los tres personajes femeninos tienen como objetivo la paz, aunque los caminos que toman hacia ella son diferentes. Este núcleo narrativo cobra importancia si tenemos en cuenta que el contexto en el que la serie fue estrenada fue el de los inicios de la guerra entre Ucrania y Rusia, mientras que se acrecentaba el conflicto palestino-israelí hasta desembocar en el genocidio palestino que sucede al momento de la escritura de este artículo.

Finalmente, la crítica al matrimonio aparece exclusivamente en la protagonista de la serie. Ya hemos citado varios fragmentos que dan cuenta del rechazo que Rhaenyra tiene hacia la maternidad y hacia el matrimonio. Si bien la primera crítica es común en las series contemporáneas, no ocurre lo mismo con la segunda. Lo más llamativo en este caso es que la crítica aparece al matrimonio como institución y el precio diferenciado que pagan las mujeres en relación con los varones: cuando Daemon le dice a Rhaenyra, en el cuarto capítulo, que hay peores cosas que el matrimonio y que éste “sólo es un acuerdo político”, ella le responde: “tal vez para los hombres sea un acuerdo político. Para las mujeres es una sentencia de muerte”. Resulta difícil, ante el eco de esas palabras, no traer a colación las de Emma Goldman (1921) cuando, hace más de 100 años, observó que “hay un gran número de hombres y mujeres para quienes el matrimonio no es más que una farsa, pero que se someten a él por el bien de la opinión pública” (p. 195). También, similar a las palabras de Rhaenyra, señaló que se trata centralmente de un acuerdo económico en el que “el hombre también paga su tarifa, pero como su esfera es más amplia, el matrimonio no lo limita tanto como a la mujer” (p. 196).

Para seguir con el problema

En este trabajo apelamos al análisis de la narrativa discursiva de *La casa del dragón* como muestra significativa de la construcción de sentidos del *discurso social* de nuestro presente.

Ante la revisión de los tres mitos propuestos por Ana María Fernández (1993) como constitutivos del imaginario social moderno en torno a las mujeres, aplicado sobre los tres personajes femeninos principales de la serie, podemos afirmar que *La casa del dragón* se edifica sobre un discurso feminista (neo)liberal. Sin embargo, presenta claras fisuras y puntos de fuga respecto a su precuela *Juegos de tronos* y otras series similares contemporáneas. Dichos quiebres se advierten, principalmente, en la construcción del personaje de la protagonista, Rhaenyra Targaryen, desde quien se construye el punto de vista del relato.

En primer lugar, el mito de la mujer-madre (Fernández, 1993) tiene continuidades y modulaciones en la serie, ya que aparece como un destino ineludible para toda mujer, por más rechazo que tenga a la maternidad. De este modo, en los primeros episodios de la serie advertimos en la Rhaenyra adolescente su oposición a este mandato. En su discurso combate la construcción de sentido hegemónica que define al signo “mujer” inseparable de la significación “madre”. Esta voz adolescente cuestiona el rol que le es asignado a las mujeres, incluso perteneciendo a la corona, por un sistema opresivo dominado por varones. En sus palabras observamos una ruptura en la construcción de sentido hegemónica de este mito, un corrimiento en el umbral de decibilidad (Angenot, 2010) del relato de la serie, posibilitando con este decir el “deseo” de una mujer heredera de servir desde otro lugar. Sin embargo, cuando nuestra protagonista se transforma en una mujer adulta, este cuestionamiento, esta lucha contra ese rol impuesto a las mujeres de la realeza, pierde la batalla en la praxis, ya que Rhaenyra tiene hijos, respondiendo a su “deber”, como heredera al trono, de asegurar la sucesión.

No obstante, consideramos significativo señalar que este mito no aparece de manera tradicional en esta ficción, sino que se vale de ciertas estrategias narrativas

y discursivas que lo mantienen en tensión y desromantizan la maternidad. Los partos que se muestran en la serie son violentos. Dos personajes femeninos mueren dando a luz: Aemma, en el primer episodio y Laena, en el sexto. Además, la propia Rhaenyra sufre en los dos partos que narra la serie, pariendo a una criatura muerta en el episodio 10.

En cuanto al mito del amor romántico, hallamos significativas rupturas, ya que es casi omitido del relato de la serie, salvo por mínimas intervenciones en el discurso en los cuales, nuevamente, es Rhaenyra quien lo cuestiona y su antagonista, Alicet, quien lo reproduce.

Finalmente, observamos que el mito de la pasividad erótica se sostiene en dos de los tres personajes analizados. Esto responde a una característica del feminismo neoliberal: la carencia de lenguaje para el deseo. Así, en la narrativa de la serie sólo Rhaenyra se atreve a buscar y vivir el placer, lo cual se expresa en el personaje adolescente, en su etapa más rebelde y resistente a los mandatos, pero continúa en su adultez. Aún con los cuestionamientos y persecución de la corte real, Rhaenyra sostiene una relación duradera con su amante (y padre de dos de sus hijos), así como da lugar a una relación sexual con Daemon, su tío y esposo luego; oponente -en gran parte del relato- de Viserys.

Por último, como hallazgos del análisis podemos mencionar tres narrativas emergentes de la serie: el matrimonio, el duelo y el pacifismo. Consideramos al primero como el más valioso, ya que la construcción de sentido en torno al matrimonio fisura el discurso dominante del feminismo (neo)liberal en las series de plataformas contemporáneas y retoma la significación contrahegemónica de las feministas socialistas del siglo XX. El duelo, por su parte, es una temática propia del periodo de pospandemia, en el que se produjo y estrenó la serie. No obstante, destacamos que el “hacer decible” el dolor, los sentimientos y el acompañamiento de dichos procesos en el discurso dominante es una acción promovida y alcanzada por los feminismos en esta etapa. Por último, el pacifismo promovido en la serie

evidencia la narrativa feminista de la misma, ya que son sus personajes femeninos quienes resisten y se oponen en la “arena de combate” (Voloshinov, 2009) al discurso dominante y belicista de los personajes masculinos.

El análisis de la serie nos permite confirmar nuestra anticipación de sentido, destacando que *La casa del dragón* presenta continuidades y también significativas rupturas con las narrativas propias del feminismo neoliberal características de la época y del *mainstream*. Sus protagonistas femeninas son, contrariamente a los relatos tradicionales, racionales, deseantes, inteligentes y activas políticamente.

Como señalamos al principio, realizamos un análisis narrativo dejando de lado el análisis formal. Consideramos que una indagación de ese tinte puede arrojar algunas observaciones en torno a la categoría de la clase y la raza de la serie, que permanecen bajo un velo en lo narrativo-discursivo. Nos interesa señalar, sin embargo, dicha ausencia porque, si pensamos en la doble dimensión de las representaciones en cuanto implican un “estar en lugar de” (Cebrelli & Rodríguez, 2024; Casetti & Di Chio, 1990), toda invisibilización es política.

Referencias bibliográficas

- ANGENOT, Marc (2010). El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BAJTÍN, Mijail (1982). Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI.
- BAJTÍN, Mijail (1982) El problema de los géneros discursivos. México, Siglo XXI.
- BANET-WEISER, Sarah; GILL, Rosalind y ROTTENBERG, Catherine. (2020). “Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation”, en *Feminist Theory*, 21(1), 3–24. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/1464700119842555>
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1990). Cómo analizar un film. Paidós, Barcelona.

- CEBRELLI, Alejandra & RODRÍGUEZ, María Graciela. (2024). "Representaciones sociales". En: Diego de Charras, Larisa Kejval y Silvia Hernández (Coord.): Vocabulario crítico de las Ciencias de la Comunicación, Buenos Aires, Taurus.
- DE LAURETIS, Teresa [2021 (1984)]. Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine, Garúa, Mendoza.
- FERNÁNDEZ, Ana María (1993). La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres, Paidós, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, Ana María (2021). "Imaginario social". En: Susana B. Gamba y Tania Diz (coord.): Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos, Buenos Aires, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 326-329.
- FERNÁNDEZ HASAN, Valeria (2023). "Narrativas feministas sonoras en pandemia: activismos, prácticas periodísticas e intervenciones teórico-críticas", en Heterotopías 6(11), 1-19. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/41666>
- FIORINI, Daniela (2022). Feminismo audiovisual. Género, subjetividad y cine argentino, Letra Viva Editorial, Buenos Aires.
- GIL, Ana S. (2016). Los sentidos de la violencia de género en la prensa argentina 2010-2013 (Tesis doctoral inédita), Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, ISBN 978-987-575-136-1. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/7427>
- GOLDMAN, Emma [2023 (1921)]. "Matrimonio y amor". En La verdad viva. Escritos esenciales de Emma Goldman (195-206), Alquimia Ediciones, Viña del Mar.
- HARAWAY, Donna (1991). «Género» para un diccionario marxista: La política sexual de una palabra. Virtual de Ciencias Sociales. Disponible en www.cholonautas.edu.pe
- HARAWAY, Donna (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial en Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza, Madrid, Cátedra Feminismos.
- HARDING, Sandra (1986). Ciencia y feminismo, Barcelona, Morata.

HARDING, Sandra (1998). “¿Existe un método feminista?” En Eli Bartra: Debates en torno a una metodología feminista, México, UAM-Xochimilco.

HARDING, Sandra (2010). “¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia sobre el Punto de vista feminista”. En Norma Blázquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo (coords.): Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales. México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, pp. 39-66.

HARTSOCK, Nancy (1990). Posmodernismo y cambio político: cuestiones para la teoría feminista. Crítica cultural.

HJARVARD, Stig. (2016). “Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social”, en La Trama de la Comunicación, 20(1), 235-252. Disponible en:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-56282016000100013

HOLLOWS, Joanne. (2005). Feminismo, estudios culturales y cultura popular, en Lectora: revista de dones i textualitat, 23, 15-28. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229613>

LE GUIN, Ursula K. [2022 (1988)]. La teoría de la bolsa de la ficción, Buenos Aires, Rara Avis.

MARTIN, George R. R. (2018). Fuego y sangre, P&J, Buenos Aires.

MARTÍN VARELA, Milagros (2023). “Cine”. En: Diccionario feminista colaborativo digital. Disponible en: <https://www.agfeminista.com.ar/diccionario/termino/cine>

McROBBIE, Angela. [2023 (2009)]. El desmantelamiento del feminismo. Género, cultura y cambio social. Ediciones Morata.

MULVEY, Laura (2001 [1975]). “Placer visual y cine narrativo”. En Brian Wallis (editor): Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación (365-377). Madrid: AKAL Ediciones.

- MUROLO, Leonardo (2019). "Introducción. Ni cine ni televisión". En: Leonardo Murolo: Series web en la Argentina (11-20). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- RICHARD, Nelly (2009). "La crítica feminista como modelo de crítica cultural", en Debate Feminista N° 40, 75-85.
- RINCÓN, Omar (2013). "Lo popular en la comunicación: «Culturas bastardas + Ciudadanías celebrities»". En: Adriana Amado y Omar Rincón (ed.): La comunicación en mutación (23-42). Bogotá: Fundación Friedrich Ebert (FES).
- RINCÓN, Omar (2015). "Lo pop-pular está de moda: sobre culturas bastardas y quilombos pop-líticos". En: Daiana Bruzzone (coord.): Voces abiertas: comunicación, política y ciudadanía en América Latina (179-213). La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, CLACSO.
- RINCÓN, Omar (Mayo-Junio 2016). "Por fin triunfan los malos. La ilegalidad cool de las series de televisión". Revista Nueva Sociedad. Disponible en: <https://nuso.org/articulo/por-fin-triunfan-los-malos-la-ilegalidad-cool-de-las-series-de-television/>
- ROTTENBERG, Catherine (2018). El auge del feminismo neoliberal, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.
- SRNICEK, Nick (2018). Capitalismo de plataformas, Caja Negra, Buenos Aires.
- SUÁREZ TOMÉ, Danila (2022). Introducción a la teoría feminista, Nido de Vacas Ediciones, Buenos Aires.
- VÉLEZ, Anabel (2019). Mujeres en las series, Redbook Ediciones, Barcelona.
- VOLOSHINOV, Valentín (2009). El marxismo y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires: Godot.